

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

*Сборник научных трудов
Выпуск 1(25)
Литературоведение*

Горловка
2015

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редколлегия: [д. филол. н. М.М. Гиршман] д. филол. н. В.И. Мацапура, д. филол. н. Л.В. Дербенева, д. филол. н. А.А. Кораблёв, д. филол. н. В.М. Калинин, д. филол. н. И.И. Дяговец, д. филол. н. В.Д. Денисов, к. филол. н. Л.М. Бражник, д. филол. н. С.А. Кочетова (ответственный редактор), к. филол. н. О.В. Жарикова, д. филол. н. В.В. Федоров, д. филол. н. В.И. Теркулов, д. филол. н. И.А. Герасименко.

*Печатается по решению ученого совета
Горловского института иностранных языков.
Протокол № 7 от 29.04.2015 г.*

Постановлением президиума ВАК Украины от 26.01.2011 г. № 1-05/1 сборник “Восточнославянская филология” внесен в перечень специализированных научных изданий, в которых могут публиковаться результаты диссертационных работ.

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации КВ № 16869-5632ПР.

В76 **Восточнославянская филология:** сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков. Редкол. : С.А. Кочетова и др. – Вып. 1(25). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГИИЯ, 2015. – 188 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем филологии. Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Издательство ГИИЯ, 2015

*В.Д. Денисов
(Санкт-Петербург, Россия)*

УДК 882.09:929

ОБ ОСМЫСЛЕНИИ Н. В. ГОГОЛЕМ ИСТОРИИ МАЛОЙ РОССИИ¹

После выхода повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831-1832), посвященных судьбе Украины как составляющей части России, Н. В. Гоголь хотел запечатлеть *историю народа* в большом историческом романе, а также строил планы создать научно-поэтическую историю Малой России [подробнее об этом см.: 5, с. 38-39]. Такие замыслы иницировались также занятиями по всемирной и российской истории, которые Гоголь вел тогда в Патриотическом институте. Штудирова для этого различные труды, он отдавал предпочтение первоисточникам. Так, для разработки по украинской истории использовались летописи Грабянки и Самовидца, «Летопись Малой России, или Историю Казаков запорожских и Казаков украинских» (1788) Ж. Б. Шерера и недавний русский перевод известной книги «Описание Украйны» (1832) Г. де Боплана.

В начале 1834 г. газеты «Северная Пчела» и «Молва», а также журнал «Московский Телеграф» напечатали объявление Николая Гоголя «Об издании Истории Малороссийских казаков», где он заявил, что «еще не было полной, удовлетворительной истории Малороссии и народа, действовавшего в продолжение почти четырех веков независимо от России», не было показано, «как образовался... этот *воинственный народ*, казаки, означенный совершенною оригинальностью характера и подвигов», и его «место в истории мира», – и потому автор брал на себя такой труд. Намечая главные цели, он набросал развернутый план: «...представить обстоятельно, каким образом отделилась эта часть России; как образовался в ней этот воинственный народ <...> как он три века с оружием в руках добывал права свои и упорно отстоял свою религию; наконец, как нечувствительно исчезало воинственное бытие его и превращалось в земледельческое; как мало-помалу вся страна получила новые взамен прежних права и наконец совершенно слилась с Россиею» [4]. Далее сообщалось, что автор «около пяти лет собирал... с большим старанием материалы» и «половина... истории почти готова», но с выпуском ее он медлит, «подозревая существование многих источников... неизвестных...» (IX, 76-77).

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-04-00510а

Началом подобного исторического сочинения Гоголя и обещал стать «Отрывок из Истории Малороссии. Том I, книга I, глава 1», опубликованный вместе со статьей «О малороссийских песнях» в Журнале Министерства Народного Просвещения [3; далее – *ЖМНП*]. Но напрасно читатель стал бы здесь искать фактической точности, перечня дат и событий – даже «приложения и ссылки» были отложены «за недостатком места» (VIII, 592), ибо концепцию автора передавало «живое», образное повествование, своего рода историческая «поэма» о козаках¹ как основе нации, «соли земли». Потому-то автор и не делил Козачество на Запорожское и «остальное», и обходил актуальные вопросы о происхождении козаков, да и самого слова «козак».

По Гоголю, в образовании козацкой страны Малой России важнейшую роль сыграл географический фактор. Великая Степь породила монгольское хищное нашествие, и оно, разрушив бессильную Древнюю Русь и погрузив в рабство среднюю и северо-восточную Россию, дало на юге – в Степи и Приднепровье – «происхождение новому славянскому поколению» (VIII, 42). Сначала эти места были оставлены народом, который «столплялся» на однообразно-мрачных болотистых русских равнинах и здесь начал смешиваться с «народами финскими», становясь бесцветен, как сама природа. А покинутые земли постепенно заселили «выходцы из Польши, Литвы, России» (VIII, 43). Заметим: при этом не было и речи о каких-то «ариях» или «украх»!

В словах Гоголя об изначальном влиянии на Русь «сильных норманских князей» очевидно влияние «норманнской» теории – тогда единственной, научно объяснявшей происхождение древнерусского государства, – какую выдвинули в XVIII в. немецкие историки Санкт-Петербургской Академии наук Г. З. Байер, Г. Ф. Миллер, А. Л. Шлёцер. Опираясь на «Повесть временных лет», древнейший летописный свод времен Киевской Руси, они считали, что древнерусское государство сформировалось под влиянием и непосредственным руководством выходцев из Скандинавии, известных в Европе как норманны или викинги, а на Руси под именем варягов. Эту роль «норманнисты» объясняли неспособностью славянских племен к самостоятельному государственному объединению. В начале XIX в., когда историческая наука только формировалась в России,

¹ В слове козак и производных от него (обозначавших, с точки зрения Гоголя, воинское единство, какое сложилось в особых исторических условиях и стало основой народа, – в отличие от российских казаков) мы сохраняем написание гоголевских черновых редакций, которое в то время цензура, как правило, заменяла на казак и подобные написания.

«норманскую» теорию так или иначе поддерживали многие ученые. А историк М. П. Погодин (в то время – друг и наставник Гоголя) даже был склонен преувеличивать западное воздействие на Киевскую Русь и объяснять этим ее Крещение.

В «Истории Государства Российского» на вопрос: «...кого именует Нестор Варягами?» – Карамзин отвечает, что, по сведениям Нестора, когда «Варяги овладели странами Чуди, Славян, Кривичей и Мери, не было на Севере другого народа, кроме Скандинавов, столь отважного и сильного, чтобы завоевать всю обширную землю от Бальтийского моря до Ростова (жилища Мери)... мы уже с великою вероятностию заключить можем, что Летописец наш разумеет их под именем Варягов» [6, с. 55-56]. Это подтверждают и скандинавские имена варяжских князей, и сведения летописи. Второй вопрос: «...какой народ, в особенности называясь *Русью*, дал отечеству нашему и первых Государей и самое имя..?» – По мнению историков, это было варяжское племя Русь, жившее в «Королевстве Шведском, где одна приморская область издавна именуется *Росскою*, Ros-lagen», и «Финны <...> доньше именуют *всех* ее жителей вообще *Россами*, *Ротсами*, *Руотсами*» [6, с. 57].

Но, хотя Карамзин вслед за «норманнистами» XVIII в. опирался на «Повесть временных лет», он придал этим сведениям иную, вовсе не унижающую славян трактовку: «Начало Российской Истории представляет нам удивительный и едва ли не беспримерный в летописях случай: Славяне добровольно уничтожают свое древнее правление, и требуют Государей от Варягов, которые были их неприятелями <...> Желая некоторым образом изъяснить сие важное происшествие, мы думаем, что Варяги, овладевшие странами Чуди и Славян за несколько лет до того времени, правили ими без угнетения и насилия, брали дань легкую и наблюдали справедливость. Господствуя на морях, имея в IX веке отношения с Югом и Западом Европы <...> Варяги или Норманы должныствовали быть образованнее Славян и Финнов, заключенных в диких пределах Севера; могли сообщить им некоторые выгоды новой промышленности и торговли, благодетельные для народа. Бояре Славянские, недовольные властью завоевателей, которая уничтожала их собственную, возмутили, может быть, сей народ легкомысленный, обольстили его именем прежней независимости, вооружили против Норманов и выгнали их; но распрями личными обратили свободу в несчастье, не сумели восстановить древних законов и ввергли отечество в бездну зол междоусобия. Тогда граждане вспомнили, может быть, о выгодном и спокойном правлении Норманском: нужда в благоустройстве и тишине велела забыть народную

гордость, и Славяне, убежденные – как говорит предание – советом Новгородского старейшины Гостомысла, потребовали Властителей от Варягов» [6, с. 93-94].

Итак, по Карамзину, древнерусское государство возникло на основе *добровольного взаимовыгодного союза* Запада и Востока: восточные славяне призвали себе князей от варягов (скандинавов), которые пришли со своими дружинами. И всё это произошло мирно, по договору (а не путем завоеваний), обусловив дальнейшее интенсивное расширение, преобразование и развитие государства Киевская Русь. Переосмысливая данное положение и творчески применяя его, Гоголь в своей статье показывает, как из-за татаро-монгольского нашествия объединялись на землях Южной России восточные и западные славяне, татары и черкесы (европейцы, азиаты и кавказцы, о чьей отваге было известно русскому читателю по событиям Кавказской войны) и как «самопроизвольно» в них возрождался воинственный норманнский дух.

Окончательное отделение Украины и разрыв связей с остальной Россией произошли после завоевания юга «великим язычником» Гедимином, который «ни у одного из покоренных им народов не изменил обычаев и древнего правления...» (VIII, 43-44). Так «отчизна славян» – в отличие от России, избежав длительного татарского владычества, – сохранила большую культурную самобытность «...со всеми языческими поверьями, детскими предрассудками, песнями, сказками, славянской мифологией, так простодушно... смешавшейся с христианством» (VIII, 43). Здесь вероятно скрытая полемика Гоголя с Н. М. Карамзиным, писавшим в записке «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» (1811): «Владимир, Суздаль, Тверь назывались Улусами Ханскими; Киев, Чернигов, Мценск, Смоленск – городами Литовскими. Первые хранили, по крайней мере, свои нравы, вторые заимствовали и самые обычаи чуждые» [отмечено: 2, с. 546]. А так как Украина не имела никаких естественных пограничных преград (степь да поле) и «никакого сообщения» между частями, ей суждено было стать «землей опустошений и набегов», «землей страха». И «потому здесь не мог и возникнуть торговый народ», а возник «народ воинственный... отчаянный, которого вся жизнь... повита и взлелеяна войною»: сюда пришли те, чья «буйная воля не могла терпеть законов и власти...» (VIII, 45-46).

Итак, Великая Степь как пространство разгула различных стихий сводит исконное и чужеродное, православие с инославием (католическим, исламским, языческим), родовое с индивидуальным, и это дает начало новому народу, что

«составляется» из «пестрого сборища самых отчаянных людей пограничных наций», где не только россияне, поляки, литовцы, но и «дикий горец», и «беглец исламизма татарин» (VIII, 47). И «эта толпа... составила целый народ, набросивший свой характер и, можно сказать, колорит на всю Украину, сделавший чудо – превративший мирные славянские поколения в воинственные... одно из замечательных явлений европейской истории, которое, может быть, одно сдержало это опустошительное разлитие двух магометанских народов, грозивших поглотить Европу» (VIII, 46).

Главный пафос статьи – в первоначальном историко-географическом различии двух родственных славянских народов. Так, в рукописном отрывке <Размышления Мазепы> Гоголь говорил о «самобытном государстве», принадлежавшем «народу, так отличному от русских, дышавшему вольностью и лихим козачеством, хотевшему пожить своею жизнью» (IX, 84). Это различие фольклорист М. А. Максимович – отчасти вслед за Карамзиным – склонен был объяснять тем, что в Малороссии народную «массу... составили не одни племена славянские, но и другие европейцы, а еще более, кажется, азиатцы. Недовольство и отчасти угнетение свели их в одно место, а желание хотя скудной независимости, мстительная жажда набегов и какое-то рыцарство сдружили их. Отвага в набеге, буйная забывчивость в веселье и беспечная лень в мире – это черты диких азиатцев – жителей Кавказа, коих невольно вспомните и теперь, глядя на малороссиянина в его костюме, с его привычками. ...коренное племя получило совсем отличный характер, облагороженный и возвышенный Богданом Хмельницким» [7, с. IV-V].

А по мысли Гоголя, Степь и соответствующая свобода проявления евро-азиатских начал формируют на Украине особый славянский характер, что изначально отличался от великорусского «яркостью», энтузиазмом, отвагой. Именно казаки как наследники древнерусского государства, заслонившего Европу от монголов, спасают ее от нашествия «магометанского». Это можно соотнести с историческими размышлениями А. С. Пушкина в наброске статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834): «России определено было высокое назначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы: варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработенную Русь... Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией¹...» [9, с. 268].

¹ А не Польшею, как еще недавно утверждали европ<ейские> журналы: но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна (Прим. Пушкина. – В.Д.)

Всех самоотверженных, «безбрачных, суровых... железных поборников веры Христовой» объединил религиозный «энтузиазм» (VIII, 46). Однако им, в отличие от средневековых католических рыцарей или исконных их врагов – мусульман, вообще был чужд религиозный аскетизм: будучи «неукротимы, как их днепровские пороги», они не знали воздержания, обетов, постов... Их христианско-республиканское юношеское «братство... разбойничьих шаек», когда все «общее – вино, цехины, жилища», жило «азиатским буйным наслаждением» набега, а после него козаки впадали в «беспечность» языческих «неистовых пиршеств и бражничества» (VIII, 48). – Однако же для христиан «пьянство, излишество в пище и питии» – это признаки языческого «распутства» (1-е Петра 4:3), и народная культура полагает порождения земли – золото и зелье («горелка», табак) – бесовскими [см.: 1, с. 342-346, 379-391].

Изображая жизнь козаков, Гоголь использует ассоциации с библейским Адамом (его имя означало «взятый из земли»): их укрытия – «землянки, пещеры и тайники в днепровских утесах»; козак кажется «страшилищем бегущему татарину», вылезая «внезапно из реки или болота, обвешанный тиной и грязью...» (VIII, 47-48). О том же говорят и прямые природные уподобления: «гнездо этих хищников», «неукротимы, как... пороги», «с быстротою тигра» – и скрытое сравнение с лесными «шайками медведей и диких кабанов». А в черновой редакции козак изначально уравнивался с «подземным гномом» («духом земли» в европейской мифологии). Такие же уподобления в статье «О движении народов в конце V века» характеризовали древних германцев: «Они жили и веселились одною войною. Они трепетали при звуке ее, как молодые, исполненные отваги тигры»; они тоже использовали «пещеры для первоначальных... жилищ или сохранения сокровищ» (VIII, 119, 120). Сопоставимы и вольнолюбие воинов, и неукротимость их в бою – наряду с «бесчувственной ленью» в домашней жизни, – и страсть к пиршествам.

При этом вольное христианско-республиканское «братство» козаков явно соотносится с древнерусской «вечевой республикой», а их «азиатские набеги» похожи и на половецкие, и на походы князей против половцев – как в «Слове о полку Игореве», значительно влиявшем на русскую литературу с начала XIX в. Этот «уединенный памятник в пустыне... древней словесности» [9, с. 268] знал и высоко ценил А. С. Пушкин. Цитаты из «Слова...» М. А. Максимович в 1834 г. сделал эпиграфами к разделам нового сборника украинских народных песен. О «Слове...» как древнерусской воинской повести напоминает и фольклорная

метафора в статье Гоголя: «...земля эта... унавожена костями, утучнена кровью» (VIII, 45).

В «Слове о полку Игореве» Великая Степь представляла «землей незнамой», неким запретно-чуждым пространством, об опасности которого сама природа как бы предупреждала солнечным затмением и где стихийные силы губили нарушивших запрет. Столь же стихийно и решение князя Игоря достигнуть «земли незнамой». Его поход, замышлявшийся как богатырский подвиг, предстает неразумным, во многом «слепым», ибо, возвышая героя, противопоставляет его другим князьям, нарушает договоры с половцами, в конечном итоге разрушает мир и согласие на Руси, угрожая целостности государства. Степь здесь – неведомое, чуждое, гибельное пространство стихий и одновременно простор, манящий человека испытать свои силы, безоглядно освободить желания, дающий «волю» (своеволие!), что обнажает богатство или пустоту души, отторгая личность от общества. Сам же амбивалентный пространственный образ Степи искони был ориентирован на Азию, на иноязычный, иноверческий, чудесно-демонический Восток. Можно заметить, как переосмыслены традиционные черты этого образа в «Отрывке из Истории Малороссии» Н. Гоголя.

Степное – вот главное для него в Козачестве! Это стихийное, «евразийское», исходящее из противоположных начал, обычно непримиримых и в то же время генетически присущих европейцам. Ведь, как показано в статье «О движении народов...», фундамент новой, христианской Европы закладывает не только само противостояние почти оседлого земледельческого населения волнам варваров и азиатских кочевников из Великой степи – готов и гуннов, но и постоянная вынужденная ассимиляция и гуманизация варваров. По мысли Гоголя, эти тенденции действуют и на другом краю Европы в иное время, когда развитие азиатской языческой экспансии ведет к появлению противостоящего ей Козачества, сохраняющего традиции коренной европейской вольности и природной «греческой религии» в то время, когда гибнет Византия.

Соединяя европейское и азиатское, оседлое и кочевое, воинственное и мирное, земледельческое («саблю и плуг»), козаки противостояли, в первую очередь, «магометанству» и «католичеству», роскоши, привитой арабами (мусульманами) европейской цивилизации. И так «составился народ, по вере и месту жительства принадлежавший Европе, но между тем по образу жизни, обычаям, костюму совершенно азиатский, – народ, в котором так странно столкнулись две противоположные части света, две разнохарактерные стихии: европейская осторожность

и азиатская беспечность, простодушие и хитрость, сильная деятельность и величайшая лень и нега, стремление к развитию и усовершенствованию – и между тем желание казаться пренебрегающим всякое совершенствование» (VIII, 49).

Эту характеристику поясняют следующие положения статьи «Мысли о географии» (1831). Азия – это «колыбель... младенчество» человечества, «где все так велико и обширно, где люди так важны, так холодны с вида и вдруг кипят неукротимыми страстями: при детском уме своем думают, что они умнее всех; где все гордость и рабство; где все одевается и вооружается легко и свободно, все наездничает; где турок рад просидеть целый век, поджав ноги и куря кальян свой, и где бедуин как вихорь мчится по пустыне; где вера переходит в фанатизм, и вся страна – страна вероисповеданий, разлившихся отсюда по всему миру», – а Европа, согласно этому «возрастному» взгляду, представляет полное развитие и «зрелость ума» человека. В ранней редакции было отчетливее: по «возрасту» и значению «первое место должна занимать Азия, как колыбель человечества; второе Африка, как жаркое юношество; третье Европа – зрелость и мужество; четвертое Америка» (VIII, 101).

Столкновение противоречивых начал (христианских и явно не христианских, по сути, демонических) как бы само порождает *чудесное*, связанное с Божьим Промыслом и «чудесными» средними веками, когда образуется Козачество (его, как позднее скажет Гоголь, «вышибло из народной груди огниво бед». – II, 46), с апокалипсическим разрушением мира и столь же естественным противостоянием человека дьявольскому разрушению: козацкий городок, стертый татарами «до основания», «как будто чудом, строился вновь <...> Казалось, существование этого народа было вечно» (VIII, 48). *Чудесное* присуще и народному сознанию, в котором «простодушно» смешались языческая «славянская мифология... с христианством», возвышенный религиозный энтузиазм и явно «земная», языческая чувственность.

Еще одно противоречие – назовем его этическим – в отношении козаков к женщине и семье. Похищать «татарских жен и дочерей» себе в жены, как это делали «разгульные холостяки», явно не по-христиански (здесь вероятно влияние традиций «удалых выходцев» с «Кавказа», т.е. *черкесов*, которым «приписывают» основание Черкас, «где было главное сборище и местопребывание козаков...» – VIII, 47, 49). Далее, как сказано в статье «О малороссийских песнях», ни мать, ни жена, «ничто не в силах удержать» козака дома: «Упрямый, непреклонный, он спешит в степи, в вольницу товарищей», – и потому есть две «половины жизни народа»: суровый ратный

мир «гульливых рыцарей набегов» и «женский мир, нежный, тоскливый, дышащий любовью» (VIII, 91-92). Противоречие сохраняется, пока для козаков «узы этого братства... выше всего, сильнее любви» (VIII, 91), – ведь семья «уже не двое, но одна плоть». Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мф. 19:6).

Итак, в глазах Гоголя история Козачества соединила старое и новое, восточное и западное, чудесное и обыденное, Божественное и дьявольское. Этому способствовали противоречивые историко-географические (в современном понимании – геополитические), а также экономические (отсутствие торговых связей, уничтожение труда земледельца) и этические факторы, религиозные идеалы. Однако для Максимовича, Срезневского и Гоголя единственной **настоящей историей** Козачества – «живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописью», заключившей в себе «дух... изображаемого народа» (VIII, 91-92), – могли быть только народные песни.

Основанием таких утверждений, очевидно, был тезис Гердера о том, что народные песни воплощают «дух нации» [10, с. 33-34], а потому и поэтическую историю народа невозможно создать без песен. В письме к М. А. Максимовичу от 9 ноября 1833 г. Гоголь восклицал: «Моя радость, жизнь моя, песни, как я вас люблю. Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями <...> Вы не можете представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические, даже похабные: они все дают по новой черте в мою историю, все разоблачают яснее и яснее, увы, прошедшую жизнь и, увы, прошедших людей...» (X, 284). О возможности постигнуть Историю и «дух народа» по его песням Гоголь писал 6 марта 1834 г. И. И. Срезневскому: «Если бы наш край не имел такого богатства песен – я бы никогда не писал Истории его, потому что я не постигнул бы и не имел понятия о прошедшем, или История моя была бы совершенно не то, что я думаю с нею сделать теперь. Эти-то песни заставили меня с жадностью читать все летописи и лоскутки какого бы то ни было вздору» (X, 299).

В своей лекции «Библиография средних веков» (1834) Гоголь назвал среди источников издание «нескольких саг и эдд норманских, объясняющих начало северной истории» и добавил: «Сверх всех указанных источников <...> можно включить также создания поэтические, выражающие верно минувший быт народный: исторические баллады, народные песни, которыми особенно богата христианская Испания, Шотландия, народы славянские...» (IX, 104-105). В «Отчете по Санктпетербургскому учебному округу за 1835 год» сообщалось, что Гоголь готовит к

печати работу «о духе и характере народной поэзии славянских народов: сербов, словенов, черногорцев, галичан, малороссиян, великороссиян и прочих» [цит. по изд.: 8, с. 150].

Итак, две статьи о Малороссии в *ЖМНП* принадлежали, скорее всего, типичному малороссу (в частности, и потому что возможная латинская транслитерация его фамилии – Nohol) и представляли читателям научно-поэтическую историю народа. Правомерность такой концепции определяли и научные познания автора (разумное, логическое), и видимое художественное мастерство (чувственное, интуитивное), и врожденный, и жизненный опыт художника и ученого, чье духовное развитие соотносено с развитием его народа. И затем, когда Гоголь перепечатывает «Отрывок...» как «Взгляд на составление Малороссии» с датой «1832» в сборнике «Арабески» (1835) вместе со статьей «О малороссийских песнях» и заявляет о своем историческом романе, датируя его главы 1830 г., – он, видимо, хочет показать, что все его художественные и нехудожественные малороссийские произведения составляют, при всей разности, *единую* картину прошлого и настоящего народной жизни, а каждое из них – своего рода ступень поэтического постижения истории Украины художником-ученым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булашев Г.О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях: Вып. 1. Космогонические украинские народные воззрения и верования / Г.О. Булашев. – Киев: Тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1909. – 515 с.
2. Виноградов И.А., Воропаев В.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 7 / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1994.
3. Гоголь Н. Отрывок из Истории Малороссии. Том I, книга I, глава I; О малороссийских песнях / Н. Гоголь // *ЖМНП*. 1834. № 4. Отд. II. – С. 1-26.
4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: Т. I-XIV / Н.В. Гоголь. – Т. IX. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 76-77. Далее везде цит. по этому изд., указывая в круглых скобках том – римской цифрой, страницу – арабской. Курсив автора. – В.Д.
5. Денисов Владимир. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н. В. Гоголя): Монография / В.Д. Денисов. – СПб.: Изд-во РГГМУ, 2006. – 276 с.
6. Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 т. – Т. I / Н.М. Карамзин. – М., 1989.
7. Малороссийские песни, изд. Михаилом Максимовичем / М.А. Максимович. – М., 1827. – 234 с.

8. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя / С.И. Машинский. – М.: Просвещение, 1971. – 512 с.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – Т. 11 / А.С. Пушкин. – Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
10. Чудаков Г.И. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам / Г.И. Чудаков. – Киев: Тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1908. – 182 с.

АННОТАЦИЯ

Денисов В.Д. Об осмыслении Н. В. Гоголем истории Малой России

Речь идет о замысле научно-поэтической истории Украины, который возник у Гоголя после завершения «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и дал начало его историческим произведениям. Это, в частности, статья о «составлении Малороссии» (1834), где описано, как появились козаки и как они стали основой нового народа, чья природа соединила русское с европейским и азиатским. Анализ статьи выявляет исторические и эстетические взгляды Гоголя, которые предопределили проблематику его хрестоматийных произведений.

Ключевые слова: творчество Н. В. Гоголя, история Малой России, козаки, «Вечера на хуторе близ Диканьки», статья «О малороссийских песнях».

SUMMARY

Denisov V. D. On Gogol's understanding the history of Little Russia (Malorosiia)

The paper presents Gogol's plan of scientific and poetic history of Ukraine that emerged after completion of «Evenings on a Farm near Dikanka» and gave rise to his historical works. Particular attention is paid to an article on «drawing Little Russia (Malorosiia)» (1834), which describes where the Cossacks originated from and how they became the basis of the new nation, whose nature united the Russian with the European and the Asian. The analysis of the article reveals Gogol's historical and aesthetic views which predetermined the range of problems in his classic works.

Key words: Gogol's creative works, the history of Little Russia, Cossacks, «Evenings on a Farm near Dikanka», the article «On the Little Russian songs».

Л.В. Дербенёва
(Ивано-Франковск)

УДК 82.091

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОДСТВО ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Ощутимая историческая дистанция и предлагаемый компаративистикой сравнительный анализ различных национальных и исторических типов ментальности создают условия духовно-научной ориентации в рамках гуманитарного знания новейшего периода. Переориентация с изучения литературы на исследование культурного сознания побуждает литературоведов к активному изучению культурных феноменов самого разного характера, чтобы путем их критического сопоставления попытаться выявить и зафиксировать основные закономерности культурной жизни эпохи.

На фоне достижений русского реализма второй половины XIX века заслуги немецких писателей-реалистов этого периода менее значительны. Они не повлияли на дальнейшее развитие европейской литературы и не были так популярны как, например, английский или французский реалистический роман. В этой связи заслуживает пристального внимания факт популярности у русского читателя в 60-70-х годах XIX в. творчества немецкого романиста Фридриха Шпильгагена (1829-1911). Внимание читателей русский современник Шпильгагена П.Д. Боборыкина объясняет «не только потребностью в том, чтобы роман занимался интересами, близкими тогда и у нас, и в Германии молодым поколениям, но чтобы он более трезво отзывался на правду действительности...» [1, с. 478]. Поэтому русский литератор в своём монографическом исследовании «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века» (1900) определяет «роман шпильгагенского типа» как «веховый» в истории европейского реалистического романа [1].

Известно, что наиболее популярным у русского читателя романом Шпильгагена был «Один в поле не воин» (1856). Эта популярность объясняется исторически обусловленной общностью идейных предпосылок развития русской и немецкой литератур этого периода, умением писателя оперативно откликаться на веяния времени, превращая роман в «очень сложный и доказательный документ» [1, с. 480]. Не менее важную роль в восприятии творчества немецкого романиста в России играли те контактные и генетические связи, которые сложились в русской и немецкой культурах в сфере эстетических

и философских исканий к середине XIX века. С этой точки зрения 50-60-е годы представляют собой развитие и обогащение традиций, сложившихся в первую половину века. (В этой связи укажем на проблему рецепции Гёте в произведениях Тургенева, философии Канта в творчестве Толстого, восприятие некоторых идей Шопенгауэра Фетом и ряд других вопросов).

В русской литературе расцвет реализма связан с общим подъемом общественной жизни 50-60-х годов, приведшим к падению крепостного права. Осмысление опыта западных революций 1848 года, в том числе и революции в Германии, стало в России этого времени насущной задачей. Проблемы теории и практики, личности и народа – проблемы, которые занимали русскую общественную мысль – волновали русских писателей. Вместе с тем, все возрастающее значение приобретало изображение негативных сторон развивающегося капитализма, а «положительным» героем отраженной в литературе эпохи становится передовой интеллигент, разночинец-демократ.

В Германии, несмотря на поражение революции 1848 года, сходные идеи времени продолжали играть важную роль в духовной жизни страны. Немецкая литература по-своему откликнулась на актуальные вопросы современной действительности и подобно русской литературе критиковала феодальное дворянство, капитализующуюся Германию и выдвигает на первый план нового демократического героя (например, в творчестве В. Раабе).

Как для русской, так и для немецкой литератур 50-60-х годов реалистический роман становится ведущим жанром. Отражившийся в классическом русском романе интерес к окружающей действительности, проблемам народного бытия, социально-нравственным исканиям личности и постижению «универсально смысла» жизни определил его особый характер и его место в истории европейской литературы.

Середина XIX века в Германии – время вызревания нового типа романа о современности. Наряду с традиционным национальным жанром – романом воспитания, претерпевающим значительную эволюцию, в немецкой литературе утверждается проблемный роман, связанный с европейской литературой критической реалистической направленности. В немецком романе этого периода преодолевается характерная для национальной прозы традиция субъективного повествования, сосредоточенного на духовных исканиях личности. Середина века отмечена движением к эпичности, к созданию романа, осмысляющего народную историю и современность как итог истории.

В период формирования и развития реализма как ведущего художественного метода типологическое сходство идейно-

эстетических исканий в русской и немецкой литературах отражало закономерности развития и обогащения самого реалистического метода. Речь идет в первую очередь об историчности реализма, о стремлении к раскрытию идеологических и социальных процессов своего времени. Различие в художественном уровне произведений немецких писателей-реалистов, например Ф. Шпильгагена, творчество которого рассматривают в аспекте проблем, связанных с поэтикой «художественно второстепенного» (И.А. Гурвич) и великих русских писателей-романистов не исключает возможности их сравнения. С точки зрения общественно-типологических схождений и контактно-генетических связей писатели такого идейно-эстетического уровня («второго ряда») как Шпильгаген осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно. Они гораздо более показательны, чем первостепенные. В творческой манере Шпильгагена характерные черты развития реалистической литературы середины XIX в., общепризнанные нормы проявились гораздо более непосредственно, благодаря чему он пользовался значительно большей известностью и популярностью, чем его более талантливые современники (например, Раабе).

Д. Дюришин указывает на то, что влияние Шпильгагена на писателей из круга славянских литератур в 60-70-х годов XIX в. было куда более значительным, чем его современника И.С. Тургенева [3, с. 100]. А П.Д. Бобрыкин прямо указывает на то, что «русская публика 60-70-х годов <...> сделала из этого немецкого романиста своего любимца» [1, с. 478]. Несмотря на существенные различия, продиктованные национальным своеобразием литератур и художественным качеством сравниваемых произведений, представляется возможным установить известную общность в постановке проблемы, особенности типажа в русском и немецком романе 50-60-х годов XIX в., а типологическая общность конфликта, составляющего основу структуры произведения, может служить исходным моментом при сравнении романов Шпильгагена и русских романов 50-60-х годов.

Известно, что Шпильгаген не создал своей поэтической системы, заимствовав многое из французского романа 30-40-х годов и европейского «физиологического очерка», этическая и эстетическая составляющие которого чрезвычайно были близки традициям русской натуральной школы. Начиная с первого романа «Проблематические натуры» (переведен как «Загадочные натуры»), Шпильгаген пользуется тем основным принципом построения романа, который сохранится во всех последующих его произведениях. М.Л. Тронская, подчеркивает, что в романах

Шпильгагена «политическая тема вращается в условную схему традиционного семейного романа, политически острый материал переплетается со сложной приключенческой интригой, изобилующей мелодраматическими мотивами и ситуациями» [4, с. 164]. С.В. Тураев указывает на многонаселенность романов немецкого писателя, в которых «дан широкий срез немецкого общества, представлены разные его классы» [5, с. 377]. Последнее обстоятельство особенно импонировало традиции русского реалистического «физиологического очерка».

Риторический пафос, сентиментальная морализация, пышность метафор и сравнений характеризует глубоко эмоциональный стиль Шпильгагена, являются особенностями поэтики немецкого романиста. В романе «Проблематические натуры» прослеживается судьба Освальда Штейна, домашнего учителя в семье барона Гренвиц. В основе конфликта – столкновение романтически возвышенного характера, сочетающего в себе качества революционера и «лишнего человека», с миром аристократов, одновременно отталкивающего и притягивающего к себе героя романа. Во второй части произведения («От ночи к свету») Шпильгаген раскрывает психологическую подоплеку противоречивого отношения Освальда Штейна к дворянскому сословию: герой оказывается побочным сыном старшего брата барона и законным наследником его поместья. В финале романа Освальд Штейн отказывается от наследства и умирает в 1848 г. на баррикадах. П.Д. Бобрыкин, ощущая типологическую общность русского романа и романа шпильгагенского, резюмирует: «Автор все-таки доводит его (Освальда Штейна. – Л.Д.) до полного жизненного банкротства и заставляет этого бурного неудачника кончить дни свои на мартовских баррикадах, совершенно так, как Тургенев покончил со своим Рудиным» [1, с. 479].

Шпильгаген изображает типичного представителя «лишних людей», доминирующего типа в русской литературе XIX века. «Лишний человек по сей день является наиболее часто употребительным типологическим определением центрального героя русской классической литературы» [6, с. 66]. Универсальность этого типа подтверждается «набором» общих черт. А.А. Фаустов выделяет несколько постоянных модусов значений этого типа: чужой в окружающей среде; «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; «отвлеченный человек»; «беспочвенный»; человек, лишенный на земле своего места [6, с. 66].

Центральный конфликт романа дан Шпильгагеном на социально-историческом фоне: здесь и борьба буржуазии с дворянством, разложение дворянства, нищета народа, движение

пролетариата. Для всех произведений Шпильгагена характерна антифеодалная направленность, критика дворянства «изнутри» в лице лучших представителей этого сословия. В этом смысле конфликт романа «Проблематические натуры» отражает ситуацию, характерную для немецкой литературы 50–60-х годов и очень близкую русской литературе этого периода. Достойно назвать роман Б. Ауэрбаха «Новая жизнь» (1852), в котором изображена судьба дворянина, участника событий 1848 года, отказавшегося от графского титула и посвятившего свою жизнь скромной профессии деревенского учителя.

Особый характер решения главного конфликта романа Шпильгагена «Проблематические натуры» определяет ту важную роль, которую это произведение играет в литературе второй половины XIX века. Рожденный переходной эпохой 30–40-х годов тип героя, носителя передовой идеологии, но обреченного на бездействие нашел отражение, в первую очередь, в творчестве писателей «Молодой Германии» и их последователей в 40-е годы. В 50–60-е годы этот традиционный герой, генетически восходящий к гётевскому Вертеру, осмысливается в новом свете. Шпильгаген изображает своего героя не только как носителя «разорванного сознания» и бессильного протеста, но пытается указать реальный путь преодоления пассивности героя, делает его участником революционных событий 1848 года. В том же направлении решает проблему современного героя и русская литература конца 40-х и 50-х годов. Таковы, например, повесть Панаева «Родственники» (1847), повесть Михайлова «Изгоев» (1855). Нравственное перерождение, взрыв духовных и деятельных сил, обращенных на общую пользу, пересмотр пассивного, созерцательного отношения к жизни, определяет пафос многих произведений, как русской, так и немецкой литературы этого времени («Обломов» И. Гончарова, романы В. Раабе и др.). На революционной баррикаде в Париже 1848 года погибает герой романа И. Тургенева «Рудин», созданного в 1855, до выхода в свет «Проблематических натур». Пути духовного развития центрального героя этого романа И. Тургенева продиктованы в первую очередь русской действительностью и национальной культурно-исторической традицией. Однако трудно отрицать типологическую общность конфликта «Проблематических натур» и романа Тургенева «Рудин» (первоначальный вариант заглавия – «Гениальная натура»).

В рамках современного «частной жизни» И. Тургенев идет вглубь психологической проблемы «лишнего человека» 30–40-х годов и создает образ героя, живущего активной внутренней жизнью, для которого философские искания и споры, поиски высокого нравственного идеала составляют как бы основное

содержание бытия. Идея преобразовательной, практической деятельности героя еще не получила в романе художественного воплощения. Герой Тургенева еще разъединен с миром. Подобно героям Шпильгагена, он впитал в себя немало черт романтического индивидуализма. Важно отметить, что философский источник, питающий «разорванное» сознание героев немецкой литературы 30–40-х годов и сознание «лишнего человека» Рудина, один и тот же – немецкая идеалистическая философия. Изображению дворянской интеллигенции 30–40-х годов, увлеченной немецкими идеалистическими настроениями, никак не обращенными к русской общественной практике, Тургенев посвятил целый ряд произведений и до создания своего романа, в частности рассказ «Гамлет Щигровского уезда». Как и герой этого рассказа, студент Рудин – воспитанник кружка Грановского и Станкевича, был «весь погружен в германский романтический и философский мир». Сочувственное, но вместе с тем и критическое отношение Тургенева к своему герою, отразившееся в романе, было связано, как известно, с исторической оценкой идей, формировавших сознание русского интеллигента 30–40-х годов. Критику абстрактно-теоретического, пассивно-созерцательного отношения к жизни, воспитанного на восприятии немецкой идеалистической философии, Тургенев продолжит и в следующем своем романе «Накануне», противопоставляя Берсенева с его отвлеченным умозрительным отношением к жизни, активному герою нового типа – Инсарову. Следует подчеркнуть, что решение проблемы современного героя, формирование идеала жизненной активности, отразившееся в русском и немецком реалистическом романе 50–60-х годов – процесс сложный и противоречивый.

В 60-е годы отчетливо прослеживается влияние философии Шопенгауэра, как на концепцию характера центральных героев, так и на идейные аспекты конфликта в немецком романе. Вопрос о влиянии идей Шопенгауэра на решение конфликта в ряде произведений Тургенева 60-х годов не столь однозначен. В критической литературе речь идет либо о поверхностном, неглубоком восприятии Тургеневым отдельных сторон философии Шопенгауэра, либо полностью отрицается сама возможность такого влияния. Однако некоторые наблюдения дают возможность проследить известную типологическую общность в философской трактовке конфликта в романах Шпильгагена и Тургенева указанного периода. Речь идет о трагическом исходе конфликта, пессимистической тональности финалов таких произведений, как «Отцы и дети», отчасти «Накануне» Тургенева и «Проблематические натуры», «Один в поле не воин» Шпильгагена. Мотив неизбежности смерти, безразличной

и глухой ко всему вечности равно определяет пафос последних глав романа «Отцы и дети» и названных романов Шпильгагена. Как Тургенев, так и Шпильгаген вкладывают в сознание своих радикально мыслящих активных героев (Базаров, Инсаров, Освальд Штейн) черты, придающие им облик трагических одиночек в духе романтического индивидуализма.

Специфика изображения центральных характеров в романах Тургенева 50-60-х годов определяется, как известно, особенностями самого метода писателя, того «романтического реализма», который был типичен во многих отношениях и для немецкого реализма, преемственно связанного с эстетикой романтизма. Поставленная в романе Шпильгагена «Один в поле не воин» проблема современного героя, особенности ее идейно-художественного воплощения представляется нам чрезвычайно важной, поскольку она имеет прямое отношение к проблематике русского романа 60-х годов.

История Лео Гутмана, общественного деятеля кануна революции 1848 года, этапы его духовного развития и его трагическая гибель составляют фабулу романа. В основу биографии Лео Гутмана легли некоторые факты из жизни Фердинанда Лассалю. Действие романа охватывает период кануна революции 1848 года. Отец Лео, мелкий служащий, умирает от чахотки, маленький Лео воспитывается в доме своего дяди, лесничего барона. С детских лет он мечтает стать папой римским или генералом ордена иезуитов. На дальнейшее развитие и судьбу героя оказывает сильное влияние учитель Туски, радикально настроенный молодой человек. Его пренебрежение к общепринятой морали, его непримиримость формирует в Лео убежденность в том, что цель оправдывает средства. Став политическим деятелем, Лео, одержимый идеей избранничества, не в состоянии действовать в народных интересах. Он привлекает к себе внимание «гуманного, мудрого» прусского короля и, подобно своему прообразу – Фердинанду Лассалю, пытается использовать авторитет короля в политической борьбе, однако все его надежды оказываются несостоятельными. Судьба героя складывается драматически: крах его цезаристских устремлений, осознание ложности избранного пути приводит его к гибели.

Авторская позиция беспристрастного наблюдателя в изображении радикального деятеля Лео и его противников отражала попытку автора создать диалогическую форму романа, затрагивавшего все аспекты идейной борьбы своего времени. С произведениями Тургенева Шпильгагена сближает именно это стремление зафиксировать тип современного героя, оставаясь объективным наблюдателем. Как и Тургенев, Шпильгаген отдает

должное исторической правде, рисуя продиктованную жизнью закономерность появления на общественной арене героя-разночинца типа Базарова. Социальная обусловленность и оправданность протеста такого героя не подвергается Шпильгагеном сомнению, равно как и Тургеневым не подвергаются сомнению социальные права такой духовно богатой личности, как Базаров. Пафос романа – в развенчании идеологии бонапартизма, культа сильной личности. И в этом плане эпический конфликт романа во многом созвучен идейной направленности ряда произведений русской литературы 60-х годов, отражая актуальные для этого времени тенденции. Критический перелом культа Наполеона, «героя», стоящего над толпой, составляет один из наиболее важных этапов духовного развития центральных персонажей романа Толстого «Война и мир», определяет идейно-философское содержание «Преступления и наказания» Достоевского.

Вопрос о нравственном содержании человеческой деятельности, о границах нравственной свободы личности, проблема столкновения бунтарского своеволия и жизненных прав другого человека приобрели особую остроту в России на почве исторического разочарования, пережитого молодым поколением в 60-е годы. Шпильгаген на материале недавнего исторического прошлого решает сходные вопросы средствами политического романа, как «изобличитель отживающего феодально-дворянского строя» (П.Д. Боборыкина), подтверждая тем самым их своевременность и для немецкой литературы.

Финал романа отчетливо проявляет сущность конфликта. Одержимый мыслью о своей исключительности, свободный от общественной морали, Лео Гутман наказан самим собой, собственной совестью. В отличие от героя романа Достоевского, любовь не может воскресить Лео Гутмана, но раскаяние предстает как неизбежный итог его прозрения. Подобно герою трагедии, он, как и Раскольников, «сам держит в руках свою судьбу и должен сам вынести свой приговор» (Г. М. Фридендер) [7, с. 176] – типологическая общность конфликта определила и эту особенность его воплощения.

Разумеется, индивидуальное своеобразие в решении проблемы определяется в первую очередь различием художественного уровня писателей, жанровой спецификой сравниваемых произведений, национальными традициями. Вместе с тем нельзя не отметить, что критическая направленность романов имеет тот общий источник, о котором говорит Г.М. Фридендер применительно к Достоевскому: гуманизм Шиллера, его неприятие аморализма, индивидуалистического титанизма, идеи «сверхчеловека» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. / П.Д. Боборыкин. – СПб., 1900. – 668 с.
2. Дитце В. Шопенгауэр. История немецкой литературы / В. Дитце / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – 586 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. – М.: Наука, 1979. – 324 с.
4. Тронская М.Л. Шпильгаген. История немецкой литературы / М.Л. Тронская / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – 586 с.
5. Тураев С.В. Немецкая литература / С.В. Тураев // История всемирной литературы: В 9-ти т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. – Т.7. – М.: Наука, 1991. – С. 370–392.
6. Фаустов А.А. К литературному генезису термина “лишний человек” / А.А. Фаустов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 1. – Воронеж, 1993. – С. 64–72.
7. Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература / Г. Фридлендер – М.: Худож. литература, 1979. – 424 с.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. Типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русском и немецком романе середины XIX века

В статье рассматривается проблема типологического единства немецкого и русского реалистических романов середины XIX века на материале произведений Ф. Шпильгагена. Факт популярности творчества немецкого писателя-реалиста у русского читателя объясняется общими идейными поисками характерными для литературы 60-70-х годов XIX века: умением писателя оперативно откликаться на актуальные проблемы общественной жизни. Именно поэтому критические и «натуралистические» тенденции шпильгагенского романа были близки русскому читателю. Имели значение и контактные и генетические связи, которые сложились в немецкой и русской культурах в сфере эстетических и философских поисков середины века.

Ключевые слова: реалистический роман, герой, конфликт, тип.

SUMMARY

Derbeneva L. V. Typological commonness of the Russian and German realistic novel in the middle of the XIX century

The article deals with the problem of typological commonness of the German and Russian realistic novel on the material of Spielgagen's works. The fact of the German writer's popularity with the Russian readers is explained by the common ideas' search, characteristic of the literature of the 60-70 years of the XIX century, that is the ability of a writer to respond to the public life's vital problems. This is the reason why Spielgagen's «naturalistic» tendencies were so close to the Russian reader. Contact and hereditary ties, which appeared in the German and Russian cultures in the sphere of aesthetic and philosophical search, were also very important.

Key words: realistic novel, character, conflict, type.

А.А. Кораблев
(Донецк)

УДК 82.0

**КУДА ЛЕТИТ ПТИЦА-ТРОЙКА?
(ЗАМЕТКИ О СИМВОЛИКЕ ПУТИ В «МЕРТВЫХ
ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ)**

Птица-тройка – энергичный, духоподъемный образ, не только завершающий первый том «Мертвых душ», но и предвещающий риторике последующих томов, поэтому закономерно, что большинство его трактовок тоже возвышенны и патетичны: «Образ стремительно летящей вперед по бесконечным пространствам тройки передает устремленность в будущее, ликующее чувство простора, воли, движения, широты размаха и удали русского характера» [8, с.471-472] и т.п.

Таковыми толкованиями можно было бы удовлетвориться, если бы этот образ возник обособленно, вне связи с другими образами поэмы, как некое внешнее знамение, сопряженное, но внеположное земной жизни. Но он появляется на первой странице и проходит через все главы. Тройка коней, торжествующе взлетающих к небесам, и рессорная бричка, незаметно въезжающая в город, – это один и тот же экипаж и, в сущности, один и тот же образ, только в разных фазах своего проявления. Мы упустим очень важную мысль, если не учтем их сущностного единства. Тройка в виде птицы – не просто образ, а прообраз грядущего преображения, не только транспорт, но и трансценденция, не только средство, но и целеполагание.

«Не так ли и ты, Русь?..» [4, с.247] – вопрошает повествователь, побуждая читателя переосмысливать все показанные ему картины российской жизни, все ее уродства и непотребства, всю ее никчемность и ничтожность как такое же латентное бытие, которое

может быть однажды явлено и активизировано, и она из сонного изаторможенного состояния перейдет в режимпассионарности и мирового лидерства.

Двоящийся образ России – искаженный и преображенный – аналогичен образу поэта, в котором его человеческое естество преобразуется в минуты вдохновения. Возможно, это еще одна скрытая пушкинская аллюзия – на стихотворение «Поэт» (1827), где противопоставлены два состояния поэта – нерабочее, когда он ничем не выделяется среди человеческих ничтожеств и даже, может быть, «всех ничтожней», и вдохновенное, когда он разительно изменяется – «как пробудившийся орел» [7, с.23]. В поэме Гоголя описана такая же трансформация ничтожествавптицеподобиеи тоже, как и у Пушкина, в самом описании акцентирована ее сверхъестественность: это «*божье чудо*», подобное молнии, «*сброшенной с неба*», это «*наводящее ужас движение*» и «*неведомая сила*», поднимающая от земли, и в довершение, уже без каких-либо иносказаний, эта аналогия утверждается резюмирующим восклицанием: «*и мчится, вся вдохновенная Богом!..*» [4, с.247].

Так гусеница превращается в бабочку, являя закон эволюционного процесса. Так дух преображает человеческую природу, являя закономерность духовной эволюции. Если искать высшие примеры, то для Гоголя это прежде всего Преображение Господне, явившее людям духовную перспективу их природных возможностей.

Пушкинский образ в описании будущего преображения Россиине покажется слишком произвольным или чужеродным, если вспомнить, что Гоголь полагал возможным приравнивать феномен национального поэта и феноменологию народа: Пушкин для него – «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [2, с.50].

Критическое отношение Гоголя к Пушкину, усиливавшееся по мере размышления о миссии поэта в духовной жизни народа, выразилосьвпоэменеявно–впародийныхаллюзиях, полемических парафразах и, главное, в криптографическойкарикатуре на поэта, угадываемой в образе Плюшкина [1, с.23-32; 5, с.153-161; 6, с.239-247]. Именно Плюшкину-Пушкину, преображенному и прозревшему, суждено было в заключительном томе произнести речь, которая, возможно, содержала бы тот ответ, который не дала в первом томе Русь-тройка.

Все персонажи поэмы, не только Плюшкин,объединенные понятием «Русь» и обобщенные образом «птицы-тройки», обречены на общую историческую судьбу, предопределяющую их испытания и надежды. Ничтожные и несовершенные, они

выглядят мертвыми, и можно было бы усомниться, что они когда-нибудь воскреснут, если бы не птица-тройка– авторское предвестие их преображения.

* * *

Если птица-тройка – это Русь, а в тексте прямо сказано, что это Русь, тогда логично заключить, что три коня –это три ее части: коренной, по имени Заседатель, – это, понятно, «Великая Русь», а два пристяжных – «Малая»и «Белая».Для малоросса Гоголя взаимоотношения трех восточнославянских народов, особенно великорусского и малорусского, были личной проблемой («сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская» [3, с.419]) и постояннымпредметом его раздумий. Уже в своих первых повестях он не только открывал миру мистическую страну Украину, но и кодировал в них знаковые события ее истории. Он задумывал написать «Историю Малороссии», но написал ее художественную версию – повесть «Тарас Бульба». Наконец, в поэме «Мертвые души» он намеревался показать «всю Русь» – не противопоставляя уклад «Миргорода» порядку «Петербурга», а осмысливая их взаимовосполняющее единство.

Персонификация трех коней– остроумный писательский прием для аллегорического изображения трех народов, оказавшихся в одной исторической упряжке. Примечательно, но и закономерно, что в центре художественного внимания оказывается не коренной («великоросс»), а один из пристяжных – *чубарый*, т.е. с темными пятнами на светлой шерсти, который на слух воспринимается как *чубатый*, т.е. с чубом, с хохлом, с оселедцем, – надо полагать, это и есть «малоросс». С этим конем у кучера Селифана постоянные проблемы: «Этот чубарый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет...» [4, с.40]. Селифан всячески пытался его вразумлять, и кнутом, и словом, обычно коротким: «Эх ты, подлец!» [4, с.91], но иногда и пространным: «Ты думаешь, что ты скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение» [4, с.41]. Видя, что с характером чубарого ему не сладить, Селифан обращается к барину с решительной пропозицией: «Да еще, сударь, чубарого коня, право, хоть бы продать, потому что он, Павел Иванович, совсем подлец; он такой конь, что просто не приведи бог, только помеха» [4, с.217].

Да и сам чубарый, как выяснилось в дорожном происшествии, не прочь сменить свою упряжку, а также и колею: «Чубарый с любопытством обнюхивал новых своих приятелей, которые очутились по обеим сторонам его» [4, с.90].

Как видно, Гоголь знал и понимал что-то действительно существенное в характере своего народа, если его аллегории могут прочитываться как предсказания: «...чубарому коню так понравилось новое знакомство, что он никак не хотел выходить из колеи, в которую попал непредвиденными судьбами, и, положивши свою морду на шею своего нового приятеля, казалось, что-то нашепывал ему в самое ухо, вероятно, чепуху страшную, потому что приезжий беспрестанно встряхивал ушами» [4, с.91].

* * *

Диспут о колесе, начатый двумя русскими мужиками на первой странице книги, продолжился и учеными читателями, увидевшими в этом предмете не только техосмотр брички, но и характеристику самих мужиков (уровня их интеллекта) и указание на местоположение происходящего (где-то ближе к Москве, нежели к Казани). Если же читатель, в отличие от мужиков, знает, что эта бричка является – потенциально – символом самой Руси, тогда взгляд русских мужиков выглядит исключительно концептуальным, обращенным к символической сути предмета, тогда и направленность движения преисполняется историософскими значениями, а само колесо воспринимается как символ движения и прогресса.

Не ведая, что говорят, русские мужики высказывают экспертные суждения о творческом потенциале государственного устройства: дорогу до Москвы колесо выдержит, а до Казани нет. Что означают эти векторы? Если действительно подразумевается исторический путь России, тогда, может быть, это религиозная развилка – православие и ислам?

В третьей главе бричка перевернулась. Если движение экипажа, как мы убеждаемся, неслучайно и символично, тогда этот переворот – государственный. Глава, где случилось это дорожное происшествие, содержит ассоциации, обращающие к XVIII веку – времени частых дворцовых переворотов, включая и тот, который привел к власти Александра I. Если же иметь в виду, что следующая глава, соответственно, содержит множество декабристских аллюзий, можно предположить, что подразумевается не только начало царствования, но и его загадочное завершение.

В пятой главе происходит столкновение брички со встречным экипажем, после чего, выходя из этой ситуации, пришлось податься назад. Воспринимаемый аллегорически, такой сюжетный ход должен означать обратное движение (годы «реакции»).

Дальнейшее представляется тоже весьма поучительной политической аллегорией. Собравшийся народ пытается сдвинуть

бричку с места, правда, больше советами, нежели делом, а на застрявших в пути коней взбираются поочередно, а то и вместе, «дядя Митяй» и «дядя Миняй». И вот тут-то сам Николай Васильевич Гоголь из своего невозвратного далека с лукавой своей улыбкой показывает, как эта ситуация разваливается: «Наконец кучер, потерявши терпение, прогнал и дядю Митяя и дядю Миняя; и хорошо сделал, потому что от лошадей пошел такой пар, как будто бы они отхватили не перевода духа станцию. Он дал им минуту отдохнуть, после чего они пошли сами собою» [4, с.92].

В одиннадцатой главе, завершающей первый том и первую треть пути, автор отмечает это событие прочувствованным лирическим рассуждением, которое придает дороге реальное, биографическое содержание и осмысливает ее как творческий фактор, предопределяющий особенности авторского творчества: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..» [4, с.222].

Путь героя и путь писателя сближаются и совмещаются этим пассажем, побуждая читателя в изображенной дороге видеть не только вымышленные, но и автобиографические реалии. Из окошка кибитки творческая эволюция Гоголя видится как смена художественных пространств, которые автор сам обозначает названиями своих сборников и произведений: МИРГОРОД – ПЕТЕРБУРГ – РИМ. Более того, это последовательное расширение художественных пространств и творческого горизонта: «малый мир» – «великий мир» – «весь мир».

Авторизация чичиковского маршрута – еще одно подтверждение внутренней соотносительности автора и главного героя, а внезапное превращение брички в символ Руси преображает, соответственно, и дорогу: теперь она воспринимается как *исторический путь*, где каждое происшествие тоже становится закономерно-символичным. Пространственные перемещения, обретая дополнительные смыслы, теперь прочитываются и как перемещение во времени. По многочисленным деталям, как внешним, изображенным, так и внутренним, подразумеваемым, можно установить, что время действия в первом томе «Мертвых душ» – первая треть XIX века. Если же учитывать и скрытые значения, тогда линейность исторического времени начинает закручиваться в историософскую воронку, с неизбежными повторами и возвращениями. Наряду с историческим вектором, определяющим линейную поступательность, неявно выражен

и вектор трансисторический, определяющий парадигматику исторических трансформаций. Событийный ряд XIX века, воспринимаемый образно и сущностно, в единстве закономерной целенаправленности, т.е. в виде дороги, устремленной вдаль, повторяется и в XVIII, и в XVII, и в XVI веках, куда простиралась гоголевская мысль и что неявно проступает в гоголевской поэме. Посещение пяти поместий оказывается соотносимой с исторической стадийностью столетий:

00-10-е – утопии, проекты, оптимизм («маниловщина»);

20-40-е – заговоры и перевороты, затем стабилизация и консерватизм («коробочка»);

50-60-е – реформы, свободы, эксперименты («ноздревщина»);

70-80-е – реакция и фундаментализм («собакеевщина»);

90-е – декаданс, мистицизм («la fin de siècle»).

Представление о цикличности происходящего – это возможный ответ на вопрос, куда несется Русь-тройка: она несется по кругу, как лошади карусели, повторяя одни и те же события и ситуации. Знание прошлого – это и знание будущего, потому что и в следующем, XX веке, и в последующих веках все должно повториться: и надежды, и мятежи, и стройка, и перестройка, и погружение в метаисторический транс, а затем новые надежды и т.д.

Цикличность исторической событийности отражена и как бы узаконена Священным Писанием: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1: 9). Для христианина, каковым сознавал себя Гоголь, это неотменяемый фундаментальный закон истории, но все-таки это *ветхий* закон, который восполняется *новым*, выпрямляющим круги исторического пути в целенаправленный вектор. Чудо преображения открывает принципиально новую перспективу исторического развития, однако для того, чтобы оно осуществилось, требуются духовные усилия всех социальных слоев, объединенных в одно одухотворенное государство.

Духовное преображение преподносится как общечеловеческий закон, явленный самим Спасителем. Поэма Гоголя – о миссии триединого русского народа, открывающейся в момент его духовного подъема. На прямой вопрос, куда устремлена Русь, нет прямого ответа, но она сама, летящая ввысь и «вся вдохновенная Богом», является ответом и объяснением, откуда в ней эта чудная сила и почему «косось посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [4, с.247].

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов И.А. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души»: проблемы интерпретации и текстологии. – М., 2003. – С.85-97.

2. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. – Т.8. – С.50-55.
3. Гоголь Н.В. Письмо Смирновой А. О., 24 декабря н. ст. 1844 г. Франкфурт // Полн.собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. – Т.12. – С.411-421.
4. Гоголь Н.В. Мертвые души // Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л., 1937-1952. – Т.6. – С.5-247.
5. Двинятин Ф.Н. О литературском подтексте в характерологии первого тома «Мертвых душ» Гоголя // Канадский колледж: сб. статей. К 5-летию основания. – СПб, 2000. – С.153-161.
6. Кораблев А.А. История литературы в «Мертвых душах»: портреты и оригиналы // Н.В.Гоголь и русская литература: К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятое Гоголевские чтения. – М., 2010. – С.239-247.
7. Пушкин А. С. Поэт: («Пока не требует поэта...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977—1979. Т. 3. Стихотворения, 1827—1836. – 1977. – С. 23.
8. Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь: Творческий путь. – 2-е изд. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 608 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблев А.А. Куда летит птица-тройка? (заметки о символике пути в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя)

В статье представлена интерпретация аллегорического образа России в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». Композиция произведения трактуется как динамика пути, приводящая к духовному преображению.

Ключевые слова: «Мертвые души», птица-тройка, русский путь, цикличность истории, преображение.

SUMMARY

Korablev A. A. Where is the bird troika flying? (notes on the symbolism of the road in «Dead Souls» by Nikolai Gogol)

The article presents an allegorical interpretation of the image of Russia in Gogol's poem «Dead Souls». The composition of the work is treated as a dynamic path leading to a spiritual transformation.

Key words: «Dead Souls», the bird troika, Russian path, cyclical history, transformation.

С.А. Кочетова
(Горловка)

УДК 82.0

**СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА В СУДЬБЕ ОТЕЧЕСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «БЫЛИ И НЕБЫЛИ»
Б. ВАСИЛЬЕВА)**

Одной из ведущих тем прозы Б. Васильева стала тема духовной стойкости русского человека перед лицом трагедий и испытаний, выпавших на долю Отечества. Герои Б. Васильева понимают Отечество в широком смысле этого слова, включая в него земли и судьбы братских славянских народов – сербов, болгар, черногорцев...

Отметим, что принципиальной для писателя является идея отрицания отрицания, согласно которой «странная страна» Россия держится на незыблемых устоях и традициях, вошедших в кровь русского человека. «Она (Россия) – прямое порождение ледника, а потому согласно законам диалектики и гибель ее заключается в леднике. Тепло населяющих ее душ обзано заледенеть изнутри, уничтожив все. Ласку и приветливость, добродушие и сострадание, любовь и нежность» [3]. И когда русская душа оказывается перед угрозой «обледенения», в ней мобилизуются все силы, просыпаются патриотические чувства и русский человек вспоминает завет Александра Невского о том, что «не в силе Бог, а в правде!». Б. Васильев, пройдя Великую Отечественную как воин, в произведениях о войне, об истории Святой Руси и об истории своего рода всегда говорил о важности «помнить имя своё» и беречь свою славянскую духовность. Знаковой в контексте таких представлений писателя является использованная Б. Васильевым в романе «Отрицание отрицания» метафора борьбы кустарника и дерева: «Столбовые деревья и сегодня ведут свой нескончаемый бой с упорной кустарниковой ратью. И война эта бесконечна, ибо опирается на социальное Отрицание. Ведь и в человеческой жизни кусты изо всех сил мешают деревьям, а деревья стойко продолжают борьбу. И только тогда, когда кустарник дозрел до мысли об объединении, получил численное преимущество, армии кустов смели с лица России ее последние тысячелетние дубы и вековые сосны» [3]. История движется благодаря каждому новому этапу отрицания. Но и неизменным залогом стабильного пути России, судьбы Отечества, по Б. Васильеву, являются монолитные многовековые традиции русского мира – столбовые деревья, отстаивающие перед кустарниками своё право на существование.

Дилогия «Были и небыли», состоящая из двух романов «Господа волонтеры» и «Господа офицеры», органично вписывается в эстетические представления писателя и посвящена истории дворянской семьи Олексиных, откликнувшейся на зов о помощи балканских народов, исторически воспринимаемых русским человеком как братья-славяне «и по крови, и по вере» [1, с. 21].

На борьбу против турок поднялся весь русский народ, волонтерским «потоком ринувшимся в далёкую и незнакомую Сербию. Ехали офицеры и студенты, рядовые казаки и отставные полковники, мещане и земские деятели, купеческие сынки и крестьянские дети. Ехали „мстить нехристям“ и с оружием в руках отстаивать чужую свободу; ехали за крестами и карьерой; ехали из любознательности и из равнодушия; ехали посмотреть мир или просто хоть на время удрать из родного отечества, чтобы полной грудью вдохнуть свежий ветер борьбы вдали от голубых мундиров. Ехали все, кто хотел и кто мог» [1, с. 23-24]. Герои дилогии оказываются перед выбором – достойная жизнь или смерть. Они принимают бой, который для кого-то из них может оказаться последним. Они делают выбор сами. Их путь – гибель в бою! И во всех жизненных ситуациях в дилогии у Б. Васильева побеждает романтическая преданность великому делу служения Отечеству.

Заметим, что Б. Васильев изображает войну не только во внешних событиях и поступках героев, но и через их внутренние переживания. Таким образом, тема войны в дилогии представлена одновременно в двух ракурсах: «человек на войне» и «война в человеке».

Офицерский дух в русской армии передан Б. Васильевым через образы генералов Скобелева и Гурко, офицеров Тюрберта, Фока, Брянова и других исторических деятелей того времени. Ярчайшая историческая личность в романе – генерал Скобелев: «Он не просто жаждал славы, – он яростно добивался ее, рискуя жизнью и карьерой. Он искал её, эту звонкую военную славу, бросаясь за ней то в Данию, то в Сардинию, то в Туркестан. Он ловил свою удачу, азартно вверяя случаю самого себя <...> Начальство ставило его в пример... <...> Ему всегда нужна была главная роль и публика. И ещё – противник, и чем сильнее оказывался этот противник, тем талантливее становился Скобелев» [1, с. 501-503]. Генерал Скобелев поражает своей храбростью и отвагой, которую он всегда показывает в борьбе с врагами, но одновременно он является суровым воином, что, в свою очередь, становится залогом победы его войск: «Скобелев был широк, бесшабашен, резок в оценках и безрассудно отважен

в решениях. Обладая прекрасным образованием и острым умом, он так и не научился светскому хладнокровию: в обществе его не любили за детское неумение и нежелание прикрываться спокойным юмором или язвительной иронией. Этот большой, сильный, шумный и яркий человек воспринимал театр военных действий, прежде всего именно как театр» [1, с. 502-503]. И в каждой битве Скобелев был на вершине славы, благодаря своему мастерству и неисчерпаемому таланту. Удадь и мужество этого исторического персонажа воспроизводится Б. Васильевым в диалогии. Перед лицом солдат, в одном из боёв за Плевну на грани отчаяния от необходимости измождённым российским войскам отступить, Скобелев принимает единственно верное решение – возглавить атаку, «послать на помощь изнемогавшим полкам последний резерв – самого себя» [2, с. 300]: «Появился вдруг, с саблей в руках – мокрый, с растрёпанной бородой, в неизменном белом сюртуке, заляпанном грязью. <...> И смяв конём аскеров, прорвался, дал шпоры, поднял лошадь и одним прыжком послал её через глинистый откос редута. <...> Он не оглядывался: знал, что солдаты пройдут за ним сквозь любые заслоны» [2, с. 300-301]. Аристократ, русский генерал был спаян с народом, был его частью.

Интересной, на наш взгляд, является характеристика Скобелева, представленная в романе одним из персонажей – капитаном Гордеевым. Роль Скобелева в истории российского государства не ограничивается победоносными завоеваниями или отважными поступками. Она гораздо шире. Образ Скобелева объясняет нелогичную для понимания многих линию поведения русских. Гордеев в разговоре с Алексиным замечает: «Если бы мы воевали за очередной кусок, я бы не вернулся в армию. Но мы воюем за свободу, <...>. Пока за чужую, и то слава Богу. Честь Родины – нести свободу народам, а не завоёвывать их... <...> У нас – восторженная история. Не по сути, а по способу изложения. И во всех нас таится этот подспудный восторг, а кто не скрывает его, тот – вождь, трибун, идол, за которым мы идём очертя голову, ибо в лице его всю восторженную историю воочию видим. Помирать – так с музыкой: вот наш девиз. <...> Я о восторге говорю. Сегодня его Скобелевым зовут, завтра другой придёт – суть не в этом... Суть в том, что коли есть идея в войне, то восторг наш природный сразу на фундамент опирается. И тогда нам никто не страшен, никто и ничто» [2, с. 21]. Знаковой для характеристики образа Скобелева как истинного патриота, героя, неотделимого от истории своего народа, является реплика князя Шаховского. В эпизоде одного из боёв под Плевной оскорблённый действиями русских генералов Скобелев, чувствуя, «как к

сердцу вновь подступает боль, а в горле клокочет с огромным трудом сдерживаемое бешенство» [2, с. 186], гневно обвиняет князя в напрасно загубленных жизнях русских солдат. Князь Шаховской, выставив вон Скобелева, вдруг затрясся и, смахивая слёзы, произнёс: «Каков стервец! <...> Жаль, не мой сын, очень жаль. Выдрал бы я его как сидорову козу, а потом расцеловал бы в обе щёки...» [2, с. 188]. Преданность своему делу, порой, перерастающая в безрассудство, одинаково близка и понятна как князю, так и рядовому солдату.

Ещё один образ, олицетворяющий судьбу Отечества, – храбрый офицер, настоящий знаток военного дела капитан Брянов, который «всегда был человеком ответственным и точным. Именно эти качества и спасали его до сей поры не только от отставки, но и от каземата <...> начальство не могло не ценить его служебного рвения и профессиональных достоинств. Его послужной список мог быть образцом для многих армейских офицеров» [1, с. 630]. При описании русских офицеров, добровольно ушедших воевать за сербов и болгар, автор перманентно упоминает чувства и переживания воинов – они преисполнены «твёрдого ощущения правоты, закономерности и необходимости того дела, которому <...> служили» [1, с. 630]. Отметим, Б. Васильев мастерски владеет искусством изображения батальных сцен. Именно в них характеры героев романа проявляются ярче, чем в многочисленных диалогах и монологах, репликах персонажей в мирной обстановке: «Брянову некогда было думать о понтонных своей роты: он думал о более насущном: о своей конкретной задаче в этом бою» [1, с. 660]. Изображение войны во внешних событиях (грохоте разрывов, трескоте пулеметов, атаках и поражениях) сопровождается описанием внутренних переживаний героев через ретроспекцию воспоминаний, постоянно возникающих в их сознании.

Примечательным, на наш взгляд, является тезис, высказанный Бряновым, в котором излагается одно из основных положений кодекса чести русского воина. Без нарочитых пафосных лозунгов Брянов объясняет Олексину, что же ведёт в бой русских людей за свободу братьев по крови: «□ За что воюет остальная дюжина? За крест? За сербов? За свободу? За наши византийские сновидения? – За веру, <...> ...Однажды выучился читать по-болгарски. И прочитал... новую молитву: „Верую во единую общую силу рода человеческого на земном шаре – творить добро. – Ну а раз есть новая молитва, значит, есть и новая вера, Олексин. Вера возникает раньше молитв, если это действительно вера» [1, с. 338].

При изображении трагического Б. Васильев выбирает

ситуации экстремальные, порой, жестокие, описывает страдания героев дилогии сквозь боль, слёзы и горловые спазмы. Гибнут и командир Брянов, и Тюрберт. Каждый из них умирает трагично, и, в то же время, героически, отдав свою жизнь во имя мира и добра. Брянов умирает с большой отвагой и храбростью, он до последнего борется с врагами: «И, никого не дожидаясь, бросился в свалку. Ударил саблей одного, с выпадом ткнул второго и вдруг почувствовал, как его отрывают от земли. Не ощущая боли, он рубил саблей кого мог достать, рубил, уже поднятый в воздух, уже распятый девятью турецкими штыками, рубил до тех пор, пока штыки эти не отбросили его тело к краю обрыва» [1, с. 661-662]. И в это же время, думая, что Брянов жив, Тюрберт всеми силами пытается спасти своего друга ценой собственной жизни: «Тюрберт уже ничего не слышал и не видел. Он стоял в воде на коленях, тщательно наводя оружие. Ориентиров не было никаких, он наводил по наитию, но боевое вдохновение его было сейчас великим, прозорливым и прекрасным. Все накопленное им мастерство, весь опыт, вся любовь и вся ненависть сошлись сейчас в его прицеле» [1, с. 667]. Лейтмотивом повествования является пафос высоких понятий патриотизма и интернационализма: «Это были мгновения не только величайшего боевого подъёма, – это было единение. В бою перемешались русские и болгары, солдаты и офицеры, помогая друг другу, выручая из беды, спасая от гибели. Неудержимый боевой восторг, восторг общей победы охватил всех» [2, с. 362].

Война в представлении Б. Васильева – это не просто череда побед и поражений, это душевные переживания, это поиск смысла жизни, это попытка понять осознания общечеловеческих ценностей. Нельзя однозначно оценить войну с врагами как борьбу Света и Тьмы. В каждом повороте сюжета писатель предлагает рассматривать взаимоотношения воюющих сторон, солдат через призму человеколюбия и гуманизма. Никто из простых людей, которые воевали по разные стороны линии фронта, не хотел воевать и умирать. Однако же ни у кого не возникало искушение не выполнить свой долг. И в этом все представленные на страницах дилогии воины – русские, сербы, болгары, турки – единодушны. Каждый до конца выполняет долг перед Отечеством, умирая с именем своей страны на губах: «И вспоминался свой собственный выстрел, оборвавший его [Карагеоргиева] мучения. „Болгария... – выдохнул вместе с жизнью Карагеоргиев. Что же давало ему силы и в эти последние страшные мгновения думать только о родине?“» [2, с. 309]. Для автора принципиальным является утверждение о том, что разделение между добром и злом, правдой и несправедливостью,

нравственностью и безнравственностью пролегает отнюдь не вдоль межнациональных границ, а в сущности человека, волею судеб оказавшегося на поле брани.

Б. Васильев, чередуя, изображает войну и мир, а на их фоне – судьбы каждого из представителей крупной дворянской семьи Олехсиных. В дилогии «Были и небыли» автор постоянно выстраивает параллель между событиями Отечественной войны 1812 года и разворачивающейся в произведении Русско-турецкой войны 1877-1878 годов: «Впервые после разгрома Наполеона, – пишет автор, – Россия вступила в войну за свободу и независимость других народов» [1, с. 530]. От этого тезиса читатель легко выстраивает прямую линию к теме Великой Отечественной войны.

Гордость за свою Родину, романтический пафос борьбы за свободу, накал патриотизма – чувства, ставшие константными для молодого офицера Гавриила Олехсина: «Гавриил очень гордился службой в привилегированном московском полку. Ему нравилась форма, он любил строй, разводы и ученья и искренне плакал вот восторга и умиления, впервые присутствуя на высочайшем смотре. Он мечтал о карьере и славе, о чинах и наградах, о благосклонности государя и любви товарищей по полку. Он свято верил, что добьется того положения, которого не добился его отец, скандально уволенный в отставку по строптивости характера, и уже преуспел по службе, исполнив почетное поручение и получив чин поручика. Он был хорошим товарищем и примерным офицером, офицером на виду, с множеством полезных знакомств, несмотря на просчеты домашнего воспитания, отсутствие связей и тощий кошелёк» [1, с. 21]. Гавриил Олехсин был настоящим патриотом своей страны, он любил ее. Он мог вовсе и не принимать участия в военных действиях, но ему не позволила бы этого совесть, он был благодарен своей Родине за все, поэтому он готов был драться до последнего вздоха. Гавриил жил, исходя из убеждения, что его «род неотделим от Родины» [2, с. 305]. Кроме того, принципиальной для формирования личности Гавриила явилась чтимая им заповедь отца: «Каждый человек волен поступать по долгу совести – этому учил отец, и все Олехсины воспринимали свободомыслие как нечто само собой разумеющееся» [2, с. 367], которая, несомненно, стала определяющей и в итоговом жизненном выборе Олехсина.

Гавриил Олехсин – офицер, который верит солдату, видя в нем не столько подчиненного, сколько соратника. Перед нами цельная личность, морально устойчивая и, даже, бескомпромиссная, до конца преданная благородному делу защиты униженных и оскорбленных. Герой не только декларирует свои убеждения, но и

стремится превратить их в реальные действия, порой, не имея для этого никакой возможности, будь то словесная полемика или поле боевых действий: «Гавриил вскочил в седло, поскакал к своим позициям. Приблизившись, сдержал коня, шагом выехал вперёд, в центр залегшей роты. Турки сильно обстреливали, пули жужжали вокруг. <...> Он рисковал обдуманно: ему необходимо было внушить своим дружинникам, что не всякая пуля убивает, что воля сильнее огня» [2, с. 327]. Он не пацифист и не головорез, война для него – возможность выполнить свой гражданский долг. Гавриил Олексин – офицер, который верит солдату, видя в нем не столько подчиненного, сколько соратника. Именно такие офицеры, по убеждению героев романа, вели русского солдата к победе над Наполеоном.

Как следствие, и войну Гавриил Олексин воспринимал со всей серьезностью, считая, что его участие в борьбе за победу над врагом братьев-славян – это просто жизненная необходимость. Он до последней секунды боя истово верит в победу и сражается: «Турок закричал тонким, пронзительным голосом, а поручик все бил и бил ножом, ощущая, как брызжет чужая кровь, и ничего не чувствуя, кроме яростного торжества. <...> Он сопротивлялся и бил сам, пока не вырвали нож. Повязка соскочила, кровь лилась из открывшейся раны, но он не ощущали ни её, ни боли, даже когда вдруг перестали убивать. Кровь заливала глаза, он ничего не видел; его тут же подхватили под руки и куда-то быстро поволокли» [1, с. 418]. Образ Гавриила Олексина олицетворяет собой жестокую правду театра военных действий, когда мужество отдельной личности становится камертоном общего настроения сообщества русских солдат и офицеров. Отдельная личность символизирует выбор всего народа – спасти своих братьев-славян, пусть даже ценой собственной жизни: «Когда русский искренне считает болгарина братом, а болгарин, не раздумывая, жертвует за русского жизнью, когда простые солдаты грудью заслоняют офицеров, а офицер отдаёт нижнему чину последний глоток воды, – война выходит из <...> берегов, <...> На Шипке произошло чудо...: <...> расчётливая бойня превратилась в войну народную по воле самих же народов. <...> Когда они воюют не во исполнение царской воли, а по зову собственных сердец» [2, с. 367-368].

Гавриил □ настоящий и преданный сын, брат и друг. Образ Гавриила Олексина олицетворяет идею настоящей дружбы, преданного друга, который ни за что на свете не бросит своего товарища в беде. Гавриил остался верен кодексу семейной чести, впитав с младенчества закон жизни, отчеканенный его сестрой Варварой: «Я □ Олексина, мы друзей в беде не бросаем, а тем паче – любимых...» [2, с. 419]. И когда Гавриил понимает, что лучших его товарищей Меченого и Отвиновского ждет смерть, он чувствует

себя беспомощным: «Он понимал, что ему не разделить их судьбы, что присутствие русского представителя означает, что он, офицер русской службы Гавриил Олексин, будет передан в распоряжение русских властей, тогда как Меченый и Отвиновский останутся в руках турок. До того, как расстаться с жизнью, ему предстояло расстаться с друзьями, и печаль этого неминуемого расставания уже овладела им» [2, с. 518]. К тому же, Гавриил был полностью обескуражен новостью о том, что он долгое время находился в заблуждении о своём статусе. Князь Цертелев, сообщив о реальном положении Олексина – отставника, возможно, претендующего в дальнейшем на орден за свои несанкционированные российским правительством действия – заставил почувствовать Гавриила себя обманщиком и предателем по отношению к своим соратникам: «... Такого ужаса, какой он ощутил вдруг, он не испытывал никогда ни в боях, ни в кошмарах. До сей поры он был твёрдо убеждён, что разделит участь своих друзей; пусть не здесь, пусть не сейчас, но всё равно разделит: будет расстрелян, повешен или, на худой конец, заточён в каземат. Эта общность судьбы примиряла его со смертью, давала силы гордо смотреть в глаза друзьям и недругам, оставляла его безупречно честным перед всеми и прежде всего – перед самим собой» [2, с. 521]. Гавриил не выдержал испытания тем, что «трагедия превращалась в фарс» [2, с. 522], что его друзья расплачиваются своей жизнью за свободу других, а он может остаться в стороне. Это бремя на душе не давало бы ему спокойно жить никогда: «В морозном воздухе никто не расслышал выстрела, тем более что Гавриил прикрыл револьвер полый полушубка. Когда князь подбежал, Олексин был уже мертв» [2, с. 523].

XIX век, оказавшись судьбоносным для истории России, вовлёк в водоворот потрясений, трагедий и триумфа многие дворянские семьи, ставшие гордостью своего Отечества. Цвет дворянских семей, казаки, мещане, крестьяне, не задумываясь, отдали свою жизнь за свободу своих братьев-славян. Русские, среди которых оказывались представители разных народов, населяющих Российскую империю, стремились сделать все для лучшего будущего России и братских народов. Не всегда это стремление увенчивалось успехом. «И те <...>, которые не смогли приспособиться к новому порядку вещей, уходили вместе с ним [XIX веком], не зная, что именно они оставляют в наследство грядущему то, чем были богаты: свою незапятнанную честь» [2, с. 527].

Б. Васильев предлагает осмысливать войну через характер, через общий поток жизни героев, вовлечённый в общее русло российской истории. Пропуская через себя боль потерь, горечь поражений и сладкий вкус победы, герои Б. Васильева меняют

своё мировоззрение, своё понимание ценностей жизни. В уста одного из персонажей романа князя Насекина автором дилогии вложен постулат, определяющий алгоритм исторической миссии потомков русских героев, ценой своих жизней отстоявших свободу братских народов. Князь Насекин замечает: «Когда нет памяти, нет и боли» [2, с. 425]. Б. Васильев в дилогии «Были и небыли» обращается к читателям с призывом помнить и чтить подвиг русских воинов, болеть душой за каждое мгновение их героического прошлого, не забывать о том, что их судьбы – это судьба Отечества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Б.Л. Были и небыли. Кн. 1: Господа волонтеры / Б.Л. Васильев. – М.: Вагриус, 2005. – 688 с.
2. Васильев Б.Л. Были и небыли. Кн. 2: Господа офицеры / Б.Л. Васильев. – М.: Вагриус, 2005. – 528 с.
3. Васильев Б. Отрицание отрицания / Б. Васильев. – Режим доступа: <http://www.litmir.info/br/?b=29088>; http://royallib.com/book/vasilev_boris/otritsanie_otritsaniya.html

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Судьба человека в судьбе Отечества (на материале дилогии «Были и небыли» Б. Васильева)

Тема духовной стойкости и персонального подвига русского человека в контексте героической истории Отечества стала одной из ведущих тем творческого наследия Б. Васильева. Дилогия «Были и небыли» посвящена истории дворянской семьи Олексиных, откликнувшейся на зов о помощи балканских народов, исторически воспринимаемых русским человеком как братья по славянской крови. Герои оказываются перед выбором – достойная жизнь или смерть. Побеждает романтическая преданность великому делу служения Отечеству. Б. Васильев изображает войну не только во внешних событиях и поступках героев, но и через их внутренние переживания. Таким образом, тема войны в дилогии представлена одновременно в двух ракурсах: «человек на войне» и «война в человеке».

Ключевые слова: жанр исторического романа, дилогия, проблематика, тема истории Отечества.

SUMMARY

Kochetova S.A. The destiny of a man in the fate of the Fatherland (based on the dilogy «Byli I Nebyli» by Boris Vasiliev)

The theme of spiritual fortitude and personal heroism of the Russian people in the context of the heroic history of the country has

become one of the leading themes of Boris Vasiliev's artistic heritage. The dilogy «Byli I Nebyli» is devoted to the history of the Olexins nobiliary family that responded to the call for help of the Balkan peoples, historically perceived by Russians as their Slavic blood brothers. The characters are left with a choice – a worthy life or death.

The romantic devotion to the great cause of serving the Fatherland wins. Boris Vasiliev depicts war not only in external events and the characters' actions, but also through their inner experiences. Thus, the theme of war in the novels is presented from two perspectives simultaneously: «the man in the war» and «the war in the man».

Key words: the genre of the historical novel, dilogy, problems, the theme of the heroic history of the country.

В.И. Мацанура
(Полтава)

УДК 821.133.1: 82.091: 821.161. 1

П. МЕРИМЕ КАК РЕЦИПИЕНТ И ИНТЕРПРЕТАТОР ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ

Интерес Мериме к русской культуре имел разные формы выражения. Он проявился на уровне контактных и типологических взаимосвязей. Известно, что писатель изучил русский язык и читал в оригинале произведения многих русских писателей, в частности, А. С. Пушкина и И. С. Тургенева. Он был лично знаком с Е. А. Баратынским, А. И. Тургеневым, Н. И. Тургеневым, С. А. Соболевским. История дружбы Мериме с И. С. Тургеневым, их творческие контакты – обширная тема, которая заслуживает отдельного исследования. Об интересе Мериме к русской литературе красноречиво свидетельствуют его переводы на французский язык произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и И. С. Тургенева, а также его переписка и статьи о русских классиках, в которых французский писатель выступил в нескольких амплуа – как реципиент, критик и литературовед-исследователь. Следует заметить, что темы «Пушкин в рецепции Мериме», «Тургенев и Мериме» освещены более детально и скрупулёзно, нежели затронутая нами проблема.

Во Франции интерес к творчеству Гоголя усилился после появления в 1845 году сборника его повестей во французских переводах Луи Виардо, куда вошли повести «Тарас Бульба», «Вий», «Записки сумасшедшего», «Старосветские помещики», «Коляска».

Очерк П. Мериме «Николай Гоголь (“Русские повести”. “Мертвые души”. “Ревизор”»)) был опубликован при жизни

русского писателя, в ноябре 1851 г. в журнале «Ревю де дё монд». Обращение Мериме к творчеству Гоголя заслуживает внимания по многим причинам. Указанная работа не вошла в собрания сочинений Мериме, изданные на русском языке, в отличие от других его очерков, например, о Пушкине и Тургеневе. По сути, её публикация в 1958 году в составе небольшой брошюры под названием «Статьи о русских писателях» [5] является редким изданием. Вышеуказанная статья Мериме – один из немногих примеров прижизненной рецепции Гоголя в зарубежной критике. В ней Мериме высказал своё мнение о Гоголе при жизни писателя как его современник и как представитель иной культуры. Его статья «Николай Гоголь» была опубликована на семнадцать лет раньше, чем статья «Александр Пушкин» (1868). Однако её целесообразно учитывать, рассматривая интерес писателя к русской культуре, поскольку Мериме читал Гоголя и писал о нём в тот период, когда уже был хорошо знаком с пушкинскими текстами. Попытаемся доказать, что знакомство с произведениями Пушкина, а также собственные представления Мериме о литературном творчестве повлияли на его рецепцию гоголевских произведений.

В критическом и научном восприятии очерка Мериме о Гоголе существует много стереотипов. Рассматриваемая работа французского писателя стала поводом для журнальной полемики в России. Статьи о ней появились на страницах «Москвитянина», «Современника», «Библиотеки для чтения». Так, статья знаменитого француза не понравилась А. А. Григорьеву, который откликнулся на неё сразу же, опубликовав свой отзыв в «Москвитянине» в 1851 году. Критик надеялся, что Мериме «скажет несколько дельных слов о нашем первом современном поэте», но, ознакомившись с его очерком, пришёл к выводу, что он не понял Гоголя или слишком поверхностно прочитал его [7, с. 106]. Такое резкое суждение, прозвучавшее из уст истинного поклонника Гоголя, можно понять, ведь для самого А. Григорьева Гоголь – «святыня», которой он служит «с фанатическим идолопоклонством». Об этом А. Григорьев пишет в письме к М. П. Погодину от 14 декабря 1851 г. [7, с. 112].

Ознакомившись со статьёй Мериме, И. И. Панаев также подчеркнул, что тот «ни на волос не понял Гоголя», хотя в конце и выразил мысль, что рад её появлению, несмотря на её недостатки. Более сдержанным в оценках очерка Мериме был А. В. Дружинин, опубликовавший статью в «Библиотеке для чтения» в 1852 году. Вступив в полемику с А. Григорьевым, он наполнил, что даже среди русских «нет двадцати человек, смотрящих на «Мертвые души» с одной и той же точки зрения, то почему же требовать, чтобы Мериме пошёл далее нас?» [7, с. 116]. Полностью

поддержал Мериме только Ф. В. Булгарин, («Северная пчела». 19 апреля 1852 г.). Анализируя позицию Ф. Булгарина в этом вопросе, А. Д. Михайлов указывает, что критик использует статью Мериме о Гоголе в борьбе против русского писателя и его натуральной школы [7, с. 16]. А В. Луков, подводя итоги всей полемики, также указывает, что она вращалась вокруг борьбы за гоголевскую «натуральную школу» или против неё [4].

Примечательно, что Гоголь для Мериме – прежде всего юморист, яркий сатирик и вместе с тем «хороший наблюдатель», «художник нравов» [5, с. 3, 4]. Высоко оценивая мастерство Гоголя-юмориста, критик отмечает, что «только малораспространенный язык, на котором он пишет, мешает ему достигнуть в Европе славы лучших английских юмористов» [5, с. 3]. И если русскоязычному читателю язык произведений Гоголя был вполне понятен, несмотря на значительное количество украинизмов, встречающихся в его ранней прозе, то Мериме воспринял этот язык как не вполне русский, что вполне закономерно.

Французский писатель отмечает мастерство Гоголя в изображении деталей и характеров. «Как художник нравов г. Гоголь изощряется в описании обыденного. Он подобен Теньеру и Калло», – пишет Мериме [5, с. 4]. Таким образом, сравнивая Гоголя с фламандским художником Теньером (Тенирсом Давидом Младшим), а также французским гравёром и рисовальщиком Жаком Калло, критик «вписывает» его творчество в новый для русского читателя культурологический контекст. Оба художника – Теньер и Калло жили в 17 веке, для их рисунков характерна меткость наблюдения и точность деталей, хотя каждый из них имел свои особенности. Теньер рисовал сцены из деревенской жизни, интерьеры, пейзажи, а Калло, повлиявший на творческую манеру Гофмана, был мастером гротескных рисунков. Однако этот сопоставительный ряд не понравился А. Григорьеву. «... Почему художник, создающий личности так, что вы с этими личностями знакомы, – сходен только с Теньером и Калло?..», – возмущался критик [7, с. 107].

Сегодня очевидно, что Мериме, человек энциклопедических знаний, проводит подобные сопоставления не случайно, что в каждом отдельном случае для них есть основания. Мериме как реципиент творчества Гоголя имел право на такие сопоставления. Сравнивая Гоголя с Теньером и Калло, критик подчёркивал особое отношение художников к изображаемому. Известно, что портреты Теньера пронизаны скрытой иронией, а Калло умело сочетал на своих полотнах фантастику и реальность. И та, и другая манера свойственна словесным описаниям Гоголя, особенно его портретам.

Композиция произведений Мериме характеризуется строгой взвешенностью и продуманностью. В творчестве Пушкина писатель высоко ценил свойственный ему лаконизм, умение передавать самое главное и отсутствие претензий на внешнюю красоту. Оценивая особенности построения гоголевских произведений, Мериме отмечает, что в них нет плана, что *«тонко написанные сцены плохо связаны друг с другом»*, что Гоголь не заботится о *«правдоподобии общей композиции»* своих произведений [5, с. 4]. Указанные высказывания критика представляются несправедливыми. По сути, Мериме подходит к оценке творчества Гоголя с мерками той художественной системы, представителем которой он являлся: он смотрит на романтика глазами реалиста. Кроме того, у Гоголя и Мериме совершенно разные стили и принципы отображения действительности. В отличие от Гоголя фраза Мериме, как и язык Пушкина, отличаются лаконизмом, в них нет ничего лишнего.

Отталкиваясь от зрелой прозы Гоголя и его комедии «Ревизор», Мериме высказывает своё суждение о гоголевских героях и созданном писателем образе Руси. *«Если судить о России <...> по картинам, нарисованным Гоголем, то создаётся ужасное впечатление. Он показывает нам либо дураков, либо заставляет любоваться негодьями, заслуживающими лишь петлю»*, – пишет критик [5, с. 5]. Он сравнивает сатиру Гоголя с сатирой Аристофана, замечая при этом, что греческий сатирик не смог помешать нам любить Афины эпохи Перикла. Но ведь Гоголь, как и другие сатирики, изображал недостатки своих героев и несовершенство общественной жизни с одной целью – сделать жизнь лучше. В подтексте многих его произведений, например, в повестях «Шинель», «Записки сумасшедшего», содержится непрямая проповедь любви к ближнему, а во многих лирических отступлениях поэмы «Мертвые души» автор открыто выражает свою любовь к России. А. А. Григорьев был прав, когда, не соглашаясь с Мериме в оценке Гоголя-сатирика, напоминая о том, что у писателя есть *«незримые миру слёзы»*, которые составляют высокий пафос «Ревизора» и «Мертвых душ», есть и тоска по идеалу, *«незримое присутствие идеала среди Ноздревых, Собакевичей, Маниловых и прокуроров»* [7, с. 106-107]. Итак, для Мериме Гоголь – прежде всего сатирик, а для А. Григорьева он – «поэт». Это слово критик повторяет неоднократно, и здесь, очевидно, имеется в виду сокращённая формула В. Г. Белинского, который писал, что Гоголь – *«поэт жизни действительной»*.

Мериме «вписывает» Гоголя в такой литературный контекст, который в то время показался спорным для многих его современников. Например, он сравнивает Гоголя с

Рабле, Бальзаком, Стерном, Вальтером Скоттом, Шамиссо и Гофманом. Сравнение Гоголя с Рабле, которое проводит критик, представляется довольно интересным, ведь Мериме назвал Рабле одним из «учителей» Гоголя задолго до появления работы М. М. Бахтина «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)». А вот А. А. Григорьеву такое сравнение показалось странным, как и сравнение Гоголя с Бальзаком. Сегодня подобные сопоставления не кажутся неправдоподобными, учитывая то, что типологический подход даёт возможность сравнивать не только близкие, но и отдалённые в художественном плане явления. Мериме высказывает предположение, что на творчество Гоголя возможно оказали влияние произведения Бальзака, и указывает на одну из точек соприкосновения между художественными системами писателей – оба часто выбирали своих героев из провинции. В настоящее время можно проводить более широкие параллели между творчеством писателей, сравнивая стремление Бальзака охватить жизнь всей Франции в его «Человеческой комедии» с желанием Гоголя показать хотя бы с одного боку, но *«всю Русь»* в поэме «Мертвые души». Правомочно также сопоставление созданных ими образов скупцов – Гобсека и Плюшкина и т. д.

Известные литературоведы неоднократно обращали внимание на факторы и явления, сближающие творчество Бальзака и Гоголя. *«Так, Гоголь и Гофман, Бальзак и Достоевский – по своим описательным приёмам натуралисты, по движению мысли фантазеры...»*, – пишет Б. А. Грифцов в статье «Гений Бальзака» [3]. По мнению Н. Я. Берковского, Гоголь – реалист романтической эпохи: *«Реализм Гоголя и Бальзака <...> питался высокой культурой романтизма»* [1]. Влияние В. Скотта и Гофмана на творчество Гоголя не требует доказательств, оно рассмотрено в большом количестве исследований, поэтому мы не будем останавливаться на этом вопросе.

Французский писатель уделил особое внимание повести Гоголя «Тарас Бульба», которую в целом оценил очень высоко: *«Это живая <...>, точная картина запорожских нравов. <...> Гоголь дал яркие портреты запорожцев, которые нравятся своей необычностью; <...> он не списывал их с натуры»* [5, с. 6-7]. Поскольку очерк Мериме был адресован в первую очередь французским читателям, писатель объясняет, кто такие запорожцы и что представляла собой Запорожская Сечь. В частности, он называет запорожцев *«странным народом»*, который располагался на берегах Днепра, указывает, что казаки считались номинальными подданными то польских королей, то московских царей или Османской империи, то есть Турции.

Мериме воспринимает Сечь как солдатскую или флибустьерскую республику и сравнивает запорожцев с флибустьерами. Конечно, это всего лишь образная ассоциация. Флибустьеры, морские пираты XVII века, грабившие испанские корабли и испанские колонии в Америке, имели мало общего с украинскими казаками, но и тех и других использовали страны-соперники в борьбе друг с другом. Мериме описывает нравы, царившие на Запорожье, и в целом даёт неоднозначную оценку запорожцам. *«Будучи, в сущности, независимыми, они с полнейшим беспристрастием совершали набеги на всех своих соседей. В своих городах, похожих на кочевые лагеря, они не терпели женщин. Туда-то и отправлялись казаки, влюбленные в славу и стремившиеся приобрести выправку и научиться искусству вольных стрелков»* [5, с. 7]. Он подчёркивает, что на Сечи царило *«совершенное равенство»*. Когда Сечь отдыхала от походов, *«главари, или атаманы, разговаривали со своими подчиненными, держа папаху в руках. Напротив, в походах они пользовались неограниченной властью, и непослушание кошевому атаману считалось за величайшее преступление. У наших флибустьеров XVIII в. много сходных черт с запорожцами; и в истории как тех, так и других сохранились воспоминания о чудесах храбрости и ужасных жестокостях»* [5, с. 7].

Мериме воспринял «Тараса Бульбу» как картину нравов, но сама романтическая фабула повести показалась ему тривиальной, а некоторые сцены – мелодраматическими. Такая рецепция также может быть объяснена тем, что творческие принципы, которыми руководствовался Мериме, отличались от творческих принципов Гоголя. В. В. Орехов справедливо указывает, что *«смысл повести французский критик усматривает в изображении “запорожских нравов”, нанизанном на “романтический” сюжет, то есть придает доминирующее значение так называемому местному и историческому колориту. Тогда как для Гоголя это являлось лишь фоном для описания событий, раскрывающих народный характер»* [6].

Следует признать, что Мериме не понял особенностей стиля «Тараса Бульбы». Об этом, в частности, свидетельствует такое замечание критика: *«его (т. е. Гоголя – М.В.) обычный иронический стиль ещё более затрудняет чтение горестных эпизодов»* [5, с. 8]. Здесь ощутимо непонимание природы гоголевской повести, в которой есть героизация казацкого прошлого, но нет ни иронии, ни сатиры, характерных для многих других произведений писателя.

В целом следует признать, что знакомство с гоголевским «Тарасом Бульбой» повлияло на Мериме. Спустя некоторое

время писатель не случайно обратился к истории украинского казачества, создав очерк «Казаки Украины и их последние гетманы» (1861), а также монографию «Богдан Хмельницкий» (1863). В этих работах выразился интерес Мериме к истории Украины и её казачьему прошлому.

В очерке о Гоголе Мериме не даёт детального анализа повести Гоголя «Вий», но подчёркивает, что её фантастика *«очень своеобразна»*. Критик передал свои читательские ощущения от чтения этого произведения: *«Переход от странного к чудесному почти незаметен, и читатель таким образом оказывается в области фантастики раньше, чем успеет заметить, что покинул действительный мир»* [5, с.8]. Примечательно, что Мериме называет рассматриваемую повесть Гоголя «Царём гномов». Такое название указывает на источник, которым он пользовался – сборник повестей Гоголя в переводе Луи Виардо. Переводчик дал повести Гоголя «Вий» двойное название, подсказанное, очевидно, гоголевским примечанием и описанием гномов – «Вий, или Царь гномов». Такое название приближало повесть к западному читателю, разъясняло незнакомое слово, тем более что споры о том, кто такой Вий и откуда Гоголь почерпнул этот образ, не утихают доныне.

О повести Гоголя «Записки сумасшедшего» Мериме также высказался кратко. Примечательно, что для него это *«одновременно сатира на общество, сентиментальная сказка и медико-юридическое исследование явлений, возникающих в человеческой голове, потерявшей рассудок»* [5, с. 8].

В качестве одной из наиболее удачных повестей Гоголя Мериме выделил повесть «Старосветские помещики». *«Читая эту чудесную повесть, – пишет он, – где искусство рассказчика скрыто за простотой изложения, смеёшься и плачешь в одно и то же время. Всё в ней правдиво и естественно; нет ни одной подробности, которая не была бы прелестна и не содействовала общему впечатлению»* [5, с.9]. Критик указывает на неоднозначность образов *«двух добрых старичков, мужа и жены, живущих в деревне»*. В его восприятии это персонажи, в которых нет ни капли хитрости, *«обманываемые и обожаемые своими крестьянами»*; это наивные люди, *«потому что считают всех такими же счастливыми, как они сами»* [5, с. 8].

В своём анализе «Мертвых душ» Гоголя Мериме подчёркивает значение этого произведения, его успех в России, а также правдивое изложение провинциальных нравов. Перед критиком стояла непростая задача – объяснить французскому читателю понятия «мертвые души», «ревизские души», «реальные души», «опекунский совет». Истолковывая смысл этих понятий, а

также отдельных эпизодов поэмы, Мериме выступает в роли интерпретатора и популяризатора гоголевского текста. Он детально анализирует сюжет и характеры поэмы, уделяя основное внимание характеру Чичикова. Так, рассматривая начало поэмы, критик подчёркивает, что её герой, оказавшись в провинциальном городе, «где общая праздность обеспечивает путешественнику любезный приём, <...> делает визиты властям и влиятельным лицам в городе, играет в вист и благородно проигрывает в случае надобности» [5, с. 10]. Чичиков не хвастает своим положением и состоянием, но все догадываются, что он владеет капиталом, который может вложить в какое-нибудь дело. Мериме детально останавливается на обстоятельствах, при которых Чичиков заключает выгодную для себя сделку, и на реакции помещиков на предложение продать ему «мертвые души»: *«Тщеславный дворянин отдаёт свои «мертвые души» даром, делая вид, что преподносит их в подарок. Скупец яростно спорит об их стоимости. Игрок хочет разыграть их в ладскнехт»* [5, с.10]. По мнению Мериме, каждый из героев – «большой оригинал», и Гоголь даёт нам его «верный дагерротип». Известно, что дагерротипы (снимки на металлических пластинках) были чёрно-белыми. Указанное сравнение созданных Гоголем портретов с дагерротипами представляется важным, ведь в «Мертвых душах», в отличие от ранних произведений писателя, преобладает чёрный и белый цвет.

Мериме тщательно объясняет французскому читателю, почему человек, ставший обладателем тысячи с лишним душ и собирающийся заселить ими земли в отдалённой губернии, становится популярным, почему девицы на выданье и их мамы обращают на него внимание. *«Он готов сделать выбор, – пишет критик, – когда вдруг на балу полупьяный нахал громко спрашивает у него, зачем он покупает “мертвые души”»* [5, с.11]. Напомню, что кульминацией поэмы является появление Ноздрёва на балу и его разоблачение махинаций Чичикова. *«А, херсонский помещик, херсонский помещик! – кричал он, подходя и заливаясь смехом, от которого дрожали его свежие, румяные, как весенняя роза щеки. – Что? Много наторговал мертвых?»* Фразу «я не отойду от тебя, пока не узнаю, зачем ты покупал мертвые души», Ноздрёв произносит позже [2, с.160-161].

В целом Мериме воспринял «Мертвые души» Гоголя как плутовской роман, а самого Чичикова – как мошенника. При этом ему показалась неправдоподобной не сама спекуляция героя, а способ, при помощи которого он заключал сделку по приобретению «мертвых душ». Такое восприятие объясняется разницей в ментальных представлениях: то, что для русского

было привычным делом, француз воспринимал как нечто невероятное: *«...Нужно быть все же негодяем, чтобы заключить подобную сделку»*, – пишет Мериме, неоднократно употребляя слова «негодяй» и «негодяи», имеющие ярко выраженную экспрессивную окраску.

Но есть в отзыве Мериме о «Мертвых душах» похвала в адрес Гоголя, которая представляется очень важной. Он отметил, что в гоголевской поэме *«нравы и портреты выписаны рукой мастера. Нужно обладать изощрённым искусством, чтобы нарисовать столько различных, забавных сцен, варьируя одну и ту же ситуацию»* [5, с.11]. Чтобы убедить французского читателя в справедливости своих наблюдений, Мериме даёт в собственном переводе эпизод пребывания Чичикова в доме Коробочки, поскольку в то время, когда писалась статья, во Франции ещё не было полного перевода этого произведения. Таким образом, и здесь критик выступает в роли популяризатора гоголевской поэмы в среде французских читателей. Он предстаёт в такой же роли, когда пишет о комедии Гоголя «Ревизор», которая в то время также не была переведена на французский язык. Перевод этого произведения Мериме осуществил позже, в 1853 году. В очерке о Гоголе он указывает, что «Ревизор» «острая и горькая сатира», в которой есть весёлость и шутовство, автор которой *«выказывает много смелости и свободолюбия, громя пороки людей, правящих страной. Он рисует их продажными, испорченными и деспотичными»* [5, с.18]. Такую пьесу, по мнению Мериме, запретили бы во Франции, французскому читателю было бы трудно понять, почему *«автор старается вызвать смех по поводу негодяев, которых бы следовало препроводить в уголовный суд»* [5, с.19]. Но в России «из-за правдивости выведенных типов» она не только была поставлена, её приветствовали аплодисментами. Мериме излагает сюжет гоголевской комедии с большим мастерством, останавливаясь на отдельных деталях. Возьмём, например, эпизод, в котором Городничий, узнав от Добчинского и Бобчинского о том, что в гостинице без всякого видимого повода остановился молодой человек, который ни копейки не платит, произносит в сторону: *«Батюшки, сватушки, выносите святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена!»* [5, с.20]. Почему так сокрушается Городничий по поводу унтер-офицерской жены, это не всегда понятно и русскому читателю, не говоря уже о читателе французском. Мериме даёт в этом месте пояснение для своего адресата: *«Не крепостную женичину запрещено было подвергать телесному наказанию»* [5, с.20]. Таким образом, он подчёркивает, что Городничий нарушил закон.

Завершая анализ гоголевской комедии, Мериме указывает, что её мораль содержится в пятом акте. Письмо Хлестакова к приятелю, распечатанное почтмейстером, читают вслух перед всеми чиновниками, «и каждый из них проглатывает свою пилюлю. <...> Среди общего изумления входит жандарм, объявляющий о приезде настоящего ревизора, который предлагает всем господам немедленно явиться к нему. Должны ли они заново давать взятки? Будут ли они смещены и получат по заслугам?» [5, с.33]. Используя риторические вопросы, критик объясняет, что финал комедии, которая завершается немой сценой, остаётся открытым.

Перечитывая сегодня очерк Мериме о Гоголе, необходимо признать, что, несмотря на отдельные ошибочные суждения критика в оценке гоголевских текстов, автор очерка высказал много верных и весьма ценных наблюдений, касающихся особенностей их проблематики и поэтики. Да, он воспринял Гоголя по-своему, его восприятие отличалось от рецепции творчества писателя в русской критике. Оценивая статью Мериме о Гоголе сегодня, мы должны учитывать то, что она была написана в первую очередь для французского читателя. В своём очерке о Гоголе Мериме выступает как один из первых во французской культуре реципиентов, интерпретаторов, переводчиков, популяризаторов творчества русского писателя во Франции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Французский реализм. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ad-marginem.ru/article49.html>
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 7 т. – Т.5. Мертвые души: Поэма / Комментар. С. И. Машинского. – М. : Худож. лит., 1985. – 527 с.
3. Грифцов Б. А. Гений Бальзака // Вопросы литературы. – М., 2002. – № 3.[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/grifsov-02.htm>
4. Луков Вл. А. Мериме в России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.litdefrance.ru/199/754>
5. Мериме Проспер. Статьи о русских писателях / перевод с франц. А. К. Виноградова. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1958. – 87 с.
6. Орехов В. В. Казак-флибустьер в критике П. Мериме. [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/doklady/149-2010-10-13-14-30-56.html>
7. Проспер Мериме в русской литературе. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 399 с.

АННОТАЦИЯ

Мацапура В. И. П. Мериме как реципиент и интерпретатор творчества Н. Гоголя

В статье основным объектом анализа является критическая рецепция гоголевского творчества, в частности очерк П. Мериме «Николай Гоголь» (1851), в котором французский писатель представил своё понимание таких повестей Гоголя, как «Тарас Бульба», «Вий», «Старосветские помещики», а также его комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души». Автор статьи подчёркивает специфику восприятия и интерпретации творчества Гоголя, которые нашли отражение в статье Мериме.

Ключевые слова: очерк, рецепция, интерпретация, повесть, комедия, поэма.

SUMMARY

Matsapura V. I. Prosper Mérimée as a recipient and an interpreter of N. Gogol's works

The paper focuses on the analysis of the critical reception of N. Gogol's works, particularly of the critical essay «Nikolai Gogol» (1851) by P. Mérimée, where the French writer presented his interpretation of such Gogol's works as «Taras Bulba», «Viy», «The Old World Landowners», his comedy «The Inspector General» and his poem «Dead Souls». The author of the present paper accentuates the specificity of perception and interpretation of N. Gogol's works reflected in the essay under study.

Key words: essay, reception, interpretation, narrative, comedy, poem.

**В.В. Федоров
(Донецк)**

УДК 82.0

ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Филология фактически является сейчас общностью двух научных дисциплин: лингвистики и литературоведения. В начале 30-х годов прошлого века В.Н. Волошинов (псевдоним М.М. Бахтина) ввел в науку о языке термин «металингвистика». Согласно логике автора, предметом лингвистики является «предложение», предметом металингвистики – «высказывание». Одним из типов высказывания является «литературное произведение», особенность которого состоит в том, что оно преследует цель создания эстетической ценности. Этот тип высказывания исследует литературоведение. Литературоведение

полагается одной из дисциплин металингвистики. Филология, таким образом, мыслится как единство лингвистики и металингвистики, а литературоведение – одной из ветвей металингвистики. Со временем термин «металингвистика» переосмыслился, и конструкция, предложенная «В.Н. Волошиновым» (весьма стройная), поломалась. Однако фактическая история «филологии» подтверждает ее жизнеспособность: появляются исследования, предметом которых становятся высказывания, не преследующие поэтических целей: очерки, эссе, дневники, мемуары и проч. Такие жанры высказываний интенсивно исследуются, например, в Луганском университете им. Шевченко под руководством проф. А.А. Галича. Эти исследования по факту относятся к «литературоведческим», и таким образом, поэтические произведения как особый тип высказываний необходимо выделять уже среди других типов литературных высказываний. Таким образом, мыслимое «литературоведение» расширяет свой предмет до полного тождества с «металингвистикой».

Но и в том и в другом случаях филология оказывается местом соприсутствия двух научных дисциплин: в одном случае – лингвистики и литературоведения, в другом – лингвистики и металингвистики. Собственный предмет исследования у филологии отсутствует (не предусмотрен) ни в том, ни в другом варианте.

Между тем такой «предмет» имеется, и он ждет своего исследования. Однако его выявление (установление) сопряжено с трудностями вненаучного характера. Речь, таким образом, должна пойти не о каких-то перестановках внутри науки как известном типе знания, но о другом типе знания, который и определяется как «филологический».

Возможность такого предмета обнаруживается в исследовании «художественного произведения» как такового. Поэтическое произведение, с одной стороны, входит в ряд высказываний, и его специфика выявляется из сопоставления с другими типами высказывания; с другой стороны, оно входит в эстетический ряд, и его специфика выявляется из сопоставления с произведениями других видов искусства. В истории искусствознания в начале прошлого века возникла ситуация, которая выявила противоречие, открывающее новую перспективу на традиционный предмет искусствоведческих штудий – «художественное произведение». Немецкий эстетик и искусствовед Б. Христиансен обратил внимание на несовпадение того, что человек видит в пространстве, с тем, чем это видимое является по существу. В книге «Философия искусства» автор пишет: «О чем мы судим? о

художественном произведении? Да, но лишь косвенно. Внешнее произведение, которое находится перед нами в пространстве – вот эта высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно – дает лишь побудительный толчок и отсылает нас к тому, к чему непосредственно относится суждение о ценности» [5, с. 42]. О чем свидетельствует факт, указанный немецким эстетиком? – Ближайшим образом об онтологической *ограниченности* пространственно-временной сферы: она может осуществить далеко не все из того, что задумывает человек. – В чем причина этой ограниченности? – В *типе организации* пространственно-временной сферы. Пространство и время – место существования телесных величин разной степени сложности – от косно материального тела до жизненного организма. Телесные величины как субъекты *непосредственно* телесного существования, будучи одноплановыми, организованы *тектонически*. Пространственно-временная сфера является онтологически корректной к субъектам телесного (пространственно-временного) существования. «Художественное произведение», согласно общему мнению, является двупланной величиной. П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) в книге «Формальный метод в литературоведении» утверждает, что событие художественного произведения появляется в результате слияния события жизни и события повествования о нем. Первое событие разворачивается в действительности фабулы, второе совершается в действительности сюжета [4]. В целом произведения, таким образом, фиксируется сюжетный и фабульный планы. Тип организации двупланной (многопланной) организации определяется как *архитектонический*. Тектонически организованная сфера не может осуществить архитектурно организованную величину. По-видимому, есть сфера, которая осуществляет произведение, если его существование является общепризнанным. То есть должна быть сфера, организованная архитектурно, почему она и может осуществлять двупланную, архитектурно организованную, величину. Но зададим вопрос: есть ли то, что действительно осуществляется, произведение?

На это сомнение наводит нас статья Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» [3]. Основной тезис автора: литература «переигрывает» действительность. «Переигрывать» значит создавать совокупность законов, фундаментальных для внутреннего мира художественного произведения. Сформулированный в таком общем виде, данный тезис представляется приемлемым. Но если его конкретизировать: «роман Пушкина «Евгений Онегин» создает законы того мира, в котором существуют Онегин, Татьяна и проч. и разворачивается

событие их жизни, – он вызывает сомнение. «Произведение», на что указывает его «ближайший этимологический предок», само является «производным» от чьей-то деятельности. Субъектом этой деятельности не может быть «литература» (совокупность произведений). Этим субъектом может быть только автор.

Если принять эту поправку: внутренний мир творит не «литература» (и не литературное произведение), но автор, – то проясняется отчасти и «предмет» творения: автор создает не «произведение», но «мир», т. е. совокупность законов той действительности, в которой существуют действующие лица. Эти законы так же актуальны для них, как законы нашей действительности актуальны для нас. Из этого следует вывод: «мир», создаваемый автором, является «внутренним» не относительно «художественного произведения», но относительно автора. Вместе с тем появляется и новый вопрос: как это делается? Что должен сделать Достоевский для того, чтобы пространство его внутреннего мира было «вязким»? – Это тем более интересно, что в рабочих тетрадях Достоевского отсутствуют записи о его намерении создать какое бы то ни было пространство.

Задав вопрос: что должен сделать автор, чтобы сотворить мир? – мы формулируем первую собственно *филологическую* проблему, потому что наука о литературе как виде искусства такой проблемы не знает. Но, задав филологический вопрос, мы должны дать на него и филологический ответ.

Продолжим цитату из «Философии искусства» Б. Христиансена. «Настоящий объект эстетического суждения, – продолжает он свое рассуждение, – или – скажем кратко – эстетический объект – есть нечто в субъекте...» [5, с. 42] (Разрядка автора. – В. Ф.). Это утверждение провоцирует следующий вопрос: о каком субъекте идет речь? Если он пребывает, как и «художественное произведение», в пространстве, то должен представлять собой субъекта *непосредственно* телесного (высокоорганизованного, т. е. жизненного) существования. Субъект непосредственно телесного существования есть однопланная, тектонически организованная величина, которая не в состоянии вместить «эстетический объект». Что такое эстетический объект? М. М. Бахтин, который в своем раннем научном творчестве опирался, в частности, на идеи Б. Христиансена, пишет по этому поводу: «Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «В о с п о м и н а н и е»:

Когда для смертного умолкнет шумный день

И на немые стогны града

Полупрозрачная наляжет ночи тень... и т. д.,

мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь,

и воспоминания, и раскаяние и пр. – с этими ценностями непосредственно имеет дело наша художественная активность...» [2, с. 304] (Разрядка автора. – В. Ф.). Все эти величины, составляющие эстетический объект, не могут быть «внутренними» относительно «субъекта», пребывающего «в пространстве». Но поскольку они все же определяются как «внутренние» относительно Пушкина как автора того «мира», в котором эти величины пребывают, то следует вывод: автор – другой субъект, чем Пушкин как жизненно определенное существо. *Этот* Пушкин, пребывая вне пространства и времени, не является телесным (пространственно-временным) субъектом, смерть Пушкина как жизненного существа не может стать причиной его смерти, поскольку Пушкин-автор, не будучи жизненным, не является и смертным. Когда мы теперь, почти через два столетия после его гибели, воспринимаем созданный им мир и реалии этого мира, мы оказываемся внутри Пушкина-автора как составляющая его организации, а событие восприятия созданного им мира и всего, в нем происходящего, – составляющей его поэтического бытия.

Таким образом, *литературоведчески* понимаемый автор – субъект деятельности, результатом которой является «произведение», а произведение является отражением реального мира средствами словесного искусства. *Филологически* понимаемый автор не отражает чужую жизнь и свою как чужую (автобиографические произведения), но *осуществляет свое* – поэтическое – *бытие*. Это бытие должно тем более привлекать внимание филолога, что это – *собственно человеческое* бытие, притом в его развитых формах.

В книге «Формальный метод в литературоведении» М. М. Бахтин вводит термин «событие художественного произведения» и утверждает, что оно является результатом слияния «рассказываемого события жизни и действительного события самого рассказывания». Рассказываемое событие (событие жизни) он определяет как фабулу, второе (событие рассказывания) как сюжет [4, с. 139]. Характеристика, фабульного события, как видим, является онтологической, т. е. ученый в данном случае принимает точку зрения персонажа, потому что только в перспективе «от персонажа» рассказываемое событие может восприниматься как «событие жизни». Хотя понятие художественного произведения не позволяет это делать, но это постоянно делается в практике его анализа. Автор, полемизируя с Б. М. Эйхенбаумом по поводу его трактовки «Шинели», говорит, вслед за ним, о «ничтожестве» Акакия Акакиевича. Так характеризовать можно только самого Акакия

Акакиевича, а не его словесное изображение. Эта характеристика, будучи некорректной литературоведчески, является, на наш взгляд, корректна филологически. Здесь возникает вопрос об основании: что является основанием для того, чтобы считать персонажа онтологически вменяемым существом, хотя реальная действительность и понятие художественного произведения не позволяет этого. Нарушая запрет действительности, М.М. Бахтин соблюдает другой закон – онтологически высший.

Рассмотрим с целью выявления основания для признания жизненно-прагматической (фабульной) действительности онтологически подлинной ту проблему, которую затрагивает в своей статье Д.С. Лихачев. Это проблема творения. Как мы заметили, творится не «произведение», но мир («фабульная действительность»). «Создать» произведение – то же самое, что и «написать». Но «написать» мир невозможно. От того, что поэт хорошо опишет восход солнца, это описание не может учредить тех законов, согласно которым «солнце всходит и заходит». А в мире действуют именно законы – не поэтические, а природные, социально-экономические, психологические и т.д. Высокому слову «творить» соответствует обычное слово «воображать». Собственно человек, который не может осуществлять свое бытие прямо и непосредственно, осуществляет его через существование тех, в кого и что он себя воображает и превращает. Ситуация воображения представляет в этом отношении первостепенный интерес. – Что значит – воображать? – Это означает, что воображающий осуществляет онтологическое усилие, которое, как мы полагаем обычно, и является причиной появления той или иной величины. Например, Пушкин-автор воображает Онегина, Онегин и Пушкин соотносятся как воображающий и воображаемый. «Вообще» это действительно так, однако тут есть важный нюанс, который усложняет, но вместе с тем и проясняет ситуацию. Он состоит в том, что собственно человек «воображает» некоторую величину не «из ничего», а «из себя». То есть, он себя во-ображает в эту величину. Пушкин, конечно, воображает Онегина, но Онегин появляется потому, что Пушкин как собственно человек себя воображает и превращает в Онегин. Онегин, таким образом, есть «превращенный Пушкин». Мы полагаем, что слово «превращение» является более точным, чем «воображение», поскольку слово «воображение» устремляет наше внимание на то, что воображено, в то время как слово «превращение» фиксирует наше внимание на (превращенном) состоянии собственно человека.

Акт воображения/превращения как свою составляющую содержит акт отрешения. Собственно человек разделяется на воображающего и воображаемого, на того, кто воображает,

и того, кого воображают. Воображающий отрешается от себя воображаемого, вследствие чего появляется «внешнее», конкретизирующееся как пространство и время. Воображаемый в своем отрешенном виде становится некоторой величиной, например, Онегиным как фабульным персонажем. Пространство и время являются онтологической основой фабульной действительности (или мира, по версии Лихачева). Фабульная действительность, таким образом, осуществляет функцию отрешения воображаемого от воображающего. Отрешив воображаемого от воображающего, пространство и время изолируют его от воображающего. Воображаемый Пушкин в пространственно-временной (фабульной) действительности становится Онегиным (Татьяной, Ленским, няней Филиппьевной...) и эта действительность «держит» его в этом состоянии. Литературоведение знает фабульную действительность как составляющую литературного произведения, т.е. как место, в котором совершается событие жизни, которое и оказывается в центре внимания читателя. Как составляющая организации автора, фабульная действительность выполняет функции отрешения и изоляции, не фиксируемые ученым-литературоведом. А между тем эти функции являются наиважнейшими, поскольку формируют поэтический конфликт. Поэтический конфликт – внутренний конфликт поэта. Чтобы его разрешить, воображаемый должен преодолеть изоляцию, т.е. пространство и время, и тем самым преодолеть превращенное (поэтическое) состояние автора. В результате автор перестает быть автором, т.е. из субъекта превращенно-словесного бытия становится субъектом непосредственно словесного бытия.

Таким образом, филология обретает «свой» предмет, который не исследует никакая другая форма знания. Этим предметом является автор и его бытие. Более или менее очевидной особенностью филологического знания, на которую указывает М.М. Бахтин в своем трактате «Автор и герой в эстетической деятельности», является его превращенность. Воспринимая героев произведения, читатель тем самым опосредствованно воспринимает автора и его бытие. Исследуя событие жизни, филолог опосредствованно исследует событие бытия автора. Событие жизни в своей внутренней форме есть событие бытия автора. Это обстоятельство и является основанием для того, чтобы охарактеризовать филологию как форму постнаучного знания. Исследование события жизни в своей внутренней форме есть исследование события бытия автора. Филологическое знание не является непосредственным, а не прямое знание может не только добываться, но и существовать только во внутренней

форме. То, что может существовать только во внутренней форме, невозможно перевести во внешнюю, сделать его непосредственно выговариваемым и воспринимаемым. Филолог должен быть чутким к внутренней форме, а эту чуткость ему приходится в себе воспитывать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. – М.: Лабиринт. – 2000.
2. Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. – Т. 1. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры. – 2003.
3. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1968. – № 8.
4. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – М.: Лабиринт. – 2003.
5. Христиансен Б. Философия искусства / Б. Христиансен. – СПб.: Изд. «Шиповник». – 1911.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В.В. Филология и литературоведение

В статье аргументируется тезис: литературоведение и филология – разные формы знания. Различие состоит в том, что наука о литературе исследует произведение, филология – автора и его бытие. Автор мыслится как другой субъект относительно жизненного существа, с которым он, однако, образует онтологическую общность – целое человека. Литературное произведение отражает действительность, автор осуществляет свое бытие. Исследование форм, это бытие осуществляющих, а также его цели и составляют область филологии как формы постнаучного знания.

Ключевые слова: произведение, автор, филология, литературоведение, научное знание, постнаучное знание.

SUMMARY

Fedorov V. V. Philology and literary studies

The paper argues the idea that studies of literature and philology are two different forms of knowledge. The principal difference lies in the fact that studies of literature are focused on the literary work while philology is primarily interested in the author himself. The author is viewed as a separate subject related to a living being, forming with the

latter an ontological unity – the whole personality. The literary work reflects reality, and the author realizes his own being. The investigation of the forms that realize this being along with its objectives frames the field of philology as a form of post-scientific knowledge.

Key words: literary work, author, philology, studies of literature, scientific knowledge, post-scientific knowledge.

*Н.А. Бєлоконь
(Горлівка)*

УДК 82-312.1

СИНІВСЬКА ЛЮБОВ ЯК «КВІТКА РЕСЕНТИМЕНТУ» (І. ЧЕНДЕЙ «ТЕСТАМЕНТ», В. РАСПУТІН «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»)

Унікальність власне українського національного художнього вирішення проблеми сім'ї /роду полягала у потужному акцентуванні ролі патріархального, батьківського начала, збереженого як традицію, як кут, як ритуал в тому числі і в сім'ї Закарпаття, чому приділяв значну увагу І. Чендей. До таких належить ресентиментність як «єдність переживання і дії», обґрунтована М. Шеллером, негативного смислу, що має місце в людському житті, зростаючи на ґрунті насильницьких дій людини щодо себе, утиску негативної думки і вчинку [8]. В оповіданні «Тестамент» (1948) це проявилось в цілеспрямованому «отруєнні» особистості – сина – власною мрією про матеріальне збагачення ціною зради материнських почуттів, оприявленням затамованих у собі підступності, цинізму і фарисейства, що немов чекали на зручний привід, щоб виплеснутися зовні. Таким для сина став останній день життя матері, коли вона мала намір тихо попрощатися зі світом і відійти у вічність під яблунею. У творі актуалізовано проблему «життя і смерті», з якою з часом у «сільській прозі» було пов'язані образи літніх людей («антропологічна розмітка нового часу»), чия доля склалася драматично – вони забуті своїми дітьми (В. Шукшин «Как помирал старик» (1967), В. Распутин «Последний срок» (1970). З героїнею І. Чендея їх поєднує не тільки ідея, а й типологічні сходження її художнього втілення: останній день є спогадом про прожиті і пережиті, а в поетологічному аспекті – етапами становлення і розвитку характеру. Якщо в останній день життя герої В. Шукшина і В. Распутіна приречені на самотність, то героїня І. Чендея – на те, щоб пережити в свою останню мить розпад сім'ї. Потужний заряд ресентименту розколов родинні стосунки, знецінив норми народної моралі.

Водночас російська література цього періоду 60-80-х років, передусім селянська проза, явила пріоритетність матриархального начала, тобто жіночого у будь-яких проявах: матері, дружини, сестри, що були очільниками сімейного устрою.

Зазначимо, що оповідання не дуже часто згадують дослідники, ще менше аналізують під певною проблемою, передусім духовного виродження верховинської сім'ї, нехтуванням сімейного укладу, пробудженням інстинктів, що витісняють моральні норми. Сюжет оповідання надзвичайно простий: останній день життя бабці Семенихи, яка доживала свій вік в родині сина Гаврила. Останній день життя увиразнюється мотивом осені, з метафорою осені життя, що подано першими фразами оповідання. «У вишній багрянцем широкополій сорочці по узгір'ях ступав жовтень. Зривав листя з дерев і спилив багато, барвну ковдру на стежках і полянах.

Патлата груша-дичка, що росла обіч Семенишиного саду, усипана тисячами медяків. В гіллі пурхали зграйки перелітних пташок. Вони співали журних пісень – прощалися з садами, полем і лісом, де знаходили привілля ціле літо і куди знову повернуться після снігу й безнезвешних морозів» [6, с. 31].

Такий вступ налаштовує на ліричну хвилю сприйняття відходу у небуття людини, що віджила свій вік, відчуваючи цей свій стан, Семениха просила свого сина винести її з хати на повітря, покласти її під яблунею. Це був її своєрідний діалог уже з іншим світом, бо «між гілками яблуні Семениха знаходила клаптик синього неба, і її нехитра уява малювала картину: дерев'яніють руки і ноги, останній раз зітхає і заплющує очі. Душа легко покидає змучене хворобою тіло і поміж гілок у супроводі ангелів піднімається на небо...» [6, с. 31-32] – такими Семенисі бачилися останні миттєвості її життя. В тихій розмові з блакиттю неба, в оточенні внуків, під яблунею і з яблуками, розкинутими навколо неї. Такими Семенисі бачилися останні миттєвості її життя. В тихій розмові з блакиттю неба, в оточенні внуків, під яблунею і з яблуками, розкинутими навколо неї. У зв'язку з цією сценою пригадуються кадри зі всесвітньо відомого фільму О.Довженка «Земля», з помираючим дідом під яблунею і в яблуках, з маленьким дитям біля нього, що був відліком світового часу: «Час – граючий хлопчик». З огляду на те, що оповідання було написано в 1948 році, це був початок його літературної діяльності та з огляду на культурну повоєнну ситуацію, з (сталінською обструкцією проти О. Довженка), І. Чендей очевидно не міг подивитися на той час фільм «Земля». Тим більше виникає запитання про оцей сюжет смерті під яблунею з відліком нового часу. І тут О.Довженко та І.Чендей типологічно співвідносні в цьому питанні. Відомо, що

О.Довженко добре знав античну міфологію, її роль в розвитку європейської культури. І не лише XIX століття було в захопленні від античної культури, але більшою мірою XX століття, можливо дещо в інших формах, як зазначила Паола Волкова, сучасний відомий мистецтвознавець, «античність – генетика європейської художньої свідомості. Не обов'язково в прямому пригадуванні форм або образів. Античність у пошуках системних гармоній світу, в європейській філософії, в традиціях театру... У духовній позитивності людини і віри у звернення» [1, с. 167] і надалі дослідниця уточнює: «з прийняттям християнства античність не зникає, але існує паралельно візантійській думці, наповнюючи її» [1, с. 179], що виразилося безпосередньо у вірвбога, атакож в укладі життя. Доцільно послатися ще на одну цікаву думку П. Волкової «Все, що створювалось колись, має своє реальне середовище творення: культуру, людей, погоду, їжу, взаємовідношення. Вони змиваються часом, залишається лише предмет будівництва і наші гіпотези про них» [1, с. 14]. До таких передбачень належить і наше, стосовно сюжету смерті під яблунею, як ритуалу, а згодом і сюжету, пов'язаного з діонісійським культом, ліси якого досить розширені в геокультурному бутті верховинців. Яблуко, яблуня створило той акустичний ефект на тисячоліття, як символ культурного буття етносів середземноморського ареалу. На думку німецьких науковців (Йоханнес Ірмшир і Ренати Йоне), яблуня була завезена з Кавказу і посіла ключове місце в культурі життя. Так у грецькій міфології творцем яблуневого дерева є Діоніс, який подарував його Афродіті, що було одним із чинників еротичної символізації яблука. Відомо з грецької міфології те, що Еріда своїм вчинком спровокувала ревності трьох богинь, і це ввійшло в культуру «яблуко розбрату». Не вдаючись більше в деталі «яблуневої міфології», ми вкажемо лише на те, що очевидно, елементи, міфологеми цілісного міфу про яблуню, а їх тільки в давньому Римі було біля 30 сортів, збереглися у своїй цілісності, можливо тому, що Діоніс був останнім в ієрархії грецьких богів і найбільшою мірою був співвіднесений з культурою землеробства. А діонісійські містерії, в певних модифікаціях, зберігаються у європейських народів, особливо тих, які століттями пов'язані з виробництвом вина, коньяку, а отже і з верховинцями. Ось чому, як на наш погляд, образ яблуні, під якою збиралася помирати Семениха і тих червоних яблук, якими пригощали її онука, разом з тим шматком хліба, який знову ж таки, вона дала, символізує цілісність укладу верховинського життя. Але він порушується раптово, руйнується наше ідилічне сприйняття сімейного життя, коли син, дбаючи про матір, інтуїтивно дотримується цього ритуалу – відчувати останні миті життя під яблунею і з яблуками.

Немов у казці, в сюжет вплітається слово раптом, з яким пов'язано бажання старої випити кухоль солодкого молока і реакція на це бажання невістки, яка немов не чує, не хоче чути про це бажання. Відбувається ситуація зворотня – її відлучають від молока, від того, що було своєрідним символом життя. Колись цим молоком вона вигодувала своїх дітей, свого сина, а тепер почула від своєї невістки: «най і за хлібець богу дякує! Онучка назбирала в подолок яблук-падалиць і висипала в ліжко.

– Їжте, бабуню яблука з хлібцем ...молока мама не дає» [6, с. 23].

В пам'яті Семенихи відразу постали ті миттєвості життя, коли вона допомагала своїм дітям. І перше, що зробила для їх буття – це посадила сад, що був в сім'ї верховинців не лише умовою виживання, тобто тим завдяки чому здобувався шмат хліба, але це були своєрідні «ліси культури», у відповідності до якого розуміння сім'ї, родини передавалося як традиція. Зовні здавалось би в цій сім'ї нічого не змінилось, бо коли невістка запропонувала своїй дитині їсти, то промовила: «Сідай за стіл. Не розливай і не розтрушуй божий дар» [6, с. 33]. Проте за столом далеко не вся родина і не кожний отримав кухоль молока. Стара Семениха одержала його таємно від онуки і поділилася з нею одержаним. Оцей кухоль, одержаний таємно, є символом розриву родинних стосунків. Семениха це усвідомила і тоді, коли відчувала в собі останні сили життя, коли на її клич не відгукнулися ні невістка, ні син, ні дочка. І. Чендей вказує на те, що розрив в сім'ях уже існує, про це він писав у різних творах, про розрив між братами і сестрами, що жили в одному селі і роками не бачились. Письменник не падає думку про те, чому дочка Параска не прийшла в ту ж мить до матері. Можливо в силу тих же відомих причин. Проте сюжетна лінія розвертається уже не в ліричному дусі, а в драматичному, оскільки син стурбований не стільки станом матері, як таким, а тим, що вона дуже скоро може піти з життя і не встигне підписати тестамент, документ на спадщину. В останнє розмовляючи з матір'ю, син пропонує їй молоко і мед, але не з любові до неї, що було у багатьох верховинських сім'ях щоденною їжею. Але не з любові до неї, йому необхідні останні сили для того, щоб могла зробити підпис у тестаменті на його користь. Сцена скандалу між сином і вмираючою матір'ю дуже коротка, але її поетика вибудована на традиціях світової літератури.

Як відомо, слово скандал означає пригоду, що порушує порядок, і ганьбу, і як таке, що знеславлює його учасників і розглядається як негативне оцінювання порушення соціальної конвенції. Як наголошує Михайло Одеський, в культурі зафіксовано,

здебільшого, «романтичне», бунтарське прочитання, прочитання «навпаки»: авторитетною для більшості конвенція сприймається як негативна, а її порушення – як позитивний протест, що апелює до істинної (але проігнорованої суспільством) системи цінностей [3, с. 249].

У словнику В. Даля тлумачиться скандал як «срам, стыд, позор» і водночас соблазн – «поношение, не пристойный случай, поступок» [2, с. 252]. Співставляючи, спів ставляючи різні визначення у В. Даля, М. Фасмера, також у І. Срезневського, М. Одеського дійшов висновку, що «концепт скандал в соціальній моделі виражався словом скандал, а в містериальній моделі за умови зустрічі того, хто скандалить з метафізичною реальністю, словом звабливість» [3, с. 251]. Привабливе у М. Одеського думка зв'язку з аналізом Протопопа Аввакума. Зокрема він зазначає: «в грецькому оригіналі євангельського тексту присутнє саме слово «skandalon». Зовсім не стверджуючи, що Аввакум орієнтувався на грецький текст, необхідно підкреслити: концепт «скандал», індиційований біблійним словом «зваба», задає символічну оцінку ніконівській Росії, а саме: цікаві з точки зору семіотики скандалу епізоди «Життя», де розповідається про до московські походження майбутнього вождя старообрядців, коли він був священиком у невеличких провінційних храмах» [3, с. 251].

З огляду на те, що в тлумаченні скандалу, як зваби, присутня певною мірою антична традиція, то цілком ймовірно, що в такий спосіб вона побудована не тільки в російській, а й в європейських культурах, трансформуючись і модифікуючись до нашого часу, виявляючи більшою мірою в літературі, поетика скандальна сцени в оповіданні «Тестамент», була розроблена в культурній традиції.

М. Одеський привернув увагу до того, як літературний твір демонструє взаємозв'язок і взаємообумовленість скандалу і зваби, коли провінційні скандали є передбаченням скандалу тотального. Як на нашу думку, І. Чендей саме з цієї позиції художньо висвітлює таку ситуацію, що склалася в українській культурі і її духовності, коли приватний скандал в сім'ї зумовлений гріховною звабливістю, відбиває наступ тотальних процесів духовного занепаду суспільства. Він акцентує в цій ситуації власне скандальний аспект, що руйнує уклад життя, гармонії зі світом. Саме тому від вчинку сина помирає не лише мати, відмирає природний світ.

Поетика скандалу між матір'ю і сином за спадщину, що була темою, сюжетом багатьох творів світової літератури і завжди завершувалась з величезним втратами, не спадщини, а себе. Безумовно, значна роль в цьому належить майстерним сценам

Ф. Достоевського (батька Карамазова з своїми дітьми, сімейних скандальних сцен в романі «Ідіот»), відгомін яких в деталях портретної характеристики, акцентів в скандальному діалозі так відчутний у І. Чендея. Зіткнення портретних характеристик є свідченням не стільки того, що скандал, боротьба за спадщину змінюють зовнішність людини, скільки того, яке місце у світі займуть їх нові позиції, постскандалні.

В оповіданні І. Чендея мати намагається справедливо поділити між сином і дочкою і шмат землі, і сад. В ній ще живе відчуття господині: «доки живу, доти моя! І не гадай, і не думай! Я, з старим поливала її сльозами і потом, я заробляла на ній очима! Тут стара простягла до сина руки» [6, с. 34]. Проте син доводить свою правоту: «Мамко! Я вас доглядав! Ви мій хліб їли! Мою воду пили, моїм теплом зігрівалися! А помрете, такі похорони справлю, що село не виділо таких! Найму, щоб в усі дзвони били! Не бійтеся, нічого не пошкодую. На поминках всю бідноту нагодую! Вдів найму, щоб псалтир читали, а на цвинтарі могилку дам обгородити, дубовий хрест поставлю, яблуню посаджу!» [6, с. 34]. До тих зусиль, що витрачені були на власну матір, син відносить речі сакральні: хліб, вода, тепло. Тим самим він уже переходить людську межу, втрачаючи сім'ю, традицію, випадаючи із цієї культури, все це увиразнюється портретною характеристикою сина. І. Чендей дає дві лаконічні характеристики: «Неспокійні очі надавали жвавості обличчю Гаврила, на якому вибивалася чорна щетина» – далі Гаврило розмахував обома руками, не піднімаючись з ліжка. Твердий і холодний голос його виривався з грудей. [6, с. 34] і здавалося, що він на межі безумства – ресентиментність роз'їла його душу. Автор створює нетрадиційну портретну характеристику: розлогу, живописну, а мінімальну, немов виписаних із скандальних реплік, скандальних слів, вона в *скандалі* і впливає із суб'єктивного бачення героєм не лише ситуації, а й світу. Тому в нього така бурхлива реакція на слова матері про те, що громада буде давати йому шмат спадщини «громада? – скочив Гаврило з ліжка, наче якась сила ним підкинула» [6, с. 35]. І ще більш жорстка реакція, що увиразнює його чорнощетинний портрет: «Добре! Добре! Поховають Вас як тітку Настю, – без попа, без свічок, без поминок!» [6, с.35].

І.Чендей демонструє нам потужний смисл свого художнього слова, здатного розірвати уже встановлені стосунки матері з землею і небом, зруйнувати її новий вимір. Скандал, яким завершується її життя, творить новий світ для її сина, в якому не буде місця гармонійної пов'язаності зі світом. Але головне те, що в цьому скандалі, що ресентиментні слова перетікали в інші,

знецінюючи і вбиваючи любов і справедливість дітей, які зреклися своєї матері. Ідилія, коли син виносив її на руках під яблуню – це була лише одна мить, яку пояснити він і сам не міг. Можливо, найстрашніше в цій ситуації було те, що це були слова-вчинки, слова, що не відрізнялися від вчинків, навіть самих ганебних, глибоко ресентиментних. Все перетікає з одного в інше.

Письменник ще раз демонстрував свої вміння здійснювати метаморфози з відомими сюжетами та їх мотивами, до яких відносяться і мотив людина і ріка, як ріка життя. В оповіданні «Тестамент» син Гаврило шукає поради для себе, у своєму темному задумі у того потічка, що був за його хатою. «Його дзюркіт нагадував вічність життя, і чомусь саме зараз його помітив Гаврило...здивився в чисту воду, яка непомітно, але настирливо і постійно виливалася з землі. Зайва текла через вінця і неслась вниз з каменистого схилу» [6, с. 35]. Ключовою фразою роздумів є філософська сентенція, в якій обґрунтовується смисл людського життя: хтось помирає, хтось в ту ж мить народжується, як у О. Довженка в «Землі» – столітній дід помирає і тут же народжується дитя. Здавалось би Гаврило, вихований як природна людина, життя якого підпорядковане природним циклам, мав би прийняти відповідне рішення про тестамент. І. Чендей розкрив його провокативний аспект. Його герой втягнутий у вир ресентиментності, він інтуїтивно смакував все своє життя від дерева добра і зла. Коли відбулось накопичення зла, що задавило добро, письменник не показує, демонструючи лише вибух зла.

Відома дослідниця творчості Ф. Достоевського, Г. Сириця зазначила: «існує річ, не досягнена для людини, і не виразна гармонія у співіснуванні усіх з усіма, у зустрічі всіх з усіма у даному місці і даний час...Достоевський прозріває показуючи необхідність страждання у світі, в саму останню мить баче іскру Божу, його вище призначення – боротьба, яка йде в людині і за людину» [6, с. 55]. І. Чендей у своєму маленькому оповіданні напрочуд суголосний з цією думкою Ф. Достоевського лише з тою відмінністю, що його герой Гаврило втратив це відчуття і втратив цю мить, коли доглянути матір в її останні хвилини, мало бути його природним обов'язком як людини, а не лише як сина. Фальшивий тестамент призводить до краху його життя. Все, що він набув за ці хвилини, втрачає смисл і зміст.

Сцена смерті Семенихи дуже показова в цьому плані. Вона увиразнена портретною характеристикою Гаврила «немов сто пудів зняв Гаврило з плечей. Випроставши спину, глибоко вдихнув свіже повітря надвечірнього саду. Рукою, на якій набухли темні жили, повів по спітнілому обличчю» [6, с. 38]. Здавалось би І. Чендей шукав не повторних рис портретної характеристики

провокує інше – коло відповідних асоціацій: по-перше, падаюче яблуко, по-друге, суха гілка яблуні, що є ознакою смерті дерева і очевидного божевілля: «Гаврило вп'явся обома руками в розкуйовджене волосся, несамовито заплакав і впав на коліна перед матір'ю» [6, с. 39]. І цей жест є ще однією лаконічною, але такою виразною трансформацією вже біблійного виразу «закрити лице своє», тобто жест страху перед божественною трансцендентністю, відмова бачити приголомшливу реальність.

Показовою в цьому плані є повість В. Распутіна про останній день старої Анни, очільниці великої сім'ї. Сюжет повісті побудований, як приїзд дітей до старої Анни для того, щоб попрощатися з матір'ю, яка вже відходила у небуття. Сюжет побудований у такий спосіб, що в ньому перетинаються події сьогодення, тобто приїзд дітей зі спогадами Анни про своє життя, життя сім'ї, з відчуттям радості, тепла, сімейного укладу, з тим, чому вчили дітей, що збереглося з того вчення, а що не прижилося. Миті прощання, як такої, в повісті нема: з ритуальними слезами, смутком, що вже дійсно мали вже ритуальний характер. Це вже було не стільки прощання дітей з матір'ю, скільки Анни з дітьми. Причому немає в повісті спогадів Анни про чоловіка, про батька дітей. Безмірна любов материнська, повертає до смертних меж, щоб поглянути на дітей хоча б раз, які розлетілися по світу. Вони і радують і пригнічують стару Анну – настільки вони різні, кожен зі своїм норовом, зі своєю поведінкою. Наприклад, Варвара: «Матушка ты моя-а-а!» [4, с. 373]. А потім буде розповідати всім свій сон і промове недоречне слово: «Городские стали, была вам охота с деревенскими знаться!» [4, с. 375]. Саме Варвара не зовсім вдала донька старухи Анни, намагається зберегти давній порядок – обмити небіжчика. «Она рыдала долго, пристукивая головой о стол» [4, с. 373]. Друга донька, Люся, лише «опустила слезу и отошла» [4, с. 374]. Саме Люся може розуміти і вгадувати життя помираючої матері, а Варвара, вона «подвоет», коли треба і не треба. Саме Люсі довірить письменник єдину в повісті зустріч дітей з світом, яка буде суворим випробуванням. Здатність Люсі проникнути у вузький коридор часу, розуміти голос землі, кинутих ланів – покаже головний конфлікт повісті – конфлікт часу. Час у повісті – це не тільки універсальна форма існування, але і сама собі цінність. В структурі художнього часу ясно виокремлюються два часи: буттєвий і побутовий. Перше плавно пливе у згоді з зірками, небом, землею. В цьому часі на самоті знаходиться помираюча Анна. Друге зіткається о пороги і каміння, які побудовані загальним життям.

Люся, втомлена «напрасним» очікуванням смерті матері, йде до лісу і потрапляє у пастку замкненого часу, з якої можна вибратися, тільки знову переживши минуле. Спогади минулого

подібні колам пекла, якими проходить Люся, і повертається до себе самої, забутої у новому «міському» житті.

Спогади Люсі починаються з сумної картини зруйнованих воріт «она оглянулася на два покосившихся столба, которые остались от ворот» [4, с. 437]. Такі ворота, скоріше їх відсутність, свідчать про неблагополуччя світів і по ту, і по іншу сторони – світа людини і світа природи. Життя, створене століттями, опинилося беззахисним перед «іншим» життям. «А что же с воротами, почему нет ворот? Ну да, не сеют, не пашут, значит нечего от скота запирасть, все четыре стороны открыли настежь» [4, с. 437].

У фантастичному діалозі між героїнею і покинутою землею, з'являється голос землі, ще однієї матері, матері – сироті землі, яка «привыкнув поднимать хлеб, казалось, надеялась на чудо и из последних сил оберегая себя для себя...» [4, с. 441]. Сповідь кинуті землі проста. Колгосп називався «Пам'ять Чапаева» і Люся пригадала нікому тепер не потрібну назву, колгосп пережив занепад. І саме, коли пригадали сумну історію про занепад колгоспу і покинуті поля, Люсю «кольнуло неожиданное, родившееся здесь чувством вины» [4, с. 442], буд то вона чимось могла допомогти їм, і не допомогла.

Чи можна засуджувати дітей за те, що вони рано чи пізно покинули батьківський дім в пошуках своєї дороги, своєї долі? В.Распутін не засуджує, да і стара Анна не засуджує. Тільки не може Анна звикнути до них, поживших в містах і намагається знайти в них «своїх дітей». Не може звикнути до Ільї, який ще минулого разу заїзджав, повертаючись з Півночі. «Старуха смотрела на Илью долго, до неловкой устали. Она искала в нем своего Илью, которого родила, выходила и держала в памяти, и то находила его в теперешнем, то опять теряла...» [4 с. 397]. Стара Анна передбачає, що причиною не складеного життя Ільї була зміна місця життя. «Старуха верила, что там, куда он уехал, лучше ему не стало. Жил бы да жил в деревне...» [4, с. 397]. Але син Михайло, який залишився з матір'ю «тоним тоской» про щось втрачене, нездійснене.

Цікава варіація на тему двоїстості очима матері. От і Ілья «не походил ни на городского, ни на деревенского, ни на чужого, ни на себя» [103, с. 397]. Безлікість стає відмінною рисою Ільї. Перебуваючи і смертного одра матері, він не вимовив жодного слова, не здійснив свого вчинку. Дивовижний ефект відсутності. Показовим є навіть те, що в перший же день він іде з хати у баню. Ілья серед дітей старої Анни – еталон і результат загальної урівніловки, коли в потоці казньонних слів немає слова свого, дійсного.

Михайло за своєю сутністю глибше за брата. Він весь час намагається щось зрозуміти. Його завжди мучить, чому життя склалося по-іншому. Пішло не так. Сумуючий по гармонії герой є одним з головних доказів неблагополуччя світу.

Проблема художнього часу закономірно викликає роздуми про поетику назви повісті, оскільки в назві присутнє одне з означень часу – «строк», не просто «строк», а «останній». Письменник неодноразово повторює слово останній: «последней радости», «последней черты», «последние слезы», «последние страдания» [4, с. 517]. Ці слова підсилюють трагічну тональність повісті, створюють відчуття грані, передчуття кінця. Останнє в надії не залишиться таким, в надії перестати бути таким практично з небуття породжує ще щось останнє, так з'являється «строк». Так оживає помираюча стара Анна. Так двічі час намагається спасти себе, то залишаючись в собі, то відроджуючи «последнюю старинную старуху».

Колізія життя – смерть звучить в повісті не трагічно, а оптимістично. «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они, как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один сойдут обратно: смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга. Как человек рождается для одной жизни, так и она для одной смерти» [4, с. 499]. Так фантастично реалізується тема двоїстості, тут смерть – двійник по образу і подобию людини. «За последнее время они стали подружками, старуха часто разговаривала с ней, а смерть слушала ее рассудительный шепот и понимающе вздыхала» [4, с. 498-499]. Цікаві ці дві жінки, які мирно йдуть роками. Цікавий їх діалог – домовленість. «Они договорились, что старуха отойдет ночью, сначала усне, как все люди, чтобы не пугать смерть открытыми глазами, потом она тихонько прижмется, снимет с нее короткий мир ской сон и дасте й вечный покой» [4, с. 449].

У художньому світі В.Распутіна переплітається і біблейська міфологія (мотив воскресіння і вознесіння старої Анни) і язичницькі вірування (гіпостизований образ смерті, живучий у світі) і традиції усної народної творчості (смерть як «зла стара з косою за плечима»). Саме таку смерть не сприймає стара Анна.

Пригадаємо, повість починається з смерті – небуття, смерті – кінця. І як би протестуючи проти цього, – була, жила Стара Анна! – з'являється її особиста смерть, та, що рифмується з довічним покоем. Смерть-небуття не бере стару, вона відступає перед смертю – вічністю. Так стає можливим воскресіння старої

Анни для її особистої єдиної смерті. Дзвони привітно відзвонять перемогу старої Анни і її смерті, перемогли смерть-небуття і ствердивши смерть-вічність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова П. Мост через бездну. Книга первая / П. Волкова. – М. : Zebra, 2013. – 256с.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х томах / В. Даль. – М. : Русский язык, 1981. – Т. 1.
3. Одесский М. Концепт скандал/соблазн в русской культуре / М. Одесский // Четвертое измерение литературы. Статьи о поэтике. – М. : РГГУ, 2011. – С.249-263.
4. Распутин В. Последний срок / В. Распутин. – М. : Молодая гвардия, 2004. – С. 375.
5. Сирица Г. Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского / Г.Сирица. – М. : Гнозис, 2007. – С. 12.
6. Чендею Ивану – 80 / Кремінь Д. // Українська культура. – 2002. – № 4 – 5. – С. 30 -31
7. Чендей І. Вибрані твори : В 2-х т. / І. Чендей. – К. : Дніпро, 1982, Т. 1. – 623 с.
8. Шелер Макс. Ресентимент в структуре моралей [Электронный ресурс] /М. Шелер. – Режим доступа : <http://bookmate.com/books/Yn9HODsr>. – Заголовок с экрана
9. Шукшин В. М. Один. Избранные произведения в 2-х томах / В. М. Шукшин. – М, 1975. – Т. 1. – С. 26.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н.А. Сыновья любовь как «цветок ресентимента» (И. Чендей «Тестамент», В. Распутин «Последний срок»)

Статья посвящена изучению проблемы отношений отцов и детей в произведениях И. Чендея и В. Распутина. Авторы поднимают проблему утраты семейных традиций, уважения к старшему поколению, на примере образа стариков, которым подошел последний срок.

Ключевые слова: ресентимент, род, культурно-исторические ценности, поэтологический прием, портрет.

АНОТАЦІЯ

Белоконь Н.А. Синівська любов як «квітка ресентименту» (І. Чендей «Тестамент», В. Распутін «Последний срок»)

Стаття присвячена вивченню проблеми стосунків батьків і дітей в творах І. Чендея і В. Распутіна. Автор торкається проблеми втрати сімейних традицій, поваги до старшого покоління, на прикладі образів старих, які дійшли до свого строку.

Ключові слова: ресентимент, рід, культурно-історичні цінності, портрет, поетологічний прийом.

SUMMARY

Belokon N. A. Filial love as «a resentment flower» (I. Chendei, B. Rasputin)

The article deals with a problem of family relations in the novels «Testament» by I. Chendei and «Deadline» by V. Rasputin. The author raises the problem of the loss of family traditions, respect for elders, especially for those, whose life is nearing its end.

Key words: resentment, family, cultural and historical values, poetological device, portrait.

А.В. Денисова

(Санкт-Петербург, Россия)

УДК 821.161.1.09

ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКТА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Произведения Ф. М. Достоевского 1870-х годов по сравнению с предшествующим его творчеством явились наибольшим отражением именно «текущего», вобрали в себя многочисленные подробности ежедневно свершающегося. Факты действительности, вводимые непосредственно в ткань романа, в единстве с художественными (литературными) фактами¹ образуют сложный «внутренний мир» «Братьев Карамазовых». Их соположение не противоречит целостной системе романа, а обусловлено ею. И это меняет привычные представления о смысле художественного факта, более открыто «поворачивает» его к действительности и, в конечном итоге, свидетельствует о проникновении публицистических элементов во внутренний мир произведения.

Весь роман пронизан приметами 70-х годов, фактами, взятыми из прессы. Их можно сгруппировать — с известной долей условности схематичности — следующим образом.

1. Факты, характеризующие общественную жизнь в целом. Например, госпожа Хохлакова, не давая денег Дмитрию Карамазову, советует ему отправиться на золотые прииски, разглагольствуя при этом о падении² «нашего кредитного рубля».

¹ Здесь и далее под художественным или литературным фактом мы понимаем элемент сюжета произведения.

² Там, где это не оговаривается специально, все графические изменения текста принадлежат мне. — А.Д.

Известно, что «...состояние русских финансов постоянно обсуждалось в печати 1860-1870-х годов <...> Финансовое положение России особенно ухудшилось в результате русско-турецкой войны 1877-1878 гг. и военных расходов. Денежный курс неуклонно падал» [4].

В разговоре с Алешей Иван упоминает о «религиозном движении в нашем высшем обществе», а черт рассуждает о спиритах испиритических сеансах (т. 15, с. 71, 590).

2. Вводятся факты, относящиеся к культурной жизни страны; они окрашиваются в полемические тона, пародируются. Так, в названии и содержании газеты «Слухи» автор пародирует название и содержание некоторых статей газеты «Молва», отвечает ей на критику своей речи о Пушкине (т. 15, с. 587, 589). Упоминается в романе и «Крестный календарь» А.А. Гатцука, издаваемый им в Москве в 1870-1880-е годы (т. 15, с. 591).

3. Особую группу составляют «были» о старцах. Они входят в идейно-философскую канву романа. В них, как правило, рассказывается о нереальном, с точки зрения обыкновенного сознания, событие, которое подается как достоверный факт из жизни общества. Легендарный материал, в контексте которого они расположены, подтверждает их достоверность и в то же время сам подтверждается ими. Такова «недавняя быль» о послушании, наложенном старцем на «одного из наших современных иноков». В основе этой были — рассказы инока Парфения о своей жизни (т. 15, с. 528).

4. Вводятся в роман и факты внешнеполитической жизни: Иван рассказывает Алеше о событиях болгарского национально-освободительного движения и о расправах турок с населением страны (т. 14, с. 217; т. 15, с. 552).

5. Наиболее многочисленны в романе факты уголовной и судебной хроники. В эпоху Александра II новый гласный суд присяжных был одной из больших проблем внутренней политики. При описании дела Дмитрия Карамазова Достоевский дал развернутую картину состязательного процесса, входящего в систему судопроизводства. В точности передан механизм «совершенного трибунала»: талантливый адвокат, достойный прокурор. Но в результате осужден невинный человек, а истинные причины преступления остаются нераскрытыми.

Во время написания романа вопросы судопроизводства были наиболее обсуждаемыми в русском обществе: они порождали многочисленные споры в связи с несовершенством самой судебной системы. Так, в 1873 году судом присяжных была оправдана Вера Засулич, которая была признана невиновной, несмотря на тщательно подготовленный обвинительный

приговор. После этого политические дела были изъяты из ведения присяжных. В литературоведении уже отмечалось, что «... в изображении пореформенного трибунала (в “Братьях Карамазовых”. – А.Д.) Достоевский, присутствовавший среди представителей печати на разборе дела Веры Засулич 31 марта 1878 года, использовал ряд деталей знаменитого процесса» [2, с. 23]. Исследователь, перечисляя черты сходства, замечает, что «в лице адвоката карамазовского процесса Фетюковича» проступают черты защитника Веры Засулич Александрова.

В романе Достоевский утверждает собственное понимание высшего правосудия – духовного, данного верой, единственно способного, с его точки зрения, правильно понять человека и его поступки.

Примечательно, что большинство фактов судебной и уголовной хроники в романе связано с исповедью и рассказами Ивана. Мало того, сам он, оказывается, бедствуя во время учебы без денег, доставлял в редакцию газет «статейки в десять строчек об уличных происшествиях, за подписью “Очевидец”». Статейки эти, говорят, были так всегда любопытно и пикантно составлены, что быстро пошли в ход...» (т. 14, с. 15).

С самого начала романа Иван предстает как пишущий, сочиняющий герой. Причем начинает он писать как уличный хроникер. В романе говорится о нескольких его произведениях. Порядок их создания и последовательность знакомства с ними читателя не совпадают. Их представляют разные лица.

Хронологически сочинения Ивана располагаются следующим образом.

1. «Легенда о философе-вольномдумце».
2. Статейки об уличных происшествиях.
3. Поэмка «Геологический переворот».
4. Поэма «Великий инквизитор»
5. Статья «О церковно-общественном суде».

Читателю же о них сообщается разными персонажами и в другом порядке. Сначала рассказчик, повествуя о втором браке Федора Павловича Карамазова и о вторых детях, а конкретно – об Иване, упоминает о сочинении им **статеек про уличные происшествия**. Далее рассказчик сообщает, что, «познакомившись с редакцией, Иван Федорович все время потом не разрывал связей с ними и в последние свои годы в университете стал печатать весьма **талантливые разборы книг** на разные специальные темы, так что даже стал в литературных кружках известен» (т. 14, с. 15-16).

В одном контексте с рассказом о газетных статьях Ивана сообщается про его **большую статью**, которая «была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном

суде» и представляла собой публичный ответ автору книги «Об основах церковно-общественного суда», с мнением которого Иван был не согласен. В полемике, начавшейся в 60-е годы XIX в. и продолжавшейся в 70-е, в связи с реформой церковного суда мнения разделились в основном на два лагеря: «одни («гражданственники») настаивали на укреплении государственного начала в будущем церковном суде, другие («церковники») – навселем подчинении этого суда духовенству (иерархически высшему или простому духовенству)» (т. 15, с. 524-525). Статья Ивана привлекла к нему внимание и с той, и с другой стороны: «...многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс инасмешка» (т. 14, с. 16).

Так уже с первых страниц романа творчество героя становится неотъемлемой частью его образа. Слово Ивана с самого начала воспринимается обращенным к людям, к миру. Обсуждение его статьи о церковном суде отцом Паисием, Миусовым, отцом Иосифом и Зосимой частично воспроизводит полемику вокруг вопроса, который был затронут Иваном. Слова его адресованы **другим людям** (статьи публикуются в прессе), а свою поэму «Великий инквизитор» он рассказывает Алеше, который несет в себе мирское (людское) начало. Именно к нему обращены страстные слова Ивана о мире и Боге. Но их разговор происходит в трактире «Столичный город», где встречаются братья, среди «обыкновенной трактирной возни», криков, гудения органа. Иван сидит не в отдельной комнате, а у окна, за ширмами. Комната входная, «по ней поминутно шмыгали половые», поэтому Иван вынужден напрягать голос, чтобы перекрыть трактирный шум. Получается, что его речь, обращенная к Алеше, оказывается одновременно в какой-то степени адресована и другим, случайным, людям.

Объясняя свою суть Алеше («что я за человек, во что верую и на что надеюсь»), Иван говорит о страданиях людей. В этих рассказах он опирается на факты, в которых отражена уголовная хроника того времени. Уже простое перечисление всего, о чем рассказывает Иван, воскрешает первоначальную характеристику его как уличного репортера: все факты имеют конкретную прикрепленность к судебным процессам 1870-х годов. Это «дело Брунст» об истязаниях родителями своей пятилетней дочери (т. 14, с. 220; т. 15, с. 554), рассказ о мальчике, затравленном собаками со ссылкой на «Архив» или «Старину»

(т. 14, с. 221; т. 15, с. 554). Рассказ об истязании пятилетней девочки своими родителями соотносится с делом Кронеберга, о котором Достоевский писал в «Дневнике писателя» (т. 15, с. 553, 554). Кроме того, в романе упоминаются «дело Зайцева» (т. 14, с. 411; т. 15, с. 578), «дело фон Ландсберга» (т. 15, с. 124, 598), «дело Каировой» (т. 15, с. 177, 603).

И после этого Иван рассказывает Алеше поэму «Великий инквизитор», придуманную «с год назад». Примечательны пояснения Ивана: он отказывается от того, чтобы называться сочинителем («никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов»). Поэму он **придумал и запомнил**. По своей семантике глаголы «выдумать» и «сочинять» близки друг другу. В.И. Даль приводит следующее: «Сочинить – сочинять что, изобретать, вымышлять, придумывать, творить умственно, производить духом, силою воображенья. Придумывать – Придумать, придумывать что, примыслить, изобрести, изыскивать умом, находить, **открывать размышляя, дойти своим умом**, воображеньем» [3]. Однако в глаголе «придумать» зафиксировано значение некоего открытия, которое происходит в результате размышлений человека. Как видно, для Ивана поэма является **открытием** некоей Истины, и потому он ее «с жаром выдумал», именно поэтому и рассказывает ее Алеше в самом конце их разговора, перед тем, как расстаться с ним, после своеобразной исповеди перед братом.

Таким образом, написанная следом за поэмкой «Геологический переворот» поэма «Великий инквизитор» в романе оказывается соотношенной – непосредственно – с исповедью Ивана и – опосредованно – со статьей о церковно-общественном суде. Такое положение поэмы, в соседстве с «фактиками» из окружающей действительности, обнаруживает ее публицистическую направленность. Возникает прямое соположение фактического жизненного материала и факта художественного. Это ставит художественный факт в один ряд с действительным. И поэма о Великом инквизиторе, и «фактики» – это аргументы Ивана в его страстном желании найти истину.

Таким образом, соотношение статьи Ивана и его поэмы включает последнюю в общий полемический контекст произведения: непосредственное соположение «фактиков» Ивана с «Великим инквизитором» обнаруживает актуальность, злободневность поэмы. Это усиливает публицистический пафос романа и его идеологическую напряженность. Читателю открывается вся неизмеримая сложность поисков Ивана, а вместе с тем яснее обозначаются философские и социальные послышки его умственных построений. Одновременно проясняется и смысл поэмы о Великом инквизиторе, которая через остальные

произведения Ивана и через прямое соотношение с «фактиками» жизни сопрягается с фабульным миром романа.

Таким образом, она входит в полемическую атмосферу произведения в качестве одного из аргументов Ивана. Как давно заметил А. В. Чичерин, «в долгом разговоре Ивана и Алеши вставные новеллы становятся яростными аргументами атакующего собеседника: они разрастаются, занимая в романе в целом чуть ли не центральное место. Среди них и жгучие факты, взятые из жизни (рассказ о затравленном собаками ребенке и др.), и философские фантазии («Великий инквизитор»)» [5, с. 203-204]. Воспринимаясь в совокупности с другими элементами в романе, поэма «поворачивается» к современности, то есть выполняет роль публицистического слова.

Многие ситуации романа перекликаются с проблемами сочинения Ивана. В частности – это встреча его с Зосимой (Зосима и Иван в романе – такие же центры, каковы в поэме Великий инквизитор и Христос), и наконец – тройная рифма ситуации с поцелуем мученика идеи: поцелуй Христа, поцелуй Алеши и принятие Иваном благословения от Зосимы.

Следующие два произведения Ивана: его первую легенду о философе-вольнодумце, сочиненную в Москве, в бытность в гимназии, когда ему было 17 лет, и поэмку «Геологический переворот», хронологически следующую за первой легендой, – читатель узнает от черта. Он – двойник Ивана Карамазова, плод его больного сознания. Диалог с чертом по сути представляет внутренний монолог героя [1, с. 256-258]. Устами черта Иван словно дает отчет об истории своих нравственных скитаний, когда происходит постепенное перерождение мечты о всемирном рае в проповедь «все позволено». Важно, что все истории, анекдоты, рассказанные чертом, – это сочинения самого Ивана.

Черт расставляет другие акценты на мыслях Ивана, обнаруживает в них оттенки, чуть прозвучавшие, — и уже сказано то, что герой осознал лишь подспудно. «Черт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли» [1, с. 257]. Поэтому тот комментарий, который черт дает произведениям Ивана, – это полемическое осознание собственной мысли, начинающаяся переоценка.

Так, черт рассказывает легенду о философе-вольнодумце, который проходит путь от отрицания всего, а главное – будущей загробной жизни – через осуждение за неверие – к испущенной вере («пропел осанну»), перед этим одолев в наказание «квадриллион» километров. И черт, и Иван называют эту легенду «анекдотом». По мере рассказывания Иван узнает свое

сочинение. Об этом свидетельствуют авторские ремарки: сначала он «с **каким-то странным оживлением**» прерывает черта, затем слушает «с **каким-то неожиданным любопытством**», наконец, смеется, «**все как бы что-то усиленно соображая**», и вскрикивает «с **какою-то почти детскою радостью**, как бы уже окончательно что-то припомнив: “Я тебя поймал! <...> этот анекдот о квадриллионе лет – это я сам сочинил!”» (т. 15, с. 79). Легенда ретроспективно характеризует Ивана-юношу; тогда он еще верил в бессмертие. Теперь же черт заявляет: «Я именно, зная, что ты капельку веришь в меня, подпустил тебе неверия уже окончательно, рассказав этот анекдот. Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель» (т. 15, с. 80). Слова черта воспринимаются не только в подтверждение веры Ивана в реальность своего двойника, но и – шире (вкуче о приведенной легендой) – характеризуют общий смысл нравственных поисков героя.

В произведениях Достоевского «все, как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается» (т. 14, с. 290). Эти взаимосвязанность и взаимобусловленность предопределяют неразрывное звучание факта художественного и жизненного в самой судьбе героя, который у Достоевского соотносит свои поступки, с одной стороны, с собственными идеологическими построениями, а с другой – проверяет их жизнью. Иван Карамазов в самом себе совмещает художественное (литературное, выдуманное) и жизненное (реальное): само его существование распадается на два начала – сочинительство (поэмы, легенды, идеи) и попытку претворения его в действительность, с одной стороны, а с другой – опровержение этого сочинительства (а в нем и идеи, и самого себя) «живой жизнью».

Последнее произведение Ивана Карамазова, с которым знакомится читатель, – поэма «Геологический переворот». Она и по времени создания, и по порядку знакомства с ней читателя следует за легендой о философе-вольномдумце. Ее тоже рассказывает черт. Таким образом, почти все ранние произведения Ивана, написанные на философские темы, мы узнаем от черта, плода больного сознания Ивана, мучительного кривлянья души, соблазненной неверием и вседозволенностью. И в этом искажении происходит переосмысленная передача помыслов Ивана. Их изложение следует сразу за рассказом о свидании Ивана со Смердяковым, признавшимся ему в убийстве. Заканчивается «сознательное незнание» героя – Смердяков «проговаривает» ему все то, о чем Иван старается не знать. «Логическое завершение этих «открытий» – галлюцинация-

кошмар. Иван потрясен открытием своей аморальности, выслушав и сопоставив признание Смердякова со всеми остальными идеологическими построениями, в том числе – и с «Великим инквизитором». Именно поэтому Иван запрещает черту говорить (проговариваться) в ночном кошмаре о своей последней поэме.

По мере того, как идет узнавание своей воли в чужом поступке, Иван прозревает. При этом интеллектуальные страдания героя усугубляются в нем чувством вины за мерзость окружающей жизни. Иван ощущает себя частицей скотопригоньевского мира, того мира, который он презирает.

Упоминание чертом поэмы «Геологический переворот» приводит Ивана в гнев. Черт почти дословно передает ее содержание, несмотря на запрещение Ивана. В поэме – идея переустройства общества на новых нравственных основаниях. Люди, отречьшись от Бога, возвеличатся духом. Явится человеко-Бог. Отречение от Бога неизбежно, как геологический период в истории земли, а следовательно, разрушение социальных основ не имеет смысла. Нужно разрушить только идею о Боге. Однако «всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “все позволено”. Мало того: если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-Богом, даже хотя бы одному в целом мире <...> Для Бога не существует закона! <...> Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено”, и шабаш!» (т. 15, с. 84).

Злободневность романа Достоевского создается во многом за счет этого сопряжения «текущего» и «вечного». В обобщающей глубине художественного факта – через его соотношение с ежедневно происходящими событиями современности – обнаруживается причастность общего смысла к смыслу свершающегося единичного события. Этой своей силой был важен художественный факт для Достоевского, в этом видел он цель и смысл своей задачи художника. Открыть в «текущем» «глубину Шекспира», а вечное, общее художественного факта соотносить с ежедневно свершающимся – и решение этой «сверхзадачи» приводило писателя к тому, что публицистическое и художественное начала становились неразрывными в произведении, а их единство оказывалось проявлением самого склада творческого дара писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с

2. Гроссман Л. П. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. В 2-х т. – Т.1. – М.: ГИХЛ, 1935. □ С. 3-51.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб., 1863-1866 // URL: <http://slovari.yandex.ru>
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. – Т. 15. – Л.: Наука, 1976. – С.573. В дальнейшем при цитировании указываются по этому изданию в круглых скобках том и страницы.
5. Чичерин А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского/А. В. Чичерин // Идеи и стиль. О природе поэтического слова. – Москва: Советский писатель, 1968. – С.175-227.

АННОТАЦИЯ

Денисова А.В. Публицистичность художественного факта в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

В статье анализируется проявление публицистичности в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Основное внимание уделено тому, как соотносятся между собой факт художественный (литературный) и факт действительный. С этой точки зрения анализируются входящие в структуру романа сочинения Ивана Карамазова. Особое внимание уделено его поэме «Великий инквизитор».

Ключевые слова: Достоевский, «Братья Карамазовы», Иван Карамазов, публицистичность, художественный факт, действительный факт, поэма «Великий инквизитор».

SUMMARY

Denisova A. V. The publicistic quality of the artistic fact in the novel «The Brothers Karamazov» by F. M. Dostoevsky

The article analyses the manifestation of publicistic features of the novel «The Brothers Karamazov» by F. M. Dostoevsky. The main attention is paid to the relation between the fact of art (literary) and the facts of reality. From this point of view the author considers the compositions of Ivan Karamazov within the structure of the novel. Special regard is given to his poem «The Grand Inquisitor».

Key words: Dostoevsky, «The Brothers Karamazov», Ivan Karamazov, the publicistic quality, an artistic fact, an actual fact, the poem «The Grand Inquisitor».

**О.В. Жарикова
(Горловка)**

УДК 821.161.1

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРА ПУТЕШЕСТВИЯ В СБОРНИКЕ И. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»

Жанр путешествия прошел достаточно долгий путь своего развития. Впервые он встречается еще в историко-географических произведениях Геродота. Страбона. Уже их произведения несли в себе не только познавательную, но и эстетическую ценность, поскольку во времена их написания строгого разделения прозы на научную и художественную еще не было. В Средневековье широкое значение этого жанра было обусловлено большим количеством географических открытий и необходимостью описать новые земли и народности своим соотечественникам. Постепенно, с течением времени, из простых очерков путешествия переходит в форму романа, так создается просветительский роман-путешествие, в котором становится возможным показ индивида в его взаимодействии с окружающей средой, изображение общества того времени с присущими ему противоречиями [4, с. 88].

После публикации «Сентиментального путешествия из Италии во Францию» Л. Стерна появляется ряд литературных путешествий, в которых уже не обязательно выходить из дома, чтобы совершить путешествие. Романтики, в свою очередь, в путевых очерках больше внимания стали уделять национально-характерному и эмоциональному стилям.

В XIX веке путевой очерк становится емкой литературной формой. В которой отображаются различные грани материального и духовного бытия. Авторы уделяют внимание восточной религии, природе юга, размышлениям о национальном своеобразии, истории и культуре страны, духе эпохи, изображению обычаев и бытовых сцен.

На рубеже XIX и XX столетий прослеживается необычный всплеск жанра путевого очерка, что было связано, прежде всего, с повышенным интересом к историческому, культурному и духовному опыту других народов. Именно на это время пришелся период формирования взглядов выдающегося писателя И. А. Бунина.

Он, вместе с другими деятелями культуры, наблюдал разрушение привычного уклада жизни и уничтожение духовных ценностей всей нации. Поэтому, писатель пытается найти ответы на вопросы, волновавшие его именно в путешествиях, во время

которых он наблюдает за другими народами, анализирует чужие культуры и сопоставляет их с отечественной. Свои взгляды он отражает на страницах своих произведений. Ярким примером которых является сборник путевых очерков «Тень птиц».

Очерки, составляющие сборник нельзя назвать примерами публицистического жанра, хотя, очерк изначально был жанром характерным именно для публицистики. В большей степени они относятся к художественной литературе. На это влияет ряд факторов, одним из главных является форма изложения, которая в исследуемом сборнике совсем не похожа на сухие, безэмоциональные изображения страны, которые могут служить только в качестве источника информации для путешественника.

В сборнике «Тень птиц» прослеживаются ведущие тенденции рубежа веков, а именно – ярко выраженное субъективно-личностное начало, что очень хорошо видно из соотношения героя и рассказчика в произведениях. Рассказчиком выступает лирический герой, который олицетворяет как отдельного человека так и все человечество того времени. Повествование дается и от третьего лица, который, в свою очередь, выступает свидетелем прошедших событий. Все это изображается с позиции автора и представляет собой единую концепцию, которую Бунин выражает благодаря различным проявлениям собственного сознания.

Сборник наполнен философичностью, влечением к всеохватности, глобального обобщения, воздействия художественного сознания романтизма, импрессионизма, символизма и стремление к синтезу различных жанров.

В путевых очерках серебряного века, как в наиболее традиционной разновидности литературного путешествия, происходят определенные трансформации эпического начала. Эти трансформации проявляются и в сборнике И. А. Бунина. Восхождение от факта к обобщению, от быта к бытию было ожидаемым для рассказов и очерков того периода, поскольку старый материальный реализм уже терял свою актуальность. В своих очерках Бунин мастерски, подобно художнику изображает быт, жизнь народов; он передает всю яркость, серость красок, описывает запахи; однако автор не останавливается на простом описании, обращаясь к нему он пытается лучше понять образ мышления этих людей, погрузиться в их сознание, понять основу их культуры. Таким образом, процесс поиска «одухотворенного» реализма, который наблюдался в литературе, перешел и на страницы данного сборника. Автор смог не просто передать внешнюю правду вещей, но и заглянуть в их внутреннюю суть.

Другая тенденция, которая прослеживается в сборнике, характерная для прозы серебряного века, это усиление лирического

начала. И. А. Каргашин замечает, что повесть или рассказ организован внешне как эпическое произведение, передают читателю искренние эмоции, оценки, точки зрения, то есть осваивают сферу личностного, субъективного сознания [2, с. 71].

Увеличение жанров, которое происходит в начале XX века охватывает в том числе и жанр путевых очерков. В первую очередь преодолеваются границы, предусмотренные жанровой природой, что можно проследить и в сборнике «Тень птиц».

Жанр путевого очерка превращается в путевую поэму, в которой наблюдается сочетание лирического и эпического элементов. Главным является лирический аспект. Эпический же особого значения не имеет, однако эпическая суть жанра проявляется через форму особого типа мышления, содержащую определенную историческую концепцию, определенный вариант главных идей века. Значительное место в очерках данного сборника занимают реминисценции, благодаря которым раскрывается замысел Бунина, его историософская концепция. Лирико-философское начало является ведущим, поскольку лирический герой старается не вмешаться в жизнь, а постичь тайны бытия и увидеть жизнь такой, какая она есть.

Таким образом, И. А. Бунин создал новую модификацию жанра путевых очерков, в основу которых легло сочетание эпического и лирического элементов. В нем он видел приемлемый для себя способ выражения собственного мироощущения, собственной историософской концепции.

Его замысел стал возможным, главным образом, благодаря отсутствию каких-либо строгих норм произвольности изложения, поскольку это было и является характерным для жанра путевого очерка. Создав собственный вариант литературного путешествия, он все же не забыл и о традиционных требованиях, которые предъявлялись к нему: в сборнике сохранена достоверность. Описывая перемещения героя в пространстве, он усиливает авторскую рефлекссию. Кроме того, присутствуют и исторические комментарии (в виде реминисценций), мифологические образы, Бунин неоднократно обращается к Библии. Все это является неотъемлемыми структурными компонентами произведений жанра литературного путешествия.

Таким образом, Бунин еще раз доказал, что не существует границ для творческой личности. Писатель имеет полное право изменять, преобразовывать старые и создавать новые литературные жанры, если это необходимо для реализации их замысла, потому что не имеет ничего более важного, чем донести ту или иную идею до читателя, влиять на его взгляды, его сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Окаянные дни. – М. : ЭКСМО Пресс, 1999. – 704 с.
2. Каргашин И. А. О «родовом статусе» лирической прозы Бориса Зайцева. Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева / И. А. Каргашин. – Вып. 3 : Третьи Международные Зайцевские чтения. – Калуга, 2001. – 328 с.
3. Панцеров К. Путевой очерк : эволюция и художественно-публицистические особенности жанра / К. Панцеров – СПб. : РГБ, 2004. – 207 с.
4. Сурков А. А. Краткая литературная энциклопедия / А. А. Сурков. – М., 1971. – Т. 6. – 1040 стб.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. О некоторых особенностях жанра путешествия в сборнике И. А. Бунина «Тень птицы».

В статье рассмотрена жанровая структура путевых очерков И. Бунина в сборнике «Тень птицы». Автор приходит к выводу, согласно которому наиболее значимой особенностью этих очерков является продуктивное сочетание лирического и эпического элементов в пределах повествования. Доминирование лирического начала объясняется намерением автора дать не голые географические описания, но исторические и философские обобщения.

Ключевые слова: жанр, путешествие, очерк, путевой очерк.

SUMMARY

Zharikova O. V. On some specific features of the travelogue genre in Ivan Bunin's collection of stories «The Shadow of the Bird»

The article considers the generic structure of Bunin's travel sketches in «The Shadow of the Bird». The author suggests that the most prominent feature of these sketches should consist in the productive amalgamation of the lyrical and the epic elements within the discourse. The domination of the lyrical elements is explained by the author's intention to provide not only bare geographical descriptions but also historical and philosophical generalizations.

Key words: genre, travel, sketch, travel sketch.

М.Н. Ивахненко
(Горловка)

УДК 821.161.1

**ОСОБЕННОСТИ МЕЖЖАНРОВОГО СИНТЕЗА
В РОМАНАХ В. АКСЁНОВА НАЧАЛА ХХІ ВЕКА
(«ВОЛЬТЕРЬЯНЦЫ И ВОЛЬТЕРЬЯНКИ»,
«МОСКВА КВА-КВА»)**

История русской литературы 2-й половины ХХ – начала ХХІ веков – явление довольно противоречивое. Равно как и творчество В. Аксёнова, которое всегда вызывало споры. Со времени первой публикации и вплоть до эмиграции в 1980 году в критике шла полемика вокруг новаторской прозы писателя и его своеобразной творческой манеры повествования. Творчество В. Аксёнова неоднократно освещалось в рецензиях, статьях, диссертациях. Значительное количество критической литературы посвящено различным аспектам творчества писателя, однако целостный взгляд на его творчество всё ещё не сложился. Это только первые подступы к характеристике многогранной и сложной художественной индивидуальности писателя, многие же аспекты его творчества ещё ждут исследования. В частности, последние романы В. Аксёнова не включены в целостный анализ развития его прозы. Необходимо обстоятельное исследование творчества писателя в контексте развития русской литературы второй половины ХХ – начала ХХІ веков, что и предопределяет актуальность нашего исследования.

Последние десятилетия ХХ века и начало нового, ХХІ ознаменовались появлением романов В. Аксёнова, в которых он обращается к проблеме «человек и история». Изменение социокультурной ситуации, оказавшей существенное влияние на литературу и обусловившей появление новых художественных средств и приёмов, не могло не найти своё отражение в творчестве писателя. В. Аксёнов был свидетелем важных исторических событий, кардинальных перемен в истории России, которые он стремился осмыслить в своём творчестве. Скажем, в романе «Остров Крым» представлена альтернативная история; в романе «Ожог» воспроизводится реальная история послевоенного советского государства, в которую вплетены судьбы обычных людей; в трилогии «Московская сага» рассматривается судьба трёх поколений одной семьи; роман «Кесарево свечение» содержит воспоминания писателя о покинутой родине; в романе «Москва Ква-Ква» описана жизнь сталинской Москвы; в «Редких землях» ощущается ностальгия автора по комсомолу; «Таинственная страсть» – автобиографический роман о «шестидесятниках»,

а «Ленд-лизовские. Lend-leasing» – воспоминания писателя о военном детстве. Многие значительные произведения В. Аксёнова были созданы в эмиграции, да и сам он называл их «бегством» в ту страну, откуда ему пришлось уехать. И, несмотря на банальную сентенцию о том, что история не признаёт сослагательного наклонения, писателю нравилось поразмышлять о том, «что было бы, если бы...». Однако В. Аксёнов давал своим романам совершенно чёткие определения. Скажем, «Вольтерьянцев и вольтерьянок» он назвал «старинным романом», а трилогию «Московская сага» – «опусом».

Неповторимая ирония автора, постоянное обращение к читателю, неоднозначный смысл его высказываний, оригинальность имён и названий – вот признаки того аксёновского романа, который стал результатом долгих творческих поисков автора. Пример тому – роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» (2004), в котором автор не стремится к документализму в описании реальных или вымышленных событий; все они часто иронически окрашены. В то же время, в «Вольтерьянцах...» можно увидеть и параллели с тем, что происходит в современной жизни России. Писатель назвал «Вольтерьянцев...» романом о «человеке будущего», которым должен стать «бесполой вольтерьянец». Авторской задумкой было «сочинить в английском жанре “true stories which never happened” – правдивые истории, которых не было...» [3, с. 124].

От других произведений В. Аксёнова «Вольтерьянцев...» отличается одновременно и постмодернистская стилизация, и хорошо выстроенный сюжет, созданный в лучших традициях приключенческого романа и характеризующийся острыми сюжетными ходами, напряжённым действием, обыгрыванием разнообразных загадок и тайн, вымысла и правды. Заметим, что для постмодернистского произведения тщательно выстроенный сюжет – явление нехарактерное, но для прозы В. Аксёнова – как раз наоборот. Писатель искусно выстраивает сюжетные ходы и линии всех своих произведений, и даже при всей присущей им многоплановости читателю легко разобраться в хитросплетениях сюжета. В романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксёнов умело соединил приключенческий роман эпохи Просвещения с вымыслом, больше характерным для XX–XXI веков, чем для XVIII века, когда писатель может говорить и о реальных авантюрах, и, напротив, о невозможных. Приключенческая направленность всегда была соотносима с жанром путешествия, детектива, фантастики, фэнтези. Элементы фантастики и вымысла присутствуют и в этом романе. Скажем, Вольтер у В. Аксёнова

обладает способностью отождествляться с различными предметами, попадая в прошлое и предвидя будущее. Описав далёкий век, В. Аксёнов остался самим собой: в произведении всё соответствует стратегии авторского текста, его иронической направленности. Писатель сумел создать свой независимый художественный мир – «масочный», карнавальный, маскарадный, мир постоянных провокаций, которыми автор обескураживает читателя, сбивает его с толку, одновременно доставляя эстетическое удовольствие. В одном из интервью на вопрос о стиле «Вольтерьянцев...», В. Аксёнов признался, что его роман можно назвать «архаическим модерном или модернистской архаикой...» [2].

Языковая стилизация под старину, имитация характерных особенностей речевой манеры персонажей для того, чтобы передать общий стиль литературы XVIII века позволяет читателю погрузиться в атмосферу минувших веков. Аксёновская стилизация, неоднозначный смысл высказываний проникнуты той особой иронией, которая отличает все произведения автора. «Это была, собственно говоря, главная цель для меня. Если так можно сказать, организовать язык, сделав такую стилизацию под XVIII век, или использовать это более пластично, смешав с какими-то элементами современного тусовочного языка. Для этой книги мне нужно было сделать свой странный язык, и я старался попасть в яблочко...» [2]. Безусловно, язык романа придуман и использован достаточно уместно, собран сложнейший сюжет, палитра иронии и юмора и глубина исторической мысли отличаются системностью.

Кроме речевой стилизации, для «Вольтерьянцев...» характерна живость повествования, обилие комичных эпизодов, невероятных событий, увлекательных приключений, которые, однако, отражают реальность того далёкого времени. В романе автор переодевает своих героев (русских дворян – во французских шевалье, женщин – в мужчин и наоборот, даже коней называет на французский манер – Антр-Ну и Пуркуа-Па), чем создаёт атмосферу двусмысленности, иллюзию соединения полов, своеобразную игру-маскарад. В романе можно обнаружить и описание игры как таковой. Но главным элементом игры, по нашему мнению, является стиль и манера повествования, язык художественного слова. Это ведь тоже своего рода игра – «поймать интонацию, в которой можно было использовать архаику и в то же время наш день туда встроить» [3, с. 125]. Постмодернистская игра В. Аксёнова с жанрово-стилевыми стереотипами, «вечными образами» и с чужим языком вызвала к жизни приём сюжетно-образной и языковой перелицовки.

В романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксёнов следует излюбленной традиции путешествия литературного героя, причём все основные события происходят либо во время путешествия, либо вызваны им. Автор соединяет жанр путешествия и авантурный сюжет, сочетая вымысел и правду в лучших традициях приключенческого романа. В то же время писатель использует опыт постмодернизма, постоянно играя с читателем, предлагая ему новые вариации знакомых будто бы сюжетов, героев, ситуаций.

В романе «Москва Ква-Ква» (2006) В. Аксёнов воссоздаёт недавнюю историю России. «Роман и задумывался как сцены из жизни Москвы 1950-х годов. Это уже, можно сказать, история нашей страны» [1, с. 1]. Писатель полагал, что актуальными являются не только социально-политические проблемы того времени, но и изображение обычных людей с их привычками, нравами, портретными характеристиками. Как говорил сам В. Аксёнов, он предполагал сочинить «сентиментальную историю, но она вдруг выросла в жуткую авантюру. Так что в этом сочинении <...> сосредоточие самых разных литературных элементов» [7, с. 13]. По мере написания сюжет обрёл способность к самодвижению: конца своего романа писатель сам ещё не видел, но по ходу написания в него «вдруг стала вплетаться авантюра» [1, с. 1].

«Москва Ква-Ква» – книга об ушедшей эпохе с её надеждами и страхами, богами и богинями, «...роман рассказывает о последнем годе сталинской власти, о вершине социалистической утопии. Можно сказать, что это книга об утопических мечтах советской интеллигенции, интеллигенции, обласканной сталинским режимом» [1, с. 1]. В начале XXI века завершился демонтаж советской идеологии, борьба с ограничениями свободы творчества кажется неактуальной, и социалистический реализм стал восприниматься как позавчерашний день литературы, как материал для стилизации. «В забаву превратился соцреализм, – замечает В. Ерофеев. – В сталинских небоскрёбах видится не столько ностальгия, сколько талант» [5, с. 140]. Для В. Аксёнова воссоздание жизни в сталинских высотках, конечно, не забава, хотя многое из той эпохи в его романе иронично окрашено. Вместе с тем отношение писателя к соцреалистическим дискурсам и мифологиям неоднозначно. М. Липовецкий сходные признаки «дискурсивной мутации» находит в романах А. Проханова и В. Аксёнова. «Как ни странно, следы близкого по внутренней логике эстетического сдвига заметны и в романе “Москва-Ква-Ква” <...> идейного антагониста Проханова – либерала и защитника свободы слова Василия Аксёнова» [6, с. 723–724].

М. Липовецкий полагает, что современный постмодернизм «позволяет не только вписать домодерные и советские мифологии в постсоветский культурный контекст, но и наоборот, вмести́ть постсоветский опыт в “разношенную” и уютную советскую “рамку”...» [6, с. 725]. Возможно, такие суждения излишне парадоксальны и категоричны, однако нельзя не признать, что В. Аксёнов в своём романе увлечённо обыгрывает советские легенды и мифы.

Роман В. Аксёнова «Москва Ква-Ква» вызвал неоднозначные отклики в критике. Полагают, что писатель в своей книге слишком уж ударился в «пелевинщину-сорокинщину». Действительно, в романе соседствуют описание последнего прижизни Сталина XIX съезда ВКП(б), миф о Тезее, идеологические споры об идеальном государстве, война и любовь, стихи и проза. Однако согласимся с С. Васильевой и В. Елистратовым, что это творение В. Аксёнова всё же «не столь витиевато барочно, празднично авантурно и карнавально», как, скажем, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» [4, с. 225]. «Аксёновское повествование всплескивает и взмывает, с одной стороны, в план метаморфоз и поэтических метафор. А с другой стороны, оно упорно пробирается в область автологии (самословия), то есть реалистической прозрачности и правдивой простоты художественного выражения» [4, с. 226]. С. Васильева предполагает, что жанр романа близок к утопии, но всё же ею не является, и близок к «анти-антиутопии», т. е. жанру, который разрабатывался в западном кинематографе в 80–90-е годы. «Акцент при этом переносился с социального критицизма, отпавшего от идеала будущего общества, на некий космический мифологизм: в пространстве мифа, как известно, все крайности аннигилируются и, как в кокон, заключаются в великий “агон” жизнь – смерть» [4, с. 226]. Роль такого начала в романе выполняет миф о сюжете с Минотавром, Тезеем и Ариадной. По мнению В. Елистратова, В. Аксёнов соединил вечную мечту человечества со времен Платона об Идеальном Государстве и попытку осуществить эту мечту в 50-е годы в Советском Союзе. Писатель совместил, кажется, несовместимое – эротику, античную мифологию, рассуждения об идеальном государстве... Критик считает, что В. Аксёнов стал открывателем нового жанра в литературе: «лирико-иронический ретромифокитч» [4, с. 227]. В. Елистратова поясняет: «“Москва Ква-Ква” – это и китч, и фарс, и оперетта, и балаган, и милый сердцу бахтинианцев карнавал, если угодно. Не очень смешной, иногда и совсем не смешной – зато там много “знаков смешного”. Все в этой китчево-карнавальной “Москве Кве-Кве” “безумно” удивляются, “вскрикивают”, находятся “в отпаде” и т. п., как

и положено в данном взвинченном “формате” <...> Несколько смягчает впечатление некое “ретро-лирическое” начало» [4, с. 227]. В. Аксёнову удалось объединить в своём романе два аспекта, ставших характерными для его романного творчества, – литературную игру и лирическую исповедь. Синтетическая природа его романов чрезвычайно ясно проявилась в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» и в «Москве Кве-Кве», в которых осуществилось соединение авантюрной, социально-политической, любовной, мифологической, философской сюжетных линий и автобиографически-исповедального начала. Автор включает себя в повествование в качестве действующего персонажа, активно взаимодействующего с другими персонажами и при этом вспоминающего действительные события собственной жизни. Хотя В. Аксёнова нельзя причислить к постмодернистам, но игровая природа, прерывистость, иногда хаотичность, изменчивость его прозы вкупе со стихами собственного сочинения и цитируемыми автором отрывками напоминают постмодернистские тексты.

Следует отметить, что и на последнем этапе творчества писателя в его произведениях присутствует литературная игра, в ходе которой автор раскрывает перед читателем механизм творческого процесса, возникает своеобразный «стёб», разрушающий советский нарратив, который В. Аксёнов начал использовать ещё в «Затоваренной бочкотаре». Однако в последних романах такого рода практики начали автоматизироваться. Как отмечает М. Липовецкий, можно найти немало примеров того, «...как стёб превращается в своего рода рефлекс, затвердевает, больше не производя новых смыслов, не вызывая остроты, а представляя собой автоматизированный приём. Такая судьба постигла многих “поэтов-иронистов” и “куртуазных маньеристов” – как, впрочем, и маститого Василия Аксёнова...» [6, с. 502]. С этим мнением можно согласиться: такие аксёновские романы, как «Кесарево свечение», «Редкие земли», «Москва-Ква-Ква» и даже «Вольтерьянцы и вольтерьянки», трудны для чтения и адекватного восприятия. Вместе с тем в такого рода игре осуществляется авторская свобода от метанарратива в культуре, и в этом смысле она продуктивна.

Дистанцируясь от России, в течение многих лет писатель наблюдал за теми историческими, политическими и культурными изменениями, которые происходили в его родной стране. В некоторых его произведениях (например, «Остров Крым», «Вольтерьянцы и вольтерьянки», «Москва Ква-Ква») непременным элементом сюжета становится корректировка хода истории её участниками. И сюжет романа строится так, что обдуманные поступки героев или какие-либо случайности

приводят к тому, что события, описанные в романе, отличаются от происшедшего в реальной истории. История размывается, и возникают её альтернативные варианты. Автор много домысливает в своих произведениях, что отнюдь не снижает художественной ценности его произведений. Вымысел является инструментом, который помогает писателю выявить скрытые закономерности исторического развития.

Большинство произведений В. Аксёнова характеризуются чёткой композиционной структурой, традиционным набором мотивов и образов, сюжетной динамичностью, но формирование художественной системы текста происходит под влиянием авторского начала. Позже эти приёмы подвергаются иронической деконструкции, что может характеризовать романы писателя как произведения с чётко выраженной постмодернистской эстетикой. Сам В. Аксёнов называет некоторые свои произведения постмодернистскими, но скорее писатель подразумевает сочетание разнородных элементов в одном тексте, то есть в какой-то степени происходит реализация такого принципа постмодернизма, как «многостильность». В произведениях писателя соединяются реалистический детерминизм с иррационализмом в поступках и характерах героев, социальность и метафизика, присущая человеческой натуре.

При всём тематическом многообразии романов писателя, созданных в начале XXI века, выделяется одна общая сюжетная проблема: попытка осмыслить те сложные социокультурные процессы, которые проходили в России. Писатель создаёт альтернативную историю страны, домысливая и фантазируя, опираясь на известные исторические факты, как, например, в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки». В. Аксёнов, не будучи по сути писателем-постмодернистом, в этом романе использует опыт постмодернизма. Роман «Москва Ква-Ква» также отличается жанрово-стилевой многослойностью; в нём сочетаются элементы приключенческого, любовного, семейного романов; он объединяет древнюю и новую мифологию, достоверные факты и фантастический вымысел. Романы писателя конца XX – начала XXI веков во многом условны, повествование в них часто хаотично и отрывисто, что свойственно поэтике постмодернизма. Кроме того, для поздней аксёновской прозы характерен жанрово-родовой синтез, когда в одном произведении соединяются не только стихи и проза, но и включаются элементы драмы («Кесарево свечение»).

Несмотря на то, что доминирующая в культуре начала XXI века массовая литература не предполагает жанровые эксперименты, писатель в своем творчестве стремился к инновациям. Одной

из основных особенностей стиля позднего В. Аксёнова является мультистилевая поэтика (сочетание элементов реалистического и постмодернистского письма). Таким способом создаётся фрагментарная, гротескно окрашенная картина мира его романов. Романное творчество В. Аксёнова начала века испытывало влияние постмодернизма и колебалось между мифом, пародией, документализмом и автобиографизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов В. Странное ощущение Москвы : [беседу вела В. Чмута] / В. Аксёнов // Литературная Россия. – 2006. – №11 (2247). – С. 1, 10.
2. Багдасарян М., Кибиров Т. Действующие лица (Василий Аксёнов, Евгений Евтушенко – Григорий Поженян, Юрий Козаков) [Электронный ресурс] / М. Багдасарян, Т. Кибиров // Радио «Культура». – 2010, апрель. – Режим доступа к журналу : <http://art-sluza.info/2010/04/28/>.
3. Барметова И. Облискция Аксёнова / И. Барметова // Октябрь. – 2004. – №2. – С. 124–134.
4. Васильева С., Елистратов В. Василий Аксёнов. Москва-ква. Сцены 50-х годов / С. Васильева, В. Елистратов // Знамя. – 2006. – № 5. – С. 221–227.
5. Ерофеев В. Как свежи были розы / В. Ерофеев // Ерофеев В. Мужчины. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 133–139.
6. Липовецкий М. Паралогии: Трансформация (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Липовецкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – ххix+848 с., ил.
7. Шестаков В.П. Мифология XX века / В. П. Шестаков. – М. : Наука, 1988. – 389 с.

АННОТАЦИЯ

Ивахненко М.Н. Особенности межжанрового синтеза в романах В. Аксёнова начала XXI века («Вольтерьянцы и вольтерьянки», «Москва Ква-Ква»)

В статье рассматриваются романы В. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» и «Москва Ква-Ква», написанные в первое десятилетие XXI века. Приводятся аргументированные доказательства того, что в прозе В. Аксёнова формировалась поэтика постреализма, синтезирующая эстетический опыт реализма, модернизма и постмодернизма.

Ключевые слова: ироническая направленность, соцреализм, вымысел, документализм, автобиографизм, мультистилевая поэтика

SUMMARY

Ivakhnenko M. N. The peculiarities of (inter)genre fusion in V. Aksenov's novels of the beginning of the XXI century («Votairian Men and Women», «Moskwa Kwa-Kwa»)

The article discusses V. Aksenov's novels «Votairian Men and Women» and «Moskwa Kwa-Kwa» written in the first decade of the XXI century. The substantial evidence is given to prove that in his prose V. Aksenov formed the poetics of postrealism that synthesized the aesthetic experience of realism, modernism and postmodernism.

Key words: ironic orientation, social realism, fiction, documentary character, autobiographic character, multi-style poetics.

*Н.В. Кораблева
(Горловка)*

УДК 821.161.1.09

АЛЛЮЗИИ И ЭФФЕКТЫ В ПОВЕСТИ А. БИТОВА «ФОТОГРАФИЯ ПУШКИНА»

«Фотография Пушкина» – небольшая повесть, которую А. Битов создает через 17,5 лет после «Пушкинского дома» и мыслит как нечто отдельное от основного здания, хоть и не обособленное, образующее с ним единый ансамбль: он пишет *продолжение*. Тема та же – Пушкин, не ставшая яснее за эти годы. Но на этот раз она радикально конкретнее: в художественном прицеле – *живой* Пушкин, а не Пушкин-памятник. Хотя и памятник тоже, но оживающий, по-пушкински, в слове. И авторская рефлексия здесь тоже конкретнее, отслеживающая и анализирующая свои усилия уловить, угадать, узнать ускользающий образ поэта.

Цель данной работы – прочитать повесть А. Битова в метапоэтическом ракурсе (как художественное исследование собственного писательского метода).

В «Пушкинском доме» нет Пушкина, его «курчавого постояльца», – он показан неявно, через историко-литературные и культурные аллюзии, через различные формы присутствия в современной жизни. Но авторский азарт этим не удовлетворился, и, приближаясь к 200-летию поэта, писатель задумывается о 300-летнем пушкинском юбилее, когда многое, что сейчас кажется немыслимым и невозможным, может быть осуществимо. Например, *фотография Пушкина*.

В этой фантастической цели выразилась основная творческая интенция: попытка *объективного* образа, который бы производил впечатление документа, доказательства, достоверности. Имея более, чем у иных, оснований сказать о поэте «Мой Пушкин»,

писатель этого не говорит. Он моделирует художественный эксперимент, простой в замысле и сложный в исполнении: отправляет героя в XIX век, чтобы с его помощью получить подлинное изображение поэта.

Задача, поставленная перед героем, стоит и перед автором, который в этой ситуации оказывается «фотоаппаратом»: это ему предстоит словесно запечатлеть образ Пушкина так, чтобы вызвать иллюзию фотоснимка, а для этого увидеть поэта одновременно и как хорошо знакомого, и как незнаемого, может быть, настоящего. Автор должен проникнуть вместе с героем в пушкинское время и пушкинское пространство, в действительный *пушкинский дом* и воссоздать то, что стерто временем.

Имена тех, кто пережил силу и откровения пушкинского воздействия, составляют магистральный трансгисторический пунктир русской словесности: Гоголь – Достоевский – Толстой – Чехов – Блок – Булгаков – Набоков – Битов...

Творческая судьба Битова, ее последовательный и многолетний пушкиноцентризм, является художественным доказательством действительности описанных закономерностей. И после того, когда «Пушкинский дом» был написан, т.е. главное дело сделано, звено вошло в цепь, оставалось пусть не главное, но не менее важное – осознание, осмысление своего опыта.

Начинается «Фотография Пушкина» с аллюзий, варьирующих две темы, оксюморонно соединенные в заглавии, – «*фотография*» и «*Пушкин*». Одна собирает вокруг себя рассуждения об избранном средстве для достижения поставленной цели, другая – о цели, которая кажется недостижимой для такого средства.

Глядя на заочный пейзаж, писатель размышляет в духе лессинговского «Лаокоона» о границах и особенностях визуального и словесного искусств и видит эту границу в отношении ко времени: «По стеклу на самом переднем плане муха ползет, и так же мысль моя уползает за мухой... Вот ведь, думаю, ни живопись и ни фото – никак этого не отобразить, что в эту рамку для меня вставлено кем-то, задолго до меня эту избу ставившим, никак планировку к виду из моего окошка, естественно, не учитывавшим, но меня, однако, к этому пейзажу приговорившим. Не сфотографируешь так, чтобы и рама окошка, как рама картины, и муха ползает по картине, а на переднем плане столб, проводами, как нотными линейками, пейзаж для начала разлиновавший так, что на нижней линейке еще забор, на средней как раз сено ворошат, а на верхних двух – уже дальний лес и само небо...» [1, с. 401].

Непонятно, на первый взгляд, почему автор считает, что невозможно сфотографировать все им описанное. Напротив, его

описание как раз и напоминает фотоснимок: окно, муха, три плана заочного. Правда, описанная картинка – движущаяся (муха – ползает, сено – ворошат), но это не так уж принципиально, если учитывать динамику остановленного мгновения. Существеннее словесная акцентуация: с помощью отобранных и мастерски собранных деталей складывается картина, более осмысленная, чем герметичное, бессловесное внешнее изображение, и более проникновенная, вызываемая непосредственно в сознании читающего.

Значит, автор имеет в виду что-то другое. По-видимому, «сфотографировать» или «описать» – не значит для него «отобразить». То, что отображается, не главное. Неотобразимо не вечное, а вечно уходящее – и от объектива, и от субъективного, человеческого взгляда. Неотобразимо живое. Пока писатель описывал пейзаж, он изменился – как и весь мир.

Время – вот что неотобразимо, неостановимо ни живописью, ни фотографией, ни словом. Но, обращенное из цели в средство, оно превращает искусство в «машину времени» – читатель получает возможность, пусть иллюзорную, «перенестись» в иные времена. Битов не претендует на патент первооткрывателя, он только пытается выяснить, насколько эта возможность иллюзорна.

Другая аллюзия, заданная заглавием, – пушкинская. Тот же деревенский пейзаж, который невозможно передать средствами искусства, напоминает пушкинскую рукопись – строки, рисунки на полях: «...все, что рисовала нам жизнь за день, из облаков, теней, трав и заборов...смазав белый лист дня...то куст выступит неправдоподобно, будто шагнет навстречу, прорисованный с тщательностью до прутика, как вовсе не был он прорисован и при солнце...» [1, с. 399].

И вот из этой как бы прорисованной, но смазанной страницы вваливается к писателю, который уже неделю живет в заброшенной деревне, пытаюсь что-то писать, «вполне видимый мужик» по фамилии Чистяков. Приход этого персонажа тоже аллюзиен – он задает основную тему повести: вторжение в чужое пространство.

Если судить о повести в целом, то ее следовало бы назвать *условно-фантастической*, именно из-за вполне и сугубо реалистического начала, объясняющего, что вся фантастика в повести – это писательские фантазии, возникающие в реальной деревне на реальном чердаке. Фантастика здесь – условность, позволяющая *продолжить*, только в иных художественных условиях и другими средствами, размышления о тех же реалистических вопросах, что и в реалистической

части. В отличие от научной фантастики, когда в качестве несущей смысловой конструкции избирается какая-нибудь, по возможности оригинальная, научная гипотеза или от социальной фантастики, когда моделируется общество будущего или альтернативного прошлого, фантастика Битова – это экстраполяция его художественного метода. В сравнении с начальной, реалистической частью в фантастических фрагментах изменилось только время, как оно успевало меняться и в реалистической части (муха улетела, собачка пришла...). Повинуясь общему закону, изменяется и пишущий – но только относительно своего прошлого, запечатленного в этой же «дачной местности», только семнадцать лет назад, а в отношении отдаленного будущего он, как и его герой, попадающий в будущее, остается в своем возрасте – не иначе, как по закону художественной относительности.

Автор признается в творческом бессилии описать будущий мир – и все-таки описывает. Мир изменился, и может показаться, что весьма существенно: естественной жизни на Земле уже нет. Но если брать в качестве константы Пушкина, его «бессмертие», т.е. вневременное бытие, тогда становится очевидно, что изменились только масштабы, а по существу изменения те же, которые зафиксированы в «Пушкинском доме»: дом стал музеем. И уже не только места обитания поэта на земле, и даже не пушкинский культурный ареал, хоть и обширный, но все же локальный, а вся планета Земля превратилась в музей, где целые города (Петербург, Париж, Рим, Пекин, Лхасса) находятся под прозрачными колпаками, как музейные экспонаты, а центр жизни переместился в околоземное пространство.

Фантастика Битова – это продолжение его метапоэтики другими средствами.

Чтобы единство сиквела (продолжения) и первого произведения было органичнее, нужен общий герой. А поскольку в фантастической повести, хоть и все возможно, но не все целесообразно, автор идет на простой и естественный художественный компромисс: он находит достойного героя в будущем и с удовольствием отмечает, что им оказывается потомок героя «Пушкинского дома», потомственный пушкинист Игорь Одоевцев. Эта лукавая оговорка не кажется излишней в характеристике героя, она мягко доказывает, что он попадает в повесть не по авторской протекции, а благодаря собственным достоинствам.

Имя «Игорь» в соединении с его фамилией (Одоевцевы – из княжеского рода Одоевских) вызывает реминисценцию с летописным и литературно-оперным князем Игорем,

отправившимся в авантюрный поход за честью и славой, но проигравшим сражение, попавшим в плен и благополучно бежавшим из него. Нечто подобное предстоит и Игорю Одоевцеву.

И это далеко не единственная реминисценция, вызываемая героем. Чтобы читатель особо не напрягался, многие из них в повести поименованы: оказавшись современником Пушкина, Гоголя и Достоевского, он чувствует себя «Онегиным, Башмачкиным и Макаром Деушкиным одновременно» [1, с.415]; а через два месяца он чувствует себя Хлестаковым: пишет письмо Пушкину в «своем хлестаковском чердачном номере» [1, с.416], а потом, экономя деньги, «снял самую дешевую комнату, ел кашу, хлебал щи, как Хлестаков» [1, с.417]; затем – Ленским, когда стал писать прозу – «...темно и вяло...» [1, с.432]; потом – Евгением из «Медного всадника», когда «захохотал и побежал, обезумев, как Евгений» [1, с.435]; наконец – находясь в больничной палате, Германном, повторяющим: «тройка, семерка, туз» [1, с. 436].

Нельзя сказать, что Игорь Одоевцев был похож на всех перечисленных героев или что он представляет их общий архетип. Он лишь попадает в их сюжетные ситуации, или, если использовать битовское обозначение, – в их *роли*. Если он в чем-то и *дублирует* (тоже битовское словцо) кого-то из литературных героев, то это, прежде всего, своего предка – Льва Николаевича Одоевцева, что естественно и объяснимо по многим причинам.

Полет героя во времени описан подробнее, чем можно было бы ожидать от условно-фантастического произведения, а поскольку такой честный реалист, как Битов, не стал бы затрачивать чрезвычайные усилия на то, что заведомо условно, то следует предположить, что в процессе перелета он увидел либо некоторую безусловность, заслуживающую его писательского внимания, либо художнические возможности, которые грех было бы не реализовать, а, скорее всего, и одно, и другое.

Во-первых, возникала художественная возможность показать основные события российской истории, как она видится писателю, причем показать эффектно, в остраниющем обратном порядке, и он ее показал: XXI век: последствия ядерной войны – о которой предсказывал Чистяков: «Игорь летел, и под ним шуршали времена, уходили, как в воронку, грибовидные облака, и вылетали обратно бомбы, зарубцовывалась Земля, покрывалась мегаполисами и населялась человеком, рассыпалась на города, городишки и деревеньки, зарастала травой и лесом, оживала птицей и зверем...» [1, с. 408]; XX век: две мировые войны, две революции; русско-японская война; XIX век: Крымская кампания; николаевская эпоха и, наконец, пушкинская...

А во-вторых, возникала необходимость художественно обосновать свое художественное неведение. Имитируя научно-физическую терминологию, повествователь называет его «*эффектом Одоевцева*». Суть его проста, но и загадочна: при переходе в другое время видится не то, что хочется увидеть, а то, что уже известно, не *живая* история, а хрестоматийная, не оживляющие ее частности, а подменяющие ее стереотипы: «... грандиозное стояло в изображении неподвижно и мертво, как разрисованный слайд, а живое-то как раз и начинало рваться и мелькать, не даваясь глазу. <...> Барьер был непреодолим: он видел только то, что знало ЕГО время. Он хотел поглядеть, чего оно не знало, – тут-то и возникали рябь, помеха...» [1, с. 411-412].

Кого именно видит или хотел бы увидеть Игорь Одоевцев, перемещаясь во времени по русской истории: царей? Полководцев? Ученых? Народ? Писателей. Художников.

Гоголя – герой не увидел, но автор видит и показывает: «как он сидит, застыв и не мигая перед фотоаппаратом в Риме» [1, с. 410]; не дано ему увидеть «рисующего Врубеля или пишущего Блока» [1, с. 412]. Впрочем, не-пишущего Блока герой увидел, но такого поэтичного, символического, канонического: «... белая рубашка, отложной ворот, кудри, высокомерный взгляд... на корме дама в широкополой шляпе с солнечным зонтиком... Игорь, как мог, остановил мгновение: Александр Александрович!!» [1, с. 413]. Тут же такой же Набоков: «тоже в белой рубашке, но с ракеткой под мышкой: стоял поближе к кустам и озирался направо и налево...» [1, с. 413]. А Чехова («пенсне в Ялте») герой «уже не стремился увидеть»: «И дама будет не та, и собачка» [1, с. 413].

Конечно, эта избирательность обусловлена субъектом видения: летящий герой – филолог, и он видит то, что хочет видеть. С другой стороны, художественная цельность повествования о Пушкине предполагает соответствующий контекст. И все-таки эта повышенная литературность наводит на мысль, что условность здесь значительно превышает фантастичность, что автор, попросту говоря, мистифицирует читателя, называя перелетом во времени обычное *литературное чтение*, перемещающее читателя в прошлое.

Такое предположение подтверждается словами повествователя о состоянии героя, увидевшего прошлое: «Он видел лишь цитаты из того, что знал...» [1, с. 418]. Вот некоторые из них: «напоминают мне оне» [1, с. 403] – из стихотворения «Не пой, красавица, при мне...» (1828); «“И щей горшок, и сам большой”», дважды, [1, с. 410, 428] – из «Евгения Онегина» (из «Путешествия Онегина»); «Пишу, читаю без лампады...» [1, с. 415] – из «Медного всадника»; «“светла адмиралтейская

игла”» [1, с. 415] – из «Медного всадника»; «забывал треуголку, возвращался за треуголкой...» [1, с. 419] – возможно, отсылка к стихотворению А. Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911).

Менее вероятно, но не менее содержательна отсылка к рассказу «Треуголка Пушкина» (1825) И. Лукаша, писателя из круга В. Набокова. «“Душа моя Павел”» [1, с. 419] – из стихотворения Пушкина в детский альбом Павла Вяземского; «Он шел напролом, как лось, сквозь осеннюю рощу. С печальным шумом обнажалась... Ложился... на поля... туман. Все было так. Он шел напрямик, шурша по строчкам, как по листьям» [1, с. 423-424] – строки из «Евгения Онегина» (III, XL); «Не дай мне Бог...» [1, с. 424] и дальше, уже цитатой, в кавычках: «“Не дай мне Бог сойти с ума...”» – начало стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума...»; «И здесь, на сугробе, в виду цепочки треугольных следочков, в конце которых, по выражению поэта XX века, “обязательно будет заяц”...» [1, с. 426] – выражение Б. Ахмадулиной; «И мы, всем сердцем сочувствуя герою, не заставим его еще раз не признать поэта в картузе – молодого, хорошенького, в красной рубашоночке...» [1, с. 426] – парафраз строк из песни «Возвращение» (1959) Б. Окуджавы; «...как жук в траве, ползает гений, только что отписавший “Цыган”» [1, с. 427] – возможная аллюзия на фантастическую повесть А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» (1978-1979); «...и вдруг оттуда, из той неудачи, Пушкин наконец протянул ему руку» [1, с. 427] – аллюзия на строки из стихотворения А. Блока «Пушкинскому Дому» (1921). «Такой же домик – “светелку, три окна, крыльцо и дверь” – нашел он, хоть и до службы далеко...» [1, с. 428] – из поэмы «Домик в Коломне»; «Так он обрел свое скромное, эмигрантское счастье» [1, с. 429] – возможная отсылка к стихотворению «Что же стынут ресницы...» (1979) И. Ратушинской, которая в год написания повести находилась в заключении «за антисоветскую деятельность». «“Ему и больно, и смешно...”» [1, с. 429] – из «Евгения Онегина» (V, II); «“Так он писал темно и вяло...”» [1, с. 432] – из «Евгения Онегина» (VI, XXIII), сюда же можно добавить синтаксические повторы, предшествовавшие этой цитате, предуготовлявшие ее появление: «Так он оставался, глядя вслед экипажу» [1, с. 416], «Так он втянулся в эту погоню» [1, с. 425], «Так он обрел свое скромное, эмигрантское счастье» [1, с. 429], «Так он жил и ждал» [1, с. 429]. «Стихия разыгралась пролив вчерашнего, волны разбивались о гранитные набережные, вставая стеной брызг; вода из решеток подземных труб била фонтанами, собирая вокруг себя любопытных. <...> Вдруг необозримое пространство перед ним оказалось кипящею пучиною. Над нею

ключьями носился туман из брызг, волны разрывались на острые куски вихрями, как ножами, и так летели острыми, треугольными обломками, будто утрачивая свойства жидкости. Кареты и дрожки плыли по воде, спасаясь на высоких мостках, как на островках. И тут он увидел огромную барку, несущуюся прямо на него; она пронеслась, однако, мимо и врезалась в кирпичный дом, который обрушился от столкновения» [1, с. 434] – прозаическая вариация, не без легкой состязательности и стилизации, пушкинского описания наводнения в «Медном всаднике». «Игорь захохотал и побежал...» [1, с. 435] – из «Медного всадника». «Игорь бормочет, как Германн – тройку, семерку, туза, перебирая теперь уже такие древние строки: Дар напрасный, дар случайный...Посадят на цепь, как зверка...Похоронили ради Бога...» [1, с. 436] – из повести «Пиковая дама», из стихотворений «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833 – датировка А. Битова), из поэмы «Медный всадник»; «“Последняя туча рассеянной бури...”» [1, с. 436] – из стихотворения «Туча» (1835); «“Здравствуй, племя, младое, знакомое...”» [1, с. 436] – из стихотворения «...Вновь я посетил...» (1835).

Вкрапление пушкинских цитат в картинах пушкинского времени, разумеется, естественно и предсказуемо; стихи Блока также уместны, особенно обращенные к Пушкину – по причине конгениальности этих поэтов; но в таком случае не должно быть случайным и включение в этот цитатный ряд друзей и современников Битова. Значит, то, что говорится в повести о пушкинском круге, может быть отнесено и к блоковскому, и к битовскому? Соединенные в одну цитатную конструкцию, они напоминают телескоп с выдвигающимися кольцами, и взгляд читателя, устремленный в прошлое, фокусируется этими кругами. Закономерности читательской рецепции универсальны, поэтому если полеты во времени станут реальностью, то психологически они должны, по мысли автора, мало отличаться от привычного чтения привычных художественных книг. Да и сама «машина времени» в повести Битова изысканно литературна – это *трость*, напоминающая пушкинскую, которая раскладывается и образует сиденье, когда предстоит полет.

Кроме «эффекта Одоевцева», в повести также описан «*эффект глумления*» [1, с. 413], без каких-либо попыток объяснения. Указанием на то, это не только психологическая, но и природная закономерность, служит музыкальная аналогия: полет в прошлое напоминает пластинку, которая крутится в обратную сторону – «для уха неприятную, для глаза пародийную» [1, с. 413].

Попад в прошлое, Игорь лишь с третьего раза попадает на настоящего Пушкина, а перед этим ему встречаются его неприятно-

пародийные подобию, оба в пушкинских бакенбардах – Апушкин и Непушкин. Про одного так и сказано, что в его лице было что-то «пародийно-пушкинское», про другого же только указано, что он похож на майора с будущей картины Федотова «Утро майора» – «в халате, колпаке и с чубуком...» (очевидно, контаминация названий и тем «Сватовства майора», «Завтрака аристократа» и «Свежего кавалера» или неведомый шедевр, или авторская неточность). Первый – подобие Пушкина, которое размножится в анекдотах, анекдотический Пушкин («А-Пушкин»), потому и показалось Игорю, что он «все еще в полосе анекдотической перегрузки» [1, с. 414]. Второй – пафосный, гордый собой и тоже искажающий подлинный образ.

Похожие уклонения вниз и вверх звучат и в начале повести, на юбилейном пушкинском собрании: в речи первого докладчика выделяется фриктивная Г (эквивалент ера в речи Апушкина), второй докладчик – картинно, аристократически грассирует.

«Эффект глумления», как и «эффект Одоевцева», это подмена подлинника.

Есть в «Фотографии...» и «*Эффект бабочки*». В повести много бабочек, их порхание не только эффектно, но и концептуально. Они влетают в повествование прямо из законного, наблюдаемого и описываемого писателем пейзажа, в потоке сквозящего в нем времени: «Пейзаж не пейзаж... а какой-то свист времени: две бабочки об него теперь бьются, стучаются через стекло...» [1, с. 402].

И когда герой пролетает во времени над автором, он видит, заглянув в чердачное окно: «темно, никого, только в стекло билась бабочка...» – и задается вопрос, побуждающий к разгадке, к размышлению: «*при чем тут это?*» [1, с. 412].

Вскоре в тексте появляется пояснение: «то Муза моя...» [1, с. 414]. И этих муз оказывается очень много – целая литература, и не только русская: «У меня шевелятся и ползают листки рукописи от множества бабочек, налетевших на мой свет. Когда кончается страница и удовлетворенно переворачиваю ее текстом вниз, чтобы, не дай бог, не ужаснуться написанному и мочь продолжить... то кладу я ее на предыдущую, уже усиденную полдюжиной бабочек, – они спят, но покрытые страницей начинают ползать, и рукописи мои шевелятся, к моему ужасу и восторгу» [1, с. 419].

Среди них, конечно, и бабочки Набокова, и бабочка Брэдли (знаменитый «эффект бабочки», тоже связанный с путешествием во времени, в дополнение к гуманитарным трансвременным эффектам, открытым и описанным в повести Битова), и бабочка Чжуан Чжоу (этот психологический эффект тоже подразумевается в некоторых фрагментах повести: когда неясно, кто кому снится,

бабочка мудрецу или мудрец бабочке – герой автору или наоборот)...

Жаль, нет бабочки Пушкина. Потому что мало у него бабочек в стихах и в прозе. Разве что в письмах, но там другие, не эмблематичные и не благопристойные «бабочки» (в переписке с П.А. Вяземским). Но поскольку без Пушкина здесь никак, то возникает фраза, превращающая в бабочку Игоря Одоевцева: «Александр Сергеевич зацепил его взглядом чуть более пристально, приколот, как бабочку» [1, с. 420].

Так Игорь снова сопоставился с Ленским, который в романе сравнивается с мотыльком (как, впрочем, и Татьяна).

Знаменитый «эффект бабочки» из классического рассказа Рэя Брэдбери «И грянул гром» (1952), несомненно, был учтен в повести Битова – судя по количеству бабочек, в ней летающих. Учтен, но переосмыслен.

Брэдбери рассказывает, как, путешествуя во времени, неосторожный охотник раздавил бабочку, и это привело к колоссальным природным и историческим изменениям. Правда, то путешествие было чрезвычайно дальнее – на 60 миллионов лет назад, но принцип тот же: уничтожение одного человека может привести к уничтожению целого племени, народа, исторической эпохи. Американский математик и метеоролог Эдвард Лоренц использовал этот образ в теории хаоса для объяснения функционирования нелинейной динамической системы в зависимости от начального состояния: «Взмах крыльев бабочки в Бразилии вызывает торнадо в Техасе».

В повести Битова, игнорируя этот принцип, герой контрабандой перевозит в будущее коробку с пенициллином, чтобы спасти поэта, когда тот будет ранен на дуэли. Спасти не удается, прошлое оказалось фатальнее, чем ему представлялось.

Несмотря на явно закономерную неудачу (в роковые январские дни две недели провалился в лихорадке и беспмятстве), герой продолжает попытки, пользуясь тем, что может повлиять на более раннее прошлое. Но оказалось, что и этого он не может.

Вариантом, вариацией, альтернативой истории и событиям человеческой жизни оказывается литература. Попытки Игоря Одоевцева изменить судьбу Пушкина завершаются лишь тем, что оставляют след в творчестве поэта: когда герой, отчаявшись, *теряя рассудок*, стучит к поэту в ночное окно, он вызывает сострадание к себе и начальную строку стихотворения: «*Не дай мне Бог...*»; когда герой поселяется в Коломне, в домике, где когда-то квартировал поэт («*светелка, три окна, крыльцо и дверь*»), и вскоре становится женихом хозяйской дочки Наташи, –

вызвав, как можно предположить, замысел шуточной поэмы «Домик в Коломне», где Наташа была переименована в Парашу, а ее возлюбленный, выдающий себя не за того, кто он есть, наряжен кухаркой; когда же герой попадает в стихию петербургского наводнения, он физически ощущает пронзающую его силу пушкинского гения, превращающую его в безумца, в безумного героя его петербургской поэмы.

Выходит, Одоевцев, как и Пушкин, как и другие *пришельцы*, пришел в прошлое из будущего *не нарушить, но исполнить*.

Несколько раз Пушкин назван в повести *гением*, и всякий раз тогда, когда возникал для этого соответствующий повод, словно поясняющий, что такое гениальность. Это ситуации, когда поэт обнаруживал свою необычайную, сверхчеловеческую проницательность, свой взгляд *сквозь времена*.

В этом смысле «гениален» и временавт Игорь Одоевцев: оказавшись в XIX веке, он тоже знает будущее и вообще обладает знаниями, неизвестными этому веку. Переворачивая этот смысл, можно предположить и обратное: гениальность Пушкина означает, что и он тоже *пришелец*.

Пушкин знал наперед даже то, что случится с Игорем уже в XIX веке, чего тот не мог заранее ни допустить, ни предвидеть – свое сотрудничество с III отделением:

Еще один намек на иновременную природу гениальности – *трость*. Возможно, и у Пушкина, как у Одоевцева, это тоже «временлет» – недаром же повествователь так направленно обращает читательское внимание на этот странноватый, *железный* предмет в руках поэта.

Автор не исключает, что Пушкин – не единственный временлетчик в своем времени. Эту мысль он роняет мимоходом, не акцентируя, как бы только фиксируя ее в бредовом сознании героя, но все же тем самым допуская ее в свое повествование, что близкое пушкинское окружение – и Николай Алексеевич Муханов, которому Пушкин читал свой недавно написанный «Памятник», и поэт Павел Петрович Вяземский, с которым на некоторое время сблизился и Одоевцев, пока не был «разоблачен», да и другие поэты, как их называют, «*пушкинского круга*», или даже генерал Петр Петрович Ланской (который, как с негодованием подсчитывает повествователь, сторожил свидание Натальи Николаевны с Дантесом, а через 12 лет попросил ее руки) – тоже агенты из будущего:

Жизнь гения, таким образом, двойственна: это двойной сюжет, соединяющий со-временные и вне-временные отношения, т.е. между современниками и между такими же, как и он, «пришельцами».

Авторская мысль летит дальше, и вот уже и о самом Петербурге сказано: «город-пришелец!» Как это понимать? Город не посадишь на трость. По-видимому, имеется в виду, что этот город задуман, создан и обжит *пришельцами*: вначале – Петром, затем – Пушкиным, и далее – другими, перечисленными в повести – Гоголем, Достоевским, Блоком, Набоковым...

Игорь бродил по Петербургу, зачем-то отыскивая *НЕ-пушкинские места*, т.е. такие, где поэт *НЕ бывал*, после чего «возвращался в Петербург ПУШКИНСКИЙ, как будто вновь прилетал». Город, как и поэт, для него внутренне различался, двоился – как Пушкин и Не-Пушкин. Пушкинский Петербург, в отличие от не-пушкинского, *вневременный*, и эта его вневременность, совпадая с вневременностью героя, «будто проступила в чертах Игоря», будто выявила и выдала его: «Он стал тенью Петербурга...» Он стал узнаваем для таких же, как он.

«Город-пришелец», населенный «поэтами-пришельцами», кажется огромной нелетающей тарелкой, космической станцией, на которой готовятся межвременные экспедиции, но порой случаются и темпоральные катастрофы – например, наводнение 1824 года.

Время от времени автор напоминает о себе, находя для этого разные поводы или не находя причин от них уклониться. Прилетевшая бабочка или вошедший 8-летний сын, «мешатель», хоть и отвлекают писателя от повествования, но сами таким образом вовлекаются в пишущийся текст, становясь его частью, смысловой деталью. Обратим внимание, «вмешательство» сына происходит как раз в тот момент, когда писатель описывает детей Пушкина:

Таким образом, вмешивающийся в повествование сын писателя ассоциативно сближается с детьми Пушкина. Специфически-детский разговор с ребенком как будто о другом, но по сути – о том же, что и основное повествование, и даже более того – обращенный к сути, истолковывающий описываемое автором и происходящее вокруг него:

«Свет» и «знаки препинания», т.е. текст, который усеивает бумагу, – это, в переводе на греческий, *фото-графия*, а бабочка-Муза – это *Пушкин*. Близкий друг Андрея Битова и лучше других, может быть, понимающий его творчество, Резо Габриадзе создал цикл рисунков с концептуальным названием: «*Бабочка-Пушкин*».

Вместе с другими пушкинскими аллюзиями, особенно в начале повести, эти сближения должны провоцировать читателя на более определенные выводы, а именно: что автор читаемой повести – из того же числа посвященных в тайну времен, *такой же гений*, такой же пришелец – не от мира сего. Потому он и

уезжает подальше от цивилизации, от ее благ и соблазнов. Но и эти сближения можно продолжить, пользуясь тем, что повесть все же фантастическая.

Вот писатель роется в своих старых незаконченных рукописях, выбирая, какую из них продолжить; размышляет: «Живой человек всегда только начал жить. Вот и я сейчас начну, но с чего? С этого или с того? Ужасна эта папка заброшенных начал и набросков – загибаются углы, желтеет бумага, выцветает текст, а ни с места. Не это, и не это, и этого неохота...» [1, с.402].

А вот – Пушкин: «...начинал Пушкин как бы нехотя рыться в рукописях: не за эту и не за ту не брался...» [1, с. 419].

Рукописи разные, потому что разделены временем, но, может, автор один и тот же? Не оттого ли у писателя, живущего в XX веке, такой пристальный и пристрастный интерес к пушкинскому творчеству, такая доскональная и дотошная осведомленность, такое понимание личности поэта, какое не всегда бывает даже у почтенных пушкинистов, и такое личное отношение ко всему, что связано с Пушкиным и его присутствием в русской культуре?

Перед тем как в очередной раз напомнить о себе, о своем пребывании в деревне, автор высказывает *личную* претензию Брюллову, настолько личную, словно это не остывшая обида самого Пушкина: «Вот кого я еще не прощаю – так это Брюллова! Ну, что ему было картинку ту Александру Сергеевичу не подарить... Тоже мне Рубенс, европеец дутый! Ведь Александр Сергеевич даже на колени вставал, пусть в шутку, но искренне, но вставал... а тот: потом, мол, подарю. А ему три дня жизни всего оставалось» [1, с. 431].

Начальные фразы повести кажутся не в тему, не о том, о чем повесть, но к ее концу оказывается, что и в тему, и в тон. Поэт – гибнет, и мир – гибнет, какие еще должны быть настроения?

Об этом же затевает разговор и пришедший к писателю мужик: «Это что же, выходит, опять война?..» [1, с. 400]. Вид ночного гостя, его бездомность и бесприютность, как будто не располагают к доверию. Но ведь так же и Игорь приходил к Пушкину и не был отторгнут? А может, как вариация сквозного мотива, этот бездомный – тоже пришелец? А вдруг он не случайно среди ночи забрел к этому писателю, пишущему à la Пушкин? Вдруг он и есть *Пушкин*, не аллюзия и не иллюзия, а действительный Пушкин, затерявшийся в чужом времени? Тогда сказанное им – предсказание, пророчество, весть из будущего.

Значит, война действительно началась, если об этом говорит Пушкин, пусть и в образе мужика Чистякова. А в образе писателя Битова он описывает несомненные следы военного времени, «здесь война уже будто и была» [1, с. 433], опустевшие деревни,

опустившаяся страна – «мерзость запустения», говоря высоким и гневным слогом библейских пророков: «Будто бежали отсюда наспех, будто от проказы или будто нейтронную бомбу именно здесь испытывали. <...> В какое время сбежали они? В завтрашнее» [1, с. 433].

Но страшнее и гибельнее даже не это запустение, а то, что только здесь, в этой пустыне, еще возможна жизнь, нечто живое – слово, деталь. И писатель для того и забрался сюда, в эти дебри, чтобы иметь возможность *продолжить* великую, подлинную, живую, пушкинскую литературу, потому что там, куда все сместилось, это уже невозможно.

Происходящее видится писателю как глобальная катастрофа – как всемирный потоп, как гибель Атлантиды: «...с неба льет не переставая... <...> Вода все время с неба, вода и вода» [1, с. 432, 433].

Эти реминисценции не только библейские, но и пушкинские, которые вскоре зримо проявятся в повести, которую пишет автор, в описании петербургского наводнения 1824 года: «Стихия разыгралась против вчерашнего, волны разбивались о гранитные набережные, вставая стеной брызг; вода из решеток подземных труб била фонтанами... <...> Вдруг необозримое пространство перед ним оказалось кипящею пучиною. Над нею клочьями носился туман из брызг, волны разрывались на острые куски вихрями, как ножами, и так летели острыми, треугольными обломками, будто утрачивая свойства жидкости...» [1, с. 434].

Автор восклицает: как Пушкин мог знать о наводнении, и в таких *живых* деталях, находясь в это время в Михайловском! И находит объяснение: гений.

Это же наводнение описывает и он сам, и тоже находясь в деревне, и то, что он видит в деревне, становится его личным жизненным опытом, переходящим в поэтический. Оба гения не могут предотвратить неизбежное, но они могут сделать его текстом, страницей истории, фрагментом общечеловеческого бытия.

Писатель, пишущий повесть об экспедиции Игоря Одоевцева, находится примерно на одинаковом, в полтора века, расстоянии между конечными пунктами этого путешествия – между представляемым будущим и воспроизводимым прошлым. Собственное местоположение – движущаяся во времени точка настоящего – вызывает у него не меньший интерес. В пейзаже, который открывается перед его письменным столом, писательское внимание привлекают именно изменения, движения, жизнь.

Даже если художник или фотограф останавливает мгновение жизни, которое покажется ему прекрасным или ужасным, или

просто почему-либо заслуживающим остановки, оно содержит в себе инерцию движения, которое может быть мысленно воссоздано или продолжено. Но художественная остановка времени – это еще и возможность погружения в остановленное мгновение. Эти мгновения настоящего – источники вдохновения, колодцы смысла, но, как предупреждает автор, они могут быть опасны.

В повести Битова допускается вероятность, что эти нарушения в течении времени возникают не только в воображении созерцателя, но и в действительности, что воображение гения может повлиять на «подлинное течение времени» [1, с. 409], нарушить его каузальные связи. Это может означать, что, например, петербургское наводнение 1824 года было *не причиной*, а *следствием* поэмы «Медный всадник».

Незадачливого времелетчика спасли. Он остался жив, хотя и повредился рассудком: в его сознании перепутались времена, где он бывал, роли и ситуации, в которых он оказывался, строки и образы, которые он помнил.

Тема безумия – одна из излюбленных пушкинских тем (Германн, Евгений...), и это закономерно: гениальность сродни, хотя и не тождественна помешательству, как доказывал Ч. Ломброзо, и не только он.

Пушкин, при всем своем рационализме, не зря опасался безумия, зная, что вдохновение – это своего рода *безумие*, по Платону. И тот же Платон называл искусство *тенью* высшей реальности. А еще Платон утверждал, что поэт – *существо крылатое*. Вот эту поэтическую сущность и запечатлел фотоаппарат Одоевцева, это и есть подлинная фотография Пушкина: «...*тень, как крыло птицы*» [1, с. 436].

Поэты – сообщество крылатых пришельцев, тех, кто прилетел то ли из иного пространства, то ли из иного времени, то ли из такой области, где пространство и время отсутствуют или не имеют привычного земного значения.

Поэтому для Пушкина его приятель Муханов – свой, к кому он заходит запросто, притом часто (даже вызывая *мягкую досаду*, удивившую Одоевцева). Муханов, как и Одоевцев, *непишущий поэт* – поэт по своей иновременной сути. Муханову Пушкин, и это достоверный факт, привлечший внимание Битова, первому прочитал свой «Памятник».

«Памятник» – камертонное стихотворение в этой повести, задающее тон и проверяющее, верна ли тональность. Оно звучит на юбилейном космическом собрании, посвященном 300-летию поэта, озвучивая фальшь и пародийность происходящего. После чего следует авторская ремарка: «Ах, Александр Сергеевич!

Зачем же так?..» Как будто Александр Сергеевич виноват в происходящем. Выходит, виноват. Потому что сказанное поэтом – сбывается: «Всяк сущий в ней язык наполняли зал» [1, с. 404].

Предполагается, что сбудется и все остальное. Например, сказанное в предыдущей строфе: «*Нет, весь я не умру...*», где оговорены и условия этого неумирания: «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». Иначе говоря, истинное значение поэзии внятно только поэтам. Конечно – об этом говорится в отдельной строфе, предпоследней, народу поэт тоже «любезен», но не своими поэтическими смыслами, а этическими делами: побуждением к добру, к свободе, к милосердию. Но в последней главе – обращение к музе и заклинание не обращать внимание на мнения «народа», ни на его «хвалу», ни на «клевету», не забывать о своем высшем предназначении и не вступать в объяснения с теми, кому не дано этого понять: «*И не оспаривай глупца*».

В другом пушкинском стихотворении отношение к профанам, непосвященным, глупцам, ожидающим от поэзии какой-то «пользы», выражено резче и решительнее: «*Подите прочь – какое дело поэту мирному до вас!*»

Вот и Одоевцеву, который пытается подобраться к поэту с ничтожной, никчемной, суетной целью – сделать фотоснимок, Пушкин отвечает так же: ««Никифор! Сколько раз тебе говорил: ЭТОГО не пускать!» [1, с. 437].

В этом месте автор ставит финальную точку. Ставит ее так, как поставил точку в конце своей жизни и Пушкин, написав стихотворение «Памятник». Автор надеется, что воздвигнутый им памятник поэту из того же, как и пушкинский, не подверженного времени материала – из любви: «И здесь мы ставим точку, как памятник, – памятник самой беззаветной и безответной любви» [1, с. 437].

Случайно или нет, но повесть «Фотография Пушкина» в четырехтомнике «Империя в четырех измерениях» расположилась на страницах, совпадающих с годами жизни А.С. Пушкина: 399-437. По одной странице на каждый пушкинский год.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А. Г. Империя в четырех измерениях / А. Г. Битов/ – Харьков; Москва, 1996. – Т. II. Пушкинский дом.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н.В. Аллюзии и эффекты в повести А.Битова «Фотография Пушкина»

В статье речь идет о том, что повесть «Фотография Пушкина», тематически продолжающая роман «Пушкинский дом», может

быть прочитана как художественное осмысление писателем собственного опыта постижения гения поэта, воссоздания в слове его живого облика. В работе предложен анализ авторских аллюзий и эффектов, приближающий к пониманию метапоэтики А.Битова.

Ключевые слова: аллюзия, авторская рефлексия, метапоэтика, А.Пушкин, А.Битов.

SUMMARY

Korableva N. V. Allusions and effects in the story «Pushkin's Photo» by A. Bitov

In this article we are talking about the fact that the story «Pushkin's Photo», which thematically continues the novel «Pushkin's House», can be read as an artistic interpretation of A. Bitov's own experience of understanding the genius of the poet, recreating it in the words of the living image. The paper presents an analysis of the author's allusions and effects, approaching the understanding of A. Bitov's metapoetics.

Key words: allusion, author's reflection, metapoetics, A. Pushkin, A. Bitov.

*Л.Н. Любимцева
(Горловка)*

УДК 821.161.1.0(075)

ФУНКЦИИ ТЕХНИКИ ВЕРБАТИМ В ПЬЕСЕ О. ДАРФИ «ТЕРРИТОРИЯ ВОЙНЫ»

В начале XXI века в русской драматургии начинает активно развиваться документальный театр, использующий для создания театрального спектакля технику «вербатим» (от латинского «verbatim» – «дословное», «изреченное»). Частично вербатим-драма подверглась исследованию в работах М. И. Громовой и И. Болотян, анализировалась в критических статьях Е. Московкиной и О. Николаевой, М. Давыдовой, но до настоящего времени это явление нуждается в теоретическом осмыслении.

Вербатим-драмы воспринимаются как альтернатива массовому искусству, далекому от злободневных проблем реальности. Как отмечает режиссер В. Забалуев: «Ощущение, что обновление литературы идет именно с вербатима. <...> На мой взгляд, единственный жанр, который способен реально противостоять мультимедийной культуре. Это не просто театр или какая-то его разновидность, как хотят представить критики, – из вербатима сегодня заново рождается вся культура, новая эстетика, которая

сегодня важнее, чем политика, чем наука, чем религия, потому что сейчас человечество заново вырабатывает все свои критерии» [1].

О. Дарфи обращается в середине «нулевых» к актуальной теме современного мира – теме войны и проблеме индивидуального террора, задумав создать цикл пьес, одной из которых стала «Территория войны» (2005), посвященная войне в Чечне. Объясняет драматург это следующим образом: «В любом проекте, которым я занимаюсь, я вытаскиваю тему войны. Ведь человек все время сталкивается с борьбой – и повседневной, и метафизической» [4].

Вербатим, или «лайф гейм» – это технология создания пьесы, основанная на опросе реальных лиц. В качестве материала для будущей пьесы используются интервью респондентов, связанные общей темой. За основу метода взяты приемы социологии и журналистики. Созданная подобным образом пьеса, по сути, является протокольной записью, напоминающей монолог клиента, посещающего сеанс психоаналитика. Интервью берут обычно на условиях анонимности. Для драматурга-интервьюера важна не сама информация, а история персонажа. В пьесе «Территория войны» О. Дарфи выстраивает диалог с неким анонимом: «Знакомьтесь: мужчина славянской внешности, небольшого роста, 35 лет. Командир роты разведчиков. В отставке. Женат, есть сын. До 2002 года жил в средней полосе России. Сейчас живет в Москве, постоянной работы не имеет, «бомбит» [5].

Персонаж без стеснения рассказывает шокирующую правду о жестокости на войне, о дезертирстве, мародерстве, торговле оружием и наркотиками и продажности высших чинов враждующих сторон: «Есть зоны интересов. Вот есть моя зона интересов, моего полка. Вот мне сказали: от сих до сих никакая банда пройти не должна. Ну, я иду и договариваюсь... Зачем мне надо... У меня пацанята восемнадцать-девятнадцать лет... Зачем мне надо, чтоб они там это... Ну, я пойду лучше договорюсь... Или я состыкуюсь со старейшиной, он сам мне приведет кого надо. И я говорю: ребят, вот моя территория, вот это не моя, договаривайтесь с ними, а это – моя. И по этой территории не ходите. Если будете ходить, то это... значит, будет плохо... А им от регулярных войск очень плохо. Вот милиция, ОМОН, это им ничто. Через блокпост могут пройти... там заплатил и прошел, заплатил тысячу долларов – проехал, заплатил десять – взводом прошел, понимаете, да? А с армейскими офицерами не договоришься. Там вот такие... ну, как я, отмороженные... Ну, не хочу я их пропускать... » [5].

В его рассказе нет героизма, фальшивого патриотизма, война предстает суровой правдой, о которой не принято было столь откровенно говорить даже в публицистических изданиях. Война в Чечне показана изнутри, это «окопная правда» о событиях прошлого, но нуждающихся в осмыслении и оценке по прошествии времени.

В пьесах-вербатим присутствуют элементы натурализма, эпатажа. Вербатим-драматургия – своеобразная эмоциональная встряска для зрителя, который к началу XXI столетия привык к «чернухе»: «Вот мы кофиры, да? И вот чтобы убить кофира... Нет такого у них – просто убить кофира или отрезать, допустим, голову. Он должен видеть, как ты будешь мучиться. Поэтому они должны мучить сначала – одну руку отрубят, вторую отрубят, потом – кожу снимут и на голове завяжут. А потом, когда ты будешь от наркотиков отходить... Ну, ты просто будешь орать и умрешь от боли» [5].

Драматургов документального театра упрекают в искусственности, в отсутствии художественности. Однако, намеренный отказ от персонификации участников диалога превращает его в явление эстетической реальности. С этого момента интервью превращается в драму, которую можно будет каждый раз играть по-новому. И это уже не частная проблема настоящего момента, а неоднократный призыв к соучастию зрителя/читателя в происходящем диалоге.

Имманентную близость к публицистике в пьесах, созданных на основе техники «вербатим», определяет упоминание реальных моментов, в том числе и исторических лиц: «Он: Да. <...> Шамиль Басаев – грамотный мужик, у него очень хорошая система денежного оборота» ; «Он: Вот я не считаю Руцкого героем, сволочь редкостная... Три раза в плену был, его обменивали, а я видел, что было с теми, кто был в плену, кто резал и убегал... Вот это нормальные солдаты...» [5].

И хотя персонаж лишен имени, предельно в этом плане типизирован, но его точка зрения субъективна и принципиально не совпадает со сложившимся общепринятым мнением, а скорее стереотипом восприятия анализируемой проблемы.

Пьесы, созданные на основе технологии вербатим, поливариантны. Основное внимание в них уделяется речи персонажа. Герои изображаются в пограничных состояниях. Жизненные ситуации типичны и схожи у респондентов, чьи интервью стали основой сценического текста. Таким образом, каждая пьеса формирует представление об определенной субкультуре. Пьеса может быть дополнена новыми интервью, т. е. не имеет законченной формы.

Авторы документальных верbatim-драм подвергают социальному анализу происходящее в обществе. Их темы ангажированы временем: «С помощью документа театр избавляется от фальши, театральности, подлой необходимости быть в театре «инаковым». А само театральное высказывание обретает газетную остроту, актуальность, ритм, плоть и кровь современной жизни» [3].

Территория войны в представлении О. Дарфи включает в себя «войну личности, индивидуальности и массового сознания, войну между Грузией и Осетией», т.е. выходит за пределы исключительно конкретно-исторического. Человек живет постоянно в состоянии войны, в том числе метафизической. Именно так и отвечает на вопрос респондент в пьесе:

«Она: *А вот состояние, когда ты человека убиваешь, это... как? Это... что вообще?*

Он: *Это... Ну... Ээ-э-э-э-э...*

Она: *Это игра?*

Он: *Нет, это не игра... Это... состояние...*» [5].

Техника «верbatim» позволяет драматургу многосторонне показать войну, коснуться вечных проблем, к примеру, проблемы воинской дружбы, товарищества: **«Он.** *Солдат, даже убитых, на поле боя никогда не оставляют. Отбивают всех, забирают, всегда. Не, не знаю, может, очнулся... а ты... Но должен вскочить, вцепиться в глотку, из последних сил... Я не представляю себе...*» [5].

Шокирующие темы подвергаются тщательному исследованию, за которым с интересом наблюдает зритель. Происходит процесс эстетизации безобразного явления. То, что в жизни вызывало бы негодование, гнев, отвращение, шок, поданное в сценической словесной форме, заставляет больше размышлять над проблемой, а не переживать происходящее. Хотя в определенной мере зрительское/читательское сопереживание тоже присутствует. Зритель/читатель через восприятие документальных драм-verbatim переживает негативный катарсис, с одной стороны, с другой – осознает неоднозначность обсуждаемой проблемы, всю сложность ее разрешения, получает возможность глубже ее проанализировать, попытаться включиться в процесс ее разрешения уже за пределами театра, в социуме, в реальной жизни.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Верbatim – матрица реальности / Михаил Бойко беседует с В. Забалуевым / «Завтра», № 41 от 12 октября 2005 г. [Электронный ресурс]: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/zabaluev.html>

2. Родионов А. Что такое «verbatim» / Отечественные записки. № 4-5. 2002. [Электронный ресурс] / А. Родионов – Режим доступа : <http://narodna.pravda.com.ua/rus/culture/4651769e35679/>
3. Руднев П. Выживание «Театра.doc». Взгляд. Деловая газета. 24 мая 2006: [Электронный ресурс] / П. Руднев. – Режим доступа: <http://vz.ru/columns/2006/5/24/34782.html>
4. Дарфи О. Мир и война: [Электронный ресурс] / О. Дарфи – Режим доступа : http://users.livejournal.com/_arlekin_/2096480.html
5. Дарфи О. Территория войны : [Электронный ресурс] / О. Дарфи – Режим доступа : <http://www.strana-oz.ru/?numid=27&article=1190>

АННОТАЦИЯ

Любимцева Л. Н. Функции техники верbatim в пьесе О. Дарфи «Территория войны»

Статья посвящена анализу пьесы О. Дарфи «Территория войны» с точки зрения техники ее создания. Драма принадлежит к произведениям документального театра. Используемая для ее создания техника «верbatim» актуализирует проблему войны в целом и войны в Чечне в частности, переводит это явление в область искусства, провоцирует читателя/зрителя к соучастию в ее решении.

Ключевые слова: документальный театр, верbatim, персонаж-респондент.

SUMMARY

Lyubimtseva L. N. The functions of the verbatim technique in the play «The War Zone» by O. Darfee

This article analyses the play «The War Zone» by O. Darfee from the point of view of technology of its creation. This drama belongs to the works of documentary theatre. The problem of war in general and the war in Chechnya in particular is actualized with the help of the verbatim technique. This phenomenon translates the topic of the play into the area of art and provokes the reader/viewer to participate in its solution.

Key words: documentary theatre, verbatim drama, the character of the respondent.

Л.Н. Любимцева,
В.Р. Смирных
(Горловка)

УДК 821.161.1.0(075)

СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПЬЕСЫ

И. ВЫРЫПАЕВА «ИЛЛЮЗИИ»

За последние тридцать лет в области русской драматургии многое изменилось: авторы используют новые приемы, изменяют образ главного героя, поднимают новые темы в своих произведениях. Все это, несомненно, ведет к переосмыслению жанров драматургии в целом, прежде всего, посредством их диффузии. Некоторые исследователи (такие как М. И. Громова, В. В. Фролов, Л. Г. Ветелина и др.) датируют начало процесса обновления стилистики жанров 70-ми гг. прошлого столетия. В 80-х драматургия находилась на пике своего развития, синтез жанров породил новые формы. На этом фоне авторы драматургии и литературные критики выделяют понятие «новой драмы», которая при всем своем глубоком внутреннем драматизме стремится к абсолютной внешней реалистичности и объективности повествования. После «затишья» драматического искусства в 90-х, пережив полное отсутствие качественных произведений, в 00-х в театральной жизни вновь наблюдается существенное оживление. На сцене появляется «новая новая драма».

Одним из представителей современного русского театрального искусства является молодой драматург Иван Вырыпаев. Его творческие искания внесли большой вклад в литературу современности, ведь в основе его пьес лежат новейшие принципы построения текста. Его пьеса «Иллюзии», написанная в 2010 г., — это яркий пример переосмысления драматических жанров в литературном процессе начала нового столетия.

С. Гончарова-Грабовская отмечает, что «...границы между драмой, комедией и трагедией становятся зыбкими и прозрачными. Наблюдается процесс не только жанрового синтеза (комедия тяготеет к драме, драма — к комедии, комедия к трагикомедии), но и жанровой мутации (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров). Поэтика этих пьес отличается поиском новых средств и приемов, новых механизмов комедийности» [3, с. 67]. «Иллюзии» Ивана Вырыпаева также содержат в себе черты разных жанров. Причем, мы не можем определить жанр этой пьесы обычным соединением трагического и комического: «Иллюзии» — это не трагикомедия.

Изначально жанр этой пьесы определяется самим автором как комедия. Читая произведение драматурга, мы приходим в замешательство: а комедия ли это? Сам феномен «комического» можно трактовать с разных точек зрения: это и противопоставление трагическому, высокому, серьезному; и безобразное; и внезапное превращение напряженного ожидания в ничто — философы подходили к изучению этой проблемы по-разному. Однако комедия современного театра, а именно составляющая комического в ней, отражает трактовку К. Юнга. Идеальная форма комического для него — гротеск, который он связывает с распадом предметных форм в искусстве, а удовольствие от комического — рассеивание иллюзий. Иван Вырыпаев в своей пьесе так или иначе рассеивает иллюзии и читателей, и самих героев. Сначала он заставляет поверить нас в то, что эти две семейные пары совершенно счастливы, ведь они прожили в браке 52 года: «Они прожили вместе пятьдесят два года. Пятьдесят два года! Все время вместе. Это была очень наполненная жизнь. Полноценная жизнь! Очень красивая любовь. Ее звали Сандра, а его Дэнни» [2, с. 1]. Далее автор поддерживает эту иллюзию, и читатель думает, что Сандра умрет из-за того, что не смогла вынести смерти мужа: «И после смерти мужа, Сандра прожила всего лишь год, а потом заболела, слегла в кровать, и тоже в один из дней, она почувствовала, что вот сейчас она умрет» [2, с. 4]. Даже в предсмертном монологе Сандры автор рушит одну иллюзию — иллюзию любви Дэнни и Сандры — но тут же создает новую — иллюзию любви и преданности Альберта и Маргарит. Что касается самих героев, то они у Вырыпаева тоже верят в то, чего не самом деле не существует. Например, в чувства Альберта к Сандре. Как только она призналась ему в любви, ему показалось, что всю жизнь он любил только ее, но после того, как он вспомнил то, как почти 50 лет назад Дэнни признался ему в своих чувствах к Маргарит, он осознал: «... что все-таки ему здорово повезло с женой, и что все-таки хорошо, что они с Маргарит вместе, и как прекрасно будет сейчас прийти домой, обнять Маргарит, прижаться к ее щеке своей щекой.... И вдруг, Альберт, вскочил, его просто осенила пришедшая ему в голову мысль. Он вдруг, подумал: «Господи, что я наделал, я ведь люблю ее!» И тут Альберт понял, что вся эта его сегодняшняя любовь к Сандре, все это просто поздно нахлынувшая романтика престарелого дурака» [2, с. 22]. Герои и сами обманывают друг друга и строят иллюзии. Так, Маргарит обманывает Альберта, что она всю жизнь была любовницей Дэнни. В это верит и читатель. Правда открывается только в конце произведения, в кульминационной сцене с предсмертной запиской, где Маргарит признается, что это ложь.

Кроме того, для классической комедии также характерен прием повтора. У Вырыпаева мы периодически встречаем фразу «Она была женщиной с хорошим чувством юмора» [2, с. 6]. С помощью этой фразы автор как бы привлекает внимание читателя к смешным моментам в пьесе, к шуткам. Таким образом, он акцентирует внимание на комических моментах и отвлекает нас от трагического, отодвигает его на второй план.

Смешными становятся и постоянные опровержения тех или иных фактов в пьесе. Рассказчики говорят о Маргарит: «Когда ей исполнилось шестьдесят лет у нее обнаружили рак груди, ей сделали операцию, отрезали одну грудь и она...», а потом тут же опровергают эту историю: «...Шутка. У нее не было рака, и грудь ее была на месте» [2, с. 7]. В следующем эпизоде мы услышим рассказ о том, что Дэнни и Сандра были братом и сестрой, но тут же герои разрушат эту теорию: «Денни и Сандра не были братом и сестрой. Это шутка» [2, с. 10].

«Иллюзиям» присущи и признаки трагедии. Комедия проинизирована трагическими моментами, на фоне которых автор выстраивает контрастную им комическую линию. Трагический пафос чувствуется в сцене, где Дэнни признается на террасе Альберту: «В этот момент, лицо Денни стало белым, как фарфоровая тарелка. Денни встал со стула, схватился руками за воздух, пошатнулся и упал на пол. Он потерял сознание» [2, с. 15], выражается в предсмертных монологах каждого из героев пьесы, а кульминационный трагический момент составляет сцена самоубийства Маргарит. Отсутствие подробностей ее смерти и наличие предсмертной записки с одной повторяющейся фразой «Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство, в этом переменчивом космосе, Альберт...?» [2, с. 23] усиливает трагизм этой сцены.

Для классической трагедии характерна трагическая развязка. В конце пьесы все герои умирают, и этот факт вводит нас в заблуждение, что эта комедия больше тяготеет к трагедии. Однако, в комплексе с началом пьесы, эта форма драматургии отрицает как комедийную доминанту, так и трагическую. Как отмечал В. Ярхо, «Аристотель указывает также, что трагедия была сначала шуточной, т. е. возникла из хора сатиров, и только позднее стала серьезной. Этому соответствует этимология слова «трагедия» – от гр. *tragos* (козел) и *ode* (песнь): сатиры изображались козлоподобными существами» [8, с. 190]. Исходя из фабулы этой пьесы, ее скорее можно назвать мелодрамой. Л. Любимцева в своей статье, посвященной «Иллюзиям», пишет: «Пьеса скорее мелодраматична, чем смешна. К тому же, основное событие рассказывания – это смерть героев. И, в отличие от остальных,

это событие не иллюзорно, оно истинно и оно не опровергается» [6, с. 4]. Драматург придерживается чеховской традиции, меняя счастливый финал, присущий классической комедии. Но смерть последнего героя уже воспринимается читателем не как трагедия, а как логическая развязка, как реальный выход из ситуации. Еще один прием, который использовал Чехов, – бессюжетность пьесы. По поводу фрагментарности «новой драмы» С. Гончарова-Грабовская отмечает в своей работе: «...проявляется интерес к сконструированному сюжету, к свободному обращению со временем и пространством, контрастным соединением различных эпизодов» [4, с. 29].

Русская драматургия начала XXI столетия – явление достаточно сложное, ведь ее предшественниками стали абсурдисты и экзистенциалисты, откуда и следует «авангардность», и «абсурдность» сегодняшних пьес в плане содержания. Именно поэтому так сложно трактовать тексты «новой драмы». В «Иллюзиях» автор на фоне простых жизненных ситуаций и взаимоотношений пытается разобраться в серьезных философских вопросах. На примере взаимоотношений двух пар и их частных историй Вырыпаев пытается найти ответ на вопрос «что же такое любовь?». Жизни персонажей оказываются тотальным самообманом, и в конце пьесы нам кажется, что невозможно быть счастливым в любви. В интервью А. Банасюкевич Вырыпаев так комментирует это замечание: «...если мы не можем найти что-то постоянное в этом мире, то все остальное для нас, конечно, будет оборачиваться трагедией. Жизнь – это все, что изменяется, и вроде бы в ней нет ничего постоянного. А если держаться за непостоянство, то будет трагедия. Только обретя постоянное, мы можем быть счастливы, но в чем оно – это вопрос» [1, с. 2]. Таким образом, пытаясь разобраться в этой проблеме, у нас возникает еще больше вопросов, чем было в начале. В итоге, все герои остаются несчастными. Все они страдают от одиночества. Автор показывает зрителю, как можно быть вдвоем и при этом страдать от одиночества и пронести это чувство через всю свою жизнь.

Еще одна особенность жанра пьесы – использование техники «вербатим», которую применяет автор. Актеры на сцене становятся как бы «посредниками» между героями пьесы и зрителями с целью дословной передачи зрителям задуманного драматургом. Вырыпаев также вводит рассказчиков, которые одновременно являются и героями пьесы, но в то же время дистанцируют себя от персонажей произведения. В этом им помогает отсутствие имен, ведь Вырыпаев пишет, что действующими лицами комедии являются «Первая женщина, 30 лет», «Вторая женщина, 30 лет», «Первый мужчина, 35 лет» и «Второй мужчина, 35 лет». В его

интервью он говорит: «Мне кажется, самое важное в этой пьесе – это взаимоотношения между актером и залом. Надеюсь, это будет настоящий диалог, когда одни люди хотят сказать о чем-то другим людям. Собственно, на этом и построен спектакль» [1, с. 1]. Драматург «передоверяет» текст пьесы этим людям, концентрируясь на «подражании действительности».

Читателю или зрителю может показаться, что Иван Вырыпаев просто играет с драматическими жанрами, его произведение – это философско-психологическая мелодрама в технике «вербатим». Автор тоже не уверен, как определить жанр пьесы: «Я не знаю, как определить жанр. В историях, рассказанных в пьесе, конечно, есть мелодрама, есть сюжет, но сам спектакль – это, прежде всего, общение» [1, с. 1]. Так или иначе, синкретический характер пьесы очевиден. «Иллюзии» – это не просто комедия, это гибрид драматических жанров, всколыхнувший театральные подмостки начала XXI века, это симбиоз философской драмы, мелодрамы, комедии и трагедии, где все эти жанры не просто наслаиваются один на другой, а где они тесно переплетаются друг с другом, где один жанр не может существовать без другого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банасюкевич А. Интервью с Иваном Вырыпаевым. – 3 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.timeout.ru/msk/feature/24270>
2. Вырыпаев И. Иллюзии. – 2011. – 24 с.
3. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2006. – 280 с.
4. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.): Учебно-методическое пособие. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003. – 68 с.
5. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2007. – 368 с.
6. Любимцева Л. Поэтика жанра пьесы И. Вырыпаева «Иллюзии». – 6 с.
7. Позняк С. А. Трагизм на смеховом фоне комедии (к проблеме поэтики драматургии А. П. Чехова). – 16 с.
8. Ярхо В. Древнегреческая трагедия (К вопросу об исторической специфике) // ВЛ 1974, №7, С. 185-206.

АННОТАЦИЯ

Любимцева Л. Н., Смирных В. Р. Синкретический характер пьесы И. Вырыпаева «Иллюзии»

В данной статье рассмотрена проблема определения жанра пьесы Ивана Вырыпаева «Иллюзии». Показано, что произведение носит синкретический характер. Особое внимание обращается на взаимодействие основных драматических жанров в пьесе: комедии и трагедии. На основе проведенного исследования можно проследить трансформацию жанров в современной русской драматургии и их переосмысление.

Ключевые слова: жанр, синкретический характер, комедия, трагедия, трансформация жанра, русская драматургия.

SUMMARY

Lyubimtseva L. N., Smirnykh V. R. The syncretic character of I. Vyrypaev's play «Illusions»

In this article the problem of genre's identification of Ivan Vyrypaev's play «Illusions» is examined. It is revealed that the work has a syncretic character. Special attention is paid to interaction of the main dramatic genres in the play: comedy and tragedy. On the basis of the conducted research it is possible to observe genres' transformation and their reinterpretation in modern Russian dramatic art.

Key words: genre, syncretic character, comedy, tragedy, genres' transformation, Russian dramatic art.

Ю. С. Скореходько
(Симферополь, Россия)

УДК 821.111-311.6'06

«THE ORDER: 1886». К ВОПРОСУ ПОЭТИКИ НЕОВИКТОРИАНСКОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ

Неовикторианство, представляющее собой современную трансформированную форму викторианства, зародилось в последней трети XX века в Великобритании и заявило о себе в различных сферах культуры. Приблизительно одновременно с неовикторианством возникло другое культурное явление, которое обладает чертами неовикторианства, однако развивается самостоятельно в рамках научной фантастики, – стимпанк (*англ.* steampunk). Стимпанк проявил себя и стал чрезвычайно популярен во многих областях современной культурной жизни: прежде всего в литературе, в рамках которой он зародился, а также в моде, музыке, кино и театре. Кроме того, стимпанк получил широкое распространение в достаточно новой, но стремительно развивающейся сегодня сфере компьютерных и Интернет игр.

Первые неовикторианские, и в том числе стимпанковые, компьютерные игры появились на рубеже XX–XXI веков. Они привлекают внимание исследователя неовикторианства, поскольку являются частью неовикторианской и стимпанковой культуры, наследуют, трансформируют и развивают характерные черты неовикторианской и стимпанковой литературы. Помимо того, что изучение неовикторианской компьютерной игры формирует понятие о данном явлении как таковом, оно позволяет расширить представление о неовикторианстве и стимпанке в целом. При этом нужно отметить, что если феномены неовикторианской и стимпанковой литературы, театра, кино, музыки и дизайна исследуются уже достаточно давно, то проблема неовикторианских компьютерных игр до сих пор остается неизученной. По нашему мнению, это связано с относительной новизной данного культурного явления.

Целью нашей статьи является исследование неовикторианской / стимпанковой компьютерной игры как одной из составляющих стимпанковой и неовикторианской культуры. Феномен стимпанковой компьютерной игры будет рассмотрен на материале игры «Орден: 1886» («The Order: 1886», 2015). С момента возникновения первых неовикторианских компьютерных игр в конце XX века, их появилось уже достаточно большое число. Выбор игры «Орден: 1886» в качестве объекта нашего исследования связан с тем, что она, вобрав в себя уже имеющийся опыт создания стимпанковых и неовикторианских компьютерных игр и обладая полным набором неовикторианских и, прежде всего, стимпанковых черт, является одной из наиболее репрезентативных. Отметим, что неовикторианская компьютерная игра «Орден: 1886» является ценным материалом исследования, поскольку ее написанию предшествовала тщательнейшая проработка викторианского и средневекового исторического, культурного и, в частности, литературного материала [15].

Как уже было отмечено, к настоящему времени создано достаточно большое число неовикторианских и, в особенности, стимпанковых компьютерных игр. Назовем лишь некоторые из них: «Loondon», «Steampunk Tower», «Neo-Victorian Skirmish Squard». Появление и распространение неовикторианских и стимпанковых компьютерных игр, как и неовикторианства в целом, объясняется интересом наших современников к быту и культуре викторианской эпохи. Отчасти этот интерес вызван очарованием викторианством – своеобразным викторианским костюмом, старинными предметами обихода, техникой, упорядоченным образом жизни и обходительными манерами викторианцев. В этой связи компьютерная игра, которая, как

и кино, строится на зрительных образах, является одним из самых действенных способов воссоздания викторианской жизни и представления ее современникам. Важным, на наш взгляд, представляется и то, что неовикторианская компьютерная игра удовлетворяет эстетическим потребностям людей, ее зарождение является следствием распространения определенных настроений в современном английском обществе. Такая форма воплощения викторианского культурного и исторического материала стала попыткой бегства из морально ослабевшей «маленькой Англии» [1] в страну, которая была центром планеты – «Британию-где-никогда-не-заходит-солнце» [5, с. 55; 9]. В то же время на рубеже XX–XXI веков англичане осознают, что жизнь в условиях глобального общества приводит к отрыву от традиционных ценностей и английских корней, поэтому неовикторианская компьютерная игра, адресованная, в первую очередь, подростковой и молодежной аудитории, выполняет две важные функции: популяризации викторианства и восстановления традиционных ценностей в этой среде. Кроме того, сама по себе популярность неовикторианства в современной культуре стимулирует создание неовикторианских компьютерных игр.

По нашему мнению, неовикторианская компьютерная игра, и, в частности, «Орден: 1886» стоит на стыке фантастики и неовикторианства. Стимпанковый «Орден: 1886» в равной степени вобрал в себя важнейшие черты как фантастики (научной фантастики, альтернативной истории, антиутопии, фэнтези), так и неовикторианства. Попробуем обосновать данное предположение.

Первое, на что обращает внимание исследователь стимпанковой компьютерной игры, – это наличие в ней научно-фантастических и сказочных элементов: не существовавших в реальности или функционировавших ранее, но значительно видоизмененных машин, технологий и оружия, а также образов, позаимствованных создателями игры из сказок, легенд, английского средневекового эпоса и литературы фэнтези. Научно-фантастическая стимпанковая техника в неовикторианской компьютерной игре вызывает у играющего ассоциации с викторианством и состоянием технического прогресса в этот период, а исследователю указывает на связь стимпанка с неовикторианством. Изображая в компьютерной игре технику, машины и оружие, ее создатели опираются на принципы устройства и работы паровых механизмов XIX века, а также открытия в области электричества, сделанные в то время. Так, в игре «Орден: 1886» летают дирижабли, а герои пользуются фантастическим оружием, сконструированным Николой Теслой

[7]. Включение образа ученого Николы Теслы в игру в качестве героя неслучаен: с точки зрения стимпанкового канона, образ ученого, а также мотивы науки, исследовательских мук и научного открытия относятся к ключевым в стимпанке. Это связано с тем, какое место в культурной жизни Великобритании и мира в целом в XIX веке занимали наука и производство. С этим периодом в истории связывают понятие научно-технической революции, мотив которой становится одним из основных в культуре стимпанка. При этом важно подчеркнуть, что, обращаясь к теме научно-технического прогресса, авторы стимпанковых произведений изображают как его позитивные, так и негативные стороны. Набор стандартных стимпанковых образов включает в себя модернизированные паровые механизмы, машины, научные лаборатории, промышленные заводы, городские рабочие районы и т.п. Стандартен и образ ученого в стимпанковой культуре: это, в первую очередь, исследователь, который живет научной работой, полностью погружен в нее и готов на любые жертвы и лишения ради научного открытия. Именно таким, человеком, который посвятил себя науке, представлен в игре «Орден: 1886» Никола Тесла. Не менее важно и другое: как говорит креативный директор игры Р. Вирасурия, Тесла был выдающимся умом XIX века, в 1886 году он уже приступил к фундаментальным научным исследованиям электрического тока [14; 15]. Включение ученого в число действующих лиц игры позволило ее авторам снабдить героев якобы сконструированным Теслой оружием, работающим на основе электрических зарядов. Р. Вирасурия подчеркивает, что сегодня в США имя Теслы, которого называют «человеком, изобретшим XX век» [4], незаслуженно отодвинуто на задний план и гораздо менее известно, чем, например, имя Томаса Эдисона. Желание восстановить историческую справедливость стало еще одной причиной обращения к образу этого ученого [14].

В связи с вопросом о месте и роли образа ученого в культуре стимпанка необходимо подчеркнуть, что часто ученый представлен в ней сумасшедшим, совершающим преступные, нарушающие законы человечности открытия ради продвижения науки (именно таков образ ученого Вермишенка в романе Ч. Мьевиля «Вокзал потерянных снов»).

В соответствии со стимпанковым канонам, создатели игры привлекают магические и сказочные элементы. Так, например, герои игры «Орден: 1886» обладают сверхчеловеческими физическими возможностями, которые они используют во время сражений с так называемыми «полукровками» (half-breed) – мутантами со звериными чертами. Раны бойцов

залечивает так называемая «черная вода» («Blackwater»), которая также обеспечивает героям бессмертие и молодость. Нужно подчеркнуть, что образ мутанта относится к наиболее распространенным образам стимпанковой литературы и других видов стимпанкового искусства. Это объясняется, в первую очередь, антиутопичностью стимпанка [2; 11]. Отсюда – наличие и других элементов антиутопии в стимпанковой игре «Орден: 1886»: смог, загрязнение городов, политические и социальные проблемы, контроль государства над людьми, протесты и бедность. Особое внимание создатели игры уделяют тщательности прорисовки мрачного лондонского пейзажа викторианской поры с его туманами и облаками угольной сажи, трущобами и подземельями, опасностями, а также изображению преступного мира и жизни лондонского социального дна.

Несмотря на то, что создатели компьютерной игры в первую очередь фокусируются на воссоздании викторианской эпохи, главных героев они заимствуют из английского эпоса и средневековой литературы. Героями игры становятся персонажи артуровского цикла – рыцари Галахад и Персиваль, а также о девушка-рыцарь Исабо, взявшая имя матери Артураледи Игрэйны. Рыцари круглого стола, которых создатели компьютерной игры называют Орденом, переносятся в реалии викторианской эпохи, где они под началом лорда-канцлера с присущей эпическому рыцарю смелостью и отвагой вступают в борьбу с мутантами и лондонскими мятежниками. Вместе с рыцарями Ордена сражается маркиз Лафайет – реально существовавшее историческое лицо, он принимал участие в Великой французской революции и в войне за независимость североамериканских колоний. По условиям игры он новичок в Ордене и еще не посвящен в рыцари, однако его участие в действии (наряду с вымышленными эпическими персонажами) позволило создателям «Ордена: 1886» «привязать» действие игры к определенной эпохе и добавить ей некоторой исторической убедительности.

Период появления и распространения неовикторианских компьютерных игр называют эпохой заката постмодернизма. Тем не менее его влияние остается актуальным до сих пор и распространяется на сферу компьютерных игр. Оно проявляется в утверждении недоказуемости и многовариантности прошлого в неовикторианской компьютерной игре. Р. Вирасурия заявляет, что своей игрой он создал одну из версий альтернативной истории Лондона XIX века [15]. Данное утверждение в полной мере укладывается в рамки стимпанковой традиции: стимпанк в разных его проявлениях причисляют к «альтернативной истории» [10; 8]. В художественной литературе это «направление,

изображающее историю в ином виде, нежели она зафиксирована и описана исторической наукой [...] альтернативная история – результат соединения научной фантастики и истории» (перевод наш. – Ю. С.) [3, с. 1]. Стимпанк относится к «футуристическому ретро» – направлению, активно привлекающему в повествование элементы старинной атрибутики (костюм и манеру поведения, свойственную определённой эпохе) и современные или футуристические технологии [6]. В результате создаётся причудливая ткань, сотканная из элементов прошлого, настоящего и будущего. В этой связи картины якобы викторианской жизни в стимпанке выглядят как одна из многочисленных возможных версий викторианского прошлого, как один из путей исторического развития. Как пишет Дж. Манн, «стимпанк – это воплощение альтернативного мира Великобритании XIX века» [12]. Иными словами, стимпанк создает картины того, как могла бы выглядеть викторианская Англия. Создатели стимпанковых компьютерных игр, предлагая своим творчеством альтернативный вариант хода истории, дают ответ на основной вопрос альтернативной истории: «А что, если бы?» [3].

Предлагая свой ответ на этот вопрос, авторы игры «Орден: 1886» создают собственный «квазивикторианский» [13] мир и делают его местом действия игры. Квазивикторианская действительность, которая внешне напоминает викторианскую, а, по сути, является фантастической, поскольку не существует на самом деле, – приходит в компьютерную игру из стимпанковой художественной литературы. Наследуя принципы описания художественной действительности в прозе К. У. Джетера, Ч. Мьевиля, Б. Стерлинга и У. Гибсона, П. Ди Филиппо и многих других, создатели стимпанковой компьютерной игры соединяют знаковые элементы викторианского и научно-фантастического миров. Погружаясь в квазивикторианский мир, герой стимпанковой компьютерной игры, как и сам играющий, оказываются посреди антиутопичного индустриального, гиперболизированно мрачного городского пейзажа. Загадочный, пугающий, грязный, зловонный, серо-черный от копоти Лондон окружает участников действия со всех сторон. Выбор Лондона в качестве места действия стимпанковой игры чрезвычайно важен для автора, поскольку в XIX веке английская столица представляла собой средоточие викторианского образа жизни, была центром научно-технического прогресса, а сегодня является символом викторианской эпохи. Именно поэтому викторианский Лондон становится местом действия игры «Орден: 1886», подтверждая тем самым ее неовикторианскую и стимпанковую природу.

На принадлежность игры «Орден: 1886» как стимпанку, так и неовикторианству в целом, указывает атмосфера викторианской жизни, тщательно воссозданная в игре. Скрупулезная подготовительная работа над сценарием игры, проведенная большой группой специалистов по викторианскому быту и викторианской истории оправдывает научный интерес к ней со стороны исследователей неовикторианства. Создатели неовикторианской компьютерной игры, обращаясь за помощью к историкам, культурологам, антропологам, литературоведам, историкам моды и специалистам по викторианскому этикету, вызвали к жизни новое, особое, направление неовикторианского искусства, отличное от уже существовавших ранее неовикторианских литературы, кино и театра. По нашему мнению, неовикторианская компьютерная игра, обладает одной чрезвычайно важной особенностью, наличие которой выдвигает ее на принципиально новый уровень в сравнении с другими видами неовикторианского искусства. Эта особенность заключается в обновленном постмодернистском совместном творчестве автора произведения (неовикторианской компьютерной игры) и того, кто в эту игру играет. В то время как книга, кинофильм или театральная постановка, музыкальный клип или песня позволяют читателю и зрителю, в соответствии с постмодернистскими канонами, стать соавтором на уровне мышления, компьютерная игра позволяет продвинуться дальше и не просто размышлять над художественным замыслом, домысливать идеи автора, но и развивать их в «реальности» игры. Участник неовикторианской игры становится соавтором неовикторианского произведения не только теоретически, но и практически. Остановимся на этой крайне важной и интересной особенности неовикторианской компьютерной игры более подробно.

В круг задач автора неовикторианской игры входит создание выверенного викторианского фона, фигур героев игрового действия, а также общей канвы происходящих событий. При этом главная роль, роль того, кто «оживляет» персонажей, руководит ими и самим процессом игры, направляет и корректирует намерения и поступки героев, принадлежит играющему. Таким образом, каждый человек, вступающий в игру, создает свой собственный вариант неовикторианской реальности, который, наряду с версиями других играющих, порождает каждый раз новую, особую, непохожую на предыдущие, модель неовикторианской (стимпанковой) действительности. Так сегодня не только авторы игры, но сами играющие создают новые, альтернативные истории – множественные

версии викторианского прошлого. Узкий профессиональный круг создателей неовикторианского искусства – ученых, писателей, сценаристов, художников – расширяется за счет непрофессионалов: людей, проявляющих интерес к английской культуре и быту XIX века на уровне компьютерной игры, а также тех, кого привлекает исключительно азарт игры «3-D шутер» (3D Shooter, так называемые «бродилки-стрелялки»), а не викторианская культура как таковая. Так в условиях XXI века преломляется постмодернистская многоадресность: существует не только высокоинтеллектуальный и массовый потребитель современного искусства, но и высокоинтеллектуальный и массовый его создатель, который может даже и не осознавать себя в этой роли. Культурная опасность такой ситуации состоит в том, что создание неовикторианской реальности выходит за пределы сферы деятельности специалистов-неовикторианцев. Участник компьютерной игры, фокусируясь на самом процессе и приятном времяпрепровождении, не придерживается выверенного неовикторианского / стимпанкового канона. Такой человек неосознанно, но неизбежно вторгается в круг создателей неовикторианского искусства, он порождает и распространяет искаженные викторианский и неовикторианский миры.

Итак, в данной работе мы попытались рассмотреть неовикторианскую / стимпанковую компьютерную игру на примере игры «Орден: 1886» как одну из составляющих стимпанковой и неовикторианской культуры. В ходе исследования было установлено, что феномен неовикторианской компьютерной игры соединяет в себе элементы научной фантастики, альтернативной истории, антиутопии, фэнтези и неовикторианской культуры. Особенностью неовикторианской компьютерной игры является то, что каждый человек, участвующий в ней, получает возможность создать собственную, альтернативную, в той или иной степени новую викторианскую реальность. Проведенное исследование открывает новое направление изучения стимпанка и неовикторианства и дополняет представление о названных феноменах современной культуры.

К перспективам исследования относится дальнейшее изучение жанровой и поэтической специфики стимпанка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громыко А. А. Великобритания после захода солнца [Электронный ресурс] / А. А. Громыко // Россия в глобальной политике. – № 6. – 2005. – Режим доступа : www.globalaffairs.ru/number/n_5980.

2. Bains P. Gaming Roundup : Seeking Vengeance in the Steampunk Dystopia of Dishonored [Electronic Resource] / P. Bains // Tor. Com. – Mode of access: URL : <http://www.tor.com/blogs/2012/10/gaming-roundup-seeking-vengeance-in-the-steampunk-dystopia-of-dishonored>.
3. Hellekson K. The Alternate History : Refiguring Historical Time / K. Hellekson. – Kent : Kent State UP, 2001. – 130 p.
4. Lomas R. The Man Who Invented the Twentieth Century. Nikola Tesla, Forgotten Genius of Electricity / R. Lomas. – London : Headline Book Publishing, 2013. – 294 p.
5. Macartney G. An Account of Ireland in 1773 by a Late Chief Secretary of that Kingdom / G. Macartney. – Andover : Gale ECCO, 2010. – 164 p.
6. Nguyen J. RetroFuturism : The Tomorrow of Yesterday or The Past Rewritten? [Electronic Resource] / J. Nguyen // Design Engine. – Mode of access : URL : <http://design-engine.com/retrofuturism-the-tomorrow-of-yesterday-or-the-past-rewritten/>.
7. Petit C. The Order : 1886 Remains Shrouded in the Neo-Victorian London Fog [Electronic Resource] / C. Petit // Gamespot. – Mode of access: URL : <http://www.gamespot.com/articles/the-order-1886-remains-shrouded-in-the-neo-victorian-london-fog/1100-6417770/>.
8. Rosenfeld G. D. Why Do We Ask ‘What If?’ Reflections on the Function of Alternate History / G. D. Rosenfeld // History and Theory. – Issue 41. – December 2002. – P. 90–103.
9. Scott W. Monthly Register : Society for the Propagation of the Gospel : Liverpool District Committee / W. Scott, F. Garden, J. B. Mozley // The Christian Remembrancer, or the Churchman’s Biblical, Ecclesiastical & Literary Miscellany. – Vol. IX. – F.C. & J., 1827. – P. 587–590.
10. Sedia E. Challenges of Writing Alternate History Set in Other Cultures [Electronic Resource] / E. Sedia // Tor.Com. – Mode of access : URL : <http://www.tor.com/blogs/2011/10/alternate-history-in-other-cultures>.
11. Steampunk Dystopia [Electronic Resource] // Goodreads. – Mode of access : URL : <http://www.goodreads.com/genres/steampunk-dystopia>.
12. Steampunk [Electronic Resource] / G. Mann // The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction. – London : Constable & Robinson, 2001. – 608 p. – Mode of access : URL : http://www.amazon.com/dp/0786708875/ref=rd_r_ext_tmb/.
13. Steampunk [Electronic Resource] // Urban dictionary. – Mode of access : URL : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk>.

14. The Order : 1886. Gameplay and Interview with Ru Weerasuriya [Ready at Dawn's CEO] [Electronic Resource]// You Tube. – Mode of access : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=r8nqrEudko>.
15. WeerasuriyaR. Neo-Victorian London : The Inspiration Behind the Order 1886 [Electronic Resource] / R. Weerasuriya ; [Interview] // You Tube. – Mode of access : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0vGBDyWdBF8>.

АННОТАЦИЯ

Скороходько Ю. С. «The Order: 1886». К вопросу поэтики неовикторианской компьютерной игры

В данной статье была рассмотрена неовикторианская / стимпанковая компьютерная игра на примере игры «Орден: 1886» как одна из составляющих неовикторианской культуры. Проведенное исследование позволило установить, что феномен неовикторианской компьютерной игры соединяет в себе элементы научно-фантастической и неовикторианской культуры. Спецификой такой игры является то, что каждый ее участник получает возможность создать собственный вариант альтернативной викторианской истории.

Ключевые слова: неовикторианская компьютерная игра, стимпанковая компьютерная игра, стимпанк, неовикторианство, научная фантастика, фэнтези, викторианство.

SUMMARY

Skorokhodko Yu. S. «The Order: 1886». On the problem of neo-Victorian computer game poetics

The article focuses on the phenomenon of a neo-Victorian / steampunk computer game. Through the careful analysis of the neo-Victorian / steampunk computer game «The Order: 1886» the author of the article concludes that such game combines the elements of science fiction, alternate history, dystopia, fantasy, and neo-Victorian culture. A specific feature of a neo-Victorian computer game is an opportunity for every gamer to create his own new and alternative Victorian reality.

Key words: neo-Victorian computer game, steampunk computer game, steampunk, neo-Victorianism, science fiction, fantasy, Victorianism.

И.Е. Шишкина
(Горловка)

УДК 821.161.1+82-311.4

РОМАН В.В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ» В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ КРИТИКИ

Роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» был неоднозначно принят литературной критикой 60-х годов XIX столетия. Критика признала: «Факт существует, что господин Крестовский стоит теперь во главе русской беллетристики». Но в то же время добавила: «Он вполне герой своего времени. Он обязан этим скандальным свойствам своего пера и своей полицейской эрудиции» [10, с. 70].

Н. С. Лесков называл «Петербургские трущобы» «самым социалистическим романом на русском языке» [17, т. 1, с. 472]. Анонимный критик в журнале «Русский вестник» утверждал, что в них талант писателя «выразился в чрезвычайно искусном развитии интриги, в необыкновенной живости сцен и описаний, в захватывающей увлекательности рассказа, в умении сочетать внешний сказочный интерес с интересом этнографического изучения в области трущобного Петербурга» [1, с. 321]. По мнению Е. А. Соловьева (Андреевича), в этом произведении «дана полная, сравнительно, и поражающая до ужаса картина жизни петербургской нищеты и петербургских вертепов. Здесь впервые явилась она перед читателем оголенной, ничем не прикрашенной, безнадежной и пугающей. Это настоящий дантовский ад, настоящее позорище, ибо большего падения человеческого невозможно себе и представить» [25, с. 453]. Как бы в подтверждение этих слов И. Тригорский в газете «Весть» отмечает, что В. В. Крестовский в романе «Петербургские трущобы» «дал богатое и новое сопоставление сытых и голодных, совершенно непредвзятое» (Цит. по: [16]), а аноним из «Одесского вестника», скрывавшийся под псевдонимом «В. Т.», вторящий ему, вообще назвал роман «хроникой русской скорби и слез», «энергичным протестом против таких уродливых явлений, терпимых в XIX веке» [8, с. 3].

Однофамилец Е. А. Соловьева – Н. И. Соловьев в своей статье «Два романиста», напечатанной в 1867 году во «Всемирном труде», дал наиболее объективный, на наш взгляд, анализ романа. По его мнению, главы о тюремной жизни «Петербургских трущоб» «не бледнеют и при сравнении с “Мертвым домом” Достоевского» [25, с. 45]. Критик видел у В. В. Крестовского «веру в свою среду и в свой народ, из которого мы все вышли» [25, с. 66]. При этом, правда, сетовал на большие романтические

излишества, в которые впадал писатель, описывая русский быт по образцу французских романов [25, с. 36–38]. Умная, объективная статья Н. И. Соловьева, лучшая в прижизненной критике, к сожалению, погоды не сделала. Как писал В. А. Викторovich, «победили оценки размашистые, безапелляционные, экстремистские, в которых тон задавала радикальная критика» [6, с. 52]. По утверждению уже упомянутого анонима из «Русского вестника», «роман проник и в европейскую публику, появившись в переводах на немецкий, французский, английский, итальянский и чешский языки», и «одна только русская критика встречала роман недоброжелательно и нашлась подарить молодого автора лишь глумлением и бранью» [1, с. 321].

А. М. Скабичевский, например, относил В. В. Крестовского к «писателям, отличающимся полным отрицанием движения 60-х годов, причем к тем, кто отрицание свое основывает на идеях официального патриотизма» [23, с. 344]. Это мнение, которое основывалось на анализе не только и не столько «Петербургских трущоб», но и других произведений писателя, в частности – дилогии «Кровавый пух», на долгие годы стало доминирующим в оценке творчества В. В. Крестовского.

Тут, правда, следует сказать, что современных писателю критиков в «Петербургских трущобах» возмущала, скорее, не реакционность писателя, а некоторая, по их мнению, искусственность обличения. Как писал С. Сычевский, на поставленные в предисловии к роману самим же автором вопросы «в эпопею о половых влечениях, составляющих ровно половину, если не больше, напечатанной части “Петербургских трущоб”, искать ответы бесполезно», а общие фразы «вроде того, что бездействие, недостаток образования, недостаток религиозного и нравственного чувства – суть причины всего этого, – есть вещь глупая и бесполезная» (Цит. по: [15]). В некоторых критических статьях прямо говорилось о том, что В. В. Крестовский в своем романе «смотрится барчком чистеньким, избалованным», у которого «нет трезвого и серьезного понимания общественных отношений и условий» [20, с. 10].

Иногда идеология пыталась рядиться в одежды литературной критики. А критика, явно оскорбленная «идеологической неправильностью» воззрений писателя, стремилась найти эстетические основания для отрицательной оценки романа.

Первой претензией была претензия к малой художественной ценности романа. Как писала Г. Н. Кудрявцева, «не имея возможности открыто говорить об идее произведения в напряженной обстановке 1865–1867 годов, революционеры-демократы боролись с «почвенническим» романом насмешкой

над его художественными достоинствами, стараясь развенчать “Петербургские трущобы”, получившие известность у широкой читающей публики» [15]. Уже в 1865 году В. А. Зайцев, защищая Н. Г. Помяловского от нападок «Отечественных записок», писал: «Еще не было видно, чтоб такого романиста, как Помяловский, печатно унижали в пользу певца лесбийской любви, слабительного и полицейских походов, как Всеволод Крестовский» [9, с. 45]. Неслучайно, в этой связи то, что в 1867 году сначала в газете «Искра», а затем и в отдельном издании, было опубликовано четыре пародии на этот роман. Показательно и то, что издателю «Искры» В. Курочкину, в ответ на запрос цензурного комитета от 15 марта 1867 г., пришлось объяснять, что это «вовсе не иллюстрации к роману г. Крестовского, а пародия на этот роман <...>. Имеется в виду **исключительное осмеяние литературных промахов** (выделено нами – И. Ш.)» [Цит. по: 15].

Не преминула критика вспомнить и эротические опыты писателя. В. А. Зайцев писал о романе: «Главную же суть рассказов г. Крестовского составляют скандальности, из которых некоторые могут смело сравняться с самыми пикантными сюжетами стихотворений того же автора» [9, с. 69].

Парадоксально то, что, высмеивая литературные недостатки романа, критики одновременно беспокоились по поводу его исключительной популярности в среде читающей публики. В опубликованном в «Искре» в 1867 году фельетоне «Литературные итоги за 1866 год» читаем: «Сам Крестовский – положительно герой современной литературы: как орел – царь птиц, как лев – царь зверей, так Вс. Крестовский – царь сочинителей досужих, разумеется. Не говоря уже о целых легионах, полчищах обожателей, ценителей и любителей «трущоб», у г. Крестовского, кроме того, есть еще огромная плеяда, целая школа подражателей, преемников, с усердием подбирающих крохи, падающие со стола сего господина» [17, с. 10]. Правда, несколько позже О. С. Окрейц отмечал в рецензии на другой роман В. В. Крестовского – «Панургово стадо» – низкий уровень культуры читателей «Петербургских трущоб», поскольку этот роман писателя является «громadнейшей из написанных им пошлостей» [19, с. 98].

Голоса в поддержку романа редки, но все же весомы. Такой авторитетный критик XIX столетия, как А. В. Введенский отвергает обвинения критики в том, что роман В. В. Крестовского – «легкое, немного раскованное чтение, интересно написанное беллетристическое произведение». «Петербургские трущобы» представляются ему «огромной, хотя и односторонней картиной, картиной жизни, заглядывающей в самые скрытые углы

общественных отношений, рассматриваемых не с точки зрения правовых норм и теоретических и политических воззрений, а с точки зрения грубых страстей, действующих в обществе и порождающих разврат и преступления» [5, с. 743].

Другой претензией литературной критики того времени стали абсолютно необоснованные обвинения в плагиате, выразителем которых был журнал «Сын отечества», приписывавший авторство «Петербургских трущоб» Н. Г. Помяловскому, работавшему перед смертью над романом «Брат и сестра». Как писал в 1913 году А. А. Измайлов, «в “Петербургских трущобах”, романе вообще в высшей степени неровном, с поверхностным, легковесным рассказом о великосветских интригах, находятся в совершенной дисгармонии густые, сочные, описательные главы. Точно другими чернилами здесь описаны “Ерши”, “Малинник”, “Вяземская лавра”, “Спас на Сенной”, “Колтовская”... Тот, кто терпеливо проследил бы язык названных глав, сопоставляя его с обычным языком, стилем, фельетонной манерой рассказа Крестовского, почувствовал бы странную неродственность фразы...». И далее: эти «некоторые, и лучшие главы, – и нетрудно угадать, какие, – только переписаны, может быть, с известной переделкою, не служившей к их улучшению, с рукописей художника гораздо более талантливого, гораздо более зоркого, чуткого и глубокого» [10, с. 6-7].

Показательно, что в 1914 году прошел третейский суд между А. А. Измайловым и сыном В. В. Крестовского – Владимиром, признавший обвинение в плагиате лживым. Об объективности этого суда Ф. Селезнев пишет следующее: «Отметим, что никто из судей не разделял политические взгляды Крестовского-отца. Так, например, в составе суда находился известный историк С. П. Мельгунов, член партии народных социалистов. Однако факты настолько красноречиво противоречили инсинуациям Измайлова, что суд однозначно отверг все доводы последнего» [22].

Это, правда, не помешало А. В. Амфитеатрову, съязвить: «Печать Крестовского ясно лежит на всем романе», но она «наложена очень поверхностно, так сказать, обличовочно, и под нею иногда прозрачно сквозит подлой письма совсем другой манеры, гораздо более сильной, резкой и глубокой... нижний сильнее, и то и дело сквозь мишуру Крестовского сквозит какое-то таинственное, грубое, страшно правдивое тело...» [3, с. 4].

Как свидетельствует Г. Н. Кудрявцева, в деле поиска источника сплетен «Н. С. Лесков указал на Д. Д. Минаева, который будто бы признался ему, «что сплетня распространена им» (Петербургская газета, 1895, № 38; Новости, 1895, № 60), а П. К. Мартыанов обвинил редакцию «Современника» и, в

частности, Н. А. Некрасова («Дела и люди века». Т. 8. СПб, 1896.)» [15]. Такая атрибуция источников сплетен неслучайна. Очень четко высказал мнение о связи «теории плагиата» с нечестными методами борьбы «революционных демократов» с писателем И. К. Маркузе: «Враги Крестовского, в озлоблении, вызванном его романом „Панургово стадо“, выдумали вздорную историю плагиата романа „Петербургские трущобы“» [20, с. 979].

Справедливо в этом отношении мнение, приведенное в послесловии ко второму тому сочинений В. В. Крестовского, о том, что «видна резкая разница в слоге обоих писателей», и «самым важным опровергающим фактом является целый ряд свидетельств» современников [7, с. 421]. В первую очередь – это свидетельство И. К. Маркузе, который стенографировал целые главы романа под диктовку Крестовского, свидетельство М. С. Лескова о посещении В. В. Крестовским притонов Петербурга с целью поиска героев и ситуаций для своего произведения и т.д. (см.: [7, с. 421]).

Кроме того, в пользу аутентичности романа свидетельствуют многочисленные предтексты, написанные и опубликованные еще при жизни Н. Г. Помяловского (в 1863 году). Например, в журнале «Якорь» (№13 от 1 июля 1863 года) в фельетоне самого В. В. Крестовского была опубликована сцена допроса двух мужиков, позднее практически полностью вошедшая в XII главу четвертой части романа («В следственной камере»).

Корректурa «Истории Рамзи», по свидетельству многих критиков – одной из самых сильных частей романа (10 глава 4-й части), обнаружена В. А. Викторовичем в архиве цензурного ведомства в виде рассказа «Рамзя», «подготовленного Крестовским для журнала «Светоч» и запрещенного цензором 9 марта 1862 года» [6, с. 50].

Тот же исследователь убедительно показал, как у родственников Н. Г. Помяловского могла возникнуть мысль о плагиате. «Нет дыма без огня, – пишет ученый, – до родственников Помяловского, выдвинувших эту версию, возможно, дошли сведения о том, что Крестовский купил за гроши какую-то рукопись и использовал ее в романе» [6, с. 57]. Возникла идея, что это «рукопись, то ли украденная, то ли купленная за сорок копеек Крестовским у Помяловского» [6, с. 50]. Однако на самом деле эта рукопись называлась «Дом позора. Панорама без картин и стекол. Тюремные записки арестанта. Записки Г. Сущевского. Тюремный замок», и была издана в Санкт-Петербурге в 1863 году. На нее ссылается сам В. В. Крестовский в тексте своего романа (см., например: [13, т. 1, с. 418, с. 421–423, с. 467 и под.]). Это был сборник арестантских песен.

Еще одним источником для обвинения в плагиате было то, что одной из героинь как «Петербургских трущоб», так и «Брата и сестры» была женщина с одним и тем же именем – Чуха. Однако, как отмечает тот же В. А. Викторovich, «не исключена и обратная версия, что Помяловский позаимствовал это имя у Крестовского» [6, с. 57], тем более, что, по словам последнего, именно встреча с прототипом этой самой Чухи стала причиной написания романа [13, т. 1, с. 5-6].

Как справедливо указывал И. Г. Ямпольский, «внимательный анализ всех свидетельств и аргументов (в пользу теории плагиата – И. Ш.), а также самих произведений убеждает в несостоятельности этих утверждений. Предположение об использовании В. В. Крестовским кое-каких материалов и набросков Помяловского теоретически допустимо, но в нашем распоряжении нет никаких существенных данных, которые могли бы подтвердить это» [27, с. 222].

Третьим наиболее «весомым» аргументом, «подкрепляющим» второстепенность творчества В. В. Крестовского, является появившееся еще при жизни писателя обвинение в эпигонстве. Обвинение, которое требует если не опровержения, то хотя бы критической оценки.

Ни у кого из специалистов, конечно же, не вызывает сомнения, что рассматриваемый нами роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» вырос «на скрещении различных жанровых традиций, прежде всего <...> на традиции социально-авантюрного романа, получившего наибольшее развитие во Франции 1830–1840-х годов (Жюль Жанен, Эжен Сю, Поль Феваль)» [23, с. 9]. Не раз высказывалась и мысль о его близости роману Э. Сю «Парижские тайны», о близости столь очевидной, что даже авторы известного сериала не нашли ничего лучшего, как скрестить два названия и назвать его «Петербургские (от В. В. Крестовского) тайны (от Э. Сю)». Д. Клугер писал: «Большое впечатление на общество произвели авантюрные (на деле – детективные) романы Эжена Сю «Парижские тайны», «Агасфер». Один из первых русских романов «с детективным акцентом» (во всяком случае, первый, заслуживающий внимания) «Петербургские трущобы» Всеволода Крестовского **был написан под прямым влиянием «Парижских тайн»** (выделено нами – И. Ш.)» [12].

Показательны оценки бывшего товарища В. В. Крестовского по кружку братьев Достоевских Д. В. Аверкиева, с желчной иронией назвавшего В. В. Крестовского «грозным карателем пороков города св. Петра», а его книгу – «произведением болотной музыки», «сорной кучей, которую не следует разрывать» [2, с. 5]. Критик

указывал на прямое эпигонство в романе, отмечая в «Петербургских трущобах», по крайней мере, в описании быта русского мошеннического притона, множество «позаимствованных» у французского бульварного чтива литературных приемов: «если мудреные выражения мошеннического жаргона и придавали всей картине внешний колорит правды, то французская постройка сцены явно обнаруживала в авторе неспособность уловить местные черты и особенности, которые, вероятно, существуют же. Ибо странно предположить, что петербургские мошенники до того начитались **французских романов, что и жизнь свою устроили по плану этих произведений**» [2, с. 2]. Автора романа он обвинил в «нелепом желании заинтересовать читателя», в стремлении объяснить читателю свои намерения в предисловии к первой части книги. Критику не понравился и тот факт, что В. В. Крестовский «не потому начал писать роман, что у него накопились материалы, но потому начал собирать материалы, что ему вздумалось писать роман» [2, с. 4]. Подобного рода упреки, не подкрепленные сколько-нибудь убедительными аргументами, представляются современному читателю «образчиками травоядной критики».

Анализируя влияние Э. Сю на творчество В. В. Крестовского, мы определились во мнении, что это было не слепое подражание и копирование, а добротная беллетристика, которая содержит в себе начала оригинальности и новизны. Опираясь на художественные традиции Э. Сю, В. В. Крестовский сумел избежать эпигонства и реализовал «установку на преемственность без подражательности» [26, с. 168]. Г. Н. Кудрявцева утверждает, что «ориентируясь на Сю, В. Крестовский создает занимательную авантурную интригу, чтобы тем самым приблизить дорогие ему идеи «почвенничества» к читательским массам» [14, с. 9]. Другими словами, Э. Сю был необходим ему не как «источник вдохновения», а как образец тщательно выстроенной занимательной интриги, чья техника позволяла российскому литератору более доходчиво донести свои идеи до читателей. Нужно отметить и то, что во второй половине XIX века писатели вообще «стремились в своих романах сочетать изображение картин социального «дна» с чисто авантурной занимательностью («сказочностью», по характеристике Белинского)» [11, с. 216], и поэтому считать это находкой только лишь Э. Сю не представляется справедливым. Внимание к проблемам социального дна, облеченное в занимательный сюжет, – это не то, что В. В. Крестовский позаимствовал исключительно у французского писателя, а то, что характеризовало «литературную моду» его времени.

В заключение отметим, что полярность оценок свидетельствует о том, что роман, несмотря на все свои недостатки, все же стал значительным событием в истории русской литературы. Как справедливо высказался Ф. Берг в некрологе на смерть В. В. Крестовского, «несмотря на все, что писалось против произведения, роман «Петербургские трущобы» должен быть признан выдающимся романом по его общественному и художественному значению как изображение результата распушенности у нас воспитания семейного и нравственного» [4, с. 442]. Для нас важно другое – то, что, несмотря на отсутствие серьезных исследований романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы», время показало, что «масса читающей публики (как бы свысока ни относились мы к ней) обладает известным чутьем, с помощью которого всегда умеет отличить талант от бездарности» [1, с. 321]. И роман В. В. Крестовского, который действительно трудно отнести к мировым шедеврам, все-таки продолжает жить в читателе и поныне, а это свидетельство того, что читающая публика не видит в нем той фальши и той реакционности, которую обнаруживали упомянутые выше критики и литературоведы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новые сочинения Всеволода Крестовского // Русский вестник. – 1875. – № 3. – С. 317-342.
2. Аверкиев Д. В. Текущая литература. I. Всякому по плечу / Д. В. Аверкиев // Эпоха. – 1865. – № 2. – Режим доступа : <http://smalt.karelia.ru/~filolog/epokha/1865/teklit.htm>.
3. Амфитеатров А. В. Крестовский, Помяловский, Измайлов / А. В. Амфитеатров // Киевская мысль. – 1914. – № 164. – С. 4.
4. Берг Ф. В. В. Крестовский / А. Берг // Крестовский В. В. Тьма Египетская. Тамара Бендавид. Торжество Ваала. Деды : в 2-ух тт. – М. : Камея, 1993. – Т. 2. – С. 442-445.
5. Введенский А. И. Современные литературные деятели : Всеволод Владимирович Крестовский / А. И. Введенский // Исторический вестник. – 1890. – № 12. – С. 734-754.
6. Викторович В. А. Всеволод Крестовский : легенды и факты / В. А. Викторович // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 44-58.
7. Всеволод Владимирович Крестовский : жизнь и творчество // Крестовский В. В. Тьма Египетская. Тамара Бендавид. Торжество Ваала. Деды : в 2-ух тт. – М. : Камея, 1993. – Т. 2. – С. 414-441.
8. В. Т. Заметка о трущобомании / В. Т. // Одесский вестник. – 1870. – 8 октября. – С. 3-4.

9. Зайцев В. А. Библиографический листок / В. А. Зайцев // Русское слово. – 1865. – № 7. – С. 56-76.
10. Измайлов А. А. Быль, а не легенда / А. А. Измайлов // Русское слово. – 1913. – № 246. – С. 5-10.
11. История русского романа : в двух томах / [редакционная коллегия: А. С. Бушмин ... et al.]. – М.-Л. : Наука, 1964. – Т. 2. – 644 с. – (Институт русской литературы).
12. Клугер Д. Последняя строка приходит первой / Даниэл Клугер // Клуб любителей детектива. – Режим доступа : <http://detective.kirulya.com/daniel/rifma.htm>.
13. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).
14. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов : автореф. дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г. Н. Кудрявцева. – М., 1977. – 16 с.
15. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского в истории русской критической мысли / Г. Н. Кудрявцева. – Режим доступа : <http://journal.sakhgu.ru/archive/2004-06-1.doc>.
16. Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам / Андрей Николаевич Лесков : в 2-ух тт. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 607 с.
17. Литературные итоги за 1866 год // Искра. – 1867. – № 1. – С. 5-24.
18. Маркузе И. К. Воспоминания о В. В. Крестовском / И. К. Маркузе // Исторический вестник. – 1900. – № 3. – С. 979-1003.
19. Окрейц С. С. Из литературных воспоминаний / С. С. Окрейц // Исторический вестник. – 1907. – № 3. – С. 414-416.
20. Орангутангов. Важное открытие / Орангутангов // Будильник. – 1865. – № 18. – С. 10.
21. Отрадин М. В. Роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» / М. В. Отрадин // В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. – Л. : Художественная литература, 1990. – С. 3-24.
22. Селезнев Ф. А. Трущобы Всеволода Крестовского / Ф. А. Селезнев // Москва. – 2004. – № 6. – Режим доступа : <http://www.moskvam.ru/2004/06/seleznev.htm>.
23. Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы 1848 – 1903 / А. М. Скабичевский. – 5-е издание, исправленное и дополненное. – С.-Пб. : Типография Товарищества Общественная Польза, 1903. – 508 с.

24. Соловьев Е. А. Очерки по истории русской литературы XIX века / Е. А. Соловьев. – Изд. 3-е. – СПб. : Тип. А. Е. Колпинского, 1907. – 566 с.
25. Соловьев Н. И. Два романиста / Н. И. Соловьев // Всемирный труд. – 1867. – № 12. – С. 431-464.
26. Хализев В. Е. Теория литературы / [Учебник]. – 3-е изд., испр. и доп. / В. Е. Хализев. – М. : «Высшая школа», 2002. – 437 с.
27. Ямпольский И. Г. В. В. Крестовский : биографическая справка / И. Г. Ямпольский // Поэты 1860-х годов. – Л. : Советский писатель, 1968. – С. 525-528.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» в оценках современной ему критики

В статье рассматриваются взгляды критиков конца XIX века на роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы». Автор указывает на полярность оценок романа в то время. Констатируется три претензии к роману и его автору: малая художественная ценность произведения, возможность плагиата, эпигонство.

Ключевые слова: Крестовский, плагиат, роман, ценность, эпигонство.

SUMMARY

Shishkina I. E. The novel «The Slums of St. Petersburg» by V. V. Krestovsky criticized by his contemporaries

In the article the views of critics of the end of the XIX century on the novel «The Slums of St. Petersburg» by V. V. Krestovsky are considered. The author points at the polarity of opinions about the novel existing in that period. The novel is claimed to be of little artistic value while the author is blamed for imitation and possibility of plagiarism.

Key words: Krestovsky, plagiarism, novel, value, imitation.

О.Р. Безугла
(Горлівка)

ВИПАДОК ЧЕРУБИНИ ДЕ ГАБРИАК ЯК ОДНА З ВИДАТНИХ МІСТИФІКАЦІЙ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Літературні містифікації – це літературні твори, авторство яких навмисно приписане їх авторами народній творчості або іншій особі, яка може бути як реальною так і вигаданою.

Містифікація передбачає відтворення стилістичної манери і творчого образу уявного автора. Авторі вибудовують себе, свою біографію за законами написаних ними текстів, – текст, таким чином, є набагато більш реальним ніж його автор. Межі між літературою та життям змищуються: фігура автора стає елементом художньої структури тексту, і, у підсумку, утворюється своєрідний комплексний твір, що складається з власне тексту (або текстів) і сконструйованого автора. Містифікації завжди були властиві літературі. Це можна пояснити тим, що літературний твір, сам по собі, вже є спробою переконати читача, критика або самого себе в існуванні вигаданої письменником реальності. Ось чому немає нічого надзвичайного у тому, що з'явилися не тільки збудовані кимось світи, але й фальшиві твори і вигадані письменники [11].

Е. Ланн відзначає, що «маска», яка повністю замінює особу – необхідний елемент містифікації. Творець містифікації розчиняє своє справжнє «я» у вигаданій ним масці та створює не тільки свій власний світ, але й певне творче начало, що є єдиним мешканцем цього світу. Вигадана маска допомагає письменникові відійти від нав'язаних йому (або ним самим) обмежень – станових, стилістичних, історичних тощо. Він дістає можливість, відкинувши власне «я», знайти замість нього творчу свободу і у такий спосіб вибудувати себе заново. Це схоже на гру, яка, являючись умовою будь-якої творчості, у містифікаторів набуває гіпертрофованих розмірів [9]. Але основне завдання автора містифікації полягає не в тому щоб «пограти», а в тому, щоб змусити читача повірити у те, що твір дійсно було написано тією особою, якій він приписується.

Найчастіше містифікації створювалися у переломні для літератури та суспільної думки епохи. Дослідники виділяють безліч різних за своєю природою причин створення літературних містифікацій. Їх створювали заради наживи, для осоромлення критиків, як пародію на літературний твір або цілий напрям у літературі, як данину моді, як форму літературної боротьби, як засіб викриття літературних ворогів чи від невпевності автора у своїх силах.

Отже, спробуємо дослідити специфіку російської літературної містифікації на прикладі творчості Ч. де Габріак та визначити коло основних мотивів лірики поетеси.

Для порубіжжя XIX-XX століть – періоду, більш відомого у російській літературі як «Срібне століття», були характерні містицизм, криза віри, духовності та совісті. Вірші стали засобом вираження душевних страждань, внутрішнього хаосу, дисгармонії з самим собою. Поезія цього періоду вибрала у себе Біблійні

мотиви, древню міфологію, національний фольклор: пісні, перекази, частушки. Проте, не можна заперечувати й орієнтацію на західних майстрів слова: О. Уайлда, А. де Вінї, Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. У рамках нашого дослідження серед величезного списку імен, що з'явилися у російській літературі у «Срібному віці», ми не можемо не виділити одне – Є. Дмитрієва, більше відома як Черубіна де Габріак.

Не останню роль у появі цієї містифікації зіграв М. Волошин. У 1909 році він, разом з такими відомими поетами як І. Анненський, В. Іванов, М. Гумільов, М. Кузьмін, працював у журналі «Аполон». У той час у Петербурзі не було гідного літературного журналу, адже «Ваги» та «Золоте руно» вже починали здавати позиції. Перший номер «Аполлона» з'явився у жовтні – листопаді, редактори багато думали про концепцію журналу, їм хотілося розміщати там щось нове, свіже, зокрема закордонних поетів [1].

Влітку того ж року Є. Дмитрієва жила в Коктебелі, де й познайомилася з М. Волошином. Вона була студенткою Університету, вивчала старофранцузьку і староіспанську літературу та викладала у підготовчому класі петербурзької гімназії. У вільний час Є. Дмитрієва писала вірші. Ці вірші зацікавили М. Волошину. Він хотів надрукувати їх в «Аполоні» але скромна, не елегантна Дмитрієва не відповідала вимогам головного редактора С. Маковського, тому їй було відмовлено. Саме тоді М. Волошину спало на думку підписатися псевдонімом і надіслати у редакцію лист. Цей лист було написано витонченою французькою і підписано іменем Габріак. Габріаком звали морського чорта з виноградної лози, який був знайдений М. Волошином біля мису Мальчин та подарований ним Є. Дмитрієвій. Фігура мала по одній руці та нозі та добродушну морду, схожу на собаку. Письменники разом обирали йому ім'я, процес був доволі довгим але, нарешті, після тривалих пошуків, було вирішено зупинитися на імені «Габріак». Це була істота з «Демонології» Бодена, що захищала від злих духів. Для надання більшої аристократичності слово «чорт» було позначено лише першою літерою, прізвище змінено на французький манер з додаванням частки «Де»: Ч. де Габріак. Трохи пізніше «Ч.» також було розкрито. М. Волошин з Дмитрієвою довго намагалися знайти жіноче ім'я, що починалося б з літери Ч. і, нарешті, згадали одну з героїнь Ф. Брет-Гарта – Черубіну [9]. Щоб остаточно причарувати любителя екзотики Маковського необхідний був герб. Гербу Є. Дмитрієва присвятила вірш. Лист автори написали на просякнутому парфумами папері з траурним обрізом, перекладеному сухими квітами та запечатаному чорним

сургучем, на якому був девіз: «Vaevictis!» (від латинського «горе переможеним!»).

Наступного дня, коли М. Волошин прийшов до С. Маковського, то застав того у надзвичайному настрої за читанням віршів Черубіни О. Толстому. Слід зазначити, що саме в цей момент одна з найвидатніших містифікацій могла бути розкритою, адже О. Толстой вже чув ці вірші у Коктебелі і знав їх справжнього автора. Захоплений С. Маковський без зупину повторював, що саме на таких світських жінок треба звертати увагу і, що саме такі вірші були необхідні журналу. Він написав Черубіні листа у відповідь з проханням надіслати всі вірші, що вона до цих пір писала.

Легенда про Черубіну де Габріак поширилася Петербургом з надзвичайною швидкістю. Всі поети були просто закохані. М. Волошину та Є. Дмитрієвій вдалося створити жінку, яка водночас була втіленням ідеалу і, яка не могла згодом розчарувати, адже була всього лише привидом. Незнайомка пропонувала «Аполону» вишукані та автобіографічні вірші, які змогли зацікавили С. Маковського. Поетеса немов випадково проговорювалася про себе, свою зовнішність, сумну долю.

Незабаром вона зателефонувала С. Маковському. Вона говорила ніжним, чарівним голосом. З телефонних бесід та віршів стало відомо, що вона висока, худа, трохи накульгує, хоча і має легку ходу, у неї довгі рудуваті кучері, бліде обличчя з чітко окресленими губами; Черубіна де Габріак народилася в Іспанії вісімнадцять років тому, отримала виховання у монастирі та знаходиться під наглядом батька та ченця-сповідника. Поетеса повідомляла, що говорить і пише будь-якими мовами. Під час однієї з телефонних розмов С. Маковський сказав незнайомці, що вміє розповідати про людину за її почерком і запропонував розповісти, що дізнався про неї. Він сказав наступне: батько Черубіни – з Півдня Франції, мати – росіянка, сама дівчина виховувалася у монастирі у Толедо і т.д. Є. Дмитрієвій залишалося лише дивуватися, звідки він все це дізнався. Таким чином містифікатори отримали ряд цінних відомостей для біографії Черубіни де Габріак, яких потім дотримувалися. Поступово вони зібрали цілу купу міфічних персонажів, які доставляли немало клопоту. Наприклад до «кузена» Черубіни португальця – аташе при посольстві, з дивним ім'ям дон Гарпія ді Мантілья Маковський просто неймовірно ревнував і, навіть, влаштував за ним полювання, дону Гарпію вдалося залишитися непоміченим тільки завдяки тому, що його взагалі не існувало. Якось Є. Дмитрієва, заплутавшись у вигаданій нею ж інформації, запитала М. Волошину чи померла мати Черубіни, адже у телефонній розмові з С. Маковським назвала її покійною і боялася, що помилилася [6].

М. Волошин не приймав участі у написанні Є. Дмитрієвою віршів – він був лише режисером та цензором, підказував теми, поетичні вирази. Проте, у нього була не менш відповідальна місія – листування Черубіни та Маковського. Останній вчорами показував М. Волошину написані при ньому ж листи і захоплювався їх автором – жінкою, що підкорила його серце. І вони разом писали сонети у відповідь Черубіні. Листування ставало все більш жвавим і продовжувати його було складно. Тоді М. Волошин з Є. Дмитрієвою вирішили перейти на мову квітів. Разом з віршами (замість листа) вони почали надсилатися квіти. Зазвичай вони обирали все найскромніше та найдешевше: гілочку трави, просту квітку, які набували разом з віршами таємничого та глибокого значення. У редакції ніхто не володів мовою квітів, тому вибір був не складним [5]. Для роз'яснення послань часто викликали М. Волошину, який з радістю допомагав. С. Маковський у відповідь писав французькі вірші.

Всім кортіло дізнатися: хто ж така ця загадкова Черубіна де Габріак, за нею навіть було влаштовано стеження. С. Маковський провів опитування у всіх мастьках на Каменноостровському. Зрештою, він сказав М. Волошину, що знайшов Черубіну. Редактор був впевнений, що вона є онукою графині Нірод. І оскільки остання зараз знаходиться за кордоном, то дівчина може дозволити собі подібні витівки. Інформацію С. Маковський отримав за 25 рублів від старого дворецького графині. Вразлива Є. Дмитрієва жила з тих пір у страху. Вона завжди боялася примар, тому їй весь час здавалося, що вона може зустріти живу Черубіну, яка буде вимагати у неї пояснень. Цей момент знаменує початок кінця великої містифікації. Справа прийняла досить неочікуваний поворот. М. Волошин з Є. Дмитрієвою почали помічати, що хтось крім них втручається у життя їх Черубіни і С. Маковський отримує від її імені листи, про які авторам містифікації не було відомо. Переписку вирішено було обірвати [5].

Є. Дмитрієва більше не писала під іменем Черубіни, проте, казала: «... не бросаю этого имени, потому что чувствую еще в душе преемственность и, не приемля ни прежней, ни настоящей Черубины, взыскую грядущей. Я еще даже не знаю, поэт я или нет. Может быть, мне и не дано будет узнать это. Одно верно – нечто от Сивиллы есть во мне – только это горечь уже: в наше время нести эту нить из прошлого, Сивиллину муку настоящего, потому что теперь ей не дано ясного прозрения, но даны минуты ясного сознания, что не в ее силах удержать истоки уходящего под землю ключа» [Цит.: 5].

Спробуємо окреслити головні мотиви лірики Черубіни де Габріак. В першу чергу, слід зазначити, що не останню роль

у виборі цих мотивів зіграло важке повне, трагічних подій дитинство поетеси.

Є. Дмитрієва народилася у небагатій дворянській сім'ї у Петербурзі. Вже з малих літ на її долю випало багато випробувань. Рано помер її батько. Багато хворіла її старша сестра, пізніше вона також померла. Після смерті сестри Є. Дмитрієва стала свідком самогубства її чоловіка, про це його рішення всі члени родини знали заздалегідь, проте не змогли запобігти трагедії. Старший брат Є. Дмитрієвої страждав від нервових припадків під час яких змушував її дивитися на нього, адже, на його думку, це зміцнювало характер. Він був дивним і часто лякав дівчину страшними історіями та знущався над нею: ламав іграшки, змушував вистрибувати з вікна, жебракувати [6].

Проте, більшу частину дитинства Є. Дмитрієва проводила на одинці з собою. Вона була наймолодшою і, до того ж дуже хворобливою дитиною. З семи до шістнадцяти років вона хворіла на туберкульоз легенів та кісток, тому майже весь час не піднімалася з ліжка. Довгими ночами вона молилася за своє зцілення. З тих пір вона почала шкутильгати і через це вважала себе неповноцінним вироком, калікою. Хворіла вона також на дифтерит, після якого рік залишалася сліпою. Як вказує сама письменниця, у той час вона втратила всі жажливі спогади про минуле життя, які раніше були виразними та яскравими. У часи темряви вона раділа тому що хвора та близька до смерті. Смерті вона не боялася, мріяла стати святою та побачити потойбічні світи. Це бажання залишилося з нею на все життя, адже їй здавалося, що тільки так вся брехня, з якою вона зустрічалася на своєму шляху, перетвориться на правду та тільки там вона зможе по справжньому кохати. Вона вважала, що подібного переходу слід чекати з радістю, заздалегідь готуватися до нього. У тринадцять років з Є. Дмитрієвою сталося ще одне нещастя – насильство з боку одного зі знайомих її матері [6].

Вже з дитинства Є. Дмитрієва любила читати і захоплювалася поезією. Спочатку це були казки, які сестра розповідала їй перед сном. Дівчина ототожнювала себе з Русалонькою Г.Х. Андерсена, якій також було боляче ходити. Читала Е.Т.А. Гофмана, О. Уайлда, Ж.-К. Гюїсманса. Одним з найулюбленіших героїв Є. Дмитрієвої був Дон Кіхот. Вона вважала його найпрекраснішою людиною, людиною, що не боїться перебільшень та здатною побачити справжню красу. Цей «Лицар Печального Образу» як і його «Прекрасна Дама» – Дульсінея Тобоська назавжди залишилися у її серці. Після закінчення гімназії Дмитрієва навчалася у педагогічному інституті за двома спеціальностями: французька середньовічна література та історія. Дуже близькою була для

неї російська поезія: М. Гумільов, М. Волошин, А. Ахматова, О. Гуро, А. Бєлий, В. Меркурьєва, К. Павлова [6]. Є. Дмитрієва мріяла бути схожою на них, сама писала вірші, проте ніколи не вірила, що може стати справжнім поетом, якого читатимуть та любитимуть. Для неї приємним був сам процес складання вірша, тому вона казала, що любить свої вірші тільки поки пише, тому і не збирає їх, адже вже написані вони не цікавили її. Є. Дмитрієва завжди боялася втратити здатність писати, ось чому кожен вірш був для неї наче останній. Їй важко було нести тягар своєї душі і поетеса мріяла щоб хтось, хоч на мить, став для неї дзеркалом та показав їй саму її. Таким дзеркалом стала Черубіна де Габріак.

Разом з М. Волошиним, вони дуже відповідально поставилися до справи і писали вишукані вірші гідні екзотичного імені. Для Черубіни вони обрали образ темпераментної, пристрасної жінки, красивої та щирої у свої вірі. До такого у тогочасному Петербурзі не звикли, тому з нетерпінням чекали нових віршів своєї героїні: «Твои глаза – святой Грааль. В себя принявший скорби мира, И облекла твою печаль Марии белая порфира» [Цит.: 4].

Часом тема католицизму навіть доходила до блюзнірства, як у вірші «Твои руки»: «Эти руки, как гибкие грозди. Все сияют в камнях дорогих. Но оставили острые гвозди Чуть заметные знаки на них» [Цит.: 11]. У віршах Черубіна описувала свої візити до монастиря та сповіді: «В тихой мгле исповедален Робкий шопот, чья-то речь. Строгий профиль мой печален От лучей дрожащих свеч» [Цит.: 4].

Вірші загадкової поетеси були просякнуті печаллю, чуттєвістю. Здається, що чиясь древня душа говорить у ній: «Замкнули дверь моей обители Навек утерянным ключом: И Черный Ангел, мой хранитель Стоит с пылающим мечом, Но блеск венца и пурпур трона Не увидать моей тоске, И на девической руке – Ненужный перстень Соломона» [Цит.: 4]. Водночас вона усвідомлює свою непотрібність у цьому світі, відчувається вигнанкою: «...И вновь одна в степях чужбины, и нет подобных мне вокруг... К чему так нежны кисти рук, так тонко имя Черубины?» [Цит.: 4]. Дівчина бореться сама із собою, проте не знає що переможе у ній: чистота чи гріх; вона не знає який шлях обере.

Часто поетеса описувала себе, свою зовнішність, аристократичні звички світської дівчини: «Темно-лиловые фиалки Мне каждый день приносишь ты; О, как они наивно-жалки, Твоей влюбленности цветы... Моих духов старинным ядом Так сладко опьянился ты. Но я одним усталым взглядом Гублю ненужные цветы» [Цит.: 4]. Вона була іронічною та дещо вередливою.

Черубіна де Габріак писала про Іспанію та Францію, Персію та Палестину, країни близькі їй по духу, де люди прислухаються у першу чергу до свого серця і йдуть за його покликом, країни, де ще здатні на лицарські вчинки: «Ты, обгалявший кровью меч, склонил смиренно перья шлема, перед сияньем тонких свеч в дверях пещеры Вифлеема» [Цит.: 4].

Для написання віршів М. Волошин та Є. Дмитрієва часто використовували рідкісні замкнуті форми: ле, рондо; різноманітні системи повторень та переплетіння віршів: «Флейты и кимвалы В блеске бальной залы Сквозь тьму; Пусть звенят бокалы, Пусть глаза усталы – Пойму... Губ твоих кораллы Так безумно алы... К чему?» [Цит.: 4]. Це наголошувало на неабиякому таланті автора.

Коли наблизився час розкриття містифікації Є. Дмитрієвою було написано два вірша, у яких поетеса ніби дивилася на себе з різних боків і показувала як сильно переплелася її власна доля з долею Черубіни де Габріак. Один з них «Двойник» написаний ніби від імені реально існуючої Черубіни, яка звинувачує Є. Дмитрієву у використанні її імені, і, одночасно, шкодує, що не може бути ближчою до неї. Вона наголошує на тому, що вони різні, проте додає: «...и с печальной каймою листы, что она называет своими, затаили мои же мечты» [Цит.: 4]. У них однакові долі, почуття та думки: «Мы обе тоскуем, как и ты, я вне жизни живу» – які, проте, схожі на сон [Цит.: 4]. У віршах відчувається смуток автора, внутрішнє незадоволення. «Двойник» вважається останнім віршем написаним Черубіною де Габріак.

Отже, за іменем «Черубіна де Габріак» ховалися Є. Дмитрієва та М. Волошин. Займаючись пошуком нових імен у поезії, вони вирішили вдатися до містифікації і створили образ ідеальної, загадкової жінки. М. Волошин виступав у якості режисера містифікування, підказував теми, поетичні вирази, проте не приймав участі у написанні віршів.

У процесі вивчення поетики здійсненої містифікації, ми дійшли висновку, що на творчість Є. Дмитрієвої вплинуло впершу чергу її трагічне дитинство. Через вірші поетеса виражали свої душевні переживання, внутрішню дисгармонію. Для Черубіни був створений образ темпераментної, пристрасної жінки. Для її поезії були характерні Біблійські мотиви, древня міфологія. Вірші поетеси були просякнуті печаллю та чуттєвістю. Характерним було використання різноманітних форм вірша, переплетіння рядків, повторень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин М. «Рассказ о Черубине де Габриак» / М. Волошин. – 2000-2001 – [цит. 13.02.2011.]. Доступный с <<http://ndolya.boom.ru/volosh/mvcherub.htm>>
2. Волошин М. История моей души / М. Волошин. – 2000-2001 – [цит. 13.02.2011.]. Доступный с <<http://ndolya.boom.ru/volosh/mvcherub.htm>>
3. Вульф В., Чеботарь С. История литературных мистификаций: от Гомера до Интернета / В. Вульф, С. Чеботарь. – (эл. версия), 2003 – [цит. 03.10.2010.]. Доступный с <<http://www.litafisha.ru>>
4. Габриак Ч. де. Стихотворения / Ч. де Габриак. – 2011 – [цит. 13.02.2011.]. Доступный с <<http://www.litera.ru/stixiya/authors/gabriak.html>>
5. Дмитриева Е. Автобиография / Е. Дмитриева. – 2001 – [цит. 21.02.2011.]. Доступный с <<http://ndolya.boom.ru/gabriak/cherubauto.html>>
6. Доля Н. Черубина де Габриак. Биография / Н. Доля. – 2001 – [цит. 18.02.2011.]. Доступный с <<http://ndolya.boom.ru/gabriak/biogr.html>>
7. Есин А. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 298 с.
8. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. / Под ред. М. Елизаровой и Н. Михальской. – М.: Высшая школа, 1970. – 293 с.
9. Ланн Е. Литературная мистификация / Е. Ланн. – (эл. версия), 1930 – [цит. 03.10.2010.]. Доступный с <<http://www.belousenko.com>>
10. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 78-94.
11. Тараканова О. Антикварная книга / О. Тараканова. – (эл. версия), 2010 – [цит. 03.10.2010.]. Доступный с <<http://www.hi-edu.ru>>
12. Тимофеев Л. Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1971. – 253 с.
13. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 374 с.
14. Lallanne L. Curiosités littéraires / L. Lallanne. – (эл. версия), 1845 – [цит. 19.12.2010.]. Доступный с <<http://books.google.ru>>
15. Quérard I.M. Des supercheries littéraires dévoilées / I.M. Quérard. – (эл. версия), 1869-1870 – [цит. 10.12.2010.]. Доступный с <<http://www.archive.org>>

АННОТАЦИЯ

Безуглая А.Р. Случай Черубины де Габриак как выдающаяся мистификация в русской литературе

Автор исследования предпринимает попытку рассмотреть специфику феномена литературной мистификации и средств ее создания на примере творчества Черубины де Габриак. Автор обобщает представления ученых о понятии литературная мистификация, исследует особенности русской литературной мистификации, освещает предпосылки создания образа Черубины де Габриак, определяет круг основных мотивов лирики поэтессы.

Ключевые слова: литературная мистификация, мотив, художественный прием.

SUMMARY

Bezuglaya A. R. Cherubina de Gabriak – eminent mistification of Russian literature

The author of the research makes an attempt to study a peculiarity of a phenomenon of a literary hoax and of devices of its creation by example of Cherubina de Gabriak's works. This article generalizes the ideas of the scientists concerning mystifications. It analyses special features of a literary hoax in Russian literature. It elucidates premises of Cherubina de Gabriak's origin and defines the main motifs of her lyrics.

Key words: literary hoax, motif, imagery.

*Л.В. Волосевич
(Горловка)*

УДК 82.0

**ТЕМА «ОСЬМНАДЦАТОГО ВЕКА»
И НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ**

Известно, что пьесы М. И. Цветаевой 1918. – 1919 годов были объединены в цикл «Романтика». Тема романтики определяет мотивную структуру, идейное содержание, образную систему, развитие сюжета пьесы.

В понятие «романтика» М. И. Цветаева вкладывает своё собственное содержание. Оно включает романтизм конца XVIII века с его духовными, нравственными ценностями и, одновременно, философское переосмысление этих ценностей. Автор смотрит на современный ему мир XIX века сквозь призму ценностей личности XVIII века. Таким образом, «осьмнадцатый век» становится символом, вмещающим вневременные ценности.

Что вкладывает в понятие «осьмнадцатый век» М. И. Цветаева, отражают её записи. Вот что она пишет, обращаясь к своей героине в «Повести о Сонечке»: «...Опустить, так и его и не сняв, посреди осьмнадцатого века – нашего века, когда женщины не требовали мужских принципов, а довольствовались – женскими добродетелями, и не требовали идей а радовались – чувствам, и во всяком случае радовались поцелуям...» [7, с. 522]. То есть романтизм XVIII века, в трактовке М. И. Цветаевой, связан с её представлениями о рыцарстве, любви, отношением к женщине.

Суть этого символа еще более точно передана на страницах дневника, посвященных смерти Стаховича. Лейтмотивом этого образа является – Порода. В посмертном стихотворении Стаховичу она пишет: «О, сокровеннейшее из сокровищ! Порода, узнаю тебя» [7, с. 148].

Слова одного из героев «Флорентийских ночей» уточняют представления поэта: «Стахович нас учит быть. Это уроки бытия. Ибо – простите за грубый пример – нельзя, так поклонившись, заехать друг другу в физиономию и даже этих слов сказать нельзя, и даже их подумывать нельзя – я уже другой человек, поклон этот у меня уже внутри» [7, с. 322]. То есть «Порода» – это искусство, заложенное в человеке генетически его предками. Это искусство рыцарской любви, чести, доблести, долга, иначе говоря – аристократизм.

Таким образом, тема «Осьмнадцатого века», как её определяет автор, «образ пошлого, глядящего в будущее» объединяет весь цикл «Романтика». Это вневременной образ вечности, бытия. Он символичен для всего творчества М. И. Цветаевой, а драматические произведения являются его реальным воплощением.

Тема любви – одна из главных тем в творчестве М. И. Цветаевой. Она связана с мотивами романтики и «осьмнадцатого века». В контексте этих мотивов она имеет свою интерпретацию и воплощается в лирических героях стихов поэта, героях драматических произведений. В разработке темы любви выстраивается философская «концепция» любви автора, благодаря чему, происходит раскрытие, углубление конфликта произведений в целом. В то же время уменьшается дистанция между личностью автора и лирическим героем.

В одном из писем к Б. Л. Пастернаку периода работы над «Метелью» М. И. Цветаева размышляет над категорией Душа-духовность: «Я не понимаю Еву, которую любят все. Я не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав – особенно голоса, которого никогда не слышала. Я с ней – очевидно хозяйкой дома – незнакома... Знаешь, чего я хочу – когда хочу. Потемнения, просветления, преображения. Крайнего мыса чужой

души – в своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. Чуда» [4, с. 171]. То есть любовь души предполагает, согласно Цветаевой, стремление к высшему абсолюту. В другом письме к Р. М. Рильке поэт рассуждает: «... Величие – это душа, а где начинается душа, кончается плоть» [4, с. 171].

Ева, для М. И. Цветаевой является воплощением тела, плотской любви, низменной страсти. Уточняет её размышления по этому поводу образ женской улицы, которую она противопоставляет своей любви-улице, равной стихиям природы, детской чистоте, вселенной – категориям высоты: «Мужской улицы нет, есть только женская. – Говорю о составе. – Мужчина жаждой своей, её создаёт. Она есть и в открытом поле. – Ни одна женщина (исключения противоестественны) не пойдёт с рабочим, все мужчины идут с девками, все поэты» [7, с. 170 – 171].

Сама Цветаева панически боялась того, что её воспримут как Еву, в контексте быта. Это видно из обращения к Р. М. Рильке: «... из страха, что ты увидишь во мне обыкновенную чувственную страсть (страсть – рабство плоти)...» [4, с. 192].

Размышляя над образом Дамы из пьесы «Метель» М. И. Цветаева признаётся: «Дама в плаще – моя душа, её никто не может играть» [7, с. 125]. В героине пьесы «Метель» М. И. Цветаева воплощает мотив всего творчества, вписывающийся в тему бытия. Это мотив души или бесплотной сути, воплощенной в конкретном образе.

Данный мотив возник еще до написания «Метели». Он звучит, например, в цикле стихов «Психея», где автор рассматривает значение понятия «душа». В цикле лирическая героиня говорит, обращаясь к возлюбленному: «Я ласточка твоя – Психея!» [5, с. 94]. Этим утверждением подчеркивает она своё противостояние быту, относит себя как поэта к сфере духовности, оболочкой которой является быт. Вот еще одна строфа из того же цикла: «Умирая, не скажу, была. / И не жаль, и не ищу виновных. / Есть на свете поважней дела / Страстных бурь и подвигов любовных» [5, с. 95].

В данном отрывке категория бытия соотносится с категорией бессмертия, тем самым автором утверждается её доминирование над житейскими, бытовыми страстями. Иначе говоря, Психея бессмертна, она – «есмь». В этом же цикле звучат мотивы, также нашедшие свою реализацию в образах цикла пьес «Романтика». Это трагический разрыв, непреодолимая космическая дистанция между двумя душами – частицами мироздания. Она выражена в следующих строках: «Но вихрь встает – бездна пролегла / От правого до левого крыла!» [5, с. 96]

В тоже время речь идет об их духовном родстве. Трагизм этих тем заключается в роковом одиночестве двух душ и бесконечном стремлении преодолеть его.

Для более глубокого понимания концепции духовной любви М. И. Цветаевой, обратимся к записям самого поэта: «узнавать вопреки всем личинам и морщинам – раз в какой-то час узренный, настоящий лик» [7, с. 155]. При этой встрече открывается тайна, которую скрывает плащ, то есть приоткрывается «настоящий лик». Иначе говоря, – это любовь, к которой стремятся героини М. И. Цветаевой.

Ярче всего концепция духовной любви раскрывается в пьесе «Метель». Поскольку рассматриваемая нами пьеса принадлежит к циклу «Романтика», и все раннее творчество М. И. Цветаевой несет на себе печать романтизма, отметим признаки любви романтического героя, предложенные в работе Ю. В. Мана «Поэтика русского романтизма». С одной стороны для романтического героя любовь – это связь с миром; с другой стороны – это противопоставление миру. Любовь – это отдаление от быта и человечества, но она является и последней опорой для героя. В связи с этим, исследователь отмечает повышенную трагедийность при её утрате [2, с.33]. Романтики трактуют любовь как нечто вечное, единственное и неизменное.

Тема любви в цветаевской концепции выходит за грани романтических канонов. Автору более свойственно понимание любви в контексте космического бытия – макрокосмоса и своего внутреннего мира – микрокосмоса. Это вытекает из мироощущения М. И. Цветаевой, которое она выражает в своих записях периода написания пьесы «Метель»: «Мой круг – круг вселенной (души: тоже) и круг человека, его человеческого одиночества, отъединения» [7, с. 155].

Из этого можно сделать вывод, что любовь, по М.И. Цветаевой, – это часть космической стихии, находящейся внутри духовного пространства личности, а также в окружающем мире. Отсюда также следует, что автор размышлений неразрывно связывает своё «я» с целостностью космоса. Этот мотив звучит в её стихотворениях. Например, в стихотворении от 13 июня 1914 года: «Живу не видя дня, позабывая / Число и век. / На, кажется, надрезанном канате / Я – маленький плясун. / Я – тень от чьей-то тени. Я – лунатик / Двух тёмных лун» [5, с. 155].

Исходя из того, что автор рассматривает своё «я» в контексте космического бытия, то и любовь – это составляющая бытия. Её реализация осуществляется «вне нежности земных примет». И, если вернуться к вышесказанному, и вспомнить формулу-

требование М. И. Цветаевой в любовных отношениях «Крайнего мыса чужой души – и своей», то можно сделать вывод о том, что М. И. Цветаева словами лирических героинь говорит о высшей форме взаимоотношений мужчины и женщины, в её понимании – идеальной любви.

Из сказанного следует, что поэт противопоставляет любовь к Еве любви к Душе, что в мире быта является чудом. В миропонимании М. И. Цветаевой любовь-чудо, о которой она говорит в выше приведённом письме к Б. Л. Пастернаку – это творчество, та самая идеальная форма, в которой она может реализоваться. Для такой высшей формы её проявления нужен творец.

Требование любви как некоего духовного абсолюта выражено в дневниковых записях М. И. Цветаевой: «Так от простейшей любви за сахар – к любви не взирая на любовь, от маленькой любви за – к великой любви вне меня – от любви получающей волей другого! К любви берущей даже помимо воли его, без ведома его! – к любви к себе» [7, с. 155].

Из сказанного можно сделать вывод, что в цветаевской концепции любовь – это объективно существующее в микро- и макрокосмосе явление, «небывающее», «чудовищное» чудо. Абсолютизация духовного начала в любви лирических героев М. И. Цветаевой обрекает их на тотальное одиночество, и обуславливает трагизм внутреннего конфликта. Эти черты отличают героев М. И. Цветаевой от романтических героев в произведениях авторов XIX века. Но именно такому пониманию любви в трактовке автора пьесы «Метель» соответствуют рыцарские доблести XVIII века. Это даёт повод говорить о притчевом характере пьесы.

Реализация концепции любви происходит во втором действии пьесы «Метель», которое несёт смысловой акцент произведения. В центре действия – главные герои «Метели». На первый взгляд, встреча Дамы и Господина – это счастливое завершение поисков любви. С Дамой и Господином происходит то самое «Чудо» – герои сразу узнали подлинный лик друг друга, что делает, на первый взгляд, очевидность счастливого финала.

Однако, трагическая развязка пьесы закономерна, потому что она обуславливает логику поступков, целостность образов героев, завершенность всего произведения. Так воплощается авторская концепция духовной любви, которая лежит в основе конфликта всей пьесы. В контексте пьесы «Метель» возможность счастливого финала – реализации героями своих чувств – это обретение материальной оболочки, и погружение в мир быта, что противоречило бы замыслу автора, нарушил бы художественную правду пьесы.

Герои «Метели» обречены на трагическое одиночество в бытовом плане, они это предчувствуют и понимают. Но в этой трагической развязке скрыта парадоксальность. Её нельзя понять, не соотнося образы, конфликт пьесы с экзистенциалистскими суждениями Н. Бердяева о реализации личности «через победу духа над хаотическими душевными и телесными элементами» [1, с. 42 – 43], где Дух, по Бердяеву, – это логос, мужское начало, а душа – женское космическое начало. В этом двуединстве душа является формой, которую Дух наполняет содержанием. В суждениях философа также нужно учитывать и понимание такой категории как «Духовность», то есть преображение материального, а не победу над ним [там же].

В свете этих суждений Н. Бердяева очевиден экзистенциальный смысл размышлений М. И. Цветаевой о Душе, понимании любви как духовного преображения. Экзистенциальным смыслом наполняются и конфликт пьесы «Метель», и образы Дамы и Господина, причём они являются художественным воплощением категорий «душа», «Дух» из философии Н. Бердяева. Встреча и узнавание этих персонажей в развязке и есть то высокое «преображение» и «Чудо», о котором автор «Метели» мечтает в письмах к Рильке и Б. Пастернаку. Отсюда и парадоксальность развязки пьесы. Если соотносить понимание счастья с рассуждениями Н. Бердяева о самореализации личности, которая возможна при наличии двуединства «Духа» и души, то персонажи пьесы «Метель» и являются символическим воплощением этого неразрывного единства. Такое философское наполнение пьесы предполагает амбивалентность смысла развязки: в бытовой линии развития сюжета они несчастны, в бытийно-философском плане – они воплощают неразрывное единство и вечное движение друг к другу.

Эта экзистенциальная трактовка темы любви вписывается в категории духовно-нравственных ценностей, связанных с авторским понятием «осьмнадцатый век», и с одной стороны, оно сохраняет свое основополагающее значение аристократизма, подвига, благородства. С другой – ценности «осьмнадцатого века» переосмысливаются в контексте мироощущения личности XIX века и связываются с категорией вечности, с ощущением трагичности бытия.

Таким образом, в творчестве М. И. Цветаевой отражаются черты неоромантизма, присущие мировоззрению личности рубежа веков. Это и обращение к истории, переосмыслению романтической тематики в русле экзистенциальной философии, стремление осмыслить свою эпоху сквозь призму романтического мифа, одновременно наполнить его личностными переживаниями и размышлениями над современным миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Дух и реальность: основы богочеловеческой духовности / Бердяев Н. – М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – С. 42 – 43.
2. Минц З. Г. «Новые романтики». К проблеме русского пресимволизма / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 150 – 161.
3. Манн Ю. В. Поэтика русского символизма / Манн Ю. В. – М.: Наука, 1976. – 128 с.
4. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [ред. Е. Л. Новицкая]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.
5. Цветаева М. И. Стихи и поэмы / Цветаева М. И. – Вильнюс: Vaga, 1998. – 490 с.
6. Цветаева М. И. Метель / М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. Т. 2. – М.: Литература, 1998. – 719 с.
7. Цветаева М. И. Дневниковая проза / М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. Т. 2. – М.: Литература, 1998. – С. 405 – 492.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Тема «осьмнадцатого века» и неоромантическая концепция любви в творчестве М. И. Цветаевой

На материале дневниковых записей, писем, лирики, пьесы «Метель» автор статьи рассматривает обращение М. И. Цветаевой к темам XVIII-го века, романтики и в этом контексте – философскую концепцию любви М. И. Цветаевой периода 1914 – 1918 годов.

В статье рассматриваются такие нравственно-философские категории творчества М. И. Цветаевой, как «любовь», «вечность», «Дух», «душа» и их понимание автором. Анализ их разработки поэтом определяет черты неоромантизма в творчестве М. И. Цветаевой периода 1914 – 1918 годов и раскрывает черты мировоззрения личности, принадлежащей эпохе серебряного века.

Ключевые слова: неоромантизм, тема, образ, мировоззрение.

SUMMARY

Volosevich L. V. The theme of the 18th century and M. I. Tsvetayeva's concept of love in neoromanticism

The author's research is based on M. I. Tsvetayeva's diary notes, letters, lyrical poems, and the play «Blizzard». The author focuses on

M. Tsvetayeva's treatment of the 18th century themes, romanticism and in this connection M. Tsvetayeva's philosophical concept of love in the period ranging from 1914 to 1918.

The article deals with such moral and philosophical categories as «love», «eternity», «Holy Spirit», «soul» as they are understood by M. Tsvetayeva. The way M. Tsvetayeva tackled these categories defined the traits of neoromanticism in her creative work.

Key words: neoromanticism, theme, image, world outlook.

*В.А. Загорюлькина
(Горловка)*

УДК 82.09. -343

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В ПЬЕСЕ ЖАНА ЖИРОДУ «АМФИТРИОН 38»

Наличие во французской «интеллектуальной драме» I-й половины XX века большого числа пьес на мифологические сюжеты является несомненным признаком национальной формы литературного мифотворчества того времени, которое привело к созданию особой жанровой формы – французской мифологической драмы. Совершенно очевидно, что интерес к античности у современного французского драматурга объясняется не только силой традиции.

Миф неизменен и вечен, т.к. имеет дело с вечными проблемами, высокими идеями, касающимися судьбы народов и индивидуумов. Содержание мифов, мысль, заключенная в них, заставляет людей мыслить. Античная драматургия, перерабатывая мифы со строгой простотой, не чуждалась органического слияния высокой интеллектуальности и больших человеческих страстей. Причем страсть у древних была не просто бурей чувств, а утверждением прав. В этом суть возвращения интеллектуального театра к концепции такой трагедии, каковой она представлялась грекам: ведь интеллектуалистов интересует не борьба страстей, а борьба мыслей, взглядов, конфликты разума.

Актуальность данной работы заключается в необходимости нового прочтения драм, без которого невозможно составить целостное представление о творческом пути французского писателя драматурга Франции I-й половины XX века. Следует отметить, что комплексные исследования драматургии Жана Жироу, связанные с античной тематикой отсутствуют; литературоведы уделяют внимание лишь отдельным аспектам (сюжет, проблематика, образы). К тому же, большая часть

научных работ посвящена трагедии «Электра». Что же касается «Амфитрион 38», исследователи акцентировали свое внимание на образе Алкмены, не затрагивая мифомотивы и мифосимволы, которыми так насыщена комедия.

Итак, главной целью данной работы является рассмотрение наиболее существенных отличий трактовки мифологического сюжета Жаном Жироу в своей пьесе «Амфитрион 38» в сравнении с тем, как это сделали его знаменитые предшественники.

Известно, что миф по своей природе многозначен, подвержен вечному обновлению, различным интерпретациям. Поэтому он представляет собой богатый материал для всякого рода модернизаций.

Так, Кокто пишет пьесы «Орфей» (Orphée, 1927), «Антигона» (Antigone, 1922), «Царь Эдип» (Edipe-roi, 1925), «Адская машина» (Lamachine infernale, 1934). Увлекается античностью Жид: «Царь Кандавл» (Candaule, 1901), «Филоктет» (Philoctète, 1899), «Эдип» (Edipe). Суарес создает пьесу «Электра и Орест» (Electre et Oreste). Клодель переводит трагедии Эсхила.

Ипполит-Жан Жироу также не является исключением. Значительная часть его пьес – это «перелицованные» античные сюжеты. С помощью мифов он критикует многие недостатки людей и «социальные» пороки общества. Согласие человека с миром – самая высокая нравственная ценность, по мнению Жироу. Драматург начертил контуры идеальной модели мира, которую он противопоставил несовершенству реальной жизни. Как справедливо отмечает Крис Маркер: «Там, где защитники человека против бога... доверялись силам беспорядка, Жироу опровергает эту формулу и противопоставляет ему свой образ мира, упорядоченный, как Швейцария» [24, с.23].

Успех пьес Ж. Жироу обусловлен актуальностью представленных проблем. При этом он изображает события таким образом, что в центре фабульного ряда, чаще всего опирающегося на миф, находится общественно-политический конфликт, а все богатство внутреннего плана оказывается имплицитным, заполняя пространство между фабулой и сюжетом. В этом секрет громадного успеха Жироу у современников, всегда отмечавших острую актуальность его произведений. Фабула у него верна легенде, а сюжет включает в себя то громадное расстояние, которое отделяет миф от современности, и именно в сюжете происходит интеллектуальное преобразование мифа.

Действия его пьес, прежде всего, подчинены мысли, за развитием которой он заставляет следить зрителя внимательно и напряженно. Используя сцену, как трибуну для выражения или столкновения идей, он не выдумывает сюжеты своих пьес,

а модернизирует античные мифы. Он берет за исходную точку какую-нибудь большую тему, над которой может упражняться его мысль и фантазия: это темы верности, чистоты, гордости, войны и мира, жизни и смерти. И зритель, следя за развитием его мысли, забывает окружающую его посредственность, погружается в мир мечты, в мир идей. Античные персонажи кажутся зрителю такими же близкими, как его соседи по креслу.

Одну из своих пьес Ж. Жироду назвал «Амфитрион 38», чтобы указать на огромное количество версий одной и той же истории, которые предшествовали его собственной.

Из всех сюжетных линий мифа об Амфитрионе драматургия приняла одну: сошествие Зевса на землю в образе Амфитриона, для того, чтобы добиться взаимной симпатии Алкмены.

Комедия Плавта – единственная из дошедших до нас драматических обработок мифа, хотя, как известно, к данному сюжету обращались Эсхил, Софокл, Эврипид. К сожалению, их творения не сохранились, однако зафиксированный факт обращения великих трагиков к этому сюжету заставляет задуматься. Вероятно, каждый из них почувствовал в мифической истории зерно трагического. Комедию Плавта многократно перерабатывали. Самые интересные интерпретации: в XVII ст. – «Два Созия» Ж. Ротру; «Амфитрион» Мольера; «Амфитрион, или Два Созия» Дж. Драйдена. В XVIII-XIX ст. – «Амфитрион» Г. Клейста. В XX ст. – «Амфитрион 38» Ж. Жироду (1929); «Дважды Амфитрион» Г. Кайзера; «В доме переночевал бог» Г. Фигейреду; Генри Лайон Олди – роман «Герой должен быть один» (1996). Миф послужил сюжетом для некоторых опер в XVIII-XIX ст.: «Юпитер и Алкмена» Н.А.Штрунгга, «Амфитрион» Ф.Гаспарини, «Амфитрион» А.Гретри; среди опер XX ст. наиболее известная «Фиванская кукушка» Е.Вольф-Феррари [15, с.73].

Можно с уверенностью сказать, что обращение к данному сюжету Плавта, и всех, кроме Жироду, последующих авторов было обусловлено в первую очередь многообещающей с точки зрения потенциального комизма коллизией «двойников». Кроме того, комическое двойничество обеспечивало автору богатый ресурс для сцен взаимонепонимания, несовпадений и пр. Так, в комедии Плавта значительное место занимает препирательства Амфитриона с женой в связи с тем, что она считает, что провела ночь с ним, тогда как он уверен в обратном. В ходе этого препирательства Амфитрион, однако, начинает подозревать неладное и принимается за поиски истины. Важным с точки зрения понимания комического конфликта плавтовой пьесы является тот факт, что Амфитрион вполне умиротворенно принимает известие о рождении близнецов и с почтением

соглашается делить честь отцовства с Юпитером: «О, конечно, вовсе не обидно мне // Половиной благ делиться с ним, с самим Юпитером» – в этих словах сказывается по-своему цельный характер Амфитриона. Образ Амфитриона не подвержен сатирическому осмеянию, напротив, его поведение представлено как единственно подобающее в такой невероятной ситуации. «Обидчик» Амфитриона, верховный бог также не склонен к злоупотреблению своим могуществом – он вполне удовлетворен тем, что добился своего, пусть и в не совсем обычной для таких случаев манере.

В целом комедия Плавта завершается полным разрешением всех недоразумений и сглаживанием всех противоречий. Собственно говоря, эти противоречия, в том, например, виде, в котором читатель и зритель сталкивается в финале пьесы Жироду, здесь даже и не возникают. Это обстоятельство вообще характерно для пьес-предшественниц «Амфитриона 38» – каждая из них так или иначе имеет дело с однозначным событием – невольной изменой мужу, различаются они трактовкой этого события.

Амфитрион Мольера значительно отличается от Амфитриона Плавта, что объясняется особенностями драматической поэтики и сценической техники великого французского комедиографа. Существенно большее место отведено в пьесе Созию, слуге, который первым поселяет в душе хозяина подозрения. Отношения Амфитриона с женой также насыщены не столько комизмом, сколько психологическим драматизмом и развиваются неоднолинейно – до последнего момента Амфитрион надеется отогнать ужасный призрак измены. Можно утверждать, что Мольер, в целом, следует той сюжетной линии как мифа, так и предыдущих пьес об Амфитрионе, согласно которой отношения Алкмены и Амфитриона – это отношения равных, глубоко уважающих друг друга людей. В ключевой сцене комедии Амфитрион догадывается, что был «обесчещен» после слов жены о том, что никогда еще не слыхала она от него столь страстных признаний и никогда еще не был он столь нежен с ней.

Развязка комедии Мольера существенно контрастирует с финалом комедии Плавта. Здесь является торжествующий Юпитер, не допускающий и тени сомнения в том, что осчастливил чету Амфитриона и Алкмены.

Отметим, что и в этом случае все двусмысленности и недоразумения разрешаются полностью явлением «бога из машины». При всех отличиях комедии Мольера от комедии Плавта, фабульный костяк пьесы -невольная измена любимому мужу – и в этом случае остается однозначно прописанным и не подверженным сомнению в своей конкретике.

Довольно резко интерпретировал мифологический сюжет немецкий романтик Г. фон Клейст. Как известно, для романтиков чрезвычайно значимой была тема двойничества, второго «я», тени. Вероятно, именно этот мотив способствовал тому, что Клейст выбрал пьесу Мольера для перевода. В процессе работы, однако, сюжет и, особенно, образ главного героя подверглись едва ли не кардинальной переработке и переосмыслению.

Пьеса Клейста насыщена не только традиционными для этого сюжета амбивалентными фабульными ситуациями, но и содержит множество трагикомических моментов, связанных с потерей Амфитрионом не только уверенности в супруге, но и в достоверности собственного существования. Таким образом, романтик Клейст развил и углубил проблематику, совершенно не свойственную для предшествующих интерпретаций комедии Плавта. Событийно-фабульная основа действия, и на этот раз не подвергшаяся серьезной коррекции – за исключением неожиданного выбора Алкмены, когда она оказалась перед необходимостью выбрать «настоящего» мужа – становится второстепенным фоном основного события: потерей Амфитрионом внутренней цельности.

Что касается непосредственно пьесы Жана Жироду «Амфитрион 38», то эта тридцать восьмая интерпретация знаменитого античного мифа вносит в его трактовку две существенные коррективы: 1) Амфитрион и особенно Алкмена находят в себе мужество противопоставить свою любовь, верность и чистоту воле бога; 2) в этот раз Юпитер действительно влюбляется в Алкмену и, чтобы почувствовать ее любовь, он не просто принимает образ Амфитриона, а становится Амфитрионом. Юпитер перестает быть богом и полностью принимает земной облик генерала: «Я не думал, – я просто стал Амфитрионом. Алкмена одержала надо мной победу. Всю ночь, от заката до восхода солнца, я был только ее мужем и никем иным» [8, с.190].

Ж. Жироду полностью переосмысливает миф. У него отсутствует тема войны с телебеями. Наоборот, он не только высмеивает и дегероизирует войну, но отмечает ее, как нечто омерзительное и бесчеловечное. По его мнению, это самое ужасное преступление, так как человечность – это главное. В своей комедии Ж.Жироду дает бой войне. Он чудесно пародирует речи политиканов, срывает с войны маску величия и показывает ее бессмысленную и неминуемую жестокость. Декларации, которые зачитывают Созий и Воин – о мире и о войне – можно рассматривать, как строфу и антистрофу в греческих трагедиях. Сами эти понятия являются

взаимопротивоположными. Поражают и главные слова этих деклараций: «*Будь проклята война! – Будь благословенна война!*» [8, с.156-159].

Итак, Амфитрион покинул дом, отправившись в поход, а Зевс принял его облик. Бога мучило желание познать взаимную земную любовь, поэтому здесь не идет речь лишь о создании двойника, как у Плавта. С помощью Меркурия Зевс превращается в человека, он становится Амфитрионом, со всеми человеческими чувствами и пониманием мира. «*Ну вот теперь, вы действительно стали человеком. Действуйте!*» [8, с.168-172].

У Ж. Жироду его герои-двойники не встречаются друг с другом для создания комического эффекта, как это было у Плавта. Комедия Ж.Жироду – французская, для которой характерна тонкая игра слов и ситуаций. Остается неясным, распознала ли Алкмена черты бога в образе своего мужа, когда давала клятву умереть, в случае измены Амфитриону [8, с.176-177]. Затем, устроив свидание Леды и Юпитера, Алкмена, возможно, догадывается, что в ее покои входит не верховный бог, а Амфитрион, который прилетел с поля боя [8, с.216-219].

Следует отметить, что одним из очевидных фабульных отличий пьесы Ж.Жироду является эпизод с визитом Леды. Такого эпизода нет ни в одной из предшествовавших трактовок сюжета.

Вводя образ Леды в свою комедию, Ж.Жироду еще больше закручивает интригу. Для изображения ее отношений с Зевсом, драматург выбирает один из четырех мифов, касаемо этого предмета [6, с.162], а именно тот, где Зевс овладел Ледой в образе лебедя. Этот же вариант мы находим и у Павсания (Paus.I.33.7). интересно, что зооморфный образ дает и языковую метафору, и развернутый мотив. Птица, в частности – «голубь» – обозначает в фольклоре возлюбленного, «купание голубей» – брак, «сокол» – жених или любовник. Эта птица воплощает небо, а небо в мифологической семантике – образ мужского начала [19, с.206]. Вспомним также разговор Леды и Алкмены о «божественной оргии» [8, с.210-212], где культивировано женское начало. О.Фрейдерберг связывает этот культ с тематикой земледельческого плодородия [19, с.119], из которого позднее генетически возникла любовная тематика, где подчеркнута женское начало и женский характер: «...женское божество, женщина-царица начинает доминировать над мужским» [19, с.72-73]. Но, по нашему мнению, и сама Леда приходит к выводу, что все достаточно символично. Главная ее роль в том, что она показала Алкмене, чего именно хотел добиться Зевс и каким образом он собирался совершить задуманное: «*Юпитера*

привлекла ваша человечность, в Алкмене ему интересно познать человека, земную женщину совсем интимными привычками и сокровенными радостями. <...>...вашим лебедем будет Амфитрион. Юпитер дожждётся первой же его отлучки ... и обманом возьмёт вас» [8, с.213].

Возникает вопрос. Поняла ли Алкмена хотя бы сейчас, что верховный бог уже получил, что хотел? Или просто она не хочет в это поверить? Леда настаивает, что Алкмена будет одурочена, но последняя гневно отбрасывает подобные мысли и подкладывает вместо себя в кровать к мужу Леду.

В античности очень популярными были истории про сводников (еще у Гомера старая женщина-сводница оказывается превращенной богиней молодости, красоты и плодородия, самой богиней Афродитой [19, с.215]. Такую роль Ж.Жироду отвел служанке Эклиссии [8, с.195-198, 223], а также всему городу.

В сюжете любого мифа можно найти наслоение мифов разных эпох и племен, отголоски разных религиозных и моральных убеждений, исторических событий, родового и племенного строя, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказок. Словом, сюжет мифа – это самый сложный конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела [5, с.49].

Итак, можно сказать, что на основе мифа и давних событий Ж.Жироду создал свой собственный миф, главной героиней которого, без сомнения, есть Алкмена.

Образ Алкмены поражает богатогранностью и тонкостью. Она далека от роковых героинь, ее эротическая привлекательность подчеркивает ее добродетель и простодушие. Она очень доверчива, нежна и открыта в любви. Абсолютно побежденный ею Юпитер дает этой женщине такую оценку: *«Алкмена совсем из другого теста. Она нечувствительна к показному блеску, вообще к любой видимости. Да, она лишена воображения и, скорее всего, даже не очень умна. Но есть в Алкмене та недоступная, непознаваемая умеренность, что оборачивается человеческой беспредельностью. Жизнь Алкмены – это призма, в которой общее достояние людей и богов – любовь, отвага, страсти – преломляется в истинно человеческие черты: постоянство, нежность, преданность, и перед ними всё наше могущество идёт прахом» [8, с.191].*

Оставшись наедине с Алкменой, бог пытается объяснить ей, что действительно любит ее: *«Твое совершенство – это совершенство женщины и жены... И хоть единожды в своей бесконечной жизни я хочу обладать цельным существом».* Зевс предлагает Алкмене разные блага, от которых она категорически

отказывается. Бог силой хочет добиться своего, но Алкмена борется, принимая подобие льва, змеи, дерева, огня, ручья... Но Зевс не выпускает ее из своих объятий. Он хочет овладеть не просто Алкменой, он хочет овладеть истиной!

Алкмена предлагает Юпитеру дружбу, как понятие, которое охватывает и любовь, и страсть, и даже нечто большее. Юпитер соглашается, тем самым вновь зарождая подозрения у женщины: *«И моё знание мужчин подсказывает мне, что вы отказались от меня потому, что ещё раньше добились своего... Вы даёте мне слово, что никогда не завладевали моими снами или мечтами или не принимали обличье Амфитриона?» [8, с.241].* Зевс ответил, что этого никогда не было. Но поверила ли Алкмена? Она хочет забыть все и отказывается от любой информации о прошлом и будущем. Бог дарит ей поцелуй забвения, оставляя Алкмене память только лишь об этом поцелуе. Все изображается, как испытания для супругов, поэтому в знак благодарности Алкмена и Амфитрион обещают назвать своего сына Гераклом.

Итак, в качестве вывода, отметим, что Жан Жироду не только переосмысливает древний миф, а создает свой собственный, беря за основу высокие моральные качества человека, поднимает вопрос религии, брака, самоуважения, войны с ее псевдогероикой... Это становится возможным благодаря мастерству французского драматурга, на фоне органично соединенных мифов и реальности, выделить и донести до людей определенные идеи, и показать высшие моральные ценности путем психоанализа, тонкой иронии, парадоксальных ситуаций и виртуозной словесной игры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Ролан. Мифологии = Mythologies / Пер., вступ. ст., коммент. Зенкин. С. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
3. Бреннер Жак. Моя история современной французской литературы. / Предисл., пер., коммент. О.В. Тимашевой. – М.: Высш. шк., 1994. – 352 с.
4. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 384 с.
5. Гозенпуд А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л. – М.: Искусство, 1967. – 328 с.
6. Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа // Логика мифа / Сост. и прим. Н. В. Брагинской и Д. Н. Леонова. – М.: Наука, 1987, с. 9-77.

7. Грейвс Роберт. Мифы древней Греции / Пер. с англ. К. П. Лукьяненко; Ред., послесл. А. А. Тахо-Годи. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
8. Еврипид. Пьесы / Ред., вступ. статья и прим. В.В.Головни. – М.: Искусство, 1960. – 512с.
9. Жироду Жан. Пьесы: Пер. с фр. / Вступительная статья А. Д. Михайлова; Коммент. С. В. Шкунаева. – М.: Искусство, 1981. – 648с.
10. Корженевская Н. И. Французская драматургия XIX-XX веков (1870 – 1970): Учеб. пособие / Гос. ком. РСФСР по делам Науки и высшейшк., Башк. ун –т. – Уфа, 1991. – 87с.
11. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620с.
12. Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – 717с.
13. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / Сост. Ю. А. Ростовцев; Вступ.ст. А. А. Тахо-Годи. – М.: Политиздат, 1991. – 525с.
14. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – 3-е изд., репринт. – М.: Вост. лит., 2000. – 407 с.
15. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса (ранние формы и архаические памятники). – М.: Вост. лит., 1963. – 462с.
16. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 2 (К-Я). – 719с.
17. Плавт. Комедии. Т.1: Пер. с латин. / Коммент. И.Ульяновой. – М.: Искусство, 1987. – 672с.
18. Словарь литературоведческих терминов / Ред.- сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
19. Финкельштейн Е. Картель четырёх. – М.: Искусство, 1974. – С. 175-176.
20. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В.Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
21. Хюбнер К. Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 448с.
22. Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции. – К.: Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 304 с.
23. Якимович Т. К. Французская драматургия на рубеже 1960-1970-х годов. – К.: Высшая школа, 1973. – 255 с.
24. Ярхо В. Н. Трагедия 167 / Древнегреческая литература: Собрание трудов. (Серия "Античное наследие".) – М.: Лабиринт, 2000. – 304с.

25. Ch.Marker. Giraudouxparluimême. – P. ; 1959. – P. 23.

АННОТАЦИЯ

Загорюлькина В.А. Интерпретация античного мифа в пьесе Жана Жироду «Амфитрион-38»

В статье рассматриваются особенности интерпретации древнегреческого мифа в пьесе Жана Жироду «Амфитрион-38» на основе сравнительного анализа с произведениями известных драматургов, ораторов, историков античности. Жан Жироду не только переосмысливает древний миф, он создает свой собственный, беря за основу высокие моральные качества человека, поднимает вопросы войны с ее псевдогероикой, религии, брака, самоуважения и др.

Ключевые слова: античность, миф, мифологическая драма, интеллектуальный театр, интерпретация, модернизация.

SUMMARY

Zagorulkina V. A. The interpretation of classical mythos in Jean Giraudoux's «Amphitryon 38»

This article looks at peculiarities of interpreting ancient Greek mythology present in the play «Amphitryon 38» by Jean Giraudoux. This is done by means of a comparative analysis of several other works by a number of well-known playwrights, orators and historians of classical studies. In his play Jean Giraudoux does more than just reinvent the ancient myth, but goes on to create his own, based on the moral high ground of a human being in which he raises issues of mock heroism in war, addresses matters of religion, marriage, self-esteem, etc.

Key words: classical studies, mythos, mythological drama, cerebral drama, interpretation, modernization.

О.В. Тимченко
(Горловка)

УДК 82. 0

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА ГРАНИЦЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. БРЮСОВА

В практике литературоведческого анализа текста понятие «граница» относится к широко используемому. Сущность и функции границы определяет присущая ей двойственность: граница может выступать как преграда, ограничение, предел, а также связь, переход; она отделяет и одновременно связывает.

В качестве категории литературоведческого анализа «граница» наиболее прямо соотнесена с пространственной картиной мира, формируемой текстом. В частности, в статье «Литературного энциклопедического словаря» (1987), посвященной художественному пространству и времени, кратко поясняется, что в художественном произведении «граница» функционирует как один из традиционных пространственных ориентиров, которые издавна являются точками приложения осмысляющих сил в художественных моделях мира, наряду с «домом» (образом замкнутого пространства) и «дорогой» (образом открытого пространства) [1, с. 487]. На традиционность «границы» как слагаемого художественного текста указывает Н. Рымарь, отмечая, что на тематическом уровне художественных произведений проблематика границы касается ряда архетипических мотивов содержащих в своей внутренней смысловой структуре опыт границы [2, с. 20]. Таковы мотивы рождения и смерти, подъема и спуска, реки, леса, встречи, дороги, дома, ночи, зеркала и др. Мотив границы – это архетип, напоминающий о древнейших, базовых константах онтологической и гносеологической картины мира. Представляя собой переход, стык, пересечение, встречу, граница изначально связана с переживанием кризисных моментов в судьбе героя, обуславливающих изменение его внешнего и внутреннего статуса.

Исследование архетипических мотивов брюсовской малой прозы мы не случайно начали с мотива «границы». Прежде всего присутствие данного мотива объясняется характером эпохи конца XIX – начала XX веков – периода сдвигов и потрясений. Проблема границ воображаемого и реального, познание собственного «я» через «другое» или в «другом», является одной из центральных в философии, эстетике, а, также, в художественной литературе данного периода. Как известно, рубеж XIX-XX века был переломным моментом российской истории: конец одного мира и рождение другого, «эпоха магии и чудес», которые ощущались почти реальными благодаря двойственности сознания художников слова, рожденных этим временем. Как отметил историк литературы Е. Эткинд, для поэтов «серебряного века» мир являлся безнадежным, обрекающим человека на одиночество и скорбь, на безумие и смерть [3, с. 190]. Символисты отвергали окружающую реальность, противопоставляя ей, возвышенный мир творчества – мир мечты и фантазии, где личность обретает полную свободу самовыражения. Земная жизнь для символистов лишь сон, бледное отражение высшего, идеального мира гармонии. Из надежного, логичного, единого для них мир становится алогичным. В него добавляется новое бессознательное, мистическое измерение. В

это время завязывается узел проблем, мысль о повторяемости исторических циклов: смена старого новым, или, восходы новой жизни на руинах старой. Трагизм, неизвестность пути, смысла жизни – характерная черта мироощущения в переходные эпохи. Развитие этой темы, поиск путей выхода из кризиса воплотились в творчестве В. Брюсова, а именно в книге «Земная ось» и в сборнике «Ночи и дни».

Итак, мотив «границы» обращает на себя внимание в одноактной пьесе писателя «Путник» (1910). Действие драмы отражается лишь в монологах героини Юлии, которая разговаривает с молодым человеком, оставшимся в доме лесника дождливой ночью. Она осознана, что Путник немой, однако все слышит и понимает ее. А в финале героиня обнаруживает, что ее таинственный безымянный гость, сидя в кресле и завернувшись в плед, мертв. Так, конфликт пьесы заключается в противостоянии двух миров – реальной рутинной жизни российской глубинки, в котором дочь лесника может ожидать только невеселая судьба, и мира мечтаний и надежд Юлии, пусть даже они возникли по ассоциациям с бульварными романами. Мир фантазии героини наделяется той же степенью реальности, что и действительный мир.

В финальном монологе достигается наиболее полное психологическое раскрытие образа героини, отражается стремление автора «всмотреться в особенности психологии женской души» [4, с. 3]. Монолог превращается в сжатый пересказ длинной цепи событий, которые вполне могли бы произойти в реальности. Мгновенно вспыхнувшее чувство, желание принести себя в жертву, готовность к тому, что утром возлюбленный, Путник, легко оставит ее и пойдет своей дорогой, – все эти оттенки переживаний звучат в настоящем потоке эмоций. С другой стороны, в пьесе намечается скрытая взаимосвязь между бурным порывом чувств Юлии и смертью Путника. Как отмечает Э. Даниелян, В. Брюсов сумел наглядно показать, что если весь мир замещается любовью, то человек выпадает из времени, из жизни [4, с. 34]. С нарастанием страсти у девушки уходит жизнь из Путника, и если весь смысл жизни в любви, то человеку («путнику» в жизни), образно говоря, «некуда идти». Таким образом, через раскрытие психологического портрета героев «Путника», В. Брюсову удалось показать, как легко пересекается граница и объективный мир вытесняется субъективным, со всей свойственной последнему произвольностью.

Тематические комплексы «невозможность преодоления границы», «разрыв между иллюзией и реальностью», «судьба талантливой личности», «одиночество одаренного, духовно

богатого человека» получили свое развитие в брюсовском рассказе «Моцарт» (1915). В произведении речь идет о скрипаче и композиторе Латыгине, которого в насмешку прозвали «Моцартом». Не лишенный дарования музыкант живет в нищете и страдает от унижений и непонимания. Лелея надежду, что он действительно талантлив, Латыгин создает для себя мир фантазий, в котором существует, надеясь, что его дар когда-нибудь будет оценен по заслугам. Однако в ходе повествования автор постепенно развенчивает своего героя, обнажая в нем все больше низкого и мелочного человека. Лживость, нерешительность, неумение Латыгина отвечать за свои поступки заставляют страдать его дочь и жену, терпеливо переносящую вместе с ним все тяготы безрадостного и жалкого существования. Женщины преклоняются перед талантливым музыкантом, но в его жизни нет настоящей любви. Несмотря на то, что одна из героинь рассказа, Ада, готова бросить все и следовать за своим избранником, Латыгин не решается бросить семью и начать новую жизнь. Финал произведения отягощен ощущением безысходности и бесперспективности. Музыкант не может пересечь границу опостылевшего ему круга, он осознает, что остается лишь оплакивать несбывшиеся надежды, с горечью осознавая, что не в силах прорваться к другой жизни. Герой В. Брюсова не смог реализовать свой талант и не добился никаких успехов в музыке, он погряз в житейских проблемах и любовных интригах.

В произведении граница разделяет и противопоставляет два мира, деля пространства на «свое», которое является хаотичным, неосвященным, герой не может найти приминение своему таланту в жизни, его творчество остается невостребованным, а одаренная личность не понятой окружающими и «чужое» – упорядоченное, освященное, где он оказывается мыслями уходя из реальной действительности.

Важно отметить, что мотив границы может присутствовать в художественной структуре имплицитно. В произведениях В. Брюсова одним из феноменов, который имманентно включает в себя понятие границы, является сон, который традиционно понимается как переход или граница. Как известно, связь между реальным и ирреальным, действительным и воображаемым, вариации на тему «жизнь есть сон» и «смерть есть сон» являются важными составляющими символистского видения мира. Вмешательство потустороннего в жизнь человека, незримое существование некой другой действительности, которая, также, реальна, как окружающий мир и является лишь его оборотной стороной, составляет одну из тематических доминант рассказа «Элули, сын Элули» (1915). В повествовании говорится о том, что

талантливый ученый Дютрейль посвятил свою жизнь служению науке. Мечтая внести свой вклад в развитие финикологии, ученый не остановился даже перед заклинанием древнего финикийца против тех, кто когда-нибудь осмелится нарушить его покой. Дютрейль уверен, что миссия истинного ученого состоит в воскрешении прошлого, и поэтому бескорыстность его целей оправдывает нарушение покоя усопших. Контраст сна и пробуждения разрешается в движении истории, которое находит свое образное воплощение в мотивах прогресса и цивилизации. Однако, его мужество и целеустремленность оказались бессильны перед действием потусторонней силы. Дух умершего финикийца мстит раскопавшим его могилу. Ученые погибают, так и не сумев сделать свои открытия достоянием человечества. Ученый акцентирует внимание на следующей вариации границы в системе сюжета: земной (реальный) мир – мистический (загробный) мир. Талант ученых, бескорыстное служение во благо развития науки оказываются бессильны перед действием мистических сил, незримо присутствующих в жизни человека. За счет 3-частной композиции, где крайние части повествуют о событиях, происходящих в реальном мире, а средняя посвящена происшествиям, несущим оттенок мистики, подчеркивается идея произведения – за явно видимым «прозревается» истинность случившегося.

Преодоление границы влечет за собой перелом, изменение сознания человека и определения его места в мире. В кризисный период «рубежа веков» возрастает значимость творческой личности. Художники слова ищут «нового» человека в мире искусства, которое является «зеркалом» реальности. В новелле «В зеркале» (1902) мотив границы реализуется именно в образе зеркала, который носит символический характер и играет структурообразующую роль в сюжете и архитектонике произведения. Основной образ произведения рассматривается как символическое, знаковое явление. Зеркало традиционно воспринимают как границу между земным и потусторонним миром. С образом зеркала связано представление об опасности, подстерегающей человека. В произведении зеркало является воплощением иного мира, куда героиня проникает в своем больном воображении. Сюжетное пространство делится на две части – до и после попадания в зеркало. Причем писатель изображает «особую реальность» довольно педантически, где обосновывает все фантастическое. С другой стороны, подчеркивается, что мир ирреальный представляет собой все-таки инобытие и потому не может быть равен действительности. Героиня рассказа не может довольствоваться жизнью в потустороннем мире, потому что все

там лишено своей телесной оболочки, нет реальных людей, есть лишь отблески сознания, ищущие свою форму, чтобы заполнить ее. Следует отметить, что действительный мир в рассказе не занимает привилегированного положения по отношению к миру зеркальному: в последних строках произведения, после длительной борьбы с нереальным, возникает тревожный вопрос героини о реальности того мира в котором она находится. Напряженность вопроса раскрывает заинтересованность автора в устойчивости именно реального мира. Этот акцент подчеркивает подзаголовок рассказа – «из архива психиатра», который устанавливает и усиливает дистанцию между автором и персонажем, ослабляет возможность их отождествления: автор не скрывает болезненность психики рассказчика, а, наоборот, делает ее хорошо видной читателю. Таким образом, В. Брюсов не разделяет «действительность внутреннюю» и «действительность внешнюю», а «второй мир» выступает у писателя как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором живет и действует его героиня.

В рассказе «В башне» (1907), также, происходит бинарное разбиение пространства. Прием «удвоение действительности» сочетается с приемом «игры со временем». Особый сон, не подчиненный законам физического мира, дает герою призрачную власть и позволяет пересекать границу, перемещаясь во времени и пространстве. Так, юноша переносится во сне в XIII век (период борьбы между русскими и немецкими рыцарями), становится узником средневекового замка и легко там ассимилируется. Герой спорит с монахами о схоластических вопросах, предвкушая более совершенное знание, не приемлет рыцарей, привыкших к убийствам, а видит возможность иного, более утонченного существования. Наконец, влюбляется и мечтает с невестой о счастливом будущем, забывая, что они дети разных народов, которые воюют между собой. Прошлое, в которое перемещается герой, выполняет роль потустороннего мира. Мир иллюзий ощущается героями В. Брюсова как мир второстепенный, вернее, таково их первоначальное восприятие. Герой не уверен в реальности одного мира и ирреальности другого: повествование сообщает, что действие происходит во сне, герой жертвует собой и страдает, также, веря в пробуждение, вера дает ему силы переносить муки, и, вдруг, проснувшись, сидя за своим столом и записывая сон, к нему приходит мысль о том, что именно тот мир, в котором он находится и может быть сном. К. Мочульский считает, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между «сном» и «явью», «жизнью» и «фантазией». То, что мы считаем воображаемым, – может быть

высшая реальность мира, а всеми признанная реальность – может быть самый страшный бред» [6, с. 419]. Итак, воображение и сон воплощают в себе «второй мир», позволяя жить герою в прошлом. Сновидения, как и творческая фантазия, воображение и память становятся мостом между материальным и духовным. Это – область свободы творчества, свободы от физических законов, от обусловленности человеческого сознания категориями времени и пространства.

Отход от плоско эмпирического познания мира сопрягался у В. Брюсова с интересом к трансцендентным сущностным началам жизни. Роковая магия запредельного с новеллистической остротой передается писателем в рассказе 1915 года «Эзули, сын Эзули». Устрашающие слова охранительного заклинания, найденного при раскопках богатой усыпальницы, сбываются, оборачиваясь предначертанной из глубины веков гибелью. Нечто, лежащее за пределами понимания и составляющее некую таинственную суть мира, мучительно влечет к себе как чудо. В рассказе, таким образом, человек живет в русле суровой предначертанности, когда ему говорят века и направляют его путь.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в сложной исторической ситуации русской действительности рубежа веков, В. Брюсов подвергает сомнению установившуюся в тот период исторического развития систему ценностей, и, в первую очередь, – незыблемость реального мира. Двоемирие в произведениях является одним из важных отличительных мировоззренческих признаков писателя, которое достигается за счет фантазии, обращения к мотиву безумия, поэтике сна, а, также, идее вмешательства таинственных сил в реальную жизнь. Герои писателя раздвоены: в своем сознании они пересекают границу, перемещаясь из мира реального в мир призрачный. Это могут быть зеркальное существование, особенные впечатления, душевные переживания. Этот мир объективируется, наделяется бытием, у него появляются свои пространственные и временные характеристики. Ощущение полной свободы в мире ирреальном, которую дает рациональное знание того факта, что все там – ненастоящее, предоставляет героям возможность проявить себя иначе, чем в действительности. Сон, мечта символизируют собой реализацию той сущности, которая оказалась неостребованной миром реальности. Именно этим и привлекает мир иллюзий, он становится, также необходим, как и мир реальный. Для писателя крайне важна мысль о том, что человек сложен, неоднозначен, не равен самому себе. Меняется пространство, время и меняется вместе с ними герой В. Брюсова, проявляя одну из

многочисленных граней своего характера. Человек не может быть всегда одинаков, неизменен, и дело не в его эволюции, а в изначально заложенной сложности. По В. Брюсову, в человеке есть множество скрытых возможностей, и все они соотносены по принципу контраста, не отменяющему цельность «Я», как сон не отменяет реальность. Потенций всегда намного больше, чем конкретных реализаций, а действительность – как бы некий ограничитель, не дающий проявиться человеку полностью. Мир сна, мечты, с одной стороны, вторичен по отношению к реальности, он – лишь плод фантазии и ним можно управлять. С другой стороны, он сам может управлять человеком. Граница между действительностью и фантазией есть, но она относительна, ее невозможно определить рациональным путем.

Отметим, что в некоторых анализируемых рассказах («В зеркале», «В башне») появляется еще один прием – фабульный контраст. Неожиданный финал, как правило, связан с сомнением героев в том, что они находятся не в контролируемом мире, а в ирреальной действительности. Однако ирреальность не разрешает коллизий, а наоборот, усугубляет их – «раздвоенный» герой меняет свои качества с каждым новым моментом пересечения границ пространства и времени. По В. Брюсову личность может обрести гармонию в этой «множественной реальности» лишь в мире творчества, освободившись от обыденности, так как именно художник творит собственную вселенную, не принимая и отвергая окружающую действительность.

Таким образом, писатель акцентирует внимание на возможных вариациях границы в системе сюжета произведений: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический, быт – фантазия и др. В системе художественных представлений границы выявляют ценностную разнокачественность пространства, разделенность его на «свое» и «чужое», в свою очередь, указывая на то, что граница является легко проницаемой.

Поскольку изучение мотивной организации произведений В. Брюсова только начинается, пока не сформирована методология анализа мотивов. Отдельные исследования не могут решить все возникающие вопросы, но интерес брюсоведов к данной научной проблеме убеждает нас в её актуальности и перспективности. Очевидно, что она не может быть решена в рамках одной работы. Каждое исследование является лишь приближением к поставленной цели. Перспективы дальнейших исследований, мы видим, в том числе, и в создании словаря-справочника мотивов

произведений В. Брюсова, – что, в свою очередь, принесёт значительную пользу не только учёным-интерпретаторам творчества В. Брюсова, но и читателям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
2. Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке / Н. Т. Рымарь // Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2 / научн. ред. Н. Т. Рымарь. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2004. – С. 28-42.
3. Эткинд Е.Г. Единство «Серебряного века» / Е. Г. Эткинд // Звезда. – 1989. – № 12. – С. 185-194.
4. Брюсов В. Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен / В. Брюсов. – М.: Скорпион, 1913. – 352 с.
5. Брюсов В. Проза. Том 1 / В. Брюсов. – М.: Библиосфера, 1997. – 528 с.: ил.
6. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. – М.: Республика, 1997. – С. 375-439.

АННОТАЦИЯ

Тимченко О.В. Особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова

Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова. Акцентирует внимание на таких вариациях границы в системе сюжета брюсовских рассказов, как: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический, быт – фантазия и др. В системе художественных представлений границы выявляют ценностную разнокачественность пространства, разделенность его на «свое» и «чужое», в свою очередь, подчёркивая мысль о том, что граница является легко проницаемой.

Ключевые слова: граница, мотив, новелла, художественный прием, фабула, действительность, «двоемирие», «свое» и «чужое», символ.

SUMMARY

Timchenko O. V. Features of the motif of border functioning in the short stories by V. Bryusov

The article focuses on attempts to examine the specific functioning of the motif of border in the short stories by V. Bryusov. Particular attention is given to such variations in the system boundaries of the plot structure of Bryusov's stories as: land – sky, earth – heaven, the

sacred world – the demonic one, life – fantasy and others. In the artistic representations of the system of boundaries the author reveals heterogeneity of values of space, dividing it into «one's own» and «alien», emphasizing the idea that the boundary is easily permeable.

Key words: border, motif, short story, artistic device, the plot of a story, doubling reality, «one's own» and «alien», symbol.

*О.Г. Щербакова
(Горловка)*

УДК 82.0

ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. К ТЕОРИИ ВОПРОСА

В литературоведении широко используется понятие «внутренний мир художественного произведения». Понятие «художественный мир произведения» («поэтический» или «внутренний») уже давно стало фундаментальным в литературоведении разных стран.

Мнение о том, что художественное произведение представляет собой особый, независимый от реальности мир, получила свое распространение в эстетической мысли эпохи Возрождения. Дальнейшее развитие эти идеи получили в трудах В. фон Гумбольдта, Г. Ф. Гегеля, В. Г. Белинского, который настаивал на том, что художественное произведение должно быть целым, единым, замкнутым в себе миром. В наши дни В. Е. Хализев отмечает, что «мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность» [13, с. 137].

Среди отечественных литературоведов понятие «художественного мира произведения» было подробно исследовано Д. С. Лихачевым. Д. С. Лихачёв утверждает, что каждое произведение имеет свое жизненное пространство, границы которого зависят от воображения писателя и от структуры самого произведения. Внутренний мир произведения диктует параметры пространства, которое становится особым средством выражения авторского мира и миропонимания. Специфика художественного пространства способствует объяснению сюжета, характеристики героев, образных средств, ритма произведения, художественного времени, авторской точки зрения. Как следствие, можно говорить о влиянии своеобразия художественного пространства на художественный мир литературного произведения в целом. Ещё одной важной характеристикой художественного мира

произведения, как известно, Д. С. Лихачев считает время, имеющее так же свои границы и специфические характеристики. Заявленные характеристики художественного мира литературного произведения (время и пространство), конечно, не связаны с реальным временем, но в некоторой степени имитируют его.

Как известно, время и пространство являются одними из самых знаковых категорий в литературоведческом анализе художественного произведения. Категории времени и пространства исследовались в трудах целого ряда выдающихся учёных: О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачёв, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп, Б. А. Успенский, В. Б. Шкловский и др.

Пространственно-временные параметры или, по М. М. Бахтину, хронотоп, будучи единством времени и пространства, является именно той категорией, которая способствует глубокому постижению строения сюжета, своеобразия композиции и архитектурной логики художественного произведения. М. М. Бахтин отмечает, что литературно-художественный хронотоп характеризуется совмещением временных и пространственных примет: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 235]. Взаимобусловленность и взаимопроникновение времени и пространства приобретает доминирующее положение среди основополагающих параметров при рождении целого художественного произведения, поскольку «...в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [1, с. 235], – подчёркивает М. М. Бахтин.

Хронотоп литературного произведения представляет собой сложную структуру. Эта структура усложняется в том случае, когда анализу пространственно-временного аспекта поэтики подвергается произведение крупного жанра – романа. В случае же изучения хронотопа рассказов необходимо учитывать хронотоп, по замечаниям исследователей, таких включений, как вставные конструкции в виде размышлений или мечтаний героев.

Художественное время и художественное пространство, как параметры художественного мира произведения, выполняют определенную знаковую роль, необходимую для реализации замыслов автора. Художественный мир произведения – это замкнутая система, имеющая свои законы, принципы, свое

пространство и время. Все они являются значимыми категориями при анализе произведения. Практически невозможно проанализировать литературное произведение, учитывая лишь один из заявленных параметров. Важно рассматривать их все одновременно, во взаимодействии. Другими словами, необходимо рассматривать произведение, учитывая взаимосвязь и отношения всех параметров художественного мира. Такое комплексное исследование всех аспектов создает полную картину художественного мира в произведении. Таким образом, можно утверждать, что художественный мир, который является своеобразной другой реальностью, по структуре своей отличной от объективной реальности, представляет собой определенную систему, в которой все его компоненты взаимосвязаны, взаимодействуют, выполняют определенные функции.

Итак, в современном литературоведении сформировалось представление о художественном мире, как о макросистеме, включающей в себя различные ракурсы: ракурс автора, вектор реальности и план читательского восприятия. В свою очередь, эта макросистема связана со многими параметрами - пространный, порой, психологической и моральной средой.

Как отмечалось выше, по словам Д. С. Лихачева, основными параметрами художественного мира произведения являются его содержание, так называемый психологический мир, общественный строй, моральная сторона, отношения между средой и героями, особенности структуры, связь с духовной или бытовой средой, художественное пространство и время. Так что стоит отметить, что время и пространство становится в произведении особым средством выражения специфики авторского мира и авторского миропонимания. Естественным образом художник сквозь призму структуры времени и пространства и с помощью художественных средств может трансформировать художественную действительность.

Изучение пространственно-временных категорий в филологической науке занимало значительное место еще со времен античности и, по-прежнему, является перспективным направлением в литературоведении. Их изучение существенно раздвигает границы восприятия, интерпретации и анализа произведений, позволяя глубже проникнуть в их структуру и содержание. В соответствии с этим, понятие хронологического единства является значимым для аналитического рассмотрения литературного произведения. Для того, чтобы исследовать вопрос соотношения времени и пространства в литературном произведении, нужно иметь полное представление о понятии «времени» и «пространства» в литературе.

Известно, что в литературе образы могут легко перемещаться из одного пространства в другое, одни и те же события могут сближаться и «разводиться», дробиться, быть фрагментарно представленными в пространстве и времени. В принципе, понятно, что среди других видов искусства именно литература обладает способностью наиболее свободно обращаться с пространственно-временными категориями.

Время и пространство, изображенные в литературном произведении имеют такое свойство, которое литературоведы определили, как «дискретность». То есть способность литературы выделять из всего потока времени наиболее существенные фрагменты. Пропуски в потоке художественного времени, автор заполняет языковыми клише: «впоследствии», «за два дня», «через некоторое время». Таким образом, это свойство позволяет обеспечить динамизм в развитии сюжета, опустить незначительные детали и остановиться на главных, или, напротив, автор может позволить себе останавливаться на описании принципиально важных для характеристики персонажа или ситуации фрагментах, художественных деталях, актуализирующих значимый смысл портрета героя, его внешнего вида, интерьера, пейзажа и т.п. Значение художественных деталей трудно переоценить, так как их понимание, безусловно, способствует более глубокому проникновению в идейно-смысловое содержание литературного произведения. Отдельные художественные детали могут символизировать как пространственные координаты, так и временные.

Отметим существование разновидностей художественного времени и пространства как средства создания границ художественного мира. Поскольку пространство в художественном произведении – это организация событий сюжета и одновременно система пространственных образов текста. Автор, с одной стороны, специфически отражает реальное пространство, с другой стороны, создает собственное пространство, на которое естественным образом может влиять, осуществляя собственные художественные замыслы.

Разновидностями художественного времени и пространства, как правило, считают, конкретное и абстрактное время и пространство. «Конкретный» хронотоп привязан к географическим координатам, а «абстрактные» время и пространство – нет, они находятся «вне» конкретики реального мира.

Вообще, необходимо помнить, что в литературном произведении исследователи, как правило, выделяют

географическое, психологическое, фантастическое, социальное и другие пространства. Они могут взаимодействовать или дополнять друг друга. Писатель может использовать одновременно несколько типов пространства. Обусловлено это, в первую очередь, художественным замыслом автора.

Подобная ситуация складывается в литературном произведении и с художественным временем. Оно может быть различным, смешиваться, пересекаться, один временной пласт может наслаиваться на другой, его границы могут быть чёткими или, напротив, размытыми. Многомерность временных координат зависит, как и в случае в пространственной структурой художественного произведения, будет всегда зависеть от авторской воли, произвольности его, автора, художественного замысла.

Таким образом, можно отметить, что художественное время и художественное пространство, будучи основными параметрами литературного произведения, «отвечают» за организацию пространственной и временной структуры художественного текста, характеризуют основной остов текста, его сюжетное построение, которое, в свою очередь реализуется в архитектонике всего произведения. А образы, символы и художественные детали, спроецированные на художественное время и пространство, выполняют функцию очерчивания границ художественного мира литературного произведения. Специальное изучение художественного времени и художественного пространства значительно раздвигает границы восприятия, интерпретации и анализа произведений, позволяет глубже проникнуть в их структуру и содержание. Хронотоп литературного произведения является центром, вокруг которого организованы основные события художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 407 с.
2. Есин А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные положения и термины: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М.: Академия, 1999. – С. 47-62.
3. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М.: Флинта, 2000. – 248 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

5. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы, 1968. – №8. – С. 74 – 87.
6. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства / Д. С. Лихачёв // М.: Худож. лит., 1971. – С. 231-405.
7. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 292 с.
8. Никитина И. П. Пространство картины мира и художественное пространство / И. П. Никитина // Философские исследования. – 2001. – №2. – С. 23- 37.
9. Салимова Д. А., Данилова Ю. Ю. Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования / Д. А. Салимова, Ю. Ю. Данилова. – М.: Флинта, 2009. – 200 с.
10. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: [Хрестоматия для студентов] / Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 354 с.
11. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Худож. лит., 1983. – С.227-284.
12. Флоренский П. А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П. А. Флоренский. – М.: Мысль, 1993. – 421 с.
13. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – М.: Академия, 2002. – 437 с.
14. Чернейко В. Н. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / В. Н. Чернейко // Философские науки. – 1994. – № 2. – С. 58-70.

АННОТАЦИЯ

Щербакова О.Г. Параметры художественного мира литературного произведения. К теории вопроса

В статье рассматриваются основные параметры художественного мира литературного произведения – время и пространство, определяемое М.М. Бахтиным как хронотоп. Автор приходит к выводу о том, что специальное изучение значительно раздвигает границы восприятия, интерпретации и анализа произведений, позволяет глубже проникнуть в их структуру и содержание. Существенным фактом является обязательность для построения авторской картины мира писателя такого компонента художественного текста, как хронотоп. Вслед за ведущими исследователями автор рассматривает хронотоп в качестве центра, вокруг которого организованы основные события художественного произведения.

Ключевые слова: художественный мир произведения, хронотоп, художественное время, художественное пространство, функции хронотопа.

SUMMARY

Shcherbakova O. G. The parameters of the artistic world of a literary composition. On the theory of matter

This article deals with the basic parameters of the artistic world of the literary work – time and space defined by M. Bakhtin as a chronotope. The author concludes that a special study significantly pushes the boundaries of perception, interpretation and analysis of literary works, allows us to penetrate more deeply into their structure and contents. The essential fact is that such component of the literary work as chronotope is obligatory to construct the author's view of the world of the writer. After leading researchers the author examines chronotope as a centre, around which the main events of the artistic composition are organized.

Key words: the artistic world of a literary work, chronotope, artistic time, artistic space, functions of chronotope.

*Ван Инь, М.В. Михайлова
(Москва, Россия)*

УДК 82.0

ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ И.А. БУНИНА И Г.Н. КУЗНЕЦОВОЙ: КОНФЛИКТ УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ И ПИСЕМ)

Прямых учеников И.А. Бунин, как известно, не оставил, хотя наследников бунинских традиций в литературе очень много. Однако круг учеников у него был. Это Л.Зуров. Н.Рощин, Г.Кузнецова. Рощин в целом не оправдывал возложенных на него надежд. Зуров во многом держался особняком, не во всем принимая советы мэтра. Кроме того, душевное заболевание и увлеченность археологией не позволяли ему войти в тесный контакт с бунинской творческой индивидуальностью. Другое дело Галина Кузнецова. В ней для Бунина счастливо соединилась возлюбленная и ученица. Или, по крайней мере, он долгое время предполагал такое соединение гармоничным и надеялся, что оно будет продолжительным и даже развиваться во времени. И конечно, в глубине души он ощущал возвращение молодости, надежд, новых стремлений. Признается в этом он только спустя 16 лет, когда разрыв обнажит не только отсутствие любовных

чувств, но и человеческих контактов («совсем, совсем чужие» [3, с. 596]). «Как молод я был тогда» [3, с. 596], □ запишет он в дневнике.

Однако творческие контакты, по сути, не были поддержаны контактами человеческими, что до поры до времени каждый из участников этого союза пытался скрыть от самого себя. Долгие все находился в заблуждении Бунин, ибо предпочитал видеть развитие отношений в том идеальном ракурсе, который нарисовал в своем воображении, тем более что история литературы знала немало прецедентов подобных связей. Он вообразил, что в лице Кузнецовой имеет не только молодую возлюбленную, но и начинающего автора, который всеми силами стремится войти в писательский круг, который не помышляет ни о чем другом, как о постоянном творческом совершенствовании, будучи готовым положить все свои желания на алтарь искусства. Однако реальность развивалась по иным законам, почти ни в чем не совпавшим с бунинскими представлениями. И это обнажает противоречие между проницательностью Бунина как писателя-психолога и его житейской или даже в большей степени мужской наивностью, которая пасует перед женской если не хитростью, то во многом приспособляемостью к предлагаемым обстоятельствам.

События, развивавшиеся в Грассе на протяжении почти 10 лет, неумолимо свидетельствуют, что Бунин был во многом слеп относительно, житейских воззрений, определяющих характер Кузнецовой желаний, довольно рано сформировавших ее натуру. Конечно, следует учитывать, что и Кузнецова очень удачно подыгрывали бунинскому «моделированию» действительности. Она женским чутьем довольно рано угадала, какой он хочет ее видеть, и довольно успешно пыталась соответствовать нарисованному в его сознании облику. А поскольку пребывание ее в семье Буниных было несомненно «травматическим» (особенно на первых порах) – она выступала в качестве ученицы великого мэтра и его секретаря, как подруга жены писателя и даже в чем-то ее наперсница, ей приходилось быть в какой-то степени и хозяйкой дома, принимающей множество гостей и коллег хозяина «Бельведера» – то способом «выживания» она выбрала педалирование слабости, незащитной женственности, гонимости, что очевидно должно было вызывать сочувствие и сострадание окружающих (и в первую очередь Бунина – не даром В.Н.Бунина в своих записях неоднократно повторяет, что муж не *любит* Галину, а *жалеет* ее! [3, с. 570]¹) и которые она пыталась

¹ Показательна запись: «<...> у него к Г[алине] вовсе не любовь, не страсть, а какая-то жалость, которую она умеет внушать к себе мужчинам вместе с идеализацией своей личности. <...>».

продуцировать, в том числе и через творчество. Именно такой женский образ она воспроизводит в своем творчестве. Однако на страницах дневника подспудно прочитываются иные интенции, которые идут вразрез с обозначенными выше свойствами.

Это обусловило своеобразие женского образа в ее прозаических произведениях. В результате доминантой характера созданной ею героини, в который отчетливо просвечивают автобиографические черты, становится, слабование и неспособность к борьбе и сопротивлению, приспособление, хотя и невольное, к предлагаемым обстоятельствам. Но в реальной жизни возникало и аккумулировалось сопротивление, приведшее в конце концов к поступку, который можно квалифицировать как вызов: Кузнецова покидает Бунину, выбрав в качестве подруги жизни женщину – Марго Степун.

И вот это-то растущее неприятие существующего положения вещей, желание вырваться из-под бунинской опеки отчетливо демонстрирует ее «Грасский дневник», который, несмотря на тщательную правку перед его публикаций, несмотря на отчетливое стремление автора убрать «лишние» подробности, увести в тень мотивы многих поступков, все же обнажает тайные переживания и рисует нарастание будущего конфликта. И одной из очень весомых причин расхождения Кузнецовой и Бунина (помимо разного жизненного целеполагания, различных устремлений) было, несомненно, возрастное несовпадение.

Казалось бы, 30 лет разницы – не такой большой срок: Бунин родился в 1870 г., Кузнецова – в 1900. Культуре известны счастливые союзы с еще большей разницей в возрасте. И даже жена, Вера Николаевна, была моложе Бунина на целых 11 лет. Но в данном случае это оказалось поистине роковым. И раньше всех этот возрастной контраст почувствовала проницательная Вера Николаевна, которая делает записи следующего содержания, хотя и со ссылкой на мнение мужа (который, вероятно, о чем-то начинал догадываться): «Он понимает, что может увлечь, но это не настоящее. Отдель[ый] кабинет, ужин, момент усталости, она смотрит, увидит морщину и подумает: стар.<...>» [3, с. 570]¹. Но есть и ощущение, что, сама того не желая, Вера Николаевна тоже подливала масло в огонь разгоравшегося непонимания (вероятнее всего, желая огородить Ивана Алексеевича от будущих разочарований). Об этом свидетельствует запись ее слов Галиной: «В.Н. <...> говорила, что <...> он (Зуров. – М.М.) внес в дом оживление, молодость и влияет на меня в этом смысле, а то я чересчур поддаюсь влиянию И.А., живу вредно для себя, не

по летам» [4, с. 127]¹ (курсив мой. – М.М.). Вера Николаевна буквально культивировала в Кузнецовой жажду развлечений, блеска. Ей присуще пристальное внимание к настроениям Кузнецовой, которые она чаще всего характеризует, как «Галия киснет» [3, с. 577]. Она постоянно фиксирует свое внимание (и окружающих, по-видимому, тоже) на том, что Галина юность проходит в грасской глуши, вдали от светских удовольствий, что ей нужны наряды. Нет сомнения в том, что добрейшая Вера Николаевна искренно сочувствует девушке, к которой относится едва ли не как к дочери, и хочет ей помочь, поэтому при первой возможности покупает ей чулки, ботинки, замшевые перчатки, дарит шляпу и в итоге с удовлетворением замечает: «<...> одели “как куколку”, и «она стала, как с картинки», «была счастлива» [3, с. 577]. Т.е. Вера Николаевна очевидно культивирует в Галине задатки тяготения к роскоши, беспечной жизни. Она даже возмущена предложением Фондаминского найти Галине какую-то работу в Париже, которая могла бы обеспечить ее существование. В душе зная, что Бунину как ничто другое претит лень и безделье, она, тем не менее, именно к безделью подталкивает Кузнецову: «Галю превратить в бегущую по лекциям девицу, живущую нищенски, когда ей хочется именно “красоты жизни”, “посильней роскоши”...» [3, с. 577]. Она также часто соболезнает Галине по причине отсутствия общения со сверстниками и проводит границу между «своим» (т.е. бунинским) поколением, и молодыми, которые кажутся ей эгоистичными, замкнутыми на себе, а потому душевно бедными.

Таким образом, проследив отношение Веры Николаевны к Кузнецовой, можно констатировать, что сама того не подозревая, она всемерно подчеркивала «несовпадение» интересов и взглядов Бунина и его молодой возлюбленной, провоцируя в поведении Галины те черты, которые были способны отдалить и отделить ее от Бунина. Действуя, казалось бы, парадоксальным образом, стареющая женщина всемерно подчеркивала молодость соперницы, ее желание «жить для себя», тем самым вызывая у Бунина неприятие и комплекс старости. Можно сказать, что Вера Николаевна многое сделала для того, чтобы Галина оказалась в объятиях Магды Степун, потому что именно та могла обеспечить если не роскошную, то веселую и беззаботную жизнь для своей подруги. Это не значит, что она подталкивала ее именно к женщине: в какой-то момент была надежда на Рошина, который сумеет, как ровесник, отвлечь Кузнецову от грустных мыслей. Но к нему оказался очень тяжелый характер. А Магда оказалась

¹ Запись от 8 янв. 1930 г. Далее ссылки на издание в скобках в тексте с обозначением ГД и указанием страницы.

¹ Запись 12-13 ноября 1926 г.

именно такой подходящей парой. Особенно это станет ясно во второй приезд этой пары в Грасс, когда постепенно все большее время они начнут проводить у друзей в Каннах. Неосознаваемая подоплека ее действий выплывает наружу в письме к мужу, когда она разрыв Галины с грасской жизнью объяснит тем, что он «"перекормил" Галю собой, ей стало неинтересно» [3, с. 583-584], т.е. еще раз, уже окончательно подчеркнет их чуждость друг другу... К теме возраста она вернется еще раз, уже в 1936 г., когда после встречи с Галиной в Париже, укажет в письме к Бунину, что та стала «взрослее». Однако сама Галина отныне не будет скрывать от Бунина сущности своего характера, когда ей часто «хочется только лежать на траве и ни о чем не думать» и хочется, чтобы «перемена обстановки, солнце» тоже способствовали исчезновению в Бунине чего-то «очень и очень горького» [3, с. 590]¹.

Но следует признать, что Галина сумела извлечь максимально пользы из своей молодости, особенно если учесть тот дискомфорт, который она все же, несомненно, ощущала, даже при отсутствии у нее комплексов. Но все же на страницах дневников она довольно рано начинает отмечать в Бунине признаки старости и утомления. Ей кажется, что раньше такого не было. Но скорее всего, она не фиксировала то, что сейчас, летом 1928 года, т.е. спустя всего год после прибытия в Грасс бросается ей в глаза: «Вообще И.А. не тот, что был раньше. Перемена эта трудно уловима, но я знаю, что она в отсутствии той молодой веселой отваги, которая была в нем год-два назад и так пленяла (обратим внимание на глагол, означающий, что теперь *пленяться* нечем. – М.М.). Он внутренне притих» (ГД. С. 73). И далее несколько раз встречается упоминание того, как это отражается на ее самочувствии, а именно: «тяжкой тоской» (там же). Постепенно эта тоска разрастается до ощущения «голости» всей жизни в неуютном грасском доме с его ледяной водой в умывальнике, холодных комнатах, а – главное – длинных-длинных вечерах, не заполненных ничем. Последнее выглядит особенно странным. Если принять во внимание, что рядом находится ярчайший писатель XX века. Следовательно, вечера не заполняются *разговорами*... Чувство «жалобной грусти и пустоты» (ГД. С. 295) усиливается после блеска пребывания в Стокгольме на вручении Нобелевской премии. Она начинает все больше осознавать, что невозможно бесконечно пребывать в «полудетях», как в шутку называлось молодое поколение грасских обитателей. Обобщение своих ощущений того периода она передаст в эссе-очерке «Друзья», в центр которого поставлен Илья Фондаминский, чья роль по введению Кузнецовой в

¹ Приписка к письму В.Н. от июля 1938 г.

«слишком "взрослую"» для нее жизнь Бельведерской виллы, всемерно подчеркивается. Значит, еще спустя почти 20 лет она твердо помнит, что была «наполовину младше всех живущих» [5, с. 286] в ней. И это уже выглядит как отстоявшаяся формула. Бунин в очерке «проходит» фоном. Но тем более показательны те, опять-таки, итоговые формулировки, которые возникают в ее творческом сознании. Портрет его воссоздан уже с опорой на ту мифологию, которая сложилась в бунинской иконографии и мемуаристике: «сухощавый, небольшой, стройный», одетый во все белое, с «горделиво закинутой, выбритой наголо полетному головой и профилем римского патриция» [5, с. 283]. В соответствии с возникающим каноном изображения Бунина в его облике педалируется именно юношеское. В противовес грасскому дряхлому дому он молод; его «стремительная рука» бодро по утрам распахивает ставни, он сам «стремительно сбегает по лестнице своей легкой, почти юношеской походкой» [5, с. 284]. Но подлинное отношение Кузнецовой к Бунину проступает в подтексте описания мертвенно-ритуального распорядка в доме, определяемого диктаторской миссией его хозяина: в уютных креслах под пальмами на террасе никто не нежится по утрам, ибо «надо было рано ложиться, чтобы утром рано встать бодрым, выспавшимся, полным творческих сил для работы. Все здесь работали» [5, с. 285]. Поэтому «соловьиное пение, роса в высокой траве, звездочки мелких белых цветов, раскрывавшихся по вечерам на верхних пустых террасах», «копьяняющее благоухание цветов» – все это одаряло обитателей только «на миг» [5, с. 285], остальное же, по Кузнецовой, длящееся бесконечное время было подчинено «одному и тому же образцу», иерархии ценностей, важнейшей из которых являлось писание, творчество, дисциплина работы. Думается, что неслучайно ритуализированность и монотонностей действий воспринимается автором эссе в параметрах той же мертвенной обрядовости, которая воспроизведена Буниным в «Господине из Сан-Франциско». Это подтверждается почти идентичностью фраз, дающих представление об отработанном жизненном распорядке. На пароходе «Атлантида» «жизнь протекала весьма размеренно: вставали рано <> делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие <...> полагалось бодро гулять по палубам <...> подкрепляться бутербродами <...>», ожидая трубного сигнала, возвещающего о том, что «составляло главнейшую цель всего этого существования» [2, т. 4] – роскошного ужина и бала. То же происходило и в Неаполе, где «жизнь тотчас потекла по заведенному порядку» [2, т. 4]. И хотя, по авторскому замыслу Бунина, такая монотонность и рассчитанность должны

символизировать человеческую выхолощенность и пустоту пресыщенного господина, подготавливающего себя к приему очередной порции наслаждения (по определению Бунина, «венца» такой жизни), для Кузнецовой она оказывается тождественной приуготовлению к писательскому поприщу, которое для обитателей виллы Бельведер тоже является «венцом» и конечной целью существования, а для нее начинало идентифицироваться с самоустраниением от жизни, неспособностью принять ее полноту. Поэтому можно утверждать, что, подталкивая Кузнецову к писательству, Бунин обрисовывал для нее ту формулу аскетического существования, которую она, в силу своей натуры, категорически не принимала. Возможно, именно поэтому, обладая несомненным дарованием, она раз и навсегда отвергла для себя возможность стать полноценным писателем высокого ранга, что требовало погружения в творческий процесс и самоограничения.

В свое время жесткий приговор женской молодости вынес Блок. При подготовительной работе над пьесой «Роза и крест» он сделал следующую запись, касающуюся его героини: она «прекрасна лишь тем, что молода; и как во всех молодых, в ней сладостно борются и еще не скоро доборются два стремления: одно — пошлое, житейское, сладострастное» и другое, в котором «скрыты высокие и женственные возможности» [1, т. 5, с. 458]. Бунин надеялся, что в Галине будет развиваться второе. Но этим надеждам не суждено было сбыться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Собр. соч.: в 8-ми томах. — Т. 5. — М.-Л., 1961. — 795 с.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 томах. — Т. 4. — 500 с.
3. Бунин И.А. Новые материалы. Вып. III. «...Когда переписываются близкие люди». Письма И.А.Бунина, В.Н.Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А.Степун. 1934-1961. — М., 2014. — 714 с.
4. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. — М., 1995. — 410 с.
5. Мы. Женская проза русской эмиграции. — СПб., 2003. — 624 с.

АННОТАЦИЯ

Ван Инь, Михайлова М. В. Творческие контакты И.А. Бунина и Г.Н. Кузнецовой: конфликт Учителя и ученика (на материале дневниковых записей и писем).

Авторы статьи рассматривают проблему отношений Учителя и ученика на примере истории творческих и личностных

взаимосвязей И.А. Бунина и Г.Н. Кузнецовой, исходя из установки, согласно которой знаменитый писатель жаждал воспитать наследников в литературе, а в лице своей ученицы видел кандидатуру на определённую им роль.

Ключевые слова: мемуаристика, эпистолярный жанр, дневника, тема ученичества.

SUMMARY

Van Yin, Mikhailova M.V. Creative contacts of I. A. Bunin and G. N. Kuznetsova: the Master-Apprentice conflict (on the basis of diary notes and letters).

The authors of the paper consider the problem of the Master-Apprentice relationship illustrating it by the story of creative and personal relations of I. A. Bunin and G. N. Kuznetsova with special regard to the idea that the famous writer aspired to training successors in literature and predetermined a specific role for his apprentice.

Key words: the genre of memoirs, epistolary style, the genre of diary, the problem of apprenticeship.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Безуглая Александра Романовна** – преподаватель кафедры романо-германской филологии Горловского института иностранных языков, aleksandra_bezuglaya@mail.ru;
- Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики Горловского института иностранных языков, nataliya_3012@mail.ru;
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Горловского института иностранных языков, Sergeyvolosevich@mail.ru;
- Денисов Владимир Дмитриевич** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка Центра международных отношений Российского государственного гидрометеорологического университета (г. Санкт-Петербург, Россия), avdenisova@mail.ru;
- Денисова Алина Валентиновна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры философии и социологии Санкт-Петербургского университета Министерства внутренних дел Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, Россия), avdenisova@mail.ru;
- Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой документоведения и информационной деятельности Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа (г. Ивано-Франковск, Украина), derbenyovalv@mail.ru;
- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения Горловского института иностранных языков, helga_zhar@mail.ru;
- Загорулькина Виктория Анатольевна** – преподаватель кафедры второго иностранного языка Горловского института иностранных языков, zagorulkina75@mail.ru;
- Ивахненко Марина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Горловского института иностранных языков, m_ivakhnenko@list.ru;

- Кораблёв Александр Александрович** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета, dikoerpole@rambler.ru;
- Кораблёва Наталья Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Горловского института иностранных языков, amalenna@rambler.ru;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор Горловского института иностранных языков, sakochetova@mail.ru;
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Горловского института иностранных языков, lubimseva@mail.ru;
- Мацапура Валентина Ивановна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы Полтавского государственного педагогического университета им. В.Г. Короленко (г. Полтава, Украина), matsapura@mail.ru;
- Скороходько Юлия Станиславовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия), yulia-skorokhodko@yandex.ru;
- Смирных Вероника Руслановна** – студентка IV курса Горловского института иностранных языков, lubimseva@mail.ru;
- Тимченко Олеся Владимировна** – преподаватель кафедры второго иностранного языка Горловского института иностранных языков, olesia.timchenko@gmail.com;
- Федоров Владимир Викторович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета, vagrikov@rambler.ru;
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Горловского

института иностранных языков, shishkinailona@
gambler.ru;

Щербакова Оксана Георгиевна – старший преподаватель кафедры английской филологии Горловского института иностранных языков, ok.shcherbakova@mail.ru.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Bezuglaya Alexandra Romanovna – Instuctor, Department of Romance and Germanic Philology, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatoliyevna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Volosevich Lyudmila Vasiliyevna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Denisov Vladimir Dmitriyevich – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the Russian Language Centre for International Relations of Russian State Hydrometeorological University (Saint-Petersburg, Russia);

Denisova Alina Valentinovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Philosophy and Sociology of St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of Russian Federation (Moscow, Saint-Petersburg, Russia);

Derbeneva Lidia Victorovna – Doctor of Philology, Professor, Chair of the Department of Documentation and Information Activities of Ivano-Frankovsk National Technical University of Oil and Gas (Ivano-Frankovsk, Ukraine);

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Chair of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Zagorulkina Victoria Anatoliyevna – Instructor of the Department of the Second Foreign Language, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Ivakhnenko Marina Nikolayevna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Theory and

Practice of Translation, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Korablev Alexander Alexandrovich – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature, Donetsk National University;

Korableva Nataliya Vasiliyevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Kochetova Svetlana Alexandrovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Rector of Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Matsapura Valentina Ivanovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Foreign Literature of V.G. Korolenko Poltava State Pedagogical University (Poltava, Ukraine);

Skorohodko Yulia Stanislavovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education “V.I. Vernadsky Crimean Federal University” (Simferopol, Russia);

Smirnykh Veronica Ruslanovna – a IVth year student of Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Timchenko Olesya Vladimirovna – Instructor of the Department of the Second Foreign Language, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Fedorov Vladimir Victorovich – Doctor of Philology, Professor, Chair of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature, Donetsk National University;

Shishkina Iлона Evgenievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Gorlovka Institute for Foreign Languages;

Shcherbakova Oksana Georgievna – Senior Lecturer of the Department of English Philology, Gorlovka Institute for Foreign Languages.

СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>В.Д. Денисов</i> ОБ ОСМЫСЛЕНИИ Н. В. ГОГОЛЕМ ИСТОРИИ МАЛОЙ РОССИИ	3
<i>Л.В. Дербенёва</i> ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОДСТВО ИДЕЙНО- ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА	14
<i>А.А. Кораблев</i> КУДА ЛЕТИТ ПТИЦА-ТРОЙКА? (ЗАМЕТКИ О СИМВОЛИКЕ ПУТИ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ)	23
<i>С.А. Кочетова</i> СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА В СУДЬБЕ ОТЕЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «БЫЛИ И НЕБЫЛИ» Б. ВАСИЛЬЕВА)	30
<i>В.И. Мацяпура</i> П. МЕРИМЕ КАК РЕЦИПИЕНТ И ИНТЕРПРЕТАТОР ТВОРЧЕСТВА Н. ГОГОЛЯ	39
<i>В.В. Федоров</i> ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	49
<i>Н.А. Бслоконь</i> СИНІВСЬКА ЛЮБОВ ЯК «КВІТКА РЕСЕНТИМЕНТУ» (І. ЧЕНДЕЙ «ТЕСТАМЕНТ», В. РАСПУТІН «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»)	57
<i>А.В. Денисова</i> ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКТА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯЯ КАРАМАЗОВЫ»	68
<i>О.В. Жарикова</i> О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРА ПУТЕШЕСТВИЯ В СБОРНИКЕ И. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»	77
<i>М.Н. Ивахненко</i> ОСОБЕННОСТИ МЕЖЖАНРОВОГО СИНТЕЗА В РОМАНАХ В. АКСЁНОВА НАЧАЛА XXI ВЕКА («ВОЛЬТЕРЬЯНЦЫ И ВОЛЬТЕРЬЯНКИ», «МОСКВА КВА-КВА»)	81
<i>Н.В. Кораблева</i> АЛЛЮЗИИ И ЭФФЕКТЫ В ПОВЕСТИ А. БИТОВА «ФОТОГРАФИЯ ПУШКИНА»	89

<i>Л.Н. Любимцева</i> ФУНКЦИИ ТЕХНИКИ ВЕРБАТИМ В ПЬЕСЕ О. ДАРФИ «ТЕРРИТОРИЯ ВОЙНЫ»	105
<i>Л.Н. Любимцева, В.Р. Смирных</i> СИНКРЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПЬЕСЫ И. ВЫРЫПАЕВА «ИЛЛЮЗИИ»	110
<i>Ю.С. Скороходько</i> «THE ORDER: 1886». К ВОПРОСУ ПОЭТИКИ НЕОВИКТОРИАНСКОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ	115
<i>И.Е. Шишкина</i> РОМАН В.В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ» В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ КРИТИКИ	125
<i>О.Р. Безугла</i> ВИПАДОК ЧЕРУБІНИ ДЕ ГАБРІАК ЯК ОДНА З ВИДАТНИХ МІСТИФІКАЦІЙ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	134
<i>Л.В. Волосевич</i> ТЕМА «ОСЬМНАДЦАТОГО ВЕКА» И НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ	143
<i>В.А. Загорюлькина</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В ПЬЕСЕ ЖАНА ЖИРОДУ «АМФИТРИОН 38»	150
<i>О.В. Тимченко</i> ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВА ГРАНИЦЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. БРЮСОВА	159
<i>О.Г. Щербакова</i> ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. К ТЕОРИИ ВОПРОСА	168
<i>Ван Инь, М.В. Михайлова</i> ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ И.А. БУНИНА И Г.Н. КУЗНЕЦОВОЙ: КОНФЛИКТ УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ И ПИСЕМ)	174
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	182
INFORMATION ABOUT AUTHORS	184

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

Сборник научных трудов

Выпуск первый (двадцать пятый)
Литературоведение

Ответственный редактор С.А. Кочетова
Технический редактор А.М. Калашников
Компьютерная верстка и макетирование
Е.С. Шалыгиной
Корректоры: Н.А. Жихарева,
О.Т. Захарова

*За содержание и достоверность фактов, цитат, имен собственных
и других сведений ответственность несут авторы*

Подписано к печати 30.04.2015.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 11,17. Уч.-изд. л. – 11,75.
Усл.-изд. л. – 10,92.
Тираж 500 экз. Зак. № 3.

Издательство Горловского института иностранных языков
Свидетельство о государственной регистрации субъекта
издательского дела
ДК № 1342 от 29.04.2003 г.
84626, г. Горловка, ул. Рудакова, 25