



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 1(16)
2011**

Москва
2011

Новый филологический вестник

№ 1 (16) '2011

Редакционная коллегия:

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),
С.С. Бойко (канд. филол. наук, доцент),
М.Н. Дарвин (д-р филол. наук, проф.),
Д.М. Магомедова (д-р филол. наук, проф.),
Г.В. Макарова (д-р искусствоведения, проф.),
И.В. Морозова (д-р филол. наук, проф.),
Н.С. Павлова (д-р филол. наук, проф.),
Н.Д. Тамарченко (д-р филол. наук, проф.),
П.П. Шкаренков (д-р ист. наук, проф.),
О.В. Федунина (ответственный секретарь, канд. филол. наук).

Журнал основан в 2005 г.

Выходит 4 раза в год.

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Российский государственный гуманитарный университет,
Институт филологии и истории.

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Телефон: (499) 250–68–44

Факс: (499) 251–35–06

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2011

© Российский государственный гуманитарный университет, 2011



Содержание

Статьи и сообщения

Теоретические проблемы

- В.Ш. Кривонос* Термины метатекста в «Мертвых душах» Гоголя 5
Н.Н. Кириленко Детектив: логика и игра (*окончание*) 13

История литературы

- О.А. Богданова* Достоевский на рубеже XIX–XX вв. 25
С.А. Кибальник Набоков и Газданов. (О романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта») 36
Т.Г. Шеметова Мифологема пророка в поэзии XX в. (на материале «Разговора с гением» М. Цветаевой и «Разговора с небожителем» И. Бродского) 47

Прочтения

- Л.Ю. Фуксон* Чтение романа Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» ... 55

Филология плюс...

- А.С. Рейнгольд* Истоки этических принципов
Ф.А. Степуна: анализ военных дневников
«Из писем прапорщика-артиллериста» (1918) 64

События научной жизни

Белые чтения – 2010. Секция жанроведения

- О.В. Зырянов* Логика жанровых номинаций
в поэзии Нового времени 76
С.Ю. Артемова Коммуникация вопреки:
о трансформации жанра лирического послания 87
Л.Н. Полубояринова К проблеме дифференциации
жанров «новелла» (Novelle) и «повесть» (Erzählung)
в немецкоязычной прозе XIX в. 96
О.Н. Кулишкіна Афоризм на русской культурной
почве XIX – начала XX вв. 105
Н.А. Корзина Судьбы малых канонических жанров в русской
литературе конца XIX в. («Собачьё счастье» А.И. Куприна) 114
О.А. Кравченко Концепция «романа-трагедии»: полемика
М. Бахтина с Вяч. Ивановым 120
Анна Скубаческа-Пневска Продолжение чужого произведения –
интертекстуальный жанр или форма культурного паразитизма? 129
Е.Ю. Козьмина Фантастическая криминальная литература:
жанр полицейского романа 141
Summary 149
Сведения об авторах 154



Contents

Articles and Reports

Theoretical Problems

- Vladislav Sh. Krivonos* Terms of the Metatext
in Gogol's «The Dead Souls» 5
- Natalia N. Kirilenko* Detective: Logic and Play (*continuation*) 13

History of Literature

- Olga A. Bogdanova* Dostoevsky at the Edge
of the 19th – 20th Centuries 25
- Sergey A. Kibalnik* Vladimir Nabokov and Gayto Gazdanov
(On V. Nabokov's Novel «The Real Life of Sebastian Knight») 36
- Tatiana G. Shemetova* Myth About the Prophet in the Poetry
of the 20th Century («Conversation with the Genius» M. Tsvetaeva
and «Conversation with the Inhabitant of Heavens» I. Brodsky) 47

Interpretations

- Leonid Yu. Fukson* Interpretation of the Novel
«Treasure island» by R.L. Stevenson 55

Philology and...

- Anton S. Reinhold* The Beginnings of F.A. Stepun's
Ethical Principles: the Analysis of the War Diaries
«From the Letters of an Artillery Officer» (1918) 64

Academic Events

White Readings – 2010. Session «Genristic Aspects»

- Oleg V. Zyryanov* The Logic of Genre Categories
in the Poetry of the New Time 76
- Svetlana Yu. Artemova* Communication Contrary:
the Transformation of the Genre of Lyrical Epistle 87
- Larisa N. Poluboyarinova* About Distinction between
the Tale (Erzählung), the Novella and the Novel
in the German Prose of 19th Century 96
- Olga N. Kulishkina* The Aphorism in the Russian Culture
of the 19th and the Beginning of the 20th Century 105
- Nina A. Korzina* The Destiny of Smaller Canonical Genres
in the Russian Literature of the End of the 19th Century
(«The Dog's Fortune» by A.I. Khuprin) 114
- Oksana A. Kravchenko* The Concept of «Novel-tragedy»:
the Polemics between M. Bakhtin and V. Ivanov 120
- Anna Skubachevska-Pnevnska* The Continuation of the Other Author's
Work – Intertextual Literary Genre or a Form of Cultural Parasitism? 129
- Elena Yu. Kozmina* Criminal Fantasy Fiction: Police Procedurals Genre ... 141
- Summary 149
- List of Contributors 157



СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В.Ш. Кривонос

ТЕРМИНЫ МЕТАТЕКСТА В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ

В статье рассматриваются функции и семантика терминов метатекста «повесть» и «поэма», играющих важную роль в метаповествовании в «Мертвых душах». **Ключевые слова:** повесть; поэма; метаповествование; термины метатекста; Гоголь.

В литературе о «Мертвых душах» уже обращалось внимание на сочетание в авторских высказываниях взаимосвязанных понятий «повесть» и «поэма», прилагаемых к пишущемуся произведению; они рассматриваются исследователем как «обозначения жанра»¹. Точнее, однако, было бы считать их не жанровыми дефинициями, а терминами метатекста, то есть текста о тексте, имеющими непосредственное отношение к проблеме литературной условности и служащими знаками многослойной и сложно устроенной вымышленной реальности, где неуместны прямые теоретические рефлексии².

Создавая «Мертвые души», Гоголь сознательно «конструирует совершенно новое жанровое целое», для обозначения которого «решает воспользоваться словом “поэма”»³. Выставленное на обложке «Мертвых душ» слово «поэма» фигурирует «как *прямое обозначение жанра*» – с акцентом на «жанровой уникальности»⁴. Что касается высказываний изображенного автора⁵, о которых идет речь, то они являются элементами метаповествования, обращенного, как и любой вид метатекста, «не только к предмету, но и к авторскому слову о нем»⁶. Фигурирующие в этих высказываниях понятия, которые условно можно назвать *теоретическими*, и наделяются функциями терминов метатекста, содержание которых определяется не соотносительностью с их специальными значениями в *профессиональном языке*, а исключительно контекстными смысловыми связями.

Специфика метаповествования обусловлена отношением между такими функционально различающимися формами изображенного автора, как повествователь, излагающий некую сюжетно организованную историю, и условный создатель пишущегося произведения. Хотя разные стратегии метаповествования по-разному формируют его структуру, неизменной остается направленность здесь авторской самореф-



лекции на акт творчества⁷. В «Мертвых душах» предметом и темой авторских рассуждений становится как процесс создания произведения, так и процесс повествования; термины метатекста используются изображенным автором, совмещающим функции повествователя и субъекта творчества, для характеристики как того, так и другого процесса.

Отметим, что термины метатекста, к которым прибегает автор, отличаются метафоричностью и не являются терминами в строгом смысле этого слова, то есть специальными понятиями, стилистически нейтральными, лишенными эмоциональной экспрессии и не связанными с контекстом. Сдвиг и метаморфоза значений делают их *автометафорами*, не просто характеризующими пишущееся произведение, но выражающими *метафорическую самоидентификацию* его условного творца⁸.

Метафорический характер терминов метатекста становится особенно заметным в ситуации их пародийного отражения в речи почтмейстера, фиктивного «автора» вставного текста, «Повести о капитане Копейкине»: ««Капитан Копейкин», повторил он, уже понюхавши табаку, “да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма”»⁹.

Было высказано мнение, что для рассказчика «поэма – чужой жанр» и что изображенный автор «называет этот рассказ “повестью”»¹⁰. Однако почтмейстер, прибегающий к устной форме рассказывания, видит в «поэме» скорее не чужой жанр, но чужой тип повествования, книжно-письменный. Кстати, почтмейстеру, открывшему («начал так») рассказ о Копейкине названием «истории», которую присутствовавшие чиновники «изъявили желание узнать» (VI, 199), принадлежат оба определения – и «поэма», и «повесть», причем жанрового смысла в эти определения он точно не вкладывает. Будучи рассказанной, *история* может обернуться «в некотором роде, целой поэмой», если *какой-нибудь писатель* сочтет ее «презанимательной». Пока что, в рассказе почтмейстера, этим характерным свойством наделяется сама «повесть». Ср.: «У Гоголя, впрочем, это обозначение неявное: “повесть” может быть просто синонимом “истории”»¹¹. В случае «Повести о капитане Копейкине» синонимом устной «истории» действительно оказывается ориентированная на устное изложение «повесть».

Рассказанная «повесть» рождается в форме устной импровизации как плод городского говорения¹². В комической (стилизованной под комический сказ) речи почтмейстера, выражающей его *отчужденность* от объекта рассказа¹³, слова «поэма» и «повесть» выступают в роли *отчужденного* чужого слова и служат смеховыми двойниками используемых автором терминов метатекста; перенос этих терминов на устную историю усиливает свойственное им не прямое значение: идентифицируя *какого-нибудь писателя* с «поэмой» («в некотором роде» –



потому как воспроизводит рассказанную историю), себя рассказчик идентифицирует с «повестью» (то есть непосредственно с рассказанной историей).

Между тем наблюдаемые в «Повести о капитане Копейкине» метаморфозы терминов метатекста вскрывают их долитературный и литературный генезис; в первую очередь это касается слова «повесть», в котором «отчетливо сохранялось дописьменное значение одного из разговорных жанров»¹⁴. Так и в авторской речи обнаруживается близость по значению слова «повесть» слову «разговор». Ср.: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию» (VI, 245). Автор, используя «случай поговорить о своем герое» (VI, 222), пока тот спал, рассказал читателю «повесть» героя – историю его жизни от рождения до настоящего момента; «повесть» здесь и есть история героя, поведенная читателю автором. Она рождается в результате разговора, в который автор вступает с читателем, как «Повесть о капитане Копейкине» рождается в результате рассказа почтмейстера, обращенного к слушателям; разговор этот, подобно рассказу почтмейстера, и принимает форму *повести*: автор рассказывает *повесть* своего героя.

В слове «повесть», как оно использовалось в литературе пушкинско-гоголевского времени, значимым было указание на «нефикциональность сюжета», основанного на *истинном* происшествии, ставшем, например, предметом молвы, литературная обработка которой лишь обнажает родственную природу поэтической истории и послужившей для нее источником истории бытовой¹⁵. Ср.: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопрятно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на всё то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. <...> Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» (VI, 92). Хотя автор в приведенном рассуждении и не следует буквально установке на невыдуманность составивших сюжет событий, параллель между случающимся «в жизни» и случившимся в «повести» представляется знаменательной; автор актуализирует значимую для метаповествования семантику слова «повесть» как жизненно достоверной истории: «в нашей повести» все так, как «в жизни».

Восходя этимологически к слову «весть», означаящему *знание*¹⁶, слово «повесть» и обозначаемые им разговор-рассказ-история приобретают временное и сюжетное измерение: «временная протяженность», выраженная в этом слове и «превращающая знание *факта* в сюжет»¹⁷,



преобразует весть о каком-то событии в повествование, где эта весть и это событие найдут свое мотивированное объяснение. Ср., как комментирует автор известие о решении героя «навещать помещиков Манилова и Собакевича, которым дал слово»: «Может быть, к сему побудила его другая, более существенная причина, дело более сурьезное, ближее к сердцу... Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело» (VI, 19). Посредством термина метатекста автор характеризует процесс повествования, на который прежде всего и направлена здесь его рефлексия; протяженность и структурные трансформации, будучи отличительными приметам повествовательной формы, служат и метафорическими признаками «предлагаемой повести», указывающими на ее способность видоизменяться и приобретать новый и иной облик.

Именно эта способность и оказывается определяющим свойством смыслового конструкта, формируемого авторской рефлексией и именуемого «повестью»: «Но... может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» (VI, 223). Смена ракурса, изменяя видение автором «сей же самой повести», с которой он себя по-прежнему идентифицирует, открывает перспективу возможного изменения ее образно-смыслового состава. Ср.: «Как произвелись первые покупки, читатель уже видел; как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему более трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт, и вся она примет величавое лирическое течение, то увидит потом» (VI, 241).

К прежним определениям «повести» («предлагаемая», «очень длинная», «наша», «сей же самая»), выделяющим ее отдельные признаки, актуальные для той или иной повествовательной ситуации, добавлен эпитет «широкая», останавливающий внимание читателя на ожидаемой структурно-содержательной метаморфозе, которая радикально преобразит облик пишущегося произведения. Используемые автором метатекстовые элементы («колоссальные образы», «сокровенные рычаги», «горизонт», «величавое лирическое движение») несут в себе представление об акте творчества, который породит «широкую повесть». При этом существенно расширяются смысловые границы «повести» как термина метатекста, сближающие (но не отождествляющие) его с другим подобным термином – «поэма».



Возлагая упование на «терпение» читателя «прочсть предлагаемую повесть, очень длинную» и сразу вслед за этим знакомя его с Селифаном и Петрушкой, автор оговаривается, что хотя «они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их», но он, однако, «любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем» (VI, 19). Объясняя читателю скрытый от того механизм создания пишущегося произведения, автор обратным ходом раскрывает вероятную причину протяженности повествования; в рамках развернутого рассуждения, касающегося сферы творчества, термины метатекста «повесть» и «поэма» оказываются контекстуальными синонимами. В контексте же метаповествования синонимическое значение приобретают и такие метафорические выражения, как «пружины поэмы» и «сокровенные рычаги широкой повести», посредством которых автор в равной мере идентифицирует себя и «повестью», и с «поэмой».

Однако в том же контексте различимы и смысловые нюансы, определяющие особенности авторского словоупотребления, если по ходу повествования возникает необходимость обратиться к тому или к другому термину метатекста. Так, когда бричка уносит Чичикова от Ноздрева, «молоденькая незнакомка», роль которой в сюжете раскроется позже, неожиданно не только для героя, но будто и для автора появляется вдруг «в нашей повести» (VI, 92); затем, по воле уже самого автора, решившего ответить притчей на обвинения «патриотов», два внесюжетных персонажа «нежданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы» (VI, 245). В авторской речи выражения «наша повесть» и «наша поэма» служат своего рода этикетными формулами, напоминающими читателю о нормах литературной условности¹⁸. Повторяясь, определение «наша» констатирует принадлежность «повести» и «поэмы» их условному творцу, но в случае «нашей повести» речь идет о сюжетном событии (и соответственно о сюжетных «рычагах»), а в случае «нашей поэмы» — о событии рассказывания (и соответственно о композиционных «ходах» и «пружинах»). Персонажи потому и выглянули не раньше, а именно *в конце*, так как именно *в конце*, предвидя, что «две большие части впереди» (VI, 246), автор должен был направить восприятие читателей в нужное ему русло.

Если «повесть» повествуется, то «поэма» строится; отсюда показательные ссылки автора на элементы строящейся конструкции. Ср.: «И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, который должны были задать себе вначале, то есть в первой главе нашей поэмы» (VI, 195). Правда, в ссылках такого же рода, предшествующих приведенной, слово «поэма» не упоминается: «Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво,



что он скоро погрузился весь в него и телом и душою» (VI, 40). Или: «Жители города и без того, как уже мы видели в первой главе, душевно полюбили Чичикова, а теперь, после таких слухов, полюбили еще душевнее» (VI, 156). Зато самым очевидным образом совпадают принципы метаописания строящегося произведения; всюду подразумеваются главы «поэмы», поскольку «поэма», а не «повесть», членится на главы и строится из глав.

Но «поэма» не просто строится, но творится; этимологически слово «поэма» связано с греческим ποιησις, означающим «(поэтическое) творение»¹⁹, в смысле же терминологическом оно обозначает самое это творение – (литературное) творение автора. Метафорическая основа термина метатекста отчетливо проступает в номинации своего творения автором, который «никак не решается внести фразу какого бы ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму» (VI, 183). Выделяя и подчеркивая у «поэмы» общий признак с языком, на которой она написана, автор использует эпитет «русская» в непрямом значении, как бы приравнивая *сию русскую свою поэму* к русскому языку. Тут возникает иная мера условности, чем в случае с «предлагаемой повестью»: автор творит *русскую поэму*, но *русская поэма* будто творится и самим русским языком, не только носителем, но субъектом которого выступает автор.

Следующее авторское рассуждение, затрагивающее происхождение самой идеи «поэмы», выражает меру условности, без владения которой читателю не понять специфику метаповествования: «И вот таким образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240). Слово «странный» выражает отношение авторского высказывания к предмету изображения и несет значение утверждения: «сюжет», с авторской точки зрения, действительно «странный»²⁰. Ср.: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями...» (VI, 134). В метаповествовании слово «странный» выполняет функцию различения двух миров: мира автора как субъекта творчества и созданного его воображением мира «поэмы», где и «сюжет», и «герои» действительно «странные», то есть необычные, имманентные столь же необычному авторскому творению.

Можно сказать, что «мысль», лежащая в основе «странного сюжета», приписана герою, у которого ее будто и позаимствовал автор, героя вместе с его «мыслью» и породивший; таков парадокс отношения автора к Чичикову, отличающийся от отмеченного С.Г. Бочаровым парадокса отношения «я» и Онегина тем, что это отношение именно автора к герою, но не автора и героя²¹. Герой остается в изображенной действительности, не пересекая разделяющую его и автора границу;



автор остается в мире творческого акта, картину которого он своим рассуждением и воссоздает: вымышленный герой замышляет план действий, названный автором «странным сюжетом», но в «странный сюжет» этот план преобразуется только в творимой автором «поэме», где все, и порядок событий, и образ героя, облекаются новым смыслом. Ср.: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242).

Итак, проанализированные метавысказывания автора не имеют в виду, как нам представляется, «превращение повести в поэму»²² и тем более подобное превращение не предопределяют. Термины метатекста «поэма» и «повесть», не образуя симметричной пары, используются автором, оборачиваясь то повествователем, то субъектом творчества, для обозначения и именованья разных сторон одного и того же объекта; взаимодополняя друг друга, они подчеркивают смысловую связность и смысловую непрерывность метаповествования. Именованье пишущегося произведения то «повестью», то «поэмой» каждый раз мотивируется сменой ракурса, подчиненной цели метаповествования, где авторские рефлексивные суждения выполняют функцию «точек исхождения смысла»²³. При этом всякий раз и изображенная действительность, и мир творческого акта так или иначе соотносятся автором с терминами метатекста «повесть» и «поэма» – и соотносятся таким способом с самими собой. Соотносятся – и удваиваются, образуя удвоенный, но единый универсум авторского сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Тамарченко Н.Д.* Гоголь и проблема метаромана: отражение жанровой структуры в повествовании и сюжете «Мертвых душ» // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5). СПб.; Самара, 2009. С. 106.

² Ср. с пушкинским романом в стихах, где «термины литературного метатекста», активно используемые автором, «показывают, что речь идет о мире литературных условностей, а не о реальной жизни» (*Лотман Ю.М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 77).

³ *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 288.

⁴ *Манн Ю.В.* «Мертвые души» Гоголя как поэма (разрозненные штрихи к старой теме) // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 186.

⁵ См. об этом понятии: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 288, 353. Ср. теоретически разработанное представление о разных формах авторского сознания: *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 100–103.

⁶ *Ким Х.Ё.* Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике // Acta Slavica Iaponica. Journal of Slavic Research Center. Hokkaido University. 2004. Т. 21.



Р. 205. См. также: *Зусева В.Б.* Метаповествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119–120.

⁷ См.: *Neumannt B., Nünning A.* Metanarration and Metafiction. URL: http://hip.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php/Metanarration_and_Metafiction (дата обращения 25.12.2010).

⁸ См.: *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 30.

⁹ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. VI. [М.; Л.], 1951. С. 199. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

¹⁰ *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 109.

¹¹ *Манн Ю.В.* «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 423.

¹² Ср.: *Белоусов А.Ф.* Городской фольклор: лекция для студентов-заочников. Таллин, 1987. С. 21.

¹³ См.: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 117–118

¹⁴ *Худошина Э.И.* Феномен молвы и жанр романтической поэмы // Критика и семиотика. Вып. 14. Новосибирск, 2010. С. 70.

¹⁵ См.: *Худошина Э.И.* Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику» // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 67–68.

¹⁶ См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. 2-е изд., стереотип. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. Т. 1 (А–Д). М., 1986. С. 304.

¹⁷ *Худошина Э.И.* Феномен молвы и жанр романтической поэмы. С. 71.

¹⁸ Выбор той или иной формулы определяет, в соответствии с литературной традицией, «предмет, о котором идет речь» (*Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 81).

¹⁹ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. 2-е изд., стереотип. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. Т. 3 (Муз–Сет). М., 1987. С. 350.

²⁰ См. о тенденции превращения у Гоголя слова «странный» «в универсальный модальный оператор» см.: *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 219.

²¹ В «Евгении Онегине» это «отношение то ли двух персонажей – “приятелей” (как в строфах о “дружбе”), то ли автора и героя романа» (*Бочаров С.* «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 117).

²² *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 107.

²³ *Гоготшвили Л.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 145.



ДЕТЕКТИВ: ЛОГИКА И ИГРА¹

6. Агата Кристи: все типы сыщиков и преступников

В статье обосновывается положение, что помимо логического, рационального начала классическому детективу как жанру присущ игровой, творческий аспект. Соответственно сыщик побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и *переигрывая* его. Данная часть посвящена вкладу Агаты Кристи в жанр классического детектива и развитию традиции всех типов сыщиков классического детектива, особенно двух основных типов – Дюпена-Холмса и мадемуазель де Скюдери-Брауна.

Ключевые слова: жанр; классический детектив; логика; игра; творчество; сыщик; преступник; норма, гротеск.

Рассмотрев продолжение и развитие Агатой Кристи традиции Дюпена-Холмса, обратимся к фигуре мисс Марпл, совершенно очевидно представляющей другой тип *детективного* сыщика. Но прежде чем остановиться на его особенностях, проведем предварительную классификацию произведений с ее участием.

Она фигурирует в гораздо меньшем количестве произведений, чем Пуаро, 12-ти романах и 2-х сборниках текстов малых жанров², а также в коротком произведении «Причуда Гриншо»³. Цикл «Тринадцать загадочных случаев» (The thirteen problems) в целом относится к криминальной литературе, но большая его часть продолжает традицию честертоновских «Парадоксов Понда»⁴. Исключения представляют «Отпечатки пальцев святого Петра», «Трагедия под Рождество» и «Смерть мисс Роуз Эммот», которые мы относим к типу «следователь-жертва»⁵. В них мисс Марпл – инициатор следствия. Из разнородного цикла «Последние дела мисс Марпл» детективами в нем, на наш взгляд, являются «Убийство сантиметром» и «Дело безупречной служанки». С оговорками также можно назвать детективом «Причуду Гриншо».

Что касается романов, то три из них с участием мисс Марпл, на наш взгляд, не являются детективами. Это романы «Каникулы в Лимстоке» («Указующий перст», «Движущийся палец»), «Спящее убийство» («Забывтое убийство») и «Отель Бертрам». Первые два из них относятся к типу «следователь-жертва». Очень большое внимание уделено расследованиям, проводимым соответственно Джерри Бартоном и Гвендой Рид,⁶ которые в качестве сыщиков (термин «следователь-жертва» в данных романах мы относим именно к ним, а не к мисс Марпл) хотя и не очень успешны, но, в отличие от викария в романе «Убийство в доме викария», не гротескны. В «Каникулах в Лимстоке» мисс Марпл



появляется только в самом конце повествования и выглядит менее гротескно, чем в других произведениях.

«Отель Бертрам» представляет собой более сложный случай. В этом романе совершаются не связанные между собой преступления двух принципиально различных типов:

1. ограбления и имеющие к ним отношение таинственные исчезновение и возвращение каноника Пеннифазера;
2. убийство швейцара отеля.

Атмосфера гротеска, игры, переодеваний, подмены людей, масштабных декораций, из которых основная – сам отель в псевдовикторианском духе, связана только с ограблениями. Прикидывающийся тупым полицейский (не похожий на типичного полицейского в классическом детективе) и его команда появляются в отеле, имея подозрения еще до знакомства с мисс Марпл. Вспомним, что наличие разветвленной сети преступников, охватывающей неопределенно большое пространство (в данном случае она перекидывается через океан в Америку), к тому же задействующей огромное количество людей (работники отеля; актеры, подменяющие известных уважаемых людей; гонщик; врач; сама миссис Седжвик и т.д.), – все это противопоставлено детективу как жанру. Для сравнения: в детективном романе с Пуаро «Хикори-дикори» тоже упоминается сеть преступников. Но непосредственно Пуаро имеет дело только с тремя преступниками (причем они находятся в родственной или любовной связи), и пространство ограничено пансионом.

Убийство же в «Отеле Бертрам» не только совершено персонажем, не имеющим отношения к ограблениям, но связано с семейной тайной. Нет игровых отношений между мисс Марпл и девушкой-убийцей. Здесь оба – и полицейский и мисс Марпл – не очень успешны. Марпл разгадывает тайну убийства, но будет ли наказана девушка в будущем – неизвестно. Такой открытый финал совершенно не характерен для детектива, всегда расставляющего точки над *i*. Таким образом, «Отель Бертрам» трудно отнести к одному определенному жанру, скорее, речь идет о контаминации ряда сюжетов, соотносящихся с героями и хронотопами разных типов.

Все остальные романы с участием мисс Марпл мы относим к жанру детектива. Для всех них характерны ранее выделенные признаки:

- замкнутое пространство. В романе «Немезида» писательнице удается даже экскурсию по паркам Англии выделить в пространство такого рода;

- *странное* преступление; *гротескные*, творческие и *игровые* преступник и сыщик; распространенность персонажей, связанных с театром и кино, как представителей *другой реальности* в *нормальном* мире («...И в трещинах зеркальный круг», открывающийся, так же как и трагедия в трех актах с Пуаро, списком действующих лиц, «Груп в биб-



лиотеке», «Фокус с зеркалами»); подмены (в частности, подмена трупов в «Группе в библиотеке»); подслушивание-подглядывание;

- наличие *гротескной избыточности*. Так, в романе «В 4.50 из Паддингтона» почти все персонажи мужского пола делают предложение Люси Айлсберроу. Есть также очень характерная для детектива избыточность следствия в «Убийстве в доме викария».

Теперь рассмотрим сходство и различие между мисс Марпл как детективным сыщиком и традицией Дюпена-Холмса-Пуаро. Нужно отметить, что не только корпус *Марпл* меньше корпуса *Пуаро*, но и критиками о ней также написано гораздо меньше. В первую очередь отмечаются изучение ею человеческой природы и специфика ее методов расследования, включающих своеобразный способ сбора данных и ее знаменитые «параллели»: «Независимый статус, прекрасное зрение и нюх на сплетни хорошо оснащают ее для роли непрофессионального сыщика. Но ее особый талант, пронизательное понимание человеческой природы – ее наиболее выдающаяся черта. Правильно анализируя характеры и, при помощи аналогий, безошибочно относя их к тому или иному типу, мисс Марпл способна сфокусироваться на виновных и защитить невинных. Руководимая женской интуицией и вооруженная сильным моральным чувством, она изобретает свои собственные методы устраивания ловушек подозреваемым»⁷.

И если интерес к изучению человеческой природы присущ всем классическим сыщикам (хотя у мисс Марпл он выражен в наибольшей степени, об этом говорится практически во всех произведениях корпуса), то на специфике методов ее расследования имеет смысл остановиться подробнее. Над сбором улик на месте происшествия, характерным для Дюпена-Холмса-Пуаро, преобладает постоянная слежка за жизнью соседей под предлогами работы в саду и наблюдения за жизнью птиц (с помощью бинокля!). Таким образом, свойственные детективу подслушивание и подглядывание имеют свои особенности. Восприятие мисс Марпл большей частью теми, кто ее впервые видит, в том числе и преступниками, как воплощения «божьего одуванчика» способствует именно такому способу сбора информации.

Вот почему, нам кажется, нуждается в уточнении следующее мнение: «Подобно Эркюлю Пуаро у Марпл методы и манеры, которые способствуют тому, что люди теряют бдительность и, таким образом, недооценивают ее. Пребывание на заднем плане и болтливость дают ей возможность изучать людей. Забавно, что люди могут полагать, что ее шерсть и вязание – часть игры, когда в действительности это то, *чем она является*: старомодная старуха»⁸. Между тем, у этих сыщиков разные способы «предъявлять себя» другим персонажам. Пуаро вызывает *несерьезное* отношение из-за своей ультракомичности, а Марпл – из-за *мнимой обыкновенности*⁹. С другой стороны, само экстравагантное



присутствие Холмса и Пуаро предполагает их профессиональную деятельность и может насторожить преступников. Поэтому, занимаясь расследованием, сыщик иногда или мнимо отсутствует («Собака Баскервилей»; как вариант *скрытого* участия «Око Озириса» Остина Фримена), или, наоборот, использует прогнозируемую реакцию на свой приезд в собственных целях («Смерть миссис Мак-Джинти»).

Другая особенность относится уже не к сбору улик, а к анализу информации. Дедукцию, краеугольный камень Дюпена-Холмса-Пуаро, здесь заменяют параллели, проводимые мисс Марпл между расследуемыми ею преступлениями и известными ей случаями из жизни знакомых людей, в основном жителей Сент-Мери-Мид.

Приведем большой (ввиду его важности) фрагмент из романа «Немезида», где мисс Марпл сама формулирует свои методы и их достоинства: «Мисс Марпл смиренно перебрала свои достоинства. “Я любопытна, умею задавать вопросы. Благодаря моему возрасту это никого не удивляет. Возможно, в этом-то все и дело. Да, не так уж трудно нанять частного детектива и поручить ему заняться расследованием, гораздо разумнее, чтобы за это взялась старая леди, привыкшая во все совать свой нос, всем интересоваться, словоохотливая, горящая желанием узнать что-нибудь новенькое. Всем это кажется вполне естественным”.

– Старая сплетница, – пробормотала мисс Марпл. – Да, я вполне сойду за старую сплетницу. Повсюду их полным-полно, и все они одинаковые. Конечно, во мне нет ничего особенного, привлекающего внимание. Обычная, несколько сумасбродная старая леди. Какой великолепный камуфляж! Боже мой, неужели именно это соблазнило мистера Рэфьела, мои мысли идут в правильном направлении? Что ж, я неплохо разбираюсь в людях, то есть угадываю их суть, поскольку они частенько напоминают мне тех, кого я хорошо знаю. Я вижу их пороки и добродетели и хорошо понимаю, чего они стоят. Вот и все»¹⁰.

В приведенном отрывке поражает степень рефлексии, нехарактерная для классического сыщика. И хотя мысли мисс Марпл приводятся чаще, чем Пуаро, но столь подробно – редко.

«Незаметность» и «обыкновенность» как способ маскировки и сбор сведений методом, так сказать, «внедрения», нахождения среди участников событий, не может не вызывать в памяти другого сыщика, а именно отца Брауна. Да и параллели мисс Марпл между уникальным преступлением и типичным («жизнь везде одинакова»), скорее, являются ироническим ответом притчам героя Честертона, цитаты из которого у Кристи встречаются часто¹¹. Таким образом, мы считаем их относящимися к одному и тому же типу классического детективного сыщика, который, чтобы подчеркнуть его отличие от Дюпена-Холмса-Пуаро, мы назовем «мнимо-обыкновенный сыщик».

Интересное отличие от Пуаро – большая жесткость Марпл в отношении наказания преступников. Во многих произведениях она выска-



зывается за смертную казнь, в поздних вещах сожалеет об ее отмене. Это составляет противовес Пуаро, для которого, несмотря на часто встречающуюся фразу «Я не одобряю убийство», как было показано выше, важнее разоблачение. Причем это, конечно, отличает Марпл и от близкого ей в остальном отца Брауна.

В то же время мисс Марпл обладает целым рядом общих с Дюпен-Холмсом-Пуаро черт, типичных для детективного «великого сыщика»: она никогда не ошибается и не знает поражений в расследовании; при этом ее вывод становится для остальных персонажей и читателя совершенно неожиданным; она занимается *странными* преступлениями; подслушивает-подглядывает; поскольку, как сказано выше, ее обыкновенность является маской, она, в сущности, постоянно играет, притворяется, устраивает преступникам ловушки. Характерен в этом смысле финал романа «Объявляется убийство», в котором мисс Марпл прячется в шкаф и зовет оттуда убийцу голосом убитой: «О, Лотти, Лотти!»

Особенно важно, что Марпл, как каждый детективный сыщик, обладает таким свойством, как комичность. Ее путанная, *ненормальная* манера излагать свои выводы производит на слушателей впечатление, что «старушка не в себе». Тем сильнее обязательный для жанра детектива эффект неожиданности, когда слушатели и читатель, наконец, прозревают.

Помимо сопоставления с Дюпен-Холмсом-Пуаро необходимо провести и другое, очень важное. Часто пишут о сходстве мисс Марпл с мисс Силвер – серийной сыщицей Патрисии Вентворт, также старой девой, занимающейся расследованием преступлений и вязанием. Как известно, мисс Марпл появляется в конце романа Вентворт «Дело закрыто» в качестве подруги мисс Силвер, добавляя еще одну разгадку к расследованию последней, хотя мисс Силвер никогда не фигурировала в произведениях Агаты Кристи. Важнее спора о том, кто из этих двух сыщиц появился на свет первой¹², нам кажется выявление сходства и различия между ними, имеющее, как будет показано ниже, прямое отношение к вопросу о жанре. Сопоставление этих двух сыщиц дает возможность прояснить несколько существенных моментов. Сходство между героинями исчерпывается тем, что обе они старые девы, имеют множество племянников и крестников, расследуют преступления и вяжут.

Отличий же намного больше. Во-первых, мисс Силвер профессионал. У нее офис с приемной, где ждут посетители («Серая маска», «Дело закрыто», «Мисс Силвер вмешивается», «Элингтонское наследство», «Девушка в подвале»). На «клиентов» (а именно так называются жертвы преступлений или подозрения, обращающиеся к ней за помощью, что, конечно, непредставимо в произведениях с мисс Марпл) заводятся дела в папках. В этом смысле совершенно неподходящее для произведений с Марпл заглавие «Дело закрыто» логично для романа с Мод Силвер. А вот вязание сыщицы в офисе может, с нашей точки



зрения, казаться читателю неуместным, и его функция, в любом случае, не может быть аналогичной у мисс Марпл.

В некоторых произведениях говорится о том, что прежде чем стать профессиональным сыщиком, мисс Силвер была гувернанткой («Мисс Силвер вмешивается», и «Мисс Силвер приехала погостить»). Как говорила Агата Кристи: «Когда мисс Марпл родилась, ей было уже под семьдесят»¹³. И, добавим, родилась она абсолютным, можно сказать, принципиальным любителем. Прошлое мисс Марпл упоминается чрезвычайно редко: «Детство, образование, родители и все другие определяющие факторы личной жизни опускаются, предоставляя детективу необычайную свободу от земных семейных обязанностей и работы по найму и дающую ему мобильность подозревать большинство людей»¹⁴. Самое подробное упоминание – в романе «Фокус с зеркалами»; однако все, что в нем говорится о ее пребывании в заведении для девочек, только дает возможность ввести конкретных персонажей и место действия. Но это никак не влияет на восприятие читателя, ничего не меняет ни в характере Марпл, ни в методах расследования.

Во-вторых, мисс Силвер вовсе не главная героиня произведений с ее участием, даже тех, где ее имя фигурирует в заглавии, – «Мисс Силвер вмешивается» и «Мисс Силвер приехала погостить». Во всех выше-названных романах она находится на периферии повествования, а в центре располагаются «страдающие» персонажи. Что касается мисс Марпл, то только в недетективных «Каникулах в Лимстоке» она появляется в самом конце произведения. В остальных романах, в том числе и в «Убийстве в доме викария», в котором рассказ ведется от лица викария, и в «Кармане, полном ржи», где она появляется почти в середине, Марпл значительно выделяется.

Еще два важнейших отличия – чрезвычайная назидательность, «моральный пафос»¹⁵ произведений с участием Мод Силвер и слабость в них криминальной интриги. Причем эти качества оказываются соотнесены.

Верным нам кажется следующее остроумное высказывание (хотя и относящееся к роману не из числа названных выше, но приложимое к корпусу *Силвер* в целом): «Вроде бы типичная мисс Марпл – однако, если приглядеться, можно заметить ряд весьма важных отличий от этой канонической старушки. Мод Силвер не нужны ни детективная сметка, ни острый глаз – ей вполне хватает умения интуитивно отличать зло от добра. Персонажи “Убийства в поместье Леттеров”, похоже, довольно тупы – весь роман они пребывают в состоянии страшной паники, пока не натякаются на единственно возможную версию произошедшего. Делают это они с помощью мисс Силвер, тоже не блещущей сообразительностью, зато с первого взгляда отличающей хорошего человека от дурного»¹⁶.

С этим связана невозможность настоящего детективного пуанта в романах с участием мисс Силвер. Невинность главных героев опре-



деляется именно ее моральными представлениями; поиски настоящего виновника ведутся достаточно вяло. Разговоры с неизменными цитатами из Теннисона явно преобладают над криминальной интригой. Также интересно подчеркиваемое в романе «Мисс Силвер приехала погостить» нежелание мисс Силвер выслушивать местные сплетни, что отличает ее от мисс Марпл принципиально. В нем еще раз дается понять, что над сбором информации и аналитическими заключениями (характерными для детективного сыщика) должны главенствовать некие моральные устои, благодаря которым сразу исключаются те, кто не мог совершить преступление. Силвер лучше других персонажей не потому, что она умнее и наблюдательнее – и видит то, чего другие *заурядные* персонажи заведомо не могут понять сами (обязательная черта «великого сыщика»), а потому что сразу вместе с ее «клиентами», а иногда и больше их, верит в невиновность невинного, к чему все остальные персонажи и должны присоединиться. Вспомним, что мисс Марпл, объясняя неожиданные для остальных выводы, постоянно повторяет, что подозревает всех.

Именно с профессионализмом Силвер, ее назидательностью и отсутствием детективной интриги связано самое существенное различие с мисс Марпл – совершенное отсутствие игрового момента в отношении сыщицы в романах с Мод Силвер. Она не переодевается, не выдает себя за другое лицо, не говорит чужим голосом, то есть не делает того, что обязательно должен делать *детективный* сыщик. Даже зная об опасности, грозящей главным героям, Мод Силвер оговаривает проникновение в дом, где они могут погибнуть, наиболее законопослушным образом («Серая маска»). В романе «Мисс Силвер вмешивается» редкий для корпуса финал, где мисс Силвер, как в детективе, собирает всех героев вместе, излагает свои выводы и указывает на преступницу, и даже помогает ее задержать. Тем не менее, театральность происходящего подавляется нравучительностью.

В то же время, злодеи в названных выше произведениях с мисс Силвер переодеваются. Таким образом, нет общей для преступника и сыщика стихии игры. Игра в романах Патрисии Вентворт носит оценочно-низкий характер, что противопоставлено детективу.

Все перечисленные выше существенные отличия и обуславливают основную разницу между жанрами с этими героинями: мисс Силвер, в отличие от мисс Марпл, совершенно не обладает качествами, необходимыми для героя классического детектива. Все вышеназванные произведения с ее участием относятся к типу «следователь-жертва» (где таковым следователем являются главные героини романа, а не мисс Силвер).

Здесь нам необходимо вернуться к самому началу нашей работы, в котором высказывалось мнение о новелле Гофмана «Мадемуазель де



Скюдери» как об источнике детективного жанра и, в частности, о главной героине новеллы как родоначальнице традиции Скюдери-Браун-Марпл.

В процессе работы, после проведения ряда классификаций, стало ясно: то, что зачастую считается детективом, представляет собой ряд разных криминальных жанров, различающихся по целому ряду признаков. Основным из них, с нашей точки зрения, является тип сыщика. И мисс Марпл как сыщик принципиально отличается от не игровой (и не серийной!) мадемуазель де Скюдери. Добавим, что хронотоп новеллы Гофмана также не детективен. Она действительно является важнейшим жанровым источником, но только не классического детектива, а сюжета «следователь-жертва», безусловно, не менее значимого для криминальной литературы, чем классический детектив.

Таким образом, Агата Кристи внесла вклад в развитие обоих типов «великих сыщиков»: как более распространенного – Дюпена-Холмса, представленного у нее огромным корпусом *Пуаро*, так и более редкого – «мнимо-обыкновенный сыщик», где достойным преемником отца Брауна стала ее мисс Марпл.

Заканчивая классификацию типов сыщиков и, отчасти, преступников, представленных в творчестве Агаты Кристи, невозможно проигнорировать ее шедевр – роман «Десять негрятят», традиционно считающийся одним из лучших детективов в литературе.

На первый взгляд, в этом романе действительно есть детективные черты: замкнутое пространство и ограниченное число подозреваемых, соотносенные друг с другом. Время романа чрезвычайно насыщено событиями, но, как и должно быть в детективе, убийства происходят по одному¹⁷.

В то же время, обязательная для классического детектива фигура «великого сыщика» здесь отсутствует. Расследование ведется всеми персонажами, из которых, конечно, главный – судья Уоргрейв. Это следователь-преступник, модель, которая, как говорилось выше, разрабатывалась Кристи и в других произведениях.

Также во многих других произведениях мы сталкивались с несколькими следователями. *Параллельное расследование* часто встречается в сюжетах «следователя-жертвы» и «авантюрного сыщика» и обязательно для классического детектива. При этом в детективе и сюжете «авантюрного сыщика» параллельное расследование способствует гротескной избыточности следствия и усилению игрового момента. В данном случае, тем не менее, не только нет избыточности следствия, но, в сущности, нельзя вообще говорить о параллельном следствии, поскольку все следователи почти с самого начала романа объявлены жертвами. И, следовательно, находятся в одном статусе (кроме судьи Уоргрейва). (Полиция появляется уже за рамками, так сказать, действия).



Обратившись к типу «следователь-жертва» мы видим целый ряд совпадений с данным романом: вынужденный характер расследования; трудность (в данном случае невозможность) покинуть опасное пространство; преступник – именно тот из всех, кого меньше всех подозревают (здесь это гениально усилено мнимой смертью); *игра* (подчеркнутая заглавием романа, что часто бывает и в детективах) связана только с преступником; намечается любовная линия (Вера Клейторн и Филипп Ломбард); беспомощность героев.

Тем не менее, есть ряд существенных отличий: для сюжета «следователя-жертвы» характерно медленное время, а в «Десяти негритятах» быстрое; на протяжении основной части повествования, когда находящиеся на острове подвергаются опасности, полностью отсутствуют персонажи «вне игры», будь то полицейские или другие; преступник не только «притворяется» жертвой, но и на самом деле включает себя в их число. Ввиду последних особенностей, мы считаем, что для такого типа сюжета больше всего подходит название «коллективный следователь».

Мы не можем утверждать, что Кристи впервые использовала этот вид сюжета, но ее принципиальный вклад в его развитие несомненен. Именно благодаря «Десяти негритятам» (1939) он получил такое распространение в литературе и кинематографе. Назовем, в частности, роман «Чисто английское убийство» Сирила Хейра (1951) и фильм «Мари-Октябрь» Жюльена Дювивье (1959).

В заключение данного раздела можно сказать, что вклад Агаты Кристи в развитие и обновление целого ряда криминальных жанров беспрецедентен. И состоит он не столько в количестве произведений, сколько в тех новациях, которые она привнесла. В частности, как было показано, никто не доработал и не разработал такого числа разнообразнейших типов сыщиков. Значение персонажей, связанных с театром и т.д.; разного рода игр (в карты и т.д.), считалок, комических стишков и т.д. у нее усилено по сравнению с предшественниками.

Подведем итоги данной работы в целом¹⁸. По результатам хронологически последовательного анализа образцов жанра, принадлежащих его признанным классикам, которые относятся к разным национальным традициям и этапам развития криминальной литературы, мы считаем вполне доказанным, что игровой аспект для жанра классического детектива не менее значим, чем рациональность, логика и анализ.

В результате проведенного исследования было осуществлено:

1. Определение характерных черт преступления, преступника и сыщика классического детектива, которым свойственны *странность* и *гротескность*. Гротескным преступлению и преступнику противопоставит гротескный же сыщик, атрибуты которого – трубка, усы, очки, зон-



тик – важнее лица, что указывает на связь образа сыщика с *маской*. Очень важной оказывается соотнесенность в детективе *странного* и *смешного*, с одной стороны, и *странного* и *страшного*, с другой.

2. Выделение важнейших мотивов *игры, инсценировки, театра, актерства, подслушивания и подглядывания*, а также особой роли *переодеваний* и всякого рода *подмен*. Соответственно сыщик побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и *переигрыва*я его. Внутри данного комплекса существенным является особый подвид мотивов, соотнесенных с *охотой*: *слежка, подслушивание, подглядывание* и, особенно, *ловушки*. Таким образом, игровой характер следственных действий, проводимых классическим сыщиком, в отличие от официального расследования очевиден. Особая роль в создании игрового пространства принадлежит как игровым по определению персонажам (актерам, режиссерам и т.д.), так и разного рода играм (карты, шахматы и т.д.), комическим стихам, считалкам и т.д.

3. Установление в процессе исследования особой роли для классического детектива понятия *нормы*. Полицейские не могут достичь успеха не только из-за низкого уровня интеллекта, но и потому, что слишком связаны своими представлениями о *нормальном* и *возможном*. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только *притворяющиеся* его частью, а представители закона всегда *нормальные* (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять преступнику), то сыщик классического детектива является постоянным воплощением *ненормального* в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная *плуту*. Преступление выступает как временное нарушение *нормы*, а главный герой, находящийся на границе миров, и разрушает норму, и восстанавливает ее.

Рассказчик-друг сыщика, в отличие от полиции, выступает как подвижная фигура. В начале расследования он – носитель обычной, *нормальной* и ложной точки зрения, которая часто фиксируется версией, изложенной в газетах. По мере развития сюжета он движется к *прозрению*, проходя этот путь вместе с читателем.

4. Разграничение особенностей сыщика классического детектива и сыщиков других криминальных жанров позволяет сделать три важных вывода:

4а. Сыщик классического детектива может быть и профессиональным полицейским, но при этом обладать всеми вышеперечисленными необходимыми признаками *классического* сыщика: склонностью к актерству, гротескности, плутовству, всяческим нарушениям нормы. При этом он обязательно противопоставляется остальным своим *нормальным* коллегам. Типичным представителем в этом отношении является лейтенант Коломбо, профанирующий все официальное, вплоть до церемонии похорон, у которого даже собака – воплощение *неправильности*;



4б. С другой стороны, частный сыщик или ведущий расследование непрофессионал не могут считаться классическими сыщиками, если они не обладают вышеперечисленными качествами. Так, Эмили Треффусис («Загадка Ситтафорда» Агаты Кристи), Марлоу Чэндлера и Спейд Хэммета ими не являются;

4в. В то же время, как показано в данной работе, те произведения с признанными классическими сыщиками, в основе которых не лежит сюжет-расследование («Конец Огастеса Милвертона», «Последнее дело Холмса» Конан Дойля; «Бог гонимых», «Разбойничий рай» Честертона; «Арсен Люпен в тюрьме», «Дьявольская ловушка» Леблана и др.), не являются детективами.

5. К особенностям детективного хронотопа относятся *быстрое*, насыщенное событиями время и легко преодолеваемое героями пространство.

Таким образом, классический детектив является *рационально-игровым* жанром. Рассмотрение его в таком качестве дает возможность перспективного сопоставления и разграничения с другими криминальными жанрами, а также проведения более детального исследования его жанровых истоков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Окончание. См.: Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–39; № 4 (15). С. 23–40.

² Вопрос о том, являются ли все они новеллами, как и в случае с Пуаро, должен рассматриваться отдельно ввиду его сложности.

³ Большая часть коротких произведений включалась в различные сборники. Так, «Причуда Гриншо» публиковалась как по отдельности, так и в сборнике с Пуаро «Приключения рождественского пудинга» – см.: Marple's Novels // *Hercule Poirot Central*. URL: <http://www.poirot.us/mnovels.php> (дата обращения 20.12.2010).

⁴ Как говорилось выше (*Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 105–115), новеллы, входящие в цикл «Парадоксы Понда», построенные по принципу криминальный ребус – разгадка, где расследование практически заменено сведениями, предъявленными как исходные условия задачи, детективами, с нашей точки зрения, не являются. То же можно сказать и о цикле новелл Борхеса / Бьой Касареса «Шесть загадок для донна Исидора Пароди». Давно назрела проблема разграничения такого типа сюжета и собственно классического детектива. С нашей точки зрения, исходя из его особенностей, данному типу сюжета подходит название «детективный ребус».

⁵ Тип сыщика, подробно разработанный О.В. Федуньиной. См. сноску 5 в предыдущей части нашей работы.

⁶ См.: *Федунина О.В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика). В печати.

⁷ *Maida P.D., Spornick N.B.* Murder she wrote: a study of Agatha Christie's detective fiction. Bowling Green, Ohio, 1982. P. 106. Здесь и далее перевод с английского наш. – *Н.К.*



⁸ Marple's Profile // *Hercule Poirot Central*. URL: <http://www.poirot.us/mprofile.php> (дата обращения 10.11.2010).

⁹ Все подчеркивания принадлежат нам. – *Н.К.*

¹⁰ *Кристи А.* Немезида. М., 2008. С. 60–61.

¹¹ По поводу цитат из «Сломанной шпаги» см. часть о Пуаро. Смерть замыслившего убийство из-за перепутанной чашки кофе в романе «Занавес» отсылает к другой новелле Честертона «Колодец судьбы».

¹² См.: Патриция Вентворт // Википедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%82 (дата обращения 5.12.2010); Патриция Вентворт / Patricia Wentworth – Мод Силвер / Mod Silver (1928–1961). URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2361274> (дата обращения 5.12.2010).

¹³ См.: *Кристи А.* Автобиография. М., 2009. С. 520.

¹⁴ *Bargainnier E.F.* The gentle art of murder: the detective fiction of Agatha Christie. Bowling Green, Ohio, 1980. P. 43.

¹⁵ Общество и культура / Убийство по Вудхаусу. URL: <http://copypaste.com.ua/page.php?id=155> (дата обращения 10.12.2010).

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // *Новый филологический вестник*. 2010. № 3 (14). С. 17–32. В печати.

¹⁸ Во введении к данной работе было заявлено семь разделов о семи авторах (Гофман, По, Конан Дойль, Честертон, Леблан, Кристи и Стаут), но поскольку части, посвященные Честертону и Кристи, оказались очень объемными, автору пришлось отказаться от раздела о Ниро Вулфе и Арчи Гудвине.

О.А. Богданова

ДОСТОЕВСКИЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Бесспорно являясь центральным объектом литературной рецепции Серебряного века, Достоевский, тем не менее, не был воспринят этой эпохой во всей целостности своего *авторского* мировидения, прежде всего в религиозном аспекте. Культурные деятели Серебряного века (Д.С. Мережковский, В.И. Иванов, А. Белый, Н.А. Бердяев и др.), как правило, наследовали *персонажной* идеологии Достоевского-романиста – героям-нигилистам и религиозным бунтарям, с которыми ощущали идейно-психологическое родство. Важное для Достоевского-автора представление о некатастрофическом пути России к религиозному обновлению и приверженность к древней церковной традиции исихазма прошли мимо творческого сознания большинства писателей и мыслителей рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: Достоевский; Серебряный век; православие; исихазм; новое религиозное сознание; теургия; апокалипсичность; катастрофизм.

Общеизвестен факт *«явления Достоевского в центре новой культурной эпохи, начавшейся через пятнадцать лет после его смерти»*¹. Поэтому неудивительно, что особенности восприятия этого писателя во многом определяют литературный портрет Серебряного века. Обращения к субъективно-художественной (А. Белый, А.М. Горький, Вяч.И. Иванов, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Ф. Сологуб) и религиозно-философской (Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, Ф.А. Степун, П.А. Флоренский, Л. Шестов) критике первой четверти XX в. помогают уяснить читательский «горизонт ожиданий» (термин Х.-Р. Яусса) Серебряного века, во многом определивший интерпретацию творчества Достоевского в художественном сознании этой эпохи. Анализ рецепции «идеологического романа» русского писателя-классика в художественной прозе рубежа XIX–XX вв. исходит из представления о том, что «в той или иной мере интерпретация – всегда самовыражение читателя»².

Не случайно литература Серебряного века, восприняв апокалипсический пафос Достоевского, придала ему иной, катастрофический, характер, на что, безусловно, повлияла «Краткая повесть об Антихристе» Вл.С. Соловьева (в составе его философского диалога-эссе «Три разговора...», 1900), а также – рецепция наследия Ф. Ницше, окрашенная в России рубежа XIX–XX вв. в резкие тона «желания катастрофы», присутствующие, по мнению Э. Клюс, этой «совершенно особой культуре»³. Об-



ратимся, в качестве примера, к ключевой для понимания мировоззрения Серебряного века работе Н.А. Бердяева «Смысл творчества» (1916): «Теург совершает жертвенное заклятие *этой* жизни во имя жизни *иной*»⁴; «катастрофическое чувство жизни <...> не допускает приспособления к *длительным перспективам мироустройства*»⁵; «свобода от “мира” (а “мир сей” есть плен у зла, выпадение из божественной жизни, “мир” должен быть побежден) есть соединение с подлинным миром – космосом (который есть “истинно сущее, подлинное бытие”)»⁶. Важно отметить, что бердяевский «космос» – *будущий* продукт «бого-человеческого творчества» и эмпирически не существует. Мотив о неизбежности уничтожения в апокалипсическом огне «ветхой», «злой» «земли» находим у многих прозаиков Серебряного века⁷.

В рамках Серебряного века, *внутри* этой эпохи, ограниченной не только временными рамками (1890–1910-е гг.), но и общим типом мировоззрения – религиозным утопизмом, мироотрицанием и теургическими интенциями⁸ – «целостного узрения Достоевского»⁹ так и не произошло. Более того, велась *полемика* с Достоевским-автором и Достоевским-публицистом. Многократно замечено, что деятели рубежа XIX–XX вв. «сравнивали себя <и друг друга – О.Б.> только с <...> героями» Достоевского: В.В. Маяковского – с Ипполитом Терентьевым, Раскольниковым, Аркадием Долгорукиком, А. Белого – с князем Мышкиным, Бердяева – с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогиным... «Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне – на уровне внеположного этому миру творца»¹⁰.

И вот, скажем, Андрей Белый не хотел принимать такого «творца» и предложенную им «дорогу к святости» – через преступление, хаос, болезнь, порок... Россия Достоевского, по мысли А. Белого, должна просто «исчезнуть», так как «жизнетворчество» в личности и произведениях писателя потерпело неудачу: «Трагедия творчества Достоевского в том, что он одинаково вносит в него и “громовой вопль серафимов”, и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье устами Дмитрия Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа, а природа, земля и Божество – одно»¹¹. Писатель-символист противопоставляет здесь духовные «высоты» и материальные «низины» бытия, отстаивает их несовместимость. Последнее же, в соответствии с исихастским «богословием энергий», фактически уничтожающим грань между телесным и бестелесным «модусами» творения¹², было абсолютно чуждо Достоевскому-художнику.

«Достоевский, – по мнению автора «Петербурга», – никуда не ведет читателя, не указывает выхода»¹³. Искомый «невидимый град»¹⁴ Белого далек от идеалов Достоевского в понимании символиста: «Не Петербург, не Москва – Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не город Передонова; Россия – не городок Окуров, не Лихов. Россия – это



Астапово <место смерти Л.Н. Толстого – *О.Б.*>, окруженное пространствами; и эти пространства – не лихие пространства; это ясные, как день Божий, лучезарные поляны»¹⁵.

Скотопригоньевск – место действия романа «Братья Карамазовы», городок, рядом с которым – скит старца-исихаста Зосимы, где, напоенный силой русской «матери сырой земли-Богородицы» и звездных «миров иных», христианский «человеколюбец» Алеша начинает восстанавливать уже основательно порушенное «бесами»-нигилистами «предание». Но для Белого это уже не является «выходом» из «мозговой игры» «петербургского периода» русской истории. Его «выход» иной, и лежит он в плоскости розенкрейцерско-антропософской оккультной «мудрости», развернутой в эпилоге романа «Петербург» (1913).

Бердяев в статье 1915 г. под симптоматичным для Серебряного века заглавием «Омертвевшее предание» назвал Алешу Карамазова «выдуманым», «неубедительным» олицетворением «проповеди и морали» самого автора «Братьев Карамазовых». «Глубина» же Достоевского, по мнению философа, – в «трагедии индивидуальной судьбы, болезни духа Раскольникова, Ставрогина, Кириллова, Версилова, Ивана Карамазова <...> Вот где настоящий Достоевский, а не в моральных проповедях и национально-церковных доктринах <...> Видеть сущность Достоевского в Алеше и “Дневнике писателя” значит пройти мимо революционного и *катастрофического* дела Достоевского»¹⁶. В этом отрывке мы воочию наблюдаем, как идеи и идеологии *героев* писателя приписываются его авторскому художественному сознанию, а *реальное* авторское сознание Достоевского практически отбрасывается как несущественное.

Также и Д.С. Мережковский, став пропагандистом «религиозной общественности», отвергающей историческую Церковь и самодержавное русское государство, после 1905 г. все более и более расходится с прежним кумиром. В «Автобиографической заметке» (1913) автор знаменитого исследования «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902), рассказывая о своем посещении, в 1904 г., Ясной Поляны, признавался: «Я тогда уже смутно чувствовал, что в моей книге был не совсем справедлив к нему и что, несмотря на глубочайшие умственные расхождения, Толстой мне все-таки ближе, роднее Достоевского»¹⁷. В том же 1913 г., в период интенсивной полемики вокруг наследия Достоевского в связи с инсценировками «Бесов» и «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре, происходит «наращивание критицизма Мережковского по отношению к Достоевскому», вылившееся в написание пьесы «Будет радость» (поставлена в МХТ в 1916 г.), откровенно направленной против авторских взглядов писателя-классика¹⁸.

О неприятии авторского мировоззрения Достоевского А.М. Горьким¹⁹ даже не стоит говорить специально – настолько это известный и разработанный сюжет²⁰.



В.В. Полонский убедительно показывает взаимообусловленность апокалипсического «катастрофизма» Серебряного века и мечтаний этой эпохи о «грядущем новом антропологическом типе»: «Ницшеанская максима “Человек есть нечто, что должно превзойти”²¹ на русской почве претворилась в чувство катастрофичности мира, в ощущение эпохи, которую должно преодолеть»²². «Преодоление» «ветхого» человека, а не его «обожение»; не «преображение», т.е. улучшение и совершенствование *всего* наличного человеческого состава, но отбрасывание, отсечение от «себя» (и, в недалеком советском будущем, от «нового человечества») того, что не укладывается в контуры «мифа о новом человеке», «красной нитью» проходящего «сквозь наследие и христианских социалистов, и символистов, и богостроителей-марксистов, и писателей вне течений и групп»²³, – вот что лежало в основе утопической по своей сути антропологической концепции в культуре рубежа XIX–XX вв. «И даже центральный термин христологии – Сын Человеческий, – одно из новозаветных именовании Иисуса, кощунственным, с традиционной христианской точки зрения, образом переносится <...> литераторами с Бога-Слова на тварное существо (<...> рассказ Л. Андреева “Сын человеческий”)...»²⁴.

Неудивительна актуализация темы «двойничества» и «оборотничества» в произведениях Серебряного века – «Тяжелых снах» Ф. Сологуба, «Антихристе. Петре и Алексее» Д.С. Мережковского, «Пруде» А.М. Ремизова и многих других. Однако *авторская* оценка «двойничества» героев у писателей рубежа XIX–XX вв. совершенно иная, чем это было в творчестве Достоевского. Если первые стремились, по сути дела, к дезинтеграции человеческой личности, нередко выражавшейся в материализованном архаическом распадении на «культурного героя» и «трикстера» и уничтожении последнего первым (например, убийство Липпанченко его «двойником» Дудкиным в «Петербурге» А. Белого или убийство Арсения Николаем Финогеновым в «Пруде» А.М. Ремизова), то писатель-классик, безусловно учитывая реальность *мифопоэтического* состояния человека и мира и даже воплощая его на *персональном* уровне своих романов, в *авторском* «надыдеологическом» плане предлагал *религиозный*²⁵ (православно-христианский) идеал целостности человеческой личности («целомудрия») или, другими словами, «софийного» совершенства, достигаемого в подвижническом процессе «обожения». Раздвоенность, по Достоевскому, духовная болезнь, сопровождающая «падшее», греховное состояние человека на земле, в соответствии с церковным вероучением.

Понятно, что структура «идеологического романа» Достоевского, обусловленная его уникальной авторской позицией, должна существенно отличаться от архитектоники произведений как современных ему писателей, так и прозаиков Серебряного века. Возможно, здесь



кроется разгадка того парадокса, что созданный Достоевским роман-ный полифонизм²⁶ не получил сколько-нибудь заметного продолжения в русской литературе ни в XIX, ни в XX веках. Ведь «знаменитая бахтинская “полифония” может быть понята в качестве секулярно-научного, литературоведческого, аналога понятию соборности»²⁷. Исследователь, очевидно, опирается на признание М.М. Бахтина, разъяснявшего свой тезис о «плюралистичности» (полифонизме) «мира Достоевского»: «Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является *церковь, как общение неслиянных душ* <здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив в цитатах мой – О.Б.>, где сойдутся и грешники и праведники...»²⁸.

По исихастскому учению, «обожение», которое является также соединением верующих в Боге, происходит «при сохранении человеческой личности с ее сущностью и самостоятельной волей»²⁹, что и составляет главный смысл соборности. Отказ от «антропологической стратегии» исихазма (или, в ряде случаев, отсутствие знакомства с нею), «архаикоцентризм культурных интересов»³⁰ Серебряного века, сделав неосуществимой подлинную соборность, во многом обусловил и мнологическую структуру в художественной прозе этой эпохи.

Одним из идейно-литературных движений эпохи рубежа XIX–XX вв. было так называемое «возрождение славянофильства», как аттестовал в 1911 г. открытие в Москве книгоиздательства «Путь» С.Л. Франк: Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.Ф. Эрн, Е.Н. Трубецкой и другие неославянофилы верят «в особое назначение России», критически относятся к «рассудочности» западной мысли и жизни, стремятся выявить «творческие начала национальной религии – православия»³¹. Книгу Бердяева «Алексей Степанович Хомяков» (1912) критик-современник (П.П. Перцов) назвал «классической книжкой о Хомякове»³². Симптоматично, что эта работа религиозного философа воспринималась в Серебряном веке именно как определенный возврат к славянофильству (сам автор указывал на необходимость восстановления прерванной традиции самобытной русской мысли, начатой в славянофильстве, однако при обязательном ее очищении от всего «устаревшего», «языческого», «ограниченного»), хотя на деле книга Бердяева скорее выражала постулаты «нового религиозного сознания» начала XX в.

В последующей полемике с другими неославянофилами, развернувшейся в 1915 г. на страницах газеты «Биржевые ведомости», Бердяев резко обозначил свои позиции: «Можно ли апокалиптическое призвание России, связанное с конечным периодом мировой истории, более обосновывать на ее историческом бытовом укладе, церковном, национальном и общественно-государственном? Не предполагает ли всякая апокалиптичность и конечность *катастрофический отрыв*? Не в Рос-



сии ли страннической, скитальческой, *духовно голодной* заключены потенции великого мирового призвания? Думаю, что с бытовым благодушием старого славянофильства мы уже ничего общего иметь не можем»³³. В уже упомянутой статье «Омертвевшее предание» Бердяев писал: «... подобно тому, как славянофилы верили в святую Русь, я верю в Русь пророческую, в Русь взыскующую Града Грядущего, Русь странническую». Эта Русь «и есть откровенная, умопостигаемая сущность России. В этом Русь исключительно своеобразна и не похожа ни на одну страну мира. Только в русском народе есть это искание во всем абсолютного и конечного, эта неудовлетворенность относительным и средним, эта пророческая и апокалиптическая настроенность <...> В исключительность России и ее миссии я верю не менее, чем славянофилы, но *по-иному*»³⁴.

В ответе Бердяеву под красноречивым названием «Живое предание» (1915) Вяч. Иванов, вставший к тому времени на позиции неославянофильства, писал: «... не умерло и не умрет то существенное в славянофильстве, что можно означить словами: вера в святую Русь <...> все остальное <...> должно быть сочтено за временные и преходящие оболочки...». «Остальное» – это «бытовое предание, культурный стиль, психологический строй, внешний распорядок церковного общества»³⁵. Как видим, позиция Иванова также весьма далека от традиционной «почвенности», но ядро русской православной церковности она как будто стремится сохранить, вслед за Достоевским. Отсюда тезис: «мы – “алешинцы”», то есть «сверстники Алеши Карамазова», «тип людей нового русского сознания, напророченный Достоевским и им порожденный», «символический собирательный тип, который напрасно считают невыясненным и о котором стоит в другой раз повести беседу»³⁶. «Но, – с сожалением отмечает С.С. Хоружий, – ни Иванов, ни другие философы Серебряного века не собрались более основательно “повести беседу” о духовных задачах, кроющихся в этой идее – и тема осталась будущему...»³⁷.

Вместе с тем, достичь идеала «всенародности» в начале XX в. Иванов планировал с помощью все того же «нового религиозного сознания». Так, еще в 1909 г., в своей статье «Русская идея» отвечая на вопросы, поставленные А.А. Блоком в статьях «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура», и во многом разделяя блоковское беспокойство о продолжающемся разрыве между народом и интеллигенцией в России, он писал: «Всенародность – вот непосредственно данная внешняя форма «русской идеи», «которая кажется нам основой всех стремлений наших согласить правду оторвавшихся от земли <т.е. интеллигенции – *О.Б.*> с правдой земли <т.е. народа – *О.Б.*>»³⁸. Однако «не у народа следует искать нам <т.е. интеллигенции – *О.Б.*> Бога, потому что сам народ хочет *иной*, живой новозаветности, а Бога должно нам искать *в наших сердцах*», потому что «органически-примитивное духовное



бытие народа есть ветхий завет, чающий раскрытия своей истины в *новом религиозном сознании...*³⁹.

На первый взгляд, здесь выражено типично интеллигентское стремление просветить народ «сверху», только уже не с помощью науки и прогресса, как это было в народничестве, а – религиозно. Однако, по мысли Иванова, современное ему духовное состояние интеллигенции как носительницы «критической культуры» не позволяет осуществить «чаемый синтез». Поэтому она должна, по сути дела своими силами, создать новую религию, новую церковь, пусть и на основе «исторического православия», но все же *иную*. «Христов свет», по мысли В.И. Иванова, «равно закрыт еще от глаз и интеллигенции и народа»⁴⁰. Мы видим, что Иванов, по сути дела, пытается создать обновленное христианство, которое, как и у Мережковского и Бердяева, связывается для него с новым Откровением, Христом Грядущим, апокалипсическими пророчествами.

В рамках Серебряного века, чуть раньше названной статьи Иванова, к ней обращается, в лице валаамского старца отца Сергия, один из героев романа Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» – «русский странник» Тихон Запольский. При всех своих достоинствах отец Сергий проповедует неприемлемое для Тихона – «Бога без мира»⁴¹. Он слаб перед людьми, беспомощен перед злом, абсолютно удален от действительной жизни. Тихон уходит от него, отчаявшись найти, наконец, истину в том, что существует на «земле». В этот момент св. Иоанн Богослов возвещает ему новую церковь и «Третий Завет». Истина найдена, но она – лишь в «*грядущем* воскресении».

Отрицательное отношение к исихастской традиции, при отсутствии ее выделения из общей православной, объединяет две ипостаси Мережковского-автора: и художника-романиста, и публициста. Чтобы убедиться в этом, достаточно, помимо романских страниц, обратиться к его литературной критике и эссеистике. Так, в известной книге «Гоголь и чорт» (1906), размышляя над взаимоотношениями великого писателя и его духовника о. Матвея Константиновского, Мережковский относит последнего к представителям «предания», которое «подменило святую плоть <т.е. искусство – *О.Б.*> *бесплотной* святостью». Здесь под «историческим христианством» Мережковский понимает именно византийско-русскую исихастскую традицию и именно ее отрицает, осуждая «века одностороннего аскетического христианства от Исаака Сирина <кстати, любимого святого для Достоевского – *О.Б.*> до о. Матвея»⁴². Такое же неприятие видим и в статье 1907 г. о выдающемся подвижнике русского исихазма св. Серафиме Саровском – «последней ветви с последними плодами тысячелетнего древа»⁴³ аскетически-монашеской византийско-русской традиции. Анализируя опыт великих учителей исихазма Антония Великого, Исаака Сирина, Иоанна Лествичника и др.,



Мережковский приходит к однозначному выводу о том, что «плоть», «пол» и «общественность» отвергнуты «историческим христианством» как «религией смерти», что подвижники заботятся только о спасении собственной души, оставляя мир в полной власти дьявола⁴⁴. Как и в случае с Вяч. Ивановым, достойно удивления, что пророческое знание Достоевского (в полном виде явленное в «Братьях Карамазовых») о прошлой и будущей роли исихазма в России, о сути и содержании этой духовной традиции, о ее только раскрывающихся культурных потенциалах было до такой степени не воспринято Мережковским! В итоге, вместо укорененного в национальном самосознании исихастского варианта «спасения» «земли» и человека – «обожения», – автор «Петра и Алексея» выдвигает субъективную, «беспочвенную» идею «Третьего Завета», а затем и «соединения христианства с революцией»⁴⁵.

В «Братьях Карамазовых» лучшие герои Достоевского, в противоположность персонажу Мережковского, обретают «путь, истину и жизнь» в *возрождении* исихазма на русской земле: старец Зосима и Алеша Карамазов – проповедники и практики «обожения», т.е. преобразования эмпирической «земли» посредством синергии – благодатного «сотрапачничества» Бога и человека в деле христианского спасения. Раскрывая масштаб влияния духовной традиции исихазма на русскую культуру в целом, С.С. Хоружий пишет: «Далее идею развивал Достоевский – в первую очередь, в “Братьях Карамазовых”. Одной из главных целей этой незавершенной эпопеи было создание образа “русского инока” – такого человеческого типа (не столько уже наличного, сколько желаемого и ожидаемого), что сочетает исихастский строй внутренней жизни, труд стяжания благодати – с жизнью в миру, с живою затронутостью его заботами и скорбями, с богатством межчеловеческих уз. Хотя из-за кончины автора поставленная задача была лишь начата исполнением, однако и это начало, данное в образе Алеши Карамазова, отозвалось глубоко в русской культуре и было воспринято как важный предмет для будущего продумывания»⁴⁶. В целом же в литературе и философии Серебряного века «знание паламитского богословия <т.е. исихазма, главным теоретиком которого был византийский святой XIV в. Григорий Палама – *О.Б.*> было крайне поверхностным, чтобы не сказать рудиментарным: хотя бы уже оттого что важнейшие первоисточники еще не были введены в научный оборот. Помимо того, для мысли Серебряного века едва ли не самой характерной ее чертой был синкретизм, тенденция к сочетанию и зачастую слиянию элементов, восходящих к разным философским учениям, культурным традициям и духовным основаниям»⁴⁷.

В статье «Старая или новая вера?» (1916), посвященной анализу книги Бердяева «Смысл творчества», Иванов, проявляя выдающуюся духовную интуицию, противопоставляет бердяевскому тезису о буду-



щем теургическом творчестве человека в культуре как «спасении» – исконный русско-православный идеал «святости» как «таинственного перерождения, делающего человека *на земле уже* существом иной природы», «начатком божественных всходов иного человечества»⁴⁸. Вспомним, что именно Иванов еще в 1911 г. поставил перед своей эпохой задачу «целостного узрения Достоевского», которое «отметит *новый возраст* нашей духовной жизни»⁴⁹.

И все же Серебряному веку «целостное узрение» художественного мира классика XIX столетия осталось недоступным, хотя, как мы видели, Иванов уже вплотную к нему приблизился. Но и он достаточно вольно, вплоть до кошунственности, обращался с церковной традицией. Так, например, он сравнивал «закон нисхождения света» в душу молящегося христианского подвижника (явно имея в виду Фаворский свет, «узрение» которого, сопровождающее «стяжание» Святого Духа, являлось целью исихастской духовной практики) с миссией русской интеллигенции относительно народа: «Прежде чем нисходить, мы должны укрепить в себе свет; прежде чем обращаться в землю силу, – мы должны иметь эту силу»⁵⁰. Уже на исходе Серебряного века, в 1917 г., «кидеологию» Достоевского-автора Иванов воспроизводил в гностической по своему происхождению парадигме «Люцифер-Ариман»⁵¹. Утверждая пока еще «неясный» идеал «Святой Руси», он, тем не менее, связывал его не с церковно-православной, а с народной традицией, отдавая при этом должное и «люциферической России» (интеллигенции)⁵².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Касаткина Т.А. Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX – XX веков» // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. Т. 1. М., 2007. С. 148.

² Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: судьбы литературных произведений. М., 1993. С. 21.

³ Кюос Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999. С. 21.

⁴ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 458.

⁵ Там же. С. 454.

⁶ Там же. С. 254, 257, 259.

⁷ Подробнее об этом см.: Богданова О.А. «"Беспочвенность" – черта подлинно русская»: размышления А.А. Блока о «земле» в культурном контексте XIX – начала XX веков // Шахматовский вестник. Вып. 10–11. М., 2010. С. 29–45.

⁸ См. Полонский В.В. Литература и религиозно-философская мысль «серебряного века» // История русской литературы конца XIX – начала XX века: в 2 т / под ред. В.А. Келдыша. М., 2007. С. 31–54.

⁹ Иванов В.И. Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 339.

¹⁰ Касаткина Т.А. Указ. соч. С. 148, 187.

¹¹ Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: сб. статей. М., 1990. С. 152, 154.



¹² «Говоря о претворении воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской, преп. Ефрем Сирийский особо указывал на то, что здесь речь идет об изменении уже бывшего вещества, а не о создании нового: Христос “вино, которое сделал, произвел из сотворенной (ранее) воды. Итак, не *вновь* сотворенную вещь там явил, но *ту же самую прежнюю* вещь изменил, дабы посредством того, что не сделал ее иною, уразумели, что она не презирается и *не отвергается* [Им]”. Об этом же писал и св. Иоанн Златоуст...» (Башикиров Д.Л. Тема «пира» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: материалы Старорусских чтений. Великий Новгород, 2008. С. 14).

¹³ Цит. по: Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург: роман. М., 1981. С. 551. (Литературные памятники).

¹⁴ По замыслу А. Белого, романы «Серебряный голубь» и «Петербург» должны были стать частями трилогии «Восток или Запад», раскрывающей историческую судьбу России, против которой был воздвигнут «мировой заговор» как со стороны Востока (о чем речь в «Серебряном голубе»), так и со стороны Запада (о чем речь в «Петербурге»). Третья, ненаписанная часть трилогии – «Невидимый град» – должна была изображать здоровые, возвышенные моменты «Жизни и Духа», обусловленные выявлением подлинных начал русского национального самосознания. Поэтому оба первых романа – это преимущественное изображение «отрицательных сторон жизни».

¹⁵ Белый А. Указ. соч. С. 163.

¹⁶ Славянофильство: Pro et contra. Творчество и деятельность славянофилов в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2006. С. 777–778.

¹⁷ Мережковский Д.С. Акрополь: избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 322.

¹⁸ Герасимов Ю.К. Союзники по «преодолению Достоевского»: М. Горький и Д. Мережковский. Ст. 2. Д.С. Мережковский // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 16. СПб., 2001. С. 272–274.

¹⁹ См. Горький А.М. Заметки о мещанстве (1905), О карамазовщине (1913), Еще о карамазовщине (1913).

²⁰ См., например: Келдыш В.А. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века: сб. статей. М., 1992. С. 85–89.

²¹ Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 27.

²² Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 51–52.

²³ Там же. С. 51.

²⁴ Там же. С. 52.

²⁵ «Религиозный» в прямом смысле слова – как *связывающий* человека с Богом (religare в пер. с лат. – связывать).

²⁶ См. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972.

²⁷ Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М., 2004. С. 282.

²⁸ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 45.

²⁹ Экономцев Иоанн, игумен. Православие, Византия, Россия: сб. статей. М., 1992. С. 183.

³⁰ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра... С. 3.

³¹ Славянофильство: Pro et contra. Творчество и деятельность славянофилов в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2006. С. 725.

³² Там же. С. 731.

³³ Там же. С. 760.



- ³⁴ Там же. С. 774.
- ³⁵ Там же. С. 762, 770.
- ³⁶ Там же. С. 770.
- ³⁷ *Хоружий С.С.* Исихазм в Византии и России: исторические связи, антропологические проблемы // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 234.
- ³⁸ *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 365.
- ³⁹ Там же. С. 368.
- ⁴⁰ Там же. С. 370.
- ⁴¹ *Мережковский Д.С.* Антихрист. Петр и Алексей: роман // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 754.
- ⁴² *Мережковский Д.С.* Гоголь и чорт: исследование. М.: Скорпион, 1906. С. 187.
- ⁴³ *Мережковский Д.С.* Последний святой // Мережковский Д.С. Грядущий Хам. М., 2004. С. 225.
- ⁴⁴ См.: Там же. С. 215–239.
- ⁴⁵ Там же. С. 248.
- ⁴⁶ *Хоружий С.С.* Исихазм в Византии и России // Хоружий С.С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 234.
- ⁴⁷ *Хоружий С.С.* Русский исихазм: Спор об Имени и его уроки // Исихазм: аннотированная библиография. М., 2004. С. 651.
- ⁴⁸ *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 357.
- ⁴⁹ *Иванов В.И.* Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 339.
- ⁵⁰ *Иванов Вяч.И.* О русской идее // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 372.
- ⁵¹ *Иванов Вяч.И.* Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 313–317.
- ⁵² Там же. С. 320, 319, 330, 334–335.



НАБОКОВ И ГАЗДАНОВ

(О романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»)

Статья посвящена заочному творческому диалогу между представителями младшего поколения первой русской эмиграции Владимиром Набоковым и Гайто Газдановым, который имел место между ними в 1930–1940-е гг. В работе проанализирован вопрос о том, какую роль произведения Газданова сыграли в замысле первого англоязычного романа Набокова «The Real Life of Sebastian Knight», написанного в декабре 1938 – январе 1939 гг., а опубликованного в США в декабре 1941-го.

Ключевые слова: Газданов; Набоков; роман; русский; зарубежье; эмиграция; интертекстуальный; претекст; пародия.

Критики нередко называли Набокова и Газданова двумя самыми яркими прозаиками младшего поколения русского зарубежья. Высоко ценили друг друга как писателей и они сами. По существу отрицая в своих нашумевших статьях середины 1930-х гг. («Литературные признания» – 1934, «О молодой эмигрантской литературе» – 1936) существование писателей-младоземгрантов, Газданов делал исключение только для Набокова-Сирина. В свою очередь Набоков, возможно, отвечая на комплимент Газданова в первой из них: «единственный талантливый писатель “молодого поколения”»¹, – поместил газдановский «Вечер у Клэр» на книжную полку героя своего написанного в 1934–1935 гг. рассказа «Тяжелый дым»².

Однако Газданов в этих статьях отстаивал необходимость создания «литературы в ее не европейском, а русском значении» и вспоминал в связи с этим толстовское требование «правильного морального отношения к тому, о чем он пишет» (V, 749). Набоков же сознательно и последовательно отрицал допустимость подобных требований, создавал литературу в ее как раз западном значении и в конце концов вполне закономерно перешел в англоязычную словесность, став одним из предтеч постмодернизма. В свою очередь Газданов, имея полную возможность также начать писать на иностранном языке – в его случае на французском, которым он владел в совершенстве, не исключая и аргю, которым написана значительная часть текста его «Ночных дорог» (в особенности это касается фрагментов первоначальной редакции, опубликованной в «Современных записках»), – не только продолжал до конца жизни писать на русском языке, но пронизывал духом русской культуры даже свои поздние произведения с уже исключительно (или почти исключительно) нерусскими героями. Этим серьезным эстетическим разногласиям между двумя писателями в поздние годы вполне



соответствуют и их заочные неллицеприятные высказывания о творчестве друг друга в письмах. Однако в 1930–1940-е гг. между двумя писателями еще шел довольно напряженный заочный творческий диалог.

Это становится очевидным, если обратиться, например, к вопросу о том, какую роль произведения Газданова сыграли в замысле, пожалуй, единственного «парижского» и первого англоязычного романа Набокова «The Real Life of Sebastian Knight», написанного в Париже в декабре 1938 – январе 1939 гг., а опубликованного в США в декабре 1941-го. Первые романы Газданова: «Вечер у Клэр» (1930) и «История одного путешествия» (1934–1935) – романы «парижские» и по месту создания, и по месту значительной части действия – неизбежно должны были приходиться на ум Набокову, когда он писал «Подлинную жизнь Себастьяна Найта», потому что в них Газданов одним из первых в русской эмиграции начал осмысление своего внутреннего транскультурного опыта и создал особую транскультурную поэтику³.

На этой поэтике в значительной степени построена, как и «Вечер у Клэр», газдановская «История одного путешествия», которая буквально подготовила «Подлинную жизнь Себастьяна Найта» в том отношении, что автор в этом романе как бы раздваивается на двух главных героев: Володю и его старшего родного брата Николая (имена взяты из «автобиографической трилогии» Толстого, которая является одним из претекстов обоих романов)⁴. При этом явно автобиографическому герою-рассказчику «Вечера у Клэр» Николаю Соседову соответствует в новом романе главный герой, «мечтатель» и начинающий писатель, пишущий «роман» (I, 248), Володя. Имя же Соседова «Николай» передано в новом романе старшему брату, практику, здоровяку и реалисту. Стоит ли говорить, в какой степени это напоминает раздвоение Владимира Набокова-Сирина на писателя Себастьяна Найта и его младшего сводного брата и биографа В. (разумеется, игра инициалами, при том что инициалы первого воспроизводят начальные буквы писательского псевдонима и настоящей фамилии Набокова, а единственный инициал В. – инициал его имени, придает набоковской дубликации более изощренный характер).

Очевидно, что мы имеем дело не со случайными и сомнительными совпадениями, не с бессознательными интертекстуальными связями, а с совершенно откровенной, целенаправленной и даже задиристой игрой Набокова со своим претекстом. Только этим можно объяснить, что мать Себастьяна тоже зовут Вирджиния, и она, так же как предмет внезапно вспыхнувшей страсти, жена газдановского Николая, англичанка из состоятельной семьи. Однако набоковская Вирджиния, «одинокая <...> и, видимо, очень несчастная», «заядлая путешественница»⁵, полная противоположность абсолютно счастливой в браке и чрезвычайно любящей порядок Вирджинии «Истории одного путешествия» (I, 264).



Только сознательной игрой с претекстом можно объяснить и то, что Себастьян старше В. на те же газдановские шесть лет. Разумеется, оба брата у обоих писателей не лишены некоторого внутреннего родства. У Газданова об этом сказано довольно прямо: «Николай был старше Володи на шесть лет и уехал за границу, будучи уже студентом. Он был и похож и непохож на своего брата...» (I, 179). У В. осознание внутреннего родства с Себастьяном, происходящее только после его смерти, изображено более изощренно: «я <...> понимал, что в руках у меня есть и иное орудие: представляя его поступки, о которых мне довелось услышать лишь после его кончины, я наверняка знал, что в том или этом случае поступил бы в точности как он» (с. 50–51). И далее приводится в пример «общий ритм их движений, когда они пронеслись по корту» «двух братьев, теннисных чемпионов», обладавших этим сходством, несмотря на то, что «*один во много, много раз превосходил другого*» (с. 51). К этому примеру есть четкая параллель у Газданова: в одной из начальных сцен Володя и Николай играют в теннис и, как только Володя видит игру Николая, он «вдруг» понимает «*все свое глубочайшее теннисное ничтожество*» (I, 195)⁶.

Однако что касается отношений между братьями, то все оказывается опять-таки схожим с точностью до наоборот. Николай почти все время жил с Володей и после смерти их матери трогательно заботился о нем. Переехав с Вирджинией в Англию, он «аккуратно, каждые две недели, присылал Володе письмо и каждый месяц – деньги» (с. 182). Напротив, «пути» Себастьяна и В. «разошлись» (с. 46) очень рано: «За три кембриджских года он навестил нас в Париже дважды, а вернее сказать, единожды, потому что во второй раз приехал на матушкины похороны» (с. 46). Унаследовав от своей матери «порядочное состояние», Себастьян также вполне в состоянии помогать В.: «какие бы тревоги в дальнейшем ни одолевали его, денежных среди них не было». Далее следует фраза, которая на фоне соответствующего текста Газданова звучит едва ли не саркастически: «Коснулись мы и вопроса о деньгах, и он заметил в своей странно бесцеремонной манере, что в состоянии всегда предоставить мне сколько потребуется наличных...» (с. 49). Когда Володя переезжает из Константинополя в Париж, где уже к тому времени обосновался Николай с Вирджинией, старший брат предоставляет младшему кров и работу. Себастьян не всегда звонит В., даже когда бывает в Париже, и на протяжении большей части их встреч стремится, to say the least, не слишком их затягивать.

Создается впечатление, что Газданов описывает некие идеальные отношения между братьями, а Набоков то, какими они обычно бывают в действительности. И это впечатление, скорее всего, не слишком обманывает читателя. В газдановской «Истории...» также немаловажен элемент анализа собственного творчества, только это не все предыдущее



русскоязычное творчество, как у Набокова, а лишь сама «История...», размышления над которой даны под видом размышлений Володи о романе, который он пишет: «В роман входило все или почти все, о чем думал Володя: *исправленные и представленные не так, как они были, а как ему хотелось бы, чтобы они произошли...*» (I, 280).

По-видимому, сам Газданов был не слишком удовлетворен таким, идущим, по всей вероятности, от высказанной им печатно толстовской установки на «правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет» (I, 749) методом создания своего романа. Уж слишком много в нем «идеального»: ⁷ идеальный брак Николая и Вирджинии, идеальные отношения между братьями, вполне счастливая, ничуть не омраченная даже убийством доктора Штука история любви и брака идеального британца Артура и идеальной венской проститутки Виктории – заставляющие вспомнить газдановский иронический и в общих чертах совпадающий с набоковским отзыв о Раскольникове и Соне, ⁸ идеальная дружба Володи с Александром Александровичем, которую несколько не осложняет наметившаяся симпатия между Володей и подругой Александра Александровича Андрэ, идеально мирный и благородный разрыв Аглаи Николаевны с Володей, не доставившая никому никаких проблем связь Володи с гувернанткой в доме Николая и Вирджинии Germain. Ни одно ружье, грозящее какими-либо осложнениями в отношениях между героями, в газдановской «Истории...» не стреляет.

Эта некоторая неудовлетворенность (а «История одного путешествия», пожалуй, действительно один из не слишком удавшихся романов Газданова) передана писателем и его главному герою Володе: «несмотря на такое обилие матерьяла и на широту темы, которая не ограничивала Володю ничем, роман получался значительно хуже, чем должен был бы получаться. То, что Володя думал изобразить и что в его представлении было очень сильно, вещи, которые он ясно видел прекрасными или печальными, умершими или неувядающими, в его описании тускнели и почти исчезали...» (I, 280). Набоков, по-видимому, действительно сознательно переписывает газдановскую «Историю...» – по крайней мере, многие ее существенные элементы. Среди «массы иных вещей», «издательское подражание» которым, нацеленное на то, чтобы взлететь, как на «подкидной доске», «в высшие сферы серьезных эмоций» (I, 97), представляет собой «Подлинная жизнь...», книга Газданова занимает далеко не последнее место. Причем набоковская пародийность по отношению к ней намечена уже в заглавии. «Истории одного путешествия» как бы противопоставлена «подлинная» «история Себастьяна Найта»: заглавие набоковского романа можно и даже, по-видимому, лучше перевести именно таким образом.

Кстати сказать, в том, за счет чего осуществляется набоковская полемическая интерпретация газдановского текста, по-видимому,



сыграли роль и собственные размышления Газданова о несовершенстве его романа, переданные им герою: «Он замечал тогда, что полнота впечатления создается почти иррациональным звучанием слов, удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования, так, как если бы все, что написано, нельзя было рассказать, но что шло между словами как бы незримое, протекающее здесь, в этой книге человеческое существование» (I, 280). Набоков так и создает свой роман, создавая «полноту впечатления» «удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования», так что все написанное невозможно было рассказать, и не боясь того, что останавливает газдановского Володю: что рассказ станет «тяжелым и бессмысленным» (I, 280). Большую часть своих произведений Набоков создал именно так, как лишь иногда удавалось писать Володе, правда, в данном случае, разумеется, без какой-либо оглядки на газдановского героя. В рецепте, который Газданов здесь выписывает, ясно звучат и его собственные ноты симпатии к письму, в котором рациональное мышление почти не присутствует: «И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал почти что с закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь...» (I, 264)⁹.

Многие набоковские сюжетные ходы как будто бы подсказаны Газдановым. В самом начале «Истории одного путешествия» о жене Николая сказано: «в последние месяцы беременности Вирджиния начала бояться, что умрет от родов» (I, 196) – в конце набоковской «Подлинной истории...» Клэр (об устойчивых газдановских коннотациях этого имени в 1930-е гг. говорить излишне) именно от них умирает и об этом сказано эвфемистически, причем так, чтобы как будто подтвердить ненужность страхов газдановской Вирджинии: «Она казалась такой нормальной и здоровой молодой женщиной, как же случилось, что она умерла, истекиши кровью рядом с пустой колыбелью?» (с. 106).

Автомобиль сбивает Володю «на бульваре Strassbourg» (I, 227) – В. едет в Блауберг, чтобы узнать имя последней возлюбленной своего брата, через Страсбург (с. 125), и именно в Страсбурге, а не в Блауберге ему удается напасть на ее след (с. 129–132). Зато другие газдановские эпизоды редуцируются у Набокова до размера фразы: так, Володю сбивает автомобиль, и он попадает в больницу (I, 227), а Клэр «Подлинной жизни...» всего лишь «едва не сшибло велосипедом» (с. 84).

Кстати, в свете всего выше сказанного вряд ли будет натяжкой сказать, что имя главной героини «Подлинной жизни...» перешло к ней именно от Газданова – из его первого и столь полнолюбившегося Набокову романа. Как это нередко бывает в таких случаях, Набоков трансформировал газдановский образ, превратив газдановскую ветреную француженку в преданно любящую англичанку, а галльскую ветреность и чувственность героини «Вечера у Клэр» передал Нине Лесерф¹⁰.

Роман Газданова переполняют двойники и интеркультурные пары: помимо уже упомянутых выше, это безукоризненно говорящий по-



русски англичанин Артур, живший в России «некоторое время» (I, 184), который женится на выросшей «на тирольских озерах» Виктории, говорящей на «своем смешном французском языке» (I, 210), а также Сережа Свистунов, женатый на «французенке из Канады» (I, 249) и изменяющий ей в финале романа с французенкой из Франции.

Транскультурная поэтика, основанная на двуязычном строе романа, проявляется в «Истории одного путешествия» также и на уровне лейтмотивов: «– Знаешь, Коля, – сказал Володя, вытягиваясь на стуле, – знаешь, у меня иногда впечатление, что я не русский, а так, черт знает что. Страшно сказать, ведь я даже по-турецки говорю, – а потом вся эта смесь – французский, английский, немецкий, – и вот когда от всего этого тошно становится, я всегда вспоминаю русские нецензурные слова, которым мы научились в гимназии и которыми разговаривали с женщинами Банного переулка. Это, брат, и есть самое национальное – никакой француз не способен понять. – Да, язык у нас хороший, грех жаловаться, – сказал Николай, улыбаясь» (I, 175). Есть в «Истории одного путешествия» еще и ответ Володи на упрек Андрэ в том, что он «слишком хорошо говорит по-французски»: «– Он никогда не ошибается, у него такие длинные и красивые фразы – и он так невыносимо правильно произносит и так сложно говорит. <...> – Vous avez tort, Andrée, vous. Я говорю так “красиво и сложно” потому, что недостаточно хорошо знаю ваш язык. Вы понимаете? Я – как человек, попавший в чужую квартиру: я знаю назначение всех предметов, которые в ней находятся, но я не хозяин, я с ними слишком бережно и неумело обращаюсь» (I, 235–236). Все это, по-видимому, отозвалось у Набокова в изображении двуязычия Себастьяна, незадолго до смерти как бы возвращающегося в русский язык.

В «Подлинной жизни...» мы находим еще несколько скрытых «советов» другим произведениям Газданова, которые до их автора скорее всего дошли. В романе Найта «Утерянные вещи» «есть *короткая глава о крушении самолета (пилот и все пассажиры, за исключением одного, погибли); уцелевший, пожилой англичанин, найден фермером немного в стороне от места катастрофы сидящим на камне. Он сидит, скорчившись, олицетворение горя и муки. “Сильно вас ранило” – спрашивает фермер. “Нет, – отвечает англичанин, – зуб. Всю дорогу болел”*» (с. 114). Это, разумеется, пародийный, анекдотический набросок финала Газданова «Полет», большая часть которого была напечатана в 1939 г. в «Русских записках»¹¹ (№ 18–21) – как раз когда Набоков дорабатывал «Подлинную жизнь...». Заключительная часть романа Газданова так и не была тогда опубликована, но уже из его заглавия читателю было ясно, что он должен был заканчиваться тем, что большинство героев романа, главных и второстепенных, – и среди последних, между прочим, один англичанин – попадают на один и тот же аэроплан, летя-



щий из Парижа в Лондон. Набоков, разумеется, в общем, угадал: аэроплан у Газданова падает в Ламанш, и все они, включая англичанина, но за исключением самых беспечных героев романа Газданова, которые или не имеют британской визы, или опаздывают на рейс, гибнут. Зато в набоковском дайджесте романа Найта после этого только и начинается самое главное, ради чего на сей раз задумана пародия: среди «останков мешка с воздушной почтой» обнаруживается письмо, о котором В. пишет: «Я верю, что если отвлечься в этом вымышленном письме от всего, относящегося до личности его подразумеваемого автора, то окажется, что многое в нем прочувствовано Себастьяном или даже написано им к Клэр» (с. 118)¹².

Другой «привет» другому роману Газданова – «Ночные дороги» – находится в самом конце «Подлинной истории...», и это, возможно, связано с тем, что Набоков познакомился с ним только в середине 1939 и даже 1940 гг., когда его начали печатать¹³. «Он ходил в концерты и на спектакли и *шел за полночь горячее молоко с водителями такси у прилавок кофеен*» – сказано в «Подлинной жизни...» о заключительной, одинокой полосе Себастьяна в Лондоне (с. 174). Детали романа Газданова, которые отозвались в этой фразе, находятся и несколько раз повторяются уже в самом начале того его фрагмента, который был опубликован в 1939 г. Главный герой «Ночных дорог», от лица которого ведется повествование, – водитель такси, рассказывает: «*Около четырех часов утра я обычно ехал выпить стакан молока в большое кафе* против одного из вокзалов, где знал всех решительно...» (I, 11). Это «молоко» особо подчеркнуто через пару страниц в реплике проститутки Сюзанны: «особенное ее презрение вызывало то, что *я шел всегда молоко*. – Ты все молоко пьешь, – сказала она мне дня через три, – не хочешь ли моего?» (II, 15)¹⁴.

Оба романа заканчиваются смертью, и в обоих главный герой не успевает проститься с умершим. Однако у Газданова это смерть друга Володи Александра Александровича, о которой он узнает из письма Андро: накануне он «сунул» его «в карман, не читая». В «Подлинной жизни...» забытое дома письмо Себастьяна тоже становится причиной того, что путь В. к Себастьяну оказывается дольше, чем он мог бы быть.

Впрочем, еще в середине романа попадает в больницу и страшит умереть сам Володя: «А может быть, я просто умираю? – подумал Володя. Черные волны внезапно показавшегося моря шумели и разбивались где-то вблизи» (I, 229). Очнувшись от своего сна, в котором он как бы преодолевает смерть («– Я здесь, Володя, – сказал чей-то голос из-за спины. Он силится увидеть, кто это говорит, но не мог, и голос слабел и удалялся. – Если ты не увидишь меня сейчас, ты не увидишь меня никогда» – I, 228), Володя произносит: «– Я понимаю. Это Вирджиния и ты. Но кто же третий? – Тебе лучше? – сказал Николай. – Третий – это доктор» (I, 229). В «Подлинной жизни...» Себастьян умирает так, как это бывает в жизни, пожалуй, чаще: без Клэр, брата и даже скорее всего без доктора.



Роман заканчивается сквозной в творчестве Набокова «темой потусторонности»: «Какова бы ни была его тайна, я тоже узнал одну, именно: что душа – это лишь формы бытия, а не устойчивое состояние, что любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им. И, может быть, потусторонность и состоит в способности сознательно жить в любой облубованной тобою душе – в любом количестве душ, – и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (с. 191). С учетом всего выше сказанного можно предположить, что в этих словах звучит внутренняя полемика с темой метемпсихоза, проходящей как через «Историю одного путешествия», так и через все творчество Газданова. Гимназической учительнице Володи, рассказывающей ему о том, что она «помнит, как была маркитанткой в войсках крестоносцев, в походе Фридриха Барбароссы» (I, 168), и англичанину Артуру, ощутившему вдруг во время убийства доктора Штука, что он «знал уже нечто похожее» (I, 246), Набоков противопоставляет внутреннее перевоплощение В. в Себастьяна.

Обратим, наконец, внимание и на то, что «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» один из немногих романов Набокова, где довольно значительная часть действия происходит в Париже. Осознанию своего собственного внутреннего раздвоения писателя при переходе на английский язык (и отчасти при переезде в Париж) в романе соответствует то, что один из братьев живет в Лондоне, а другой в Париже. Один (как Набоков) заканчивает Кембридж, а другой (как многие другие русские «парижане» и в их числе Газданов) учится в Сорбонне. В. свободно ориентируется в городе («Я хорошо знал мой Париж...» – 139) – Себастьян бывает в нем только наездами и главным образом в центре (81–83) или, по-видимому, в русских кварталах (111–112).

Но Париж в романе Набокова – и здесь снова нельзя не вспомнить Газданова, его первый и понравившийся Набокову роман – это также и город Клэр. Город, где она гостит перед Рождеством, а затем живет следующей осенью, и где Себастьян «навещал ее там, подозреваю, что не единожды» (91). Город, прогулки по которому неразрывно связаны с транслитерируемыми в английский текст Набокова, так же как и в русский текст Газданова, топонимическими ксенонимами. Город русских ресторанов и таксистов (111, 141). Город, где Себастьян и Клэр, в точности, как и газдановский герой-рассказчик и его Клэр, сидят в кафе, посещают кинематограф (83, ср.: I, 45) и где они обретают хрупкое счастье, которое у газдановского героя-рассказчика неожиданно вызывает ощущение «печали завершения и приближения смерти любви» (I, 47), а для Себастьяна Найта и в самом деле оказывается недолговечным. А еще – и это уже чисто набоковское – это город, в котором Себастьян умирает, а В. так и не удается увидеть его перед смертью, но в котором он проводит несколько минут возле комнаты, в которой спит, как он полагает, его брат, и эти минуты изменяют его жизнь.



Говоря о пародии, на которой построен один из романов Себастьяна Найта, Набоков писал: «Хитроумно построенный на пародировании различных уловок литературного ремесла, “Призматический фацет” взмывает ввысь... это не просто забавная пародия на декор детектива, но еще и издевательское подражание массе иных вещей <...> все это сумрачное веселье для автора – лишь подкидная доска» (97–98). Точно так же для самого Набокова криптопародирование некоторых элементов парижских романов Газданова всего лишь строительный материал для конструирования художественного мира его собственного «парижского» романа.

После достаточно скрытой от читателя, но прозрачной для Газданова игры Набокова с газдановскими претекстами вряд ли стоит удивляться довольно откровенной соотнесенности героев позднейших произведений Газданова с произведениями Набокова и даже с ним самим, прежде всего в романе «Призрак Александра Вольфа»¹⁵. Именно откровенная игра Набокова с газдановскими претекстами стала для Газданова импульсом к такому, уже достаточно открытому творческому диалогу с Набоковым.

Возможно, она присутствует и в финале «Полета», который появился в печати (а, следовательно, возможно, и писался) уже по выходе английского оригинала «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Так, заключительная фраза «Полета»: «Был холодный и ветренный день, было около двух часов пополудни – и в кабинете Сергея Сергеевича в Париже Федор Борисович Слетов, которому только что позвонили по телефону, сидел, опустив голову на письменный стол Сергея Сергеевича, и плакал навзрыд, как ребенок» – немного напоминает финальную фразу первой главы «Подлинной жизни...»: «My father’s orderly was sobbing in the hall» («В прихожей навзрыд плакал отцовский денщик») (с. 35).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. М., 2009. Т. 5. С. 737. Далее цитаты из Газданова даются по этому изданию с указанием в тексте номера тома римской и номера страницы арабской цифрами.

² Впервые: Последние новости. 1935. 5 марта. Об интертекстуальных связях между Набоковым и Газдановым см., например: Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 273–282; Левинг Ю. Тайны литературных адресатов В.В. Набокова: Гайто Газданов // Набоковский вестник. Вып. 4. СПб., 1999. С. 75–90; Шульман М. Ю. Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 15–24. Целый ряд работ, в которых сопоставляются отдельные произведения Газданова и Набокова, вошел в сборник «Газданов и мировая литература» (Калининград, 2000. С. 103–147).

³ См. об этом: Кибальник С.А. Транскультурная поэтика Гайто Газданова и писателей младшего поколения первой русской эмиграции // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 219–226.



⁴ Подробнее см. об этом: *Кибальник С.А.* Газданов и Толстой (О романе «Вечер у Клэр») // Литературоведческий журнал. 2011 (в печати).

⁵ *Набоков В.В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб., 2000. С. 32, 33. Далее роман Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» цитируется в переводе С. Ильина по этому изданию: С. 24–191. – с указанием номера страницы в скобках.

⁶ Здесь и далее курсив мой – С.К.

⁷ Современники Газданова усматривали в этом влияние Э.-М.Ремарка, а современная исследовательница пишет также о «чреватости соскальзыванием в мелодраму». См.: *Проскурина Е.Н.* Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Газданова. М., 2009. С.167.

⁸ «Но для меня лично он (Достоевский – С.К.) как-то органически неприемлем <...> с этим невыносимым “не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!”» (V, 157).

⁹ «Себастьян Найт всегда любил жонглировать темами, принуждая их стелкаться или коварно сплетая, принуждая их выразить то потайное значение, которое *передается лишь чередованием волн*» (с. 168).

¹⁰ Ср.: «Боюсь, она обладала французским чувством юмора по части супружеских дел; в иную минуту оно показалось бы мне привлекательным, но именно сейчас я ощущал, что ее легкомысленно малопристойный взгляд на мое расследование чем-то оскорбителен для памяти Себастьяна» (с. 152). В первом романе Газданова Клэр говорит о «специальном русском остроумии» героя-рассказчика (I, 40), а он сам протестует против французского легкомыслия: «Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая <...>; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей...» (I, 44). При этом неискушенность газдановского героя-рассказчика, противопоставленная чувственности и опытности Клэр, в набоковском романе передается паре «герой-рассказчик – мадам Лесерф»: «Ее веселье рассердило меня. Боюсь, она обладала французским чувством юмора по части супружеских дел; в иную минуту оно показалось бы мне привлекательным» (с. 152).

¹¹ Русские записки: ежемесячный журнал / под ред. П.Н. Милокова. 1939. Июнь. № XVIII. С. 3–61; Июль. № XIX. С. 17–63; Август – сентябрь. № XX–XXI. С. 390–444.

¹² Кроме того, роман Газданова начинается со стилизованного под «Анну Каренину» зимнего эпизода похищения Ольгой Александровной сына Сережи: «События в жизни Сережи начались в тот момент, когда он, впервые за много месяцев, увидел у себя в комнате, над кроватью, в которой спал, свою мать – в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата». В первой главе «Подлинной жизни...» мать Себастьяна также «зимним днем» и «безо всякого извещения» после развода снова приезжает в Петербург, однако лишь присылает «коротенькую записку, прося о свидании с сыном» (с. 32) и не только не похищает, но, лишь бегло взглянув на него, снова уезжает.

¹³ Начало романа «Ночные дороги» под заглавием «Ночная дорога» публиковалось в «Современных записках» за 1939 (№ 69) и 1940 г. (№ 70).

¹⁴ *Газданов Г.* Ночная дорога // Современные записки. 1939. № 69. С. 177, 181.

¹⁵ См. об этом: *Кибальник С.А.* Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22–41. В главном герое Александре Вольфе, своеобразном двойнике героя-рассказчика, олицетворяющем темную сторону его души, русском писателе-эмигранте, пишущем по-английски и живущем в Англии, в общем-то без труда



узнается Сирин. То, что скрытые аллюзии на Набокова входят в художественные интенции Газданова, подтверждается тем, что герой этот носит фамилию одного из героев рассказа Набокова «Музыка» «Вольф», которая одновременно представляет собой сокращенную анаграмму имени и фамилии Владимира Набокова, особенно если имя писателя взять в его западном варианте «Воль<демар Набоко>в», а конец фамилии в соответствии с русским произношением и немецким написанием «Nabokoff» оглушить. При этом по сюжету романа герой-рассказчик вначале сходится с Вольфом в своеобразной незапланированной полевой дуэли и ранит, а в финале и убивает его, предотвращая выстрел Вольфа в Елену Николаевну.



МИФОЛОГЕМА ПРОРОКА В ПОЭЗИИ XX в.
*(на материале «Разговора с гением» М. Цветаевой и
«Разговора с небожителем» И. Бродского)*

В статье рассматривается, как образ пророка из одноименного стихотворения Пушкина повлиял на литературу XX в.

Ключевые слова: Пушкин; Цветаева; Бродский; пушкинский миф; пророк.

Современные исследователи уже обращались к изучению истории создания пушкинского мифа¹, тем не менее, наиболее очевидный этап обычно оставался вне внимания ученых. Это формирование автомифа, «мифа моей жизни», если воспользоваться выражением Я.Э. Голосовкера. Этот образ соотносится с понятием автобиографического мифа, под которым мы, вслед за Д.М. Магомедовой, понимаем «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологической статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве»².

Целесообразно, на наш взгляд, выявить ряд специфических мифологем, из которых сконструирован пушкинский миф. Мифологема в данном случае – это элемент мифологического сюжета, которым может быть как наиболее репрезентативный образ, так и событие. Например, мифологемы, подразумевающие многозначные, подчас противоположные друг другу толкования в современной культурной ситуации: царь, няня, Наталья Гончарова, Анна Керн, Дантес – образы, получившие в литературе XX в. многообразное толкование. Образы-мифологемы, связанные с самоопределением поэта: чудо-ребенок, арзамасский Сверчок, негр, пророк, памятник. Мифологемы-события: лицейская дружба, «Арзамас», южная ссылка, северная ссылка, дуэль. Мифогенность этих образов связана с их способностью генерировать новые трактовки как в художественной, так и в научной сферах. Это свидетельствует о том, что пушкинский миф не только не рухнет с уходом тоталитарной эпохи, но, напротив, активно участвует в современном национальном самоопределении.

Мифологема поэта как пророка является одним из наиболее продуктивных сюжетообразующих элементов в литературе XX в. Ее можно рассматривать для последующих (и предыдущих) художественных текстов как некий «кластер», если воспользоваться термином А. Жолковского, использованным исследователем в отношении структуры стихотворения «Я вас любил»³.

Сюжет данного отрезка пушкинского мифа – встреча человека и высшего существа (ангела), через посредство которого человек (как



правило, лирический герой) обретает сверхъестественные способности: зрения («Отверзлись вещи зеницы») и слуха («И вял я неба содроганье / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье»), а также обретает «божественный глагол» – сверхзначимое слово.

Все это окушается первоначальной немотой («уста замершие мои»), претерпеванием героем физических мучений («<...> сердце трепетное вынул / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул») на грани жизни и смерти («Как труп в пустыне я лежал»⁴). По мысли Л.М. Лотмана «Пушкин использовал библейские образы, строго отбирая их в соответствии с собственным лирическим замыслом. Так, в “Пророке” Пушкина пророк видит не Бога, восседающего в храме, в окружении шестикрылых серафимов, а одного шестикрылого серафима, которого встречает на перепутье»⁵. Как видим, пушкинское прочтение мифологемы пророка отличается свободой интерпретации библейского текста и чуткостью к его поэтическому стилю.

О профетических функциях поэта пишет в своей статье «Поэты-пророки XX века» Е. Степанов: «Поэт-пророк не только “воплощает власть духовную”, не только способен к конкретному прорицанию в личной и общественной жизни, он также имеет особое предназначение быть выразителем духовных чаяний народа, обладая нетривиальной способностью выразить своим творчеством время»⁶. Статья посвящена преимущественно одной функции пророка – способности к предвидению, которая рассмотрена исследователем на примере стихотворений В. Хлебникова, М. Волошина и М. Цветаевой. Мы в данной работе стремимся рассмотреть те функции мифологемы, которые являются отражением пушкинского мифа в целом и образа пророка из одноименного стихотворения в частности. В стихотворном цикле Пушкина «Подражание Корану», как заметил исследователь, «эксплицитно сформулированы представления Пушкина о пророческом даре художника»⁷, но этот цикл не является мифогенным источником для дальнейшего развития образа пророка в русской литературе, и особенно в восприятии читателя XX–XXI вв., поэтому его сюжет мы не включаем в структуру рассматриваемой здесь мифологемы.

Сквозь призму мифологемы пророка можно увидеть новые образы в текстах М. Цветаевой «Разговор с гением», И. Бродского «Разговор с небожителем», объединенных жанром «разговора» со сверхценным существом. Мотивы, связанные с мифологемой пророка, наблюдаются в стихах О. Мандельштама («Флейты греческой тэта и йота», «Silentium»), А. Тарковского («Стань самими собой», «Рукопись»), С. Липкина («Сказано все...», «Там, где смыкаются забвенья...») и других. В рассказе В. Набокова «Гроза» образ библейского пророка накладывается в культурном сознании рассказчика на мифологический об-



раз Зевса. В романе А. Битова «Пушкинский дом» теме пророка посвящена научная статья главного героя, литературоведа Льва Одоевцева «Три пророка». Все это в той или иной мере свидетельствует о том, что мифологема представляет собой структурный элемент одного из «вечных вопросов» русской литературы, относящихся к числу неразрешимых.

Какова цена творчества как пророчества? В чем отличие творчества от ремесла? Может ли поэт влиять на общество? В.И. Тюпа писал: «В отечественной культуре первых десятилетий мысль о коммуникативной природе художественного творчества неоднократно развивалась как писателями (О.Э. Мандельштам, Н.С. Гумилев и др.), так и учеными (М.М. Бахтин, А.И. Белецкий и др.). В настоящее время ее можно признать аксиомой современного теоретического знания о литературе, вытекающей из внутренне диалогической природы эстетического переживания как эмоциональной рефлексии. Следует подчеркнуть при этом, что коммуникативный подход к изучению искусства предполагает не столько возможность общения посредством его произведений (такая возможность была очевидной всегда), сколько неизбежность такого общения. Акту художественного письма изначально присуща неустранимая адресованность»⁸. Неизбежность пророческой задачи общения с миром как «посвященных», «оглашенных» (ср. название трилогии А. Битова «Оглашенные» – о людях, слышавших об истине, но еще не принявших ее), так и абсолютно чуждых поэзии людей, по-разному осознается писателями XX в.

Ответы на многие «вечные вопросы» дает М. Цветаева в «Разговоре с гением» (1934). Целесообразно рассмотреть это стихотворение в паре со стихотворением И. Бродского «Разговор с небожителем» (1970), поскольку интертекстуальная связь этих произведений прослеживается не только в жанре и поэтике заглавия (цветаевский «гений» – это тот же ангел, что и «небожитель» Бродского), но и в сюжете, структуре образов – то есть в следовании мифологеме пророка.

Прежде чем показать кульминационный момент развития мифологемы пророка в творчестве М. Цветаевой, – в стихотворении «Разговор с гением», хочется коснуться созданного ею образа сивиллы. Своей сущностью цветаевская сивилла близка пушкинскому пророку. Конечно, если попытаться зрительно представить себе эти мифологические фигуры, никакого сходства не обнаружим: пророк – преимущественно библейский персонаж, сивилла – языческий, но тот и другая обладают даром пророчества. У цветаевской сивиллы нет настоящего тела. Это «пещера» высохшего тела: «Тело твое – пещера / Голоса твоего»⁹. В стихотворении «Сивилла – младенцу» Цветаева соединяет языческий миф с христианскими верованиями. Ей, как и Пушкину, нужна свобода в обращении с мифами и верой.

Душа в поэзии Цветаевой совсем не та душа, о которой заботился христианин перед смертью, чтобы предстать перед Богом. Цветаевская



Душа – вместилище ядра личности: «Есть час Души, как час Луны, / Совы – час, мглы – час, тьмы – / Есть час Души, как час грозы / Нет! – Час Души, как час Беды / Да, час Души, как час ножа / <...> и нож сей – благ»¹⁰. Образ Души в поэзии Цветаевой, как видим, чрезвычайно противоречив и многогранен: он вбирает в себя взаимоисключающие крайности жизни. Но «нож сей благ», – заявляет Цветаева, поскольку именно он символизирует высшую точку творчества как жертвы (ср. пушкинскую «духовную жажду» и меч, рассекающий грудь пророка).

Мотив грозящего живому телу ножа повторяется в стихотворении «Жизни»: «Не возьмешь мою душу живу! / Так, на полном скаку погонь – / Пригибающийся – и жилу / Перекусывающий конь / Аравийский»¹¹. Цветаева уподобляет «душу живу» Аравийскому коню, как в свое время лирический герой Мандельштама уподобил свою душу «дельфину молодому»¹². Животное, дочеловеческое начало (ср. «вещие зеницы, как у испуганной орлицы», «жало мудрых змеи» у Пушкина), соприродное всему сущему, помогает человеку выйти за свои пределы, но не путем нищенианского сверхчеловека, а мученической дорогой пророка.

О мучительном рождении необходимого людям слова повествует стихотворение Цветаевой «Разговор с гением»¹³. Слово поэта сопоставлено в стихотворении с материнским молоком, необходимым младенцу-человечеству: «Как молоко – / Звук из груди». Отсутствие слова сравнимо с душевным голодом: сухость, пустота материнской груди – гибель младенца: «Пусто. Суха. / В полную веснь – / Чувство сука». Вместо цветущего древа – высохший сук, вместо материнского молока – толокно, не дающее подлинного первоизданного насыщения. Это ситуация вступает в перекличку с завязкой пушкинского «Пророка», который «Духовной жаждою томим» влачил в «пустыне мрачной». «Гений», упомянутый в заглавии, властно требует от героини высокого «пения», и трудность достижения божественного звука является для него признаком подлинности: «“Лучше мне впредь – / Камень толочь!” / – “Тут-то и петь!”». Муки, переживаемые героиней, сопоставимы с муками перерождения в пушкинском первоисточнике, когда в рассеченную серафимом грудь был водвинут пылающий «угль», – цветаевский Гений напоминает героине о «распотрошенном» Орфее, который, тем не менее, продолжал петь.

Основной смысл стихотворения раскрывается в заключительном диалоге героини с Гением: «“Петь не могу!” / – “Это воспой!”». Темой стихотворения, таким образом, становится преодоление немоты, рождение животворящего слова. Этот диалог заставляет читателя вернуться к первым строкам, которые становятся понятны лишь в финале: «Глыбами – лбу / Лавры похвал». Значит, «песнь» все же совершилась, но плата за нее была столь велика, что похвалы тяжелы, как каменные глы-



бы, не случайно героиня предпочла бы «камни толочь», чем «петь» ту высокую песнь, которую требует от нее Гений. Стихотворение предельно драматично и чрезвычайно экономно в средствах изобразительности.

«Разговор с небожителем», как назвал И. Бродский свое стихотворение, при всем структурном сходстве отличается от «Разговора» Цветаевой значительно большей многословностью и эпичностью. Это монолог-исповедь, трагизм которого в том, что «вся вера есть не более, чем почта / в один конец»¹⁴, и лирический герой не надеется услышать ответный голос. Тем не менее, влияние пушкинского мифа на концепцию стихотворения становится очевидным сразу. Крайности поэтики Цветаевой («впадал то в истовость, то в ересь»), чрезвычайно родственные поэтическому миру раннего Бродского, осознаются в нем как прошедший этап.

Лирический герой смотрит на себя земного «свыше», отсюда сравнение себя с мышью – «жизни мышья беготня» из стихотворения Пушкина, к которой прислушивался старший поэт: «Ты зовешь или пророчишь?»¹⁵ – живое, даже животное начало жизни, существующее помимо разума, и потому таинственное и непостижимое. Мышь, в отличие от мандельштамовского дельфина и цветаевского коня, – еще и символ трусливой, потаенной жизни: «<...> жил <...>/ как мышь в золе, / где хуже мыши / глодал петит родного словаря» (с. 109). Итог этой жизни возвращает нас к финальной сцене пушкинского «Пророка»: герой Бродского живет, «уже ни в ком / не видя места, коего глаголом / коснуться мог бы <...>» (с. 109). В отличие от героини Цветаевой, он парадоксально жалуется не на отсутствие «глагола», а на отсутствие «сердец людей», нуждающихся в нем.

Душа – не мятущаяся пленница тела, как у Цветаевой, а сравнительно статичный «слепок с горестного дара» и «более ничем не обладала» (с. 110), являясь неким бесформенным обрамлением «глагола». Характеристика дара как «горестного» сближает понимание его с трактовкой в стихотворениях А. Ахматовой («Нам свежесть слов и чувства простоту...»), «Муза»), С. Липкина («Там, где смыкаются забвенье...») и многих других, в которых этот мотив выражен имплицитно.

Все, сказанное предшественниками и испытанное на собственном опыте, требует от поэта полной искренности, отсюда совершенно немислимый в контексте пушкинского мифа оборот, впрочем, распадающийся на высокий и низкий стилевые элементы: «<...> кладу на мысль о камуфляже. Там, на кресте» (с. 111).

Это вызов, брошенный в лицо божественному посланнику: завет Спасителя не может быть «благой вестью», потому что его боль – это обычное состояние людей: «человек есть испытатель боли» (с. 111). Но, в отличие от божественного Сына, человек, сойдя с креста, идет «<...> на вещи по второму кругу» (с. 111), спускаясь во мрак, а не поднимаясь ввысь. Рефрен «Здесь, на земле» как бы знакомит «небожители



ля» с иными законами, чем Его справедливые установления: с течением времени все «вещи» сливаются и приспособляются друг к другу.

Лирическому герою удалось избежать этого неминуемого слияния с повседневностью: «ты не в масть / моим задаткам, комплексам и форам / зашел – и не предал их жалким формам / меня во власть» (с. 113). Но цена этой неслиянности и была та боль, о которой упоминал поэт, – боль потери всего, что имел в жизни. Теперь предстоит расставание с самой жизнью: поэт предчувствует еще большее испытание, поскольку у него уже есть своеобразный опыт «послесмертия»: «Ну что же, рой! / Рой глубже и, как вырванное с мясом, / шей сердцу страх пред грустной порой, / пред смертным часом» (с. 113). Смерть и бессмертие пугают героя своим общим качеством – «мыслью об одиночестве». Эта перспектива «доступна глазу» поэта, но характерна его попытка «прокричать и посмотреть» (с. 113), не откликнется ли все-таки небесный адресат.

Тема благодарности за перенесенные испытания заставляет рассматривать данное стихотворение как диалог с предшественниками: «За все, за все тебя благодарю я...» М.Ю. Лермонтова и стихотворением Федора Годунова-Чердынцева «Благодарю тебя, отчизна» из романа Набокова «Дар». «Благодарность» Годунова-Чердынцева вступает в полемику с лермонтовской, по сути, антиблагодарностью, проклятием за удары судьбы, и возвращает слову первоначальный смысл. Лирический герой Бродского отмечает возможные подозрения в следовании лермонтовской традиции: «Ты за утрату / Горазд все это отмщеньем счесть <...> Да полно, мне ль!» (с. 113). Другое стихотворение, написанное Бродским спустя 10 лет после «Разговора с небожителем», – «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980), своим скрупулезно точным перечислением событий, лаконизмом, а также финальным упоминанием смерти и парадоксальной благодарностью, общим трагическим, а не отстраненно-философским пафосом больше сближается с поэтикой Лермонтова, чем «пушкинский» по общему настрою «Разговор с небожителем».

«Ночная тишь», как пушкинская жизнь-«мышь» из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», не дает ответа на мучительные выкрики пророка – весь мир спит в оконной раме. Вместо ответа – только слабый голос памяти (ср. сходное восклицание Набокова «Speak, тетюгу!»). Лирический герой сожалеет об отсутствии в христианстве, к которому он, по всей видимости, склоняется, «божка воспоминаний» (ср. обращение к героине в романе Набокова «Дар»: «Ты полу-Мнемозина, / Полумерцанье в имени твоём»¹⁶). Повторение односоставного предложения «Ночная тишь» фиксирует хронотоп напряженного ожидания, которое в ахматовской «Музе» (1924) оправдалось откликом сверхценного существа, а в стихотворении Бродского лишь подтверждает исходную мысль о «безадресности» речи пророка. Молчание «небожителя», тем не менее, воспринимается читателем как «знак со-



гласия», поскольку в финале обращения к Ангелу интимизируются: «мой друг», «друг-небожитель».

Жизненные мучения (по крайней мере, этой ночи) подходят к концу, встреча с желаемым «другом» близка, не зря герой так долго «жлобился о Господе» (с. 110). Прожив жизнь, герой все же пытается понять, «зачем так много черного на белом?» (с. 115). Горло – один из инструментов «божественного глагола» – «исходит грифелем и мелом» – явная отсылка к «Грифельной оде» Мандельштама, в которой М. Гаспаров в качестве одной из основных выделяет «тему “ученичества”, идущую от образа грифельной доски»¹⁷, где умирающий Державин написал свое последнее стихотворение. Такая преемственность, по-видимому, помогает лирическому герою Бродского преодолеть мучительное одиночество пророка. Бахтинские «многоголосие», «диалогизм» являются, таким образом, характеристиками творческого метода Бродского.

В финале стихотворения сбившиеся в «комоч» мысль «о победе снега» – все-таки белого над черным! – и «отбросы света, падающие с неба» (с. 115) – то ли слов, то ли слез «небожителя» – возможно, его ответ на все вопросы пророка. Вопящий младенец за стеной и умирающий старик в окне больницы знаменуют непрерывность жизни. Весна – черное таянье «света», еще не пришла на смену белому – снегам. Ребенок еще не жил, а старик еще не умер, герой находится ровно посередине; как герой «Божественной комедии» Данте. Он знает о «земной жизни» все. Смысловой повтор «Страстная. Ночь» и «Апрель. Страстная» – символ очищающих страданий и непрерывности жизни, заставляющий включить в орбиту сознания лирического героя «голоса» (в бахтинском смысле) из стихотворений А. Ахматовой («Двадцать первое. Ночь. Понедельник») и Б. Пастернака («На Страстной»).

Подведем итоги. Анализируя мифогенный образ пророка из одноименного стихотворения Пушкина, мы пришли к мысли, что он является некой художественной призмой, сквозь которую последующие поколения писателей рассматривают собственное призвание.

В.И. Тюпа, анализируя творчество писателя-современника, творчество которого соотносится с периодом так называемого «социалистического реализма», фиксирует коммуникативную стратегию писателя, которая позволяет анализировать его творчество вне этой парадигмы. «Символический образ “вести”, приходящей в земную жизнь из вечности»¹⁸, выявленный исследователем, на наш взгляд, восходит к мифологеме пророка.

Не имея целью охватить все тексты, в которых данная мифологема нашла свое воплощение, мы обратились лишь к некоторым репрезентативным источникам, в которых, на наш взгляд, эта тема проявляется на уровне сюжета, системы образов и глубинной проблематики. В стихотворениях М. Цветаевой и И. Бродского отсутствует изображение небожителя – они строятся как разговор с невидимым, но сверхценным существом. В стихотворении Цветаевой присутствие «Гения» несом-



ненно: он подает властные реплики, соотносящиеся с «божьим гласом» в «Пророке» Пушкина. Стихотворение Бродского по форме представляет собой монолог-исповедь, а по содержанию – бахтинский диалог со множеством собеседников, главный из которых – Пушкин, поскольку к нему обращено наибольшее количество аллюзий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994; *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999; *Загидулина М.В.* Пушкинский миф в конце XX в. Челябинск, 2001; *Кондаков И.В.* «Пушкин» как текст русской культуры XX века // Слово и образ в современном информационном обществе: сб. статей по материалам конф. РГГУ, 25–26 окт. 1999 г. М., 2001.

² *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. ... доктора филол. наук. М., 1998. С. 7.

³ *Жолковский А.К.* Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 395.

⁴ *Пушкин А.С.* Пророк: («Духовной жаждою томим...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. 1977. С. 304.

⁵ *Лотман Л.М.* Проблема «всемирной отзывчивости» Пушкина и библейские реминисценции в его поэзии и «Борисе Годунове» // Пушкин: исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. XVI / XVII. СПб., 2004. С. 131.

⁶ *Степанов Е.* «Поэты-пророки XX века» // Зинзивер. 2010. № 3 (19). URL: <http://magazines.russ.ru/zin/2010/3/st23.html> (дата обращения 2.02.2011).

⁷ Там же.

⁸ *Тюна В.И.* Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 53.

⁹ *Цветаева М.И.* Сивилла // Наследие Марины Цветаевой. URL: <http://www.tsvetayeva.com/> (дата обращения 2.02.2011).

¹⁰ *Цветаева М.И.* Час души // Там же.

¹¹ *Цветаева М.И.* Жизни // Там же.

¹² *Мандельштам О.Э.* Ни о чем не нужно говорить... // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906–1921. М., 1993. С. 44–45.

¹³ *Цветаева М.И.* Разговор с гением // Наследие Марины Цветаевой. URL: <http://www.tsvetayeva.com/> (дата обращения 2.02.2011).

¹⁴ *Бродский И.* Разговор с небожителем // Бродский И. Часть речи: избранные стихотворения. СПб, 2006. С. 110. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

¹⁵ *Пушкин А.С.* Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы («Мне не спится, нет огня...») // Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 186.

¹⁶ *Набоков В.* Люби лишь то, что редкостно и мнимо... // Полное собрание опубликованных на русском языке стихотворений В. Набокова / подготовка электронного текста для некоммерческого распространения: С. Винницкий. URL: http://thelibrary.ru/books/nabokov_vladimir/stihi-read.html (дата обращения 2.02.2011).

¹⁷ *Гаспаров М.Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica. 1995. № 2. С. 163.

¹⁸ *Тюна В.И.* Коммуникативная стратегия «вестничества» в прозе Чингиза Айтматова // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 79.



ПРОЧТЕНИЯ

Л.Ю. Фуксон

ЧТЕНИЕ РОМАНА Р.Л. СТИВЕНСОНА «ОСТРОВ СОКРОВИЩ»

Предлагаемая статья – попытка интерпретации романа Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ». Это истолкование, во-первых, базируется на выявлении внутренних ценностных и символических связей произведения. Во-вторых, описание образной логики романа Стивенсона подводит к прояснению его авантюрного художественного механизма, который провоцирует соответствующее читательское поведение.

Ключевые слова: Р.Л. Стивенсон; приключенческий роман; отсрочка события; неустойчивость жизни; путь; сокрытость человека.

Название книги «Treasure Island» («Остров сокровищ») сразу же обещает совершенно определенный сюжет: до острова нужно как-то добраться, а сокровища вызывают к поиску, добыче, откровению (что наглядно в русском слове перевода). Поэтому читатель настраивается, во-первых, на путешествие, а во-вторых – на разгадывание тайны (открытие сокрытого). Но вместе с таким сюжетом в названии обнаруживается и совершенно определенная жанровая кодировка авантюрного романа. Так уже по названию иногда можно опознать художественный язык произведения, которое начинаешь читать. Однако декодирование языка – это хотя и необходимое условие понимания, но, конечно, совершенно недостаточное, так как мы пытаемся понять главным образом само сообщение на этом языке. К тому же, художественный текст – это даже не столько сообщение, сколько обращение, ставящее читателя на позицию не просто адресата, но ответа. Поэтому сам шаг из сферы готовых (кодовых) значений в сферу окказионального, конкретно ситуативного смысла требует особых усилий соотнесения деталей текста, появляющихся на читательском горизонте и предопределяющих совершенно неповторимое, актуальное лишь для читаемого романа переживание.

Начиная с самого названия, произведение прочерчивает границу натурального и искусственного планов существования. Остров сокровищ – это не только географическая точка в естественном пространстве, но и место спрятанного клада, из-за которого совершались и продолжают совершаться противоестественные злодеяния. Характерна в этом плане следующая подробность: тело убитого пирата Аллардайса не предается земле, а кощунственно используется как указатель на то,



ради чего произошло убийство (как говорит Джон Сильвер, это одна из «шуточек» Флинта).

К ряду противоестественных (насильственных) смертей в романе примыкают образы физического уродства: слепого Пью, беспалого Черного Пса, Билли Бонса с сабельным шрамом на щеке, одноногого Сильвера. Все это следы лихой разбойничьей жизни, то есть антиприродного промысла богатства. Поэтому физическое уродство в произведении Стивенсона носит символический смысл отметин уродства души.

Если посмотреть на роман с такой точки зрения, то прояснится смысл некоторых кажущихся, на первый взгляд, несущественными подробностей. Например, момент, когда «Испаньола» подплывает к острову (глава XIII), рассказчик описывает так: «Загрохотал, падая, наш якорь, и целые тучи птиц, кружась и крича, поднялись из леса...» (пер. Н.К. Чуковского). Эта деталь указывает на упомянутую границу природы и человека, живых криков птиц и давно не слышанных здесь металлических звуков цивилизации. И сокровища, деньги – тоже металл, из-за которого проливается кровь и из-за которого совершается все плавание. Не случайно роман заканчивается почудившимся Джиму Хокинсу криком попугая Капитана Флинта «Pieces of eight! Pieces of eight!» (Н.К. Чуковский в своем переводе идет не по пути буквального соответствия, но поэтически точно передает это выражение: «Пиастры! Пиастры!»). Тот же крик мы слышим в X главе, когда Джон Сильвер говорит о предсказании попугаем удачного плавания. Это «Пиастры! Пиастры!» сразу выдает смысл предпринимаемого путешествия. Ненатуральная подоплека приключений героев острее всего ощущается юным рассказчиком, который признается, что «с первого взгляда возненавидел остров Сокровищ» (XIII глава, пер. Н.К. Чуковского). В XXXIV главе, описывающей, в частности, прибытие на побережье Латинской Америки, Джим Хокинс говорит о контрасте этого прелестного (charm) места и «мрачного, кровавого пребывания на острове». А в самом конце романа Стивенсона рассказчик называет остров Сокровищ проклятым (accursed).

Отвращение мальчишки Хокинса к острову Сокровищ обнаруживает ценностную границу природной естественности и уродства, романтики путешествия и его корыстного мотива, смелой предприимчивости человека и ужаса злодейств.

На протяжении всего произведения несколько раз звучит песня пиратов:

Fifteen men on the dead man's chest –
Yo – ho – ho, and a bottle of rum!
Drink and the devil had done for the rest –
Yo – ho – ho, and a bottle of rum!



Оговоримся сразу, что нас интересуют в данном случае не фольклорные либо литературные источники, на которые опирался автор, а исключительно внутренние образные связи романа, его ценностно-символическая логика. Эта песня, которую уже в начале романа поет Билли Бонс, по сути о нем самом: ведь тут упоминается именно его сундук. Позже читатель узнает о его смерти и о том, что за сундуком охотится целая шайка («15 человек»). Но одновременно «сундук мертвеца» – это клад Флинта. Образ сундука репрезентирует образ сокровищ (спрятанных ценностей), который мы нашли в названии романа. «Мертвец» – это и Билли Бонс, и Флинт (который тоже умер от рома: дьявол его «успокоил», как поется в песне. «Rest» здесь, конечно, – метафора смерти. Н.К. Чуковский перевел это так: «Пей, и дьявол тебя доведет до конца»).

«Dead man's chest» соединяет ценности с *опасностью* их добывания. Сундук как будто продолжает принадлежать мертвецу и самой смерти. Сюда же относится и уже упомянутый скелет убитого Флинтом моряка, который использован в качестве указателя места спрятанных сокровищ, – символ всего путешествия. «Остров скелета» (Skeleton Island) не просто топографическое название; оно означает подлинную сущность острова сокровищ. Такая двойственность как соседство ценного и страшного, притягательного и отвратительного является важнейшей чертой авантюрного произведения.

С Билли Бонсом в роман приходит тема моря, приоткрытая названием. Уже описание его внешности насыщено морскими деталями. Этот образ и сама морская тема амбивалентны: они соединяют противоположные переживания всех персонажей (и читателя). «Капитан» принес волнение (excitement) в тихое деревенское существование. И такое волнение носит двойственный характер. Для домоседа, привыкшего к устойчивой, спокойной жизни, это волнение тяготеет к страху, и посетители «Адмирала Бенбоу» напуганы (were frightened) его историями. Но то же волнение в каждом из них пробуждает путника и указывает на привлекательность другого – распахнутого – мира, бескрайности зыбкого (волнующегося) моря, наполненной приключениями жизни.

Джим Хокинс, которому «капитан» платит за высматривание одиозного моряка и которого мучают ночные кошмары, признается: «Недешево доставались мне мои четыре пенса». Эта ситуация постоянно повторяется: цена денег – опасность, риск. Четыре пенса – компенсация ужасных снов Хокинса, аналогично тому, что в «сундуке мертвеца» из песни, который прячет в себе весь сюжет романа, соединяются сокровища (карта) и страх (смерть). То же амбивалентное соседство наблюдается в эпизоде, где мать Джима рядом с трупом Билли Бонса отсчитывает деньги в счет его долга. Страх и любопытство соединяются в описании чувств разных персонажей, но чаще всего – Джима Хокинса, что объясняется его центральным положением в сюжете и ролью



рассказчика (сюда относится также его юный возраст – и авантюризма, и страха). Причем любопытство, связанное с опасностью, оказывается иногда спасительным, что показывает, например, эпизод с бочкой (XI глава), где не случайно на дне лежит единственное яблоко (страшная истина, подслушанная Джимом). Или захват героем корабля после побега в конце пятой части.

Момент узнавания, разоблачения пиратов в эпизоде у бочки совпадает с криком «Земля!», а также с тем, что в бочку, где притаился Хокинс, попал луч лунного света. Это хронологическое пересечение знаменательно: обретение твердости почвы, смена тьмы светом, а незнания – знанием – все это единое, символически многомерное событие. Здесь, как всегда, символическая, а вместе с тем – ценностная, природа элементов художественного мира, собственно, и вынуждает (а также направляет) усилия истолкования. Вода и земля означают в произведении Стивенсона (подобно вообще всей приключенческой литературе) различные жизненные установки и состояния человека, а не только чисто топологические характеристики. Например, название XXIII главы («The Ebb-tide Runs») переводчик (Н.К. Чуковский) прочел как «Во власти отлива». Буквальная точность здесь не соблюдена, но духу главы и всей книги перевод вполне соответствует, так как перекликается с теми многочисленными ситуациями, где побеждает *безрассудство*, душевный аналог физической субстанции воды. Отлив несет героя, отдавшегося власти обстоятельств, в неуправляемом челноке прямо к «Испаньоле» (XXIII). Эта и следующие главы приключений Джима Хокинса на море («My Sea Adventure») представляют собой концентрацию образов неустойчивости, неуправляемости положения. Элемент воды в мире произведения является бесспорно доминирующим, причем настолько, что даже земля в авантюрном романе теряет свои обычные характеристики устойчивой надежности. Поэтому приключения Джима Хокинса на берегу («My Shore Adventure») демонстрируют такое же, как и на море, зыбкое, отчаянное положение и потерянность героя (*entirely lost*), когда он, например, мысленно прощается со своими друзьями (конец XIV главы).

К теме воды как субстанции ненадежности и безрассудства относятся образы рома. Ром символически уравнивается с морем, как человек – с кораблем, например, в мольбе Билли Бонса в III главе: «... if I'm not to have my rum now I'm a poor old hulk on a lee Shore» («если я сейчас не выпью рому, то буду как бедная старая посуда, выброшенная ветром на берег»). Ром – безумная, дьявольская вода («Drink and the devil had done for the rest») – составляет аналог безрассудству и рискованности морского путешествия. Ром губит героев так же, как и море. Причем безумие сливается здесь с бесчувственностью: «... buccaneers were as callous as the sea they sailed on» – пираты бесчувственны, «как море, по которому они плавают» (XXIII).



Вода (море) уравнивается со смертью в другой пиратской песне:

But one man of her crew alive,
What put to sea with seventy-five.

Выдвижение на первый план в романе субстанции воды, а вместе с ней – неустойчивости, неопределенности положения человека в мире, порождает не только образы смерти, страха, одиночества и т.п., но и, с другой стороны, переживание ничем не ограниченной свободы личной инициативы, поиска удачи.

Выражение «джентльмены удачи» (*gentlemen of fortune*), относящееся к пиратам, на фоне собственно джентльменов (доктор Ливси, сквайр Трелони, капитан Смоллетт) имеет важное значение в романе. Уже стычка Билли Бонса и доктора Ливси в первой главе романа репрезентирует не просто противоположность джентльмена и джентльмена удачи, но и целого ряда связанных с этим противоположностей: закона и разбоя; разума и безрассудства; расчета и ставки на случай, везение; порядка и хаоса; устойчивости берега и волнующейся стихии моря; дома и пути. Однако между джентльменами и джентльменами удачи в приключенческом романе возникает существенная близость, связь (при всей разнице мотивов их действий) – момент авантюризма. В восхищении молодых посетителей «Адмирала Бенбоу» Билли Бонсом («*true sea-dog*», «*real old salt*» – I), в восторге сквайра Трелони от команды, набранной Сильвером («*toughest old salts*» – VII); в симпатии Хокинса к Сильверу, который оказался «*the most interesting companion*» (VIII), – во всем этом присутствует архетип губительного соблазна. Понятно, что соблазняет героев-авантюристов разное. Но тем самым понятие сокровищ приобретает сложный, символический смысл. «Сокровища» в романе означают не только деньги, но также те личные качества человека, которые обычно скрыты в устойчивости существования и открываются лишь перед лицом опасности, когда человек может рассчитывать только на самого себя.

Авантюрное настроение захватывает даже такого «здравомыслящего» героя романа, как доктор Ливси. Но особенно – сквайра Трелони, самого большого авантюриста. Трелони становится похожим на ребенка в большей степени, чем даже мальчишка Джим Хокинс, который замечает, читая письмо сквайра, что доктору не понравится его болтливость. Например, в нанятом боцмане сквайра прежде всего привлекает то, что он «умеет высвистывать сигналы на боцманской дудке». Это же нравится и Джиму (конец VII главы). Но где и юный Хокинс сомневается, там сквайр Трелони обнаруживает совершенное простодушие и наивность. Его письмо заканчивается выражением нетерпения побыстрее отправиться в путь: «*Seaward, ho! Hang the treasure! It's*



the glory of the sea that has turned my head» (VII) [«В море! Плевать на сокровища! Великолепие моря – вот отчего кружится моя голова»]. Только его антипод – капитан Смоллетт – абсолютно невосприимчив к поэзии путешествия. Поэтому у него поначалу не складываются отношения ни со сквайром, ни с Хокинсом. Он человек долга, поэтому «любимчик» (favorite) для него – бранное слово. Капитан не играет моряка, а является моряком, и само море для него – пространство тяжелого труда, а не игры. Само его взрослое и тем самым совершенно прозаическое настроение напоминает об опасности предприятия, за которое он берет на себя ответственность. Мы видим, что образ капитана Смоллетта строится как контрастный по отношению к романтике приключений. Вообще нетрудно заметить в произведении противостояние озбоченности взрослых персонажей и детской беззаботности. Последнее весьма существенно для авантюрного романа. Еще Георг Зиммель сблизил феномен приключения с игрой (поиском удачи), а также – с юностью¹. Читатель «Острова сокровищ» увлекается повествованием на границу детской и взрослой установок и оказывается, по сути, вынужденным отдать должное обеим сторонам двойственной ситуации романа. Произведение Стивенсона иногда относится к детской литературе. Недаром до выхода отдельной книгой оно публиковалось частями в детском журнале «Young Folks», а также переводилось в СССР издательством «Детская литература». Это отчасти оправдано самой апелляцией романа к тому детскому переживанию распахивания горизонта еще не осуществленных возможностей, которому необходимо становится причастным и взрослый читатель, возвращающийся к головокружительному ощущению свободы, присущему восходу жизни.

Для сюжета путешествия важна коллизия дома и пути, которая в романе «Остров сокровищ», как мы уже отмечали, связана с противоположностью земли и воды. Трактир «Адмирал Бенбоу», с которого начинается повествование, имеет отношение к обеим этим субстанциям. Трактир – это место для прохожего, случайного посетителя, но одновременно здесь можно поселиться. Иначе говоря, это граница дома Джима Хокинса и пути, по которому приходит сюда старый моряк, а с ним – сама тайна. Для Хокинса трактир его отца – родной дом. Остановившийся же в «Адмирале Бенбоу» Билли Бонс применяет к нему сугубо морские определения: berth (якорная стоянка, причал). Или: «Silence, there, between decks!» (в переводе Н.К. Чуковского: «Эй, там, на палубе, молчать!»). В III главе Билли Бонс говорит: «... aboard at the Admiral Benbow» (на борту «Адмирала Бенбоу»). Противоположность топологических определений (дом – корабль) здесь репрезентирует противоположность установок домоседа и моряка.

Поскольку субстанции неустойчивости и устойчивости в приключенческом романе, как уже было отмечено, неравноправны, то образ дома здесь – лишь обрамление сюжета-пути.



В центре, начиная с названия романа, стоит образ сокровищ, и человек в мире произведения тоже несет в себе нечто сокрытое, тайну. К этому относятся, например, обманчивое первое впечатление, произведенное на Сквайра и Хокинса капитаном Смоллеттом, или сумасбродство и непредсказуемость Джима Хокинса. Характер персонажа романа «Остров сокровищ» строится не как меняющийся, а как открывающий нечто спрятанное. Таким «сокровищем» может оказаться мужество (старый Том Редрут, которого Хокинс презирал вначале, умирает, как герой) или не погибшая натура (Абрахам Грей). С другой стороны, открывается коварство, двуличие пиратов. Капитан Смоллетт признается, что команда сумела его обмануть (XII). Самый страшный из пиратов «мягко стелет», как чрезвычайно удачно Н.К. Чуковский передал фразу: «Silver was that genteel»; он добродушный и веселый, но его боялись Билли Бонс и сам Флинт. Первая часть романа называется «The Old Buccaneer» («Старый пират»), в то время как первая глава – «The Old Sea-dog at the Admiral Benbow» («Старый морской волк в “Адмирале Бенбоу”»). Название главы, в отличие от более откровенного названия части, вводит точку зрения посетителей трактира, а также самого Хокинса, тогда еще не знающего, что Билли Бонс – пират. Уже такое расхождение названий намечает двойственный образ человека, злодейская сущность которого как бы прячется за внешностью храброго моряка.

Открытие тайны можно считать общей, абстрактной формулой построения художественного предмета и слова романа «Остров сокровищ», которая предопределяет особое читательское поведение. Присмотримся, в связи с этим, к эпизоду в VI главе. Перед тем как открыть пакет с бумагами из сундука Билли Бонса, что не терпится всем трем персонажам, а вместе с ними – и читателю, следует ретардация – разговор о Флинте. Оттягивается, собственного говоря, важнейший момент – откровение сокрытого: «сундук мертвеца» скрывает сверток, о котором сказано, что он был сшит (was sewn together). Сверток, в свою очередь, скрывает карту острова. Но карта тоже скрывает, потому что нуждается в расшифровке, и так далее. Таким образом, делается акцент на открытии как преодолении целого ряда препятствий, что, по сути, и развертывает произведение как целое именно благодаря длящемуся откладыванию окончательного раскрытия. Полное раскрытие сокровищ означает поэтому существенный (а не случайный) конец романа. Мы имеем дело в данном случае с сокровищами как *эстетической ценностью*, так как с исчезновением тайны (сокрытости) заканчивается сам роман. Приведенный эпизод произведения показывает весь его художественный механизм. Ретардация не просто одно из свойств приключенческого текста – это способ самого его построения, а также способ его чтения. В XXX главе доктор Ливси отдает карту пиратам, чему удивляется Хокинс, который еще не знает, что Бен Ганн уже пе-



репрытал сокровища. Тем самым раскрытие тайны снова откладывается. Так как повествование ведется от лица Хокинса, то для него, как и для пиратов, в плену которых он находится (XXXI–XXXII), карта сохраняет свою силу, как и для читателя на тот момент. Поэтому читательский горизонт *предвкушения открытия* частично совпадает с горизонтом персонажей.

Говоря о рыцарских романах и подразумевая приключенческую литературу вообще, Х. Ортега-и-Гассет делает следующее замечание: «Мы пренебрегаем персонажами, которые нам представлены, ради того способа, каким они представлены нам»². Роман Стивенсона вполне подтверждает эту мысль. Здесь характеры персонажей интересны лишь постольку, поскольку они имеют отношение к событию. Например, XXVI глава называется «Израэль Хендс», что, вроде бы, обозначает главный ее предмет. Однако читатель к этому моменту уже знает о коварстве и двуличии боцмана, поэтому интерес главы сосредоточен как раз не на том, кто такой Израэль Хендс, а на том способе, каким он представляется. Авантюрный герой, как это точно выразил Бахтин, «не субстанция, а чистая функция приключений и походов»³. Именно то, как герой будет действовать и к чему это поведет, составляет предмет описания. И здесь, как и во всем романе, откровение борется с сокрытием и тем самым отсрочивается. Хендс отсылает Джима с палубы, чтобы скрыть свое намерение вооружиться ножом; Хокинс, в свою очередь, разгадав коварство боцмана, притворяется, что ничего не заподозрил, и наблюдает за ним. Но как только одна хитрость оказывается раскрытой, тут же ей на смену приходит другая, когда Израэль Хендс на словах признает свое поражение, а потом делает последнюю попытку убить потерявшего бдительность Хокинса. Потерять бдительность в данном случае означает пребывать в иллюзии окончательности раскрытия.

Так постоянно откладывается исход события; так читатель, вроде бы вполне понимая, кто есть кто, вовлекается в то, как одна хитрость сталкивается с другой. Событие откровения осуществляется как отсроченное благодаря активному поэтапному сокрытию. Таким образом, читатель ставится на позицию предвкушения, напряженного ожидания каждого последующего происшествия.

Ретардация часто объясняется психологически – как поддержание читательского интереса. И это, по-видимому, правильная трактовка, однако не самая глубокая, так как при этом остается неясным, почему отложенное событие интереснее непосредственно состоявшегося. В ожидании события на месте его непосредственного переживания есть *открытость горизонта возможностей*, объединяющая героя и читателя. Событие в статусе возможного и предполагаемого требует от читателя совершенно особых душевных усилий, иных, нежели событие в статусе действительного и, так сказать, принимаемого к сведению. В этом последнем случае горизонт чтения закрыт безнадежным «уже».



с которым ничего не поделаешь. Событие как сбывшееся радикально отличается от события сбывающегося, готовящегося сбыться. Ретардация как отсрочка ставит событие под вопрос, заданный читателю. Читатель попадает в сферу его влияния. Поэтому дело не столько в психологических особенностях *переживания* события-уже и события-еще, а в особой архитектонике ожидаемого события, находящегося под вопросом, а также в особом образе мира и человека – как *открывающихся*.

Ожидание жизненного (рассказываемого) события есть, вместе с тем, осуществление эстетического события рассказывания. В этом ожидании, которое при активном торможении рассказа *постепенно* сбывается, и состоит по-особенному захватывающая природа приключенческого романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 215.

² Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 126

³ Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 72

А.С. Рейнгольд

ИСТОКИ ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Ф.А. СТЕПУНА:

анализ военных дневников

«Из писем прапорщика-артиллериста» (1918)

В статье рассматриваются армейские дневники времен Первой мировой войны выдающегося представителя русской эмиграции Ф.А. Степуна (1884–1965). Свой военный дневник «Из писем прапорщика-артиллериста», укороченный цензурой, Ф.А. Степун опубликовал сначала в 1916 г. в 6–9, 10–11 номерах «Северных записок» под псевдонимом Н. Лугин. С добавленными новыми письмами 1916–1917 гг. и без купюр дневник вошел в книгу, выпущенную в 1918 г. московским издательством «Задруга», вместе с записками В. Ропшина (Б.В. Савинкова) «Из действующей армии (лето 1917 г.)». В этой статье подробно разбирается одна тема военного дневника Степуна, которая крайне важна для понимания его философии в целом: его активная христианская позиция.

Ключевые слова: германофобские настроения; русофобские настроения; пропаганда; насилие; христианское мировоззрение; пацифизм; кантовский этический императив.

Одним из известных русских мыслителей XX в., прославившимся своими армейскими дневниками времен Первой мировой войны, был Ф.А. Степун (1884–1965). В поле европейской мысли XX столетия фигура крайне интересная по нескольким причинам: выдающийся представитель русской эмиграции, Степун до конца жизни был ярким противником большевиков и пытался осмыслить трагедию русского народа, пропагандируя христианские ценности в условиях новых реалий XX столетия. Уникальным было само положение Ф.А. Степуна: немец по своим корням, православный по вероисповеданию, он получил образование в Гейдельбергском университете, написал на русском языке множество очерков, статей о театре, литературе, русской культуре, прославился своими мемуарами и эпистолярными романами, был сотрудником журналов «Логос» и «Новый град», с 20-х годов и до конца жизни читал в Германии лекции о русской истории и культуре. (При власти национал-социалистов он был вынужден оставить преподавательскую деятельность, после окончания Второй мировой войны специально для Степуна была основана кафедра в университете Мюнхена.)¹

Свой военный дневник «Из писем прапорщика-артиллериста», укороченный цензурой, Ф.А. Степун опубликовал сначала в 1916 г.



в 6–9, 10–11 номерах «Северных записок» под псевдонимом Н. Лугин. С добавленными новыми письмами 1916–1917 гг. и без купюр дневник вошел в книгу, выпущенную в 1918 г. московским издательством «Задруга», вместе с записками В. Ропшина (Б.В. Савинкова) «Из действующей армии (лето 1917 г.)».

Когда Россия вступила в войну с Германией в 1914 г., Степун оказался в непростом положении: тогда в России царили сильные германофобские настроения, спровоцировавшие даже погромы и убийства немцев в России. Подобные, но уже русофобские настроения царили в Первую мировую войну и в Германии. Эта острая ситуация обнажала ряд проблем: отношения ли народов Европы и России, проверки ли на прочность общеевропейских идей, когда их общность поставлена под сомнение и растет вал взаимных претензий, оскорблений национального достоинства, обвинений, разжигаемых пропагандой, прессой и мыслителями воюющих сторон и т.д. Достигли своего апогея рабочие и революционные движения.

В этой статье выделена одна тема, которая крайне важна для понимания Ф.А. Степуна – речь о его активной христианской позиции.

Мало сказать, что Степун был убежденным христианином перед лицом ошеломляющих событий первой половины XX в. – нескольких войн, революций, прихода к власти большевиков и крушения либеральных надежд, затем гражданской войны в России и разделения ее на Советскую и эмигрантскую... Среди множества горячих свидетельств участника гражданской войны, яростных споров политиков и военных, среди острейших философских и религиозных споров идеи Степуна звучали, подчас вызываясь². В серии своих очерков под общим названием «Мысли о России»³, в статьях «новоградского цикла»⁴ Степун настаивал на актуальности христианской позиции каждого человека.

Характерным примером здесь являются его рассуждения в статье «О человеке “Нового града”»⁵.

Степун замечает, что в политических спорах эмиграции о ее программных и тактических вопросах упущена проблема «сущности того человека, который будет строить грядущую Россию», хотя те же большевики или немецкие национал-социалисты во всех своих действиях опираются на «своего человека» (определение Степуна). По мнению Степуна, вопрос «о человеке» и его позиции имеет и практическую важность перед лицом сложностей политической, хозяйственной и финансовой жизни Европы. Эти сложности настолько велики, что в ходу не столько рациональные программы, «сколько иррациональное тяготение к определенному человеческому образу». Это тем более важно для русских, в чьих спорах «не столько намечались совершенно неизбежные в будущем практические мероприятия, сколько закреплялись определенные мирозозерцательные верования и этические устремле-



ния» (444). «Мирозозерцательные искания русского духа» закончились не политическим освобождением России, а ее закрепощением под большевиками, превратившими «марксистскую теорию диалектического экономизма в практику игнорирующего всякую экономику панполитизма» (445). Степун полагал, что «мертвый узел» российской ситуации «никакими ухищрениями» не развязать, но «здесь нужна долгая, кропотливая работа над созданием нового мирозозерцания, над взращением нового человека» (445). Власти большевиков едва ли возможно противопоставить новую творческую идею. Это утопический путь титанических рационалистических действий, «выдумок», которые приведут, по мнению Степуна, к очередному развалу. Более важными становятся выработка целостного христианского мирозозерцания, борьба «за требуемое современностью христианское мировоззрение, за организацию живой, духовной, практической связи между христианством и современностью» (446).

«Перед лицом большевизма, – пишет Степун, – человеку “Нового града” становится, как никогда, ясным, что на всякий утопически-мечтательный безудерж есть только одна узда: живая любовь к ближнему, мешающая превращать его в строительный материал Царствия Божия на земле. *Социологически* – христианство может быть, таким образом, определено как *антиутопизм*, как пафос конкретности и постепенности социального устройства» (447).

Человек «Нового града», по Степуну, обязан избежать трех соблазнов. Во-первых, соблазна «клерикализма», то есть расчета сразу «получить в свое распоряжение *готовое* христианское мирозозерцание и избавиться от мучительной ответственности личного религиозного творчества» (447). По мнению Степуна, наоборот, для человека «Нового града» «крепкая церковная жизнь и вольное, дерзающее мирозозерцательное, политическое и социальное творчество» (447) должны быть основными ценностями. Во-вторых, опасен соблазн «индивидуалистического выхода из мира», ибо прекращать «борьбу с социальным злом – недопустимо» (448). И, в-третьих, человеку «Нового града» не следует зарываться лишь в воспоминания – в «романтическое убежище теней прошлого», которые ему мерещатся в православных церквях за рубежом или ресторанной цыганщине.

Кроме того, уже в основах демократии и свободы царит дух христианской политики: «...оставляя в стороне историю демократии, нельзя не видеть, что ее основной принцип – *принцип защиты свободы мнения как формы коллективного искания освобождающей истины* – должен быть близок духу христианской политики» (451). Или: «Дух христианской политики есть дух свободы, дух освобождения через истину. Человек “Нового града” органически свободолобив» (449).

В своей программе Степун делает акцент на том, что христианское мировоззрение, по сути, чуждо рационалистическим утопиям и, – что



особенно важно для нашего дальнейшего исследования, – не признает право на насилие. «Ясно, что христианскому миросозерцанию ничто не может быть более чуждо, чем двуединый дух утопизма и насилия», «христианство несовместимо с утопической верою в разум. Также несовместимо христианство и с идеей *права* на насилие» (449).

При всем том «новоградский человек» виделся Степуна не упрямым пацифистом и либералом, но человеком, способным активно отстаивать свою позицию перед противником, а если требует ситуация, то воевать и прибегать к насилию. «Принципиальное утверждение демократии не означает, однако, для человека “Нового града” безоговорочного признания всех форм демократического самоуправления. *Новоградский человек не либерал*» (452). Когда есть угроза «реальной свободе и подлинной демократии, человек “Нового града” не задумывается прибегнуть к силе и насилию. Как рыцарь свободы он не будет назначать парламентских выборов, видя, что по ней уже стреляют» (452). (Здесь Степун явно имел в виду две ситуации – большевистский фарс созыва и разгон Учредительного собрания в России зимой 1917–1918 гг. и борьбу Гитлера за власть в 20-е гг.).

В чем же тогда лежит разница между воюющими сторонами, одну из которых представляет «человек “Нового града”»? Степун эту разницу определяет так: для современного христианина насилие над другим всегда оказывается раной своей совести, грехом, выстрелом в самого себя. Насилие всегда противоестественно для человека, и к нему он прибегает в крайнем случае. По убеждению Степуна, если бы в людях жило христианское ощущение греха, то никогда войны и революции не имели бы столь разрушительных масштабов. В том-то и дело, что разрушение несут те, кто «с чистой совестью» убивает людей – кто слепо движим какими-то утопическими идеями или оправдывает ими свои поступки, как то делали большевики или фашисты. В конце статьи «О человеке “Нового града”» Степун заявляет: «Разные же люди, делающие одно и то же, делают совершенно разное. Яркий показатель этой разницы заключается в том, что фашизм и коммунизм расстреливали и расстреливают людей с *чистой* совестью. Для человека же “Нового града” выстрел в другого человека не может не быть выстрелом и в свою совесть. Практически это значит, что он будет стрелять только в последнюю минуту и только в условиях крайней нужды. Если бы люди, ведшие войну и творившие революцию, расстреливали себе подобных в *трагическом* сознании совершаемого ими *неизбежного* греха, война и революция никогда не вылились бы в то, во что они вылились. Чистая совесть чекиста Дзержинского гораздо страшнее всех совершенных по его приказу расстрелов. И потому так страшно, что на смену большевикам могут прийти люди, по своему внутреннему складу мало чем отличающиеся от них, и начать во имя новых идеалов с такою же легкою совестью духовно и физически насилловать своих ближних, как это делали большевики» (452).



Основой мирозозерцания нового человека Степун видит своего рода кантовский этический императив личной ответственности и греха, восходящий к христианскому первородному греху. Степун много раз повторит свои идеи; приложит их к различным проблемам и ситуациям, в которых оказались Россия и русская эмиграция в XX в. Несомненно, этот этический императив был свойственен самому Степуну, проявлялся в его размышлениях над судьбами России. И, собственно, Степун всеми и признан как один из крупнейших мыслителей русской эмиграции XX в., выдвинувший ценности христианского мирозозерцания в противовес советской идеологии.

Но последнее звучит не совсем точно, так как активное христианское мировоззрение, ощущение греха, Степун выработал еще на фронте во время Первой мировой войны, о чем и свидетельствуют его военные дневники «Из писем прапорщика-артиллериста». Эти дневники демонстрируют то, как постепенно сложились активные христианские взгляды Степуна; позволяют несколько скорректировать общераспространенные взгляды о нем и его творчестве в целом.

Обратимся же к самим дневникам – в них сразу же подают голос угрызения совести автора. Еще перед отправкой на фронт он осознает: военное искусство – это набор навыков, как нести насилие одним людям и защищать других, различие между которыми совсем условное. Для Степуна, русского немца, условность была более чем очевидна. Степун невольно вспоминал Георга – своего друга по студенческим годам в Германии, возможно, тоже призванного в армию убивать людей, таких же как и он, только именуемых русскими, хотя они когда-то в тяжелую минуту его «спасли». Степун уточняет: «...все наши опыты и размышления направлены на то, как бы найти систему таких умений и приемов, при осуществлении которой застонут и закричат одни люди, называемые немцами, и не застонут и не закричат другие люди, которые называются русскими» (4)⁶. «Я ехал и думал, думал и вспоминал о моих студенческих годах: философия, с ее новыми для меня откровениями, прекрасное лето, с теплыми, удушливо ароматными вечерами, одиночество с его духовною сосредоточенностью, острая тоска по России... Передо мной, как живой, встал милый и заботливый Георг, который, бывало, каждый вечер стучался в мою дверь и входил ко мне в комнату в своем вечном драповом пальто с неизменною сигарою в руке.

А теперь этот Георг, вероятно, стоит где-нибудь на взводе или лежит в пехотной цепи и хочет сделать так, чтобы были убиты те, которые именуется русскими. А ведь Россия спасла его, Достоевский спас его от самоубийства» (17).

Страшнее материальных разрушений, что несет война, становятся, по словам Степуна, перемены в сознании людей. Пропагандистская истерия с обеих сторон, с ее ложью, наветами выдает за героизм и истинную ненависть, возвращает злобу и самые низменные порывы в людях.



Под влиянием пропаганды военного времени народы начинают отвергать и проклинать культуру враждебной стороны, попадая в примитивный национализм. И каждая сторона соревнуется в разрушении культурных связей, отчасти основ собственной культуры и истории. По мнению Степуна, все эти военные фобии подавляют в людях элементарные зачатки человеческого отношения друг к другу: «Страшнее той смерти, которую сеет война в материальном мире, та жизнь, которую она порождает в сознании почти всех без исключения людей. Грандиознейшие миры упорнейшей лжи возвышаются ныне в головах всех и каждого. Все самое злое, грешное и смрадное, запрещаемое элементарною совестью в отношении одного человека к другому, является ныне правдою и геройством в отношении одного народа к другому. Каждая сторона беспамятно предаёт проклятию и отрицанию все великое, что некогда было создано духом и гением враждующей с нею стороны.

В России неблагоприятное забвение того, что сделала германская мысль в построении русской культуры. Бездарное и безвкусное переименование Петербурга Петра и Пушкина в Шишковско-националистический Петроград.

В Германии, стране философии и музыки, еще того хуже, еще того преступнее и позорнее. Немецкие журналисты и писатели протестуют против переводов на немецкий язык величайших произведений враждующих с Германией сторон. Немецкие ученые отказываются от почетных знаков, дарованных им научными институтами Франции и Англии. Немецкая армия безумно и бездарно расстреливает величайшее произведение искусства, собор в Реймсе, изменяя тем самым той благодарной “вечной памяти” потомства, которую мы обещаем нашим любимым покойникам, когда отпетое церковью тело опускаем в открытую землю» (5).

Поначалу сами военные действия Степун воспринимает как некое удалое соревнование с противником, при этом поражаясь своему веселью: всякий выстрел с другой стороны и ответные действия, сведения, что есть погибшие, принимаются во время боя как должное и даже с радостью, что убиты другие, а не твои близкие товарищи. Лишь спустя какое-то время Степун удивляется молчанию своей совести: «Как только я увидел, что австриец стреляет, я совершенно рефлекторно выскочил из своего прикрытия и, схватив оружие за колесо, стал тянуть его вниз. Шрапнели все продолжали рваться вокруг нас. Основное настроение и этой минуты – безусловная и явная веселость.

Вот ты и пойми тут что-нибудь. До чего же противоречиво существо человека! Решительно можно сказать, что себя самого человеку никогда не понять. Бой – который я отрицал всем сердцем, всем разумением и всем существом своим, меня радует и веселит, веселит настолько, что, впадая в несколько преувеличенный и ложный тон, я не без



основания мог бы воскликнуть, что бой для мужа, все равно что бал для юноши (29).

<...> Особую, стыдную, но непобедимую радость в душе каждого из нас вызывало сознание, что убит за этот тяжелый день не он и не тот, кто был рядом с ним, а целый ряд других, ему совсем или почти неизвестных людей» (29).

Попав на фронт, Степун был далек от того, чтобы заниматься бесконечным самоедством, пытаться себя острыми этическими вопросами – скорее он пытался вжиться в состояние каждого воюющего, без каких-либо предварительных условий постигнуть глубину окопных страданий и настроений. Будучи артиллеристом, корректируя наводку орудия приказами «правее-левее», участвуя в артиллерийской дуэли с противником, Степун одновременно замечает за собой и «минорный» голос совести, и даже удовлетворение военного, чей огонь явно достиг цели – поразил противника. Он анализирует собственные чувства: «Стараюсь вжиться во внутреннюю драму каждой происходящей в окопе смерти, ближайшую причину которой послужило, быть может, мое “левее” или “правее” – но из этого решительно ничего не выходит. Минутами мой глухой минорный подголосок, который, несмотря на то, в общем, бодрое настроение, в котором мне дано переживать войну, все же живет в моей душе, как будто бы усиливается. Однако следующий же выстрел противника по нашим окопам уже заглушает это усиление, и я с полной нравственной безответственностью, определенно наслаждаясь чаем из талого снега, что в дымном котелке сварили на костре разведчики, и, медленно пожевывая залежавшийся в кармане полушубка пахнущий овчиною сухарь, слежу в трубу наши очевидные попадания и, решительно не понимая того, что творю, повторяю все с большим рвением: “верно, прекрасно, так, хорошо”» (40–41).

Степуна поражает то, что люди на передовой не пребывают в постоянной ненависти к противнику. Эти окопные настроения разительно отличаются от пропагандистской истерии в тылу, которой многие заражены. По впечатлениям Степуна, война не разделяет, а даже объединяет непосредственных ее участников. Объединяет неким более важным значением, чем ненависть воюющих сторон. И с этим наблюдением у Степуна уже появляются первые отчетливые заключения: воюющие объединены тем, что поставлены перед лицом смерти и их принудили делать самое противочеловеческое дело – убивать себе подобных.

«Самое поражающее в войне то, что решительно никто никого не ненавидит. (Я говорю, понятно, о постоянном настроении, а не о моментах остервенения в пехотных атаках и штыковой борьбе). Убивают друг друга или в неведении того, что творят, или так, по чувству спортивного соревнования. Ненависть же к врагу реально чувствуют лишь в тылу: корреспонденты газет, для которых она хлеб насущный, мечта-



тельные гимназистки и институтки, добровольцы, не побывавшие на фронте, ренегаты из русских немцев, бойкотирующие немецкие фирмы, и все те, которые в войне и немцах нашли причину и выход своим беспричинным и безвыходным лично-корыстным страданиям и немощам.

Все же действительно ведущие войну, не исключая, конечно, и немцев, глубоко объединены чем-то более важным, чем вражда. Сущность этого объединения заключается, мне думается, в общности судьбы каждого из нас, какою-то таинственной волею поставленного перед ликом смерти и принужденного ею делать наиболее противное каждому человеку дело, а именно убивать людей. Вот этот тождественный в твоей судьбе и судьбе твоего врага момент и есть то самое в войне, в чем мировая любовь и единение людское возносятся и утверждаются над враждою и рознью.

Это совсем не схоластика. Это глубоко реальное чувство, которое каждый раз оживает во мне, когда я вижу, как наш солдат беседует с проходящим пленным. Я вижу, как они глубоко и быстро понимают друг друга, и вижу, что это понимание основано на том, что, стремясь одновременно “снять” друг друга с передовых постов, они переживали каждый в своей одинокой душе одно и то же страшное и тайное» (42).

Степун рассуждает и в своих размышлениях делает важный шаг к своему определению этического императива: если бы хоть кто-то из пропагандистов войны взял на свою совесть смерть молодых солдат, едва ли вообще бы нашлись защитники войны. Война и посеянная ею смерть не воспринимаются грузом личной ответственности: «О если бы кто-нибудь из пламенных защитников войны с национально-культурной точки зрения должен был бы взять на свою *единоличную* ответственность все эти молодые жизни, если бы он своею волею должен был бы заморозить дыханием смерти все эти молодые жизни и навек задушить все эти звонкие голоса, то, я уверен, в мире не нашлось бы ни одного защитника войны. Потому она только и возможна, что все ее ужасы решительно никем не переживаются, как ужасы, причиняемые мною – тебе» (45).

Придя к такой оценке войны и ее участников, Степун сразу применяет ее к себе и начинает обвинять прежде всего самого себя за отсутствие «угрызений совести» в очередной перестрелке; винит себя за слабость колебаний, понимая, что все это не «интеллигентские» всхлипы, а острый и жестокий вопрос моральной позиции – личной ответственности за все происходящее, которая прозвучала еще у Достоевского в романе «Братья Карамазовы» знаменитой формулировкой «каждый за все и всех виноват»: «В это я верю, но завтра, если мы пойдем на позицию, я снова буду стрелять без всяких угрызений совести. И пусть мне не говорят, что причина этого противоречия в том, что мое отрицание войны поверхностный интеллигентский рационализм, что я в душе



ее приемлю. Нет, причина в том, что я, как и все, *личной ответственности* за все происходящее не несу; формулы Достоевского, что “каждый за все и за всех виноват”, в сущности душою не постигаю, не осиливаю...» (46).

Судя по различным записям в дневнике Степуна, подобные угрызения совести испытывали и другие – даже простые солдаты. Степун описывает спор двух своих помощников-телефонистов, передававших по связи коррективы артиллерийской стрельбы по противнику. По разумению одного телефониста, Шестакова, передавать коррективы, «как лучше человека убить», – это грех для христианина; тем более тяжкий, что бой происходил как раз в Пасху. Другой телефонист, Бетхер, наоборот, придерживался позиции, которая станет распространенной в последующие десятилетия: мы, стреляющие, лишь исполняем приказ начальства, и не нам решать, плохо это или хорошо, – в войне главное и спасительное – техника, машины. В жалобах простого телефониста Шестакова Степун угадывает ту же формулу Достоевского. «Шестаков встретил меня печальной жалобой: “Вот, ваше благородие, в какой день и какое довелось дело делать – передавать в эту чертову машину, как лучше человека убить, и опять же христианина”. Бетхер страстно оспаривал Шестакова. Его речи сводились к следующим трем доводам: 1) “Без машины человеку никак не управиться, 2) мы с тобой ни при чем, потому мы поставлены начальством, и ежели не мы, то будут другие, и 3) все это не твоего ума дело”» (53).

Здесь угадывается тот же философский вопрос, который на передовой бесполезен: как командиру подразделения, Степуну нужен солдат-исполнитель без лишних вопросов, но в то же время Степун видит в таком солдате-исполнителе человека чужого. Во всех разговорах о войне, в любом проявлении духа для Степуна важным становится чувство греха и личной ответственности: «Бетхер – абсолютное утверждение машины, т.е. цивилизации, полное отрицание личной ответственности на почве погашенности личности властью коллективно-государственного начала и характерное ограничение своей мысли областью своего профессионального дела.

Шестаков – отрицание цивилизации, острое чувство того, что “каждый за все и за всех виноват”, и занятость философскою мыслью, не имеющею непосредственного отношения к его прямому делу» (53).

«<...> Я ничего не имею против Бетхера-телефониста, но Бетхер-публицист мне органически противен. В области духа я жажду не безответственного бетхеровского пафоса войны, а глубокой шестаковской скорби о ней» (54).

Степун на протяжении всех своих дневниковых записей так и будет солидарен с мыслью Достоевского, с христианскими угрызениями



совести телефониста Шестакова. В разных спорах не станет судьей, который торопится обвинить кого-то или увидеть в ком-то главный источник несчастий. (Во время Первой мировой войны в России велись жаркие и нескончаемые дискуссии о том, кто главный виновник войны, кто из правительства предатель, как далек он и чужд обществу, кто больше пострадал – русские? немцы? поляки? что надо делать и т.д.) Перед лицом этих споров Степун будет неизменно обращаться к формуле Достоевского: «Я не пессимист и не спорю. Многое уже, конечно, изменила война, еще больше она, вероятно, изменит: общее страдание народы нашей Польши, конечно, пережили, и общее страдание, конечно, объединяет, но говорят об этом у нас как-то не так, как нужно. Вина Германии, конечно, сделала свое дело, но ведь и наша вина вершила свои дела. А чьи дела крупнее, и чья вина тяжелее. Ты, Господи, веши.

Я, конечно, не забываю, что одно дело наше правительство, другое – общество. Но, во-первых, и в Германии правительство и общество не одно начало, а два, а во-вторых, и у нас правительство и общество не два начала, а одно, ибо формула нравственной ответственности вполне точно дана Достоевским: “Каждый за все и за всех виноват”» (76–77).

* * *

Выстрел в противника (человека) не может не быть выстрелом и в свою совесть; война ли, любые потрясения страны – каждый за все и за всех виноват: этот этический императив будет выдвинут Степуном в дискуссиях эмигрантской России, положен в основу духовного облика человека «Нового града». Как мы увидели, выработал он этот этический императив в окопах Первой мировой войны. Причем поддержкой для Степуна, его «собеседником» оказалась большая русская литература XIX в.: это и Достоевский с романом «Братья Карамазовы», и Лев Толстой – в своих военных дневниках Степун не раз обратится к Толстому. Например: «Нельзя же действительно быть христианами и во имя Христа убивать христиан! Исповедовать, что “в доме Отца моего обителей много”, и взаимно теснить друг друга огнем и мечом. Я всем своим существом чувствую, какая громадная правда жила в Толстом и в его утверждении, что война, суд, власть – все это ложь, сплошная ложь, сплошное безумие. Кто это понял, тот понял навек. Я чувствую бессилие всех “мнений” о войне, я знаю о ней истину» (70).

Оказавшись в московском Евангелическом полевом лазарете, Степун писал в письме от 25 марта 1916 г.: «Я сейчас, главным образом, занят Толстым. Купил себе полное собрание его сочинений и зарылся. Сокрушает и восторгает его единственный дар искренности. Нравственно и жизненно не знаю ничего полезнее Толстого. Чувствую, что раньше страшно недооценивал в нем все, кроме художника. Пренебрежительное отношение к нему наших соловьевцев сплошное недоразуме-



ние. В жизненных корнях Толстого более иррациональной глубины, чем у всех нас вместе» (126).

К Толстому Степун обращался с вопросами о наболевшем; спорил, что-то у писателя не принимал: в частности, пацифизм Толстого; Неклюдов, герой романа «Воскресение», показался ему совершенно не убедительным. «Читал “Воскресение” Толстого. Изумительно, до чего сильна эта вещь и до чего слаба. Сильно все, кроме Неклюдова, но он портит решительно все. Это не человек, а краткий конспект истории развития взглядов Толстого на суд, общество и земельную собственность. <...> Мне кажется, что неправда образа Неклюдова не в том, что он написан тенденциозно, а в том, что образ его ложен в своей этической структуре» (101).

По-новому раскрылась и проза Тургенева. Побывав в перестрелках, ощутив близкое присутствие смерти, Степун обнаружил неожиданные для себя стороны романа «Дворянское гнездо». Если раньше, как большинство читателей, его увлекала лишь драма любви Лаврецкого и Лизы, то теперь обнажилась другая важная линия – брэнности бытия и смерти, определившая уход Лизы в монастырь. «Вчера, дежуря на батарее и лишь изредка постреливая по неприязельским окопам, я перечитывал “Дворянское гнездо”. Наслаждался я бесконечно, и грустно мне было так, как, кажется, не часто бывало. <...>. Когда я в последний раз читал “Дворянское гнездо” (это было много лет тому назад), для меня на первом плане стояла трагедия Лизиной любви. <...>. Теперь все было совершенно иначе. Меня потрясла вовсе не трагедия Лизиной любви, но совсем иная трагедия присужденности всего живущего к старости и смерти. <...>. “Христианином нужно быть вовсе не для того, – заговорила не без усилий Лиза, – чтобы познавать небесное там, земное, а потому что каждый человек должен умереть”.

Это “должен умереть” одни из первых слов, сказанных Лизой Лаврецкому. В ее остром чувстве страшного смысла этих слов и кроется только и замеченная мною на этот раз причина ее ухода в монастырь. И от этих слов неизбежной смерти, прочитанных мною между двумя батарейными очередями по окапывающимся австрийцам, совсем по-новому раскрылся мне весь роман. <...>. С новою грустью и новою взволнованною внимательностью следил я за тем, как прекрасно и тонко описаны у Тургенева признаки начинающейся старости у парижской львицы Варвары Павловны, как быстро зреет ее упрежденный в своем развитии городской ребенок, кукла-статуэтка Адошка. Знаменательным показалось мне и то, что у того мужика, который так истово молился в церкви в час последнего свидания Лизы и Лаврецкого, только что умер сын. Все это и многое другое, с какою-то новою зоркостью и новою бдительностью внимательно выслеживалось и выпытывалось мною у совершенно нового для меня романа...» (64–65)



В число тех, чье влияние испытал Степун в пору работы над «письмами прапорщика-артиллериста», входят и Вл. Соловьев, и Вяч. Иванов (в частности, особо следует упомянуть статью последнего «Достоевский и роман-трагедия»⁷), и А. Блок...

Все это свидетельствует о том, что взгляды Степуна и многие его идеи, потом изложенные в очерках «Мысли о России» или статьях новгородского цикла, в немалой степени сложились в его военных дневниках времен Первой мировой войны. Важно и то, что сформировались эти идеи под прямым влиянием большой литературы XIX – начала XX вв. Собственно, в спорах русской эмиграции в 1920–30-е гг. русская литература устами Степуна продолжала вести разговор об острейших проблемах времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В своей приветственной речи к 80-летию Ф.А. Степуна Дм. Чижевский в частности сказал следующее: «Многие почитатели Степуна прежде всего ощущают двойственность его русского и немецкого существа: немцам он представляется типично русским, очень многим русским (несмотря даже на его православие) – “совершенным немцем”. Но и здесь у Степуна нет внутреннего противоречия и именно его двойственная “национальная принадлежность” делает его несравнимым посредником между русской и немецкой культурой». *Чижевский Д.* Речь о Ф. Степуне // Степун Ф.А. Встречи. М., 1998. С. 247–248.

² См., например, реакцию П.Б. Струве на обсуждаемую здесь статью Степуна «О человеке “Нового града”»: *Струве П.Б.* О нечуткости проповедников «Нового града» // Россия и славянство. 1932. № 194. 13 августа. Цит. по: *Струве П.Б.* Дневник политика (1925–1935). М.; Париж, 2004. С. 692–694.

³ Серия из десяти философско-публицистических очерков, опубликованных в парижских «Современных записках» с 1923 по 1927 г. Ныне к этой серии нередко относят и статьи «Религиозный смысл революции» (1928) и «Христианство и политика» (1933–1934).

⁴ Цикл статей, напечатанных в журнале «Новый Град», соредакторами которого были И.И. Бунаков-Фондаминский, Ф.А. Степун и Г.П. Федотов.

⁵ Здесь и далее работа Ф.А. Степуна «О человеке “Нового града”» цитируется по изданию: *Степун Ф.А.* Сочинения. М., 2000. С. 443–452. Каждая цитата завершается скобками с указанием страниц. Везде сохранен авторский курсив.

⁶ Здесь и далее военные дневники Ф.А. Степуна «Из писем прапорщика-артиллериста» цитируются по изданию: *Степун Ф.А. (Н. Лугин).* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск, 2000. Каждая цитата завершается скобками с указанием страниц. Везде сохранен авторский курсив.

⁷ Она вошла в сборник «Борозды и Межи» (1916); отрывок из статьи «Достоевский и роман-трагедия», произнесенный в московском Религиозно-философском обществе по случаю доклада С.Н. Булгакова «Русская Трагедия», был напечатан, вместе с упомянутым докладом, в апрельской книге «Русской Мысли» за 1914 г.



СОБЫТИЯ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Белые чтения – 2010. Секция жанрологии

Публикуемые доклады были представлены на международной конференции «Белые чтения» (Москва, РГГУ, 21–23 октября 2010 г.), в секции жанрологии.

О.В. Зырянов

ЛОГИКА ЖАНРОВЫХ НОМИНАЦИЙ В ПОЭЗИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Утверждается усиление значения коммуникативного аспекта жанра в акте жанровой авторефлексии, в создании системы мотивировок читательского восприятия; производится типология жанровых рефлексивов, на правах их частного случая рассматриваются жанровые номинации. На материале отечественной поэзии (элегии, стихотворной молитвы и сонета) прослеживается логика жанровых номинаций, знаменующая смену исторических вех в развитии жанрового мышления Нового времени.

Ключевые слова: жанр, канон, авторефлексия, жанровый рефлексив, жанровая номинация, неканонический жанр, феноменология сознания.

Современная теория литературы предлагает взглянуть на жанр как «производное истории, исторических сдвигов», признавая вполне «нормальным» состоянием «известную неопределенность и текучесть жанра»¹. В свете исторической поэтики эволюция жанровой категории нагляднее всего прорисовывается в контексте закономерной смены отдельных форм художественного сознания. Суть происходящих при этом с жанровым мышлением изменений можно свести к следующему. Если в эстетике классицизма координаты художественной целостности (и жанра прежде всего) «предстают отчужденными от авторского “я”»², то в последующие эпохи, начиная с предромантизма, жанр выступает неким «магическим кристаллом», преломляющим в своих многочисленных гранях неповторимое художественное мировидение, творческую индивидуальность автора. По сути, жанр начинает существовать в новом качестве и новом модусе – неповторимо-индивидуальной авторской феноменологии.



Как это явствует из самого определения, суть эпохи рефлексивно-традиционализма (протяженного в историческом плане этапа развития художественного сознания) обусловлена в первую очередь рефлексией в форме жанрового канона. Под канонем в данном случае понимается некая образцовая модель того или иного жанра, которая предстает не столько результатом механического следования абстрактному жанровому закону (или парадигме), сколько опытом воспроизведения (реконструкции) жанрового архетипа, исходного «эйдоса» жанра. Жанровый канон – это реализация некоей изначальной жанровой сущности, своего рода «лицо» жанра, его персонифицированный образ³. Открывающиеся при этом жанровые интенции авторского сознания, протекающие в русле жанровой рефлексии (даже если они серьезно расходятся с традиционными представлениями о жанровой номенклатуре), эксплицируются, как правило, той или иной жанровой номинацией. Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной «памяти» жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно-обновленном виде, своего рода «знакомым незнакомцем». Ситуация узнавания предполагает «остранение» привычной жанровой проблематики, что вполне объясняется природой так называемых *неканонических* жанров. Однако неканоническая жанровая форма не отменяет традиционной жанровой номинации. За привычно-традиционными наименованиями нередко скрывается откровенно неортодоксальное жанровое содержание. Таким образом, принципиальное разграничение «живого лица-канона» и «абстрактного закона» жанровой парадигмы, расхождение абстрактно-логического и феноменологического – это именно то конструктивное противоречие, которое проявляется в природе жанрового феномена уже на стадии рефлексивного традиционализма и которое станет еще более показательным и эстетически продуктивным в эпоху индивидуально-авторского творчества.

«В каких бы текучих формах ни выражался жанр, – как справедливо отмечала Л.Я. Гинзбург, – за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, т.е. к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое должествование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра)»⁴. Как категория художественного мышления жанр – наряду с функциональным, генетическим и структурным аспектами – предполагает также аспект коммуникативный. Сама теоретическая модель жанра вместе с жанровым содержанием и компонентами жанровой формы (так называемыми «носителями жанра») включает в себя систему жанровых конвенций, или мотивировок читательского восприятия⁵. При этом элементы жанрового содержания и жанровой формы



ориентированы на логику действительности и внутреннюю структуру (композицию) произведения, в то время как жанровые конвенции – на метатекстовую рефлексию, предметом которой выступают природа самого жанра или история жанровой традиции. Особое место в системе жанровых мотивировок читательского восприятия занимают вопросы, связанные с жанровой рефлексией и жанровой номинацией.

Сразу же оговорим, что в дальнейшем нас будет интересовать именно такая жанровая авторефлексия, которая непосредственно отражена в тексте художественного произведения. Вербальное эксплицирование элементов жанровой рефлексии, конкретно проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания будем именовать *жанровыми рефлексивами*⁶. Жанровые номинации, таким образом, следует рассматривать как частный случай жанровой авторефлексии.

По месту своего проявления в тексте все жанровые рефлексивы можно поделить на следующие типы:

- рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс (заглавие, эпитафия, подзаголовок, авторское предисловие);
- внутритекстовые рефлексивы – жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст, или авторские примечания метатекстуального характера;
- рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст (например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие);
- рефлексивы, содержащиеся в контекстных комментариях (авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста).

К сфере собственно жанровой номинации могут быть отнесены любые из вышеперечисленных видов рефлексивов, вербально эксплицирующих то или иное жанровое имя. За неимением возможности проследить метажанровую рефлексию русских поэтов во всем многообразии ее проявлений остановимся лишь на некоторых наиболее показательных примерах жанровых рефлексивов, эксплицируемых в заглавиях самих стихотворений. В поэзии Нового времени интенсивно проявляющийся процесс жанровой рефлексии охватывает практически всю систему жанров, причем как динамических, так и статических, в том числе и «строгих жанровых форм»⁷. Попытаемся оценить хотя бы в самом общем виде логику жанровой авторефлексии – такой, какой она предстает в зеркале жанровой номинации.

Одним из самых динамических и репрезентативных жанров лирической поэзии по праву считается элегия. Жанровое обозначение на



русской почве элегия впервые получает в специально разработанных В.К. Тредиаковским образцах «нашего экзаметра», вошедших в теоретический трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735). Составившие цикл две элегии, одна из которых посвящена теме разлуки лирического героя «с любезною своею супругою», а другая – ситуации любви к мертвой возлюбленной, – можно сказать, первые варианты любовной элегии в поэзии русского классицизма. Позднее, во второй половине XVIII в., обозначение «элегия» становится уже вполне традиционным: тексты данной жанровой номинации объединяются в самостоятельные циклы (жанровые подборки) и чаще всего нумеруются, как это было и в случае с прецедентными элегиями В. Тредиаковского. Данное явление, широко практикуемое, наблюдается в поэзии А. Сумарокова, А. Ржевского, Ф. Козельского, М. Попова. Нумерация элегий, собранных в цикл, отзывается и в более поздний период, у поэтов первой половины XIX в.: достаточно вспомнить элегические подборки А. Пушкина, Д. Давыдова, Н. Языкова, А. Майкова, А. Григорьева и др.

В романтическую эпоху (у В. Жуковского, например) «элегия» чаще всего получает оригинальное авторское название, сама же жанровая номинация переходит в подзаголовок. Каких-либо окказиональных определений к номинации «элегия» в первой половине XIX в. мы не встречаем. Исключения здесь немногочисленны и касаются в основном лишь циклических образований, объединенных на основе культурно-исторических и символических топосов («Римские элегии» И. Гете, «Фракийские элегии» В. Теплякова, «Московские элегии» М. Дмитриева). В этой же связи следует упомянуть такие тексты, как «Еще элегия» Н. Языкова (откровенно-иронической направленности), «Последняя элегия» В. Красова и «Осенняя элегия» Н. Щербины. В двух последних примерах эпитеты «последняя» и «осенняя» лишь выявляют типическую сущность элегической ситуации. Последнее размышление, или раздумье о смерти, обязательный осенний фон – все это восходит к прецедентным для жанровой традиции текстам, знаменитым элегиям «Осень» Н. Карамзина и «Угрюмой Осени мертвящая рука...» А. Тургенева. Примечательно, что традиция «последних элегий» отзовется в одноименном цикле Н. Некрасова, а от «осенних элегий» протянется прямая линия преемственности с циклом ранней лирики А. Блока, своего рода «двойчаткой» – «Осенняя элегия».

Отдельного разговора заслуживает пушкинский прецедент – знаменитая болдинская «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»). Пожалуй, это редкий случай реконструкции жанрового архетипа, создания эталонного текста жанровой традиции. Номинация «элегия» здесь



не просто условное жанровое обозначение (рецидив поэтики XVIII в.), но именно полноправное заглавие (тема произведения), претендующее на звание авторского метажанра. Не случайно стихотворение с удивительной точностью, граничащей подчас с эмблематической выраженностью, воспроизводит жанровое лицо элегии – причудливое сочетание еще не высохших на глазах слез и уже расцветающей на устах улыбки. Сама переходность элегического состояния, смешанная природа чувств лирического субъекта подчеркиваются совмещением контрастов бытия («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнующее море. // Но не хочу, о други, умирать...»); «И ведаю, мне будут наслажденья / Меж горестей, забот и треволненья»), грамматической формой будущего времени, сулящей желанную, но во многом еще недоступную перспективу, а также вводным оборотом «может быть» («И может быть – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной»), который указывает на неустойчивость обретенной гармонии, хрупкость самой поэтической мечты.

На рубеже XIX–XX вв. усиливающийся процесс «индивидуализации поэтического контекста» (Л.Я. Гинзбург) стимулирует глубоко индивидуальные формы обращения с жанровыми номинациями. В заглавиях стихотворений все чаще появляются характерные определения, парадоксальные эпитеты: «Из траурных песен» К. Фофанова, «Траурная элегия», «Маленькая элегия», «Янтарная элегия» И. Северянина, «Предвесенняя элегия», «Мартовская элегия» А. Ахматовой. К концу века поэтика метафорических определений сменяется поэтикой уточнений (или метонимической поэтикой): «Большая элегия Джону Донну» и «Почти элегия» И. Бродского, «Элегия Эле» и «Кусок элегии» Б. Рыжего. Проявляют себя и интертекстуальные названия типа «Сельское кладбище. Элегия» Б. Слуцкого. При этом в поэзии Нового времени продолжается тенденция оригинального наименования циклов элегий и даже книг стихов: «Северные элегии» А. Ахматовой, «Пярусские элегии» Д. Самойлова, «Идиллии и элегии» Ю. Верховского, «Каменские элегии» Ю. Казарина.

Этапным для своего времени становится раздел «Элегии» из книги стихов В. Брюсова «Urbi et orbi» (1901–1903), насчитывающий в своем составе 13 стихотворений. Казалось бы, с канонической точки зрения, далеко не все тексты, входящие в данный цикл, могут быть отнесены к элегическому жанру. Среди них можно выделить и фантазии, и песни (мелодии, романсы), и сценки, названные самим поэтом «эпизоды», что подчеркивает их драматический характер. Однако в рамках цикла происходит не то, чтобы «выравнивание» текстов в жанровом отношении, но именно «заражение» их элегической модальностью.



Доминирующая роль в цикле элегического модуса художественности в то же время не отрицает наличия иных жанровых субдоминант (например, песенно-романсной и сценически-новеллистической).

Книга стихов Ю. Верховского «Идиллии и элегии» показательна в другом отношении: жанровой модернизации В. Брюсова поэт предпочитает иную жанровую стратегию – верность жанровой парадигме⁸, ориентацию на устоявшуюся и строго урегулированную систему жанровых конвенций, своего рода жанровую стилизацию или подражание классическим образцам. Жанровая номинация в таком случае – экспликация строго определенной жанровой парадигмы, что вызвано установкой автора на жанровую однозначность, или *стандартизацию* жанра. Примечательно также, что А. Блок в своем послании «Юрию Верховскому (При получении “Идиллий и Элегий”»)» позволил себе эмблематическое (в духе шиллеровской концепции наивной и сентиментальной поэзии) обыгрывание известных штампов жанров-антиподов (в нашем случае пример внутритекстового рефлексива): «Мы посмеялись, пошутили, / И всем придется, может быть, / Сквозь резвость томную идиллий / В ночь скорбную элегий плыть»⁹.

Заметим, что законы жанровой архитектоники, апробированные в лирическом цикле В. Брюсовым и в книге стихов Ю. Верховским, будут учтены и их последователями. Так, в «Пярунских элегиях» Д. Самойлова особое значение приобретает принцип нумерации текстов, формируемых в отдельный цикл: 16 текстов лирических миниатюр (от 4 до 12 стихов) в своем циклическом единстве выдерживают основные параметры элегической модальности. Более сложный случай представляют две части книги стихов «Каменские элегии» Ю. Казарина¹⁰. Общий состав поэтической книги современного уральского поэта насчитывает 175 стихотворений, что само по себе кажется беспрецедентным. Но, как и в цикле Д. Самойлова, ведущей тенденцией текстообразования становится у Ю. Казарина минимизация стихового объема. Кроме того, по отношению ко всем входящим в книгу стихов лирическим текстам срабатывает заданная автором система жанровых конвенций: мотивировки читательского восприятия выстраиваются в русле доминирующей элегической модальности.

Рассмотренный нами жанр элегии, как можно убедиться, относится к категории динамических жанров, постоянно развивающихся и способных к внутренней перестройке, к обогащению элегическим модусом художественности. Присмотримся теперь к еще одному жанру, формирующемуся в русской поэзии XVIII в., но ориентированному изначально на более строгий канон. Речь пойдет о жанре стихотворной молитвы, возникшей из переложений ветхозаветных псалмов и на пер-



вых порах практически неотличимой от духовной оды. Модель стихотворной молитвы (так называемый «молитвенный дискурс») в обязательном порядке предусматривает обращение к Божественному началу, систему прошений и каноническую концовку. Первые варианты молитвенного жанра в русской поэзии – стихотворения И. Богдановича 1761 г. «Молитва вечерняя», «Бедами смертными объят...», «О Ты, земли и неба Царь!» (два последние текста выполнены в форме сонета). В XIX в. жанр молитвы становится одним из самых распространенных жанров лирической поэзии. Примечательно, что романтическая эпоха с ее установкой на поэтическую интроспекцию стимулирует появление особой разновидности жанра, получившей название «Моя молитва». Стихотворения с подобной жанровой номинацией можно встретить у А. Измайлова, И. Козлова, Н. Огарева и др. Известный сатирический поэт А. Измайлов позволил себе даже иронические варианты «Молитвы *Благонамеренного*» и «Молитвы питейных чиновников». Другой поэт, В. Кюхельбекер, создает автобиографические варианты «Молитвы воина» и «Молитвы узника». Формируется особая разновидность «молитвы о молитве» («В минуту жизни трудную...» М. Лермонтова, «По мере горения...» А. Григорьева, «Молитвы дар» Е. Растопчиной). Стихотворные молитвы могут вступать также в диалогические отношения, как случилось, например, с «Ответом на молитву поэта» Е. Шаховой, полемическим откликом на «Молитву» В. Бенедиктова.

Все, что происходит с жанровым каноном молитвы (редукция составляющих молитвенного дискурса, отход от традиционности обращения и просьб к Божеству), казалось бы, вписывается в общий процесс деканонизации жанровой системы лирики. Но вот примечательный факт: чем дальше поэт отходит от канонической модели жанра, тем большую роль для него начинает играть компенсирующий фактор жанровой номинации. По всей видимости, как мы можем предположить, разрушение некоторых структурных оснований жанра компенсируется выдвиганием на передний план его коммуникативной функции, собственно жанровых мотивировок читательского восприятия.

Еще в большей степени ориентированным на строгий формально-структурный и композиционно-тематический канон предстает жанр сонета. Но и с ним происходит нечто подобное тому, что мы уже наблюдали с жанрами элегии и стихотворной молитвы.

С точки зрения С.Н. Бройтмана, сонет – это, скорее, строгая композиционная форма (наряду с рондо и триолетом)¹¹. Как нам представляется, сонет – это динамическое соотношение формально-композиционной структуры (строгой стиховой формы) и архитектурного принципа (тематического завершения). Сонет совмещает в себе две



крайности: с одной стороны, верность жанровому канону, а с другой – демонстрацию индивидуально-авторской поэтической свободы, нередко отрефлектированную самим поэтом и заключающуюся в отклонении от формального канона при соблюдении иных, содержательно-тематических факторов жанрообразования. При этом можно заметить, что практически всякий 14-строчник (в идеале, конечно!) стремится сравняться в своих достоинствах с сонетной формой, удивительным образом приспособленной для трехчастного развития поэтической мысли (тезис – антитезис – синтез) и ее гармонического разрешения в финальном сонетном ключе.

Кроме того, пожалуй, никакой другой жанр, кроме сонета, не осознает в такой мере границы своей поэтической свободы. Именно сонету как одному из ведущих жанров металирики¹² оказывается доступна рефлексия по поводу самой каноничности формы и – не в меньшей степени – по поводу поэтических вольностей. Вообще русский сонет (если можно говорить о таком национальном варианте – наряду с итальянским, французским и английским сонетом) отличается повышенным чувством свободы, духом творческого эксперимента, предполагающего возможность варьирования устойчивых размеров и правил рифмовки¹³. Впрочем, неправильные (или вольные) сонеты, пренебрегающие традиционными правилами рифмовки в катренах, во Франции узаконил еще Ш. Бодлер. Но в России такие вольные образцы сонетной формы становятся особенно показательными.

В практике русского сонета обнаруживается, можно сказать, две противоборствующие тенденции. С одной стороны, жанровый пуризм, с точки зрения которого даже «сонеты Пушкина – не сонеты» (утверждение П. Бутурлина)¹⁴. Красноречивый пример с И. Анненским: замечательный сонетист, сам строго выдерживающий сонетную форму, в то же время переводит вольные сонеты Ш. Бодлера, Ш.Л. де Лиля и П. Верлена, не называя их, однако, сонетами. В понимании И. Анненского за сонетом закрепляется именно строгая форма, не признающая отклонений от жанрового канона. Однако, с другой стороны, следует признать, что не менее влиятельной стратегией развития русского сонета становится симпатия именно к шекспировскому сонету и расшитанной форме итальянского сонета. В этом плане чрезвычайный интерес вызывает та жанровая авторефлексия, которая отразилась в названии книги сонетов «Томление духа. Вольные сонеты Вл. Нелединского» (Пг., 1916). Отметим также «Неправильный сонет» В. Шефнера и цикл «Вольные сонеты» Г. Горбовского.

Из современных поэтов, серьезно рефлектирующих по поводу границ жанровой свободы сонета, назовем известного сонетиста Но-



веллу Матвееву. В ее книгу «Сонеты» (СПб., 1998) включены два специальных раздела: «Сонеты о сонете» и «Неправильные сонеты». Кроме того, книге сонетов предпослано отдельное предисловие, в котором автор пытается объяснить парадоксальный «эффект какой-то странной уклончивой непреклонности сонета». Именно сознание того, что поэту «не все равно, как написан сонет», диктует следующее обстоятельство: «сонеты вызывающей, так сказать, формы», неправильность которых, по словам автора, «представлена и откровенно, и нарочито», попадают в специальный раздел «Неправильные сонеты». Правда, «откровенные» вольности на проверку оказываются не столь вызывающими: по большей части они сводятся к использованию нетрадиционных стихотворных размеров, дактилических клаузул, неточных или бедных рифм, а также к нарушению правил рифмовки в катренах, что, однако, вполне согласуется с моделью шекспировского сонета. При этом, действительно, далеко не всегда удается провести четкую грань между сонетом строгого употребления и неправильным сонетом. В таком случае можно согласиться с самой Н. Матвеевой, утверждающей, что «правильный сонет в этом мире вообще сочинить невозможно!», и тут же признающей, что «сонет – он либо точен, либо / Хорош. Да и на том спасибо!»¹⁵

Особенно показателен опыт жанровой рефлексии в сонетах Евгения Шешолина. Достигнутый данным поэтом удивительный синтез европейской и восточной культурных традиций сказался, прежде всего, в жанровом спектре его поэзии. С одной стороны, он прекрасно владел самым совершенным европейским жанром – сонетом строгого употребления (итальянского образца или шекспировского типа), а с другой, всемерно культивировал форму газели и рубаи, позволяя себе и свободные сонетные композиции¹⁶. Об этом свидетельствуют также многочисленные авторские номинации жанра, возникающие, как правило, на перекрестии восточно-европейских культурных связей: «Русский сонет», «Восточный сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет», «Простой сонет», «Сладко-соленый сонет», «Одуванчики. Сонет пространства», «Назирэ на сонет Лопе де Вега», «Назирэ на сонет Пушкина», «Сонеты из сожженного венка».

Новаторство и традиция, креативная позиция автора и «память» жанра – все это сходится в индивидуальном акте поэтического творчества. Однако и новейшая эстетическая формация, так называемая «поэтика художественной модальности» (С.Н. Бройтман) не отменяет значения такой универсальной категории поэтики, интеграционной характеристики художественной целостности, как жанр. В поэзии Нового времени повышается значение коммуникативного аспекта жанровой



структуры. Играющая при этом особую роль авторская метарефлексия распространяется и на саму жанровую сущность, и на систему мотивировок читательского восприятия. «Образ» жанра – неизбежно феноменологический (в той мере, в какой он запечатлевается в сознании художника) – находит свое прямое отражение в зеркале жанровой номинации. В этом зеркале также явственно проступает логика жанровой эволюции, обнаруживаются контуры жанрового мышления исторической эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 4.

² Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: проблемы метода и изучения. Л., 1974. С. 95.

³ Подводя итог эстетической рефлексии классицизма, С.Н. Бройтман писал: «Жанровый канон мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим осязаемый образ; такими *образами*, но одновременно *образцами* и являются первые греческие авторы». Такого рода понимание жанрового канона как «закона эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена» (Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М., 2001. С. 218, 219) уже вплотную подводит к полюсу феноменологической эстетики.

⁴ Гинзбург Л.Я. Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика: сб. тр. Вып. 5. Л., 1929. С. 96.

⁵ О теоретической модели жанра см.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследование и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 108–143.

⁶ Понятие *рефлексив* используется в лингвистике для обозначения «относительно законченных метаязыковых высказываний, содержащих комментарии к употребляемому слову или выражению» (Вепрева И.Т. Метаязыковая рефлексия в функционально-типологическом освещении (на материале высказываний-рефлексивов 1991–2002 гг.): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2003. С. 3). Мы посчитали возможным применить данный термин для обозначения различных видов (знаковых экспликаций) жанровой авторефлексии в тексте художественного произведения.

⁷ По мнению С.Н. Бройтмана, к «строгим жанровым формам» следует относить такие жанры (например, танка, хокку, газель, притча, новелла, басня и др.), в которых «жанровая модель обладает композиционной наглядностью», а сама «фиксированная композиционная жесткость» выступает как «способ упорядочивания дезинтегрирующих тенденций жанра и создания содержательной меры его центробежного и центростремительного начал» (Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 222, 223).

⁸ В разграничении содержательного объема терминов *парадигма* – *канон* мы опираемся на идеи М.Н. Виролойнен (см.: Виролойнен М.Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 19–21). Отмеченная исследовательницей терминологическая оппозиция оправдывает себя не только в «структуре культурного космоса русской истории», но и в конкретно-исторической сфере жанрового развития.



⁹ Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. III. Стихотворения. Кн. 3 (1907–1916). М., 1997. С. 97.

¹⁰ Казарин Ю. Каменские элегии: стихотворения. Екатеринбург, 2009; Казарин Ю. Каменские элегии: стихотворения. Ч. 2. Екатеринбург, 2010.

¹¹ Не все исследователи разделяют мнение о том, что сонет – это жанровая форма (см.: Гаспаров М.Л. Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 208). О «строгих композиционных формах (рондо, триолета, возможно, сонета)» см.: Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 222 (примечательна осторожная оговорка исследователя применительно к сонету!). В устной беседе с нами С.Н. Бройтман как-то заметил, что «еще следует доказать, что сонет – это жанр». Аргументацию в пользу именно жанровой формы сонета мы приводим далее в нашей статье.

¹² В понимании металирики мы исходим из следующего источника: Исапова Ф.Х. Металирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119.

¹³ Прислушаемся на сей счет к мнению известного американского исследователя Дж. Томаса Шоу: «Для человека, привычного к английским сонетам, оказывается совершенно неожиданным, что русские сонеты с шекспировской схемой рифмовки делятся пробелами так, как будто последние четверостишие и двустопные на самом деле представляют собой два трехстишия...», иначе говоря, в русском типе сонета «сделана попытка делить английский сонет по итальянскому типу» (Шоу Дж. Томас. Поэтика неожиданного у Пушкина: нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. М., 2002. С. 316). Ср. также: «Сравнительно с романской поэзией он [русский сонет] часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства, но в процессе своего развития выработал свой строгий канон» (Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета // Гроссман Л.П. Цех пера: эссеистика. М., 2000. С. 323).

¹⁴ Цит. по: Гроссман Л.П. Указ. соч. С. 320.

¹⁵ Матвеева Н. Сонеты. СПб., 1998. С. 8, 9, 23. Куда более радикальный характер имеет трансформация сонетной формы в творчестве И. Бродского и Г. Сапгира – с их, например, полным отказом от рифмовки и традиционной сегментации текста. См. об этом подробнее: Зырянов О.В. Сонетная форма в поэзии И. Бродского: жанровый статус и эволюционная динамика // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь, 2003. С. 230–241; Зырянов О.В. «Сонеты на рубашках» Г. Сапгира в контексте жанрово-стилевых исканий русской поэзии последней трети XX века // Лицо и стиль: сб. науч. ст., посв. юбилею проф. В.В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2009. С. 244–249.

¹⁶ См. об этом подробнее в нашей статье: Зырянов О.В. Сонетная форма в поэзии Евгения Шешолина // Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005. С. 132–147.

КОММУНИКАЦИЯ ВОПРЕКИ:
о трансформации жанра лирического послания

Статья посвящена проблеме трансформации лирических жанров на примере смещения жанра послания во второй половине XX в. На материале посланий разных авторов делается вывод о том, что жанровая доминанта современных посланий – коммуникация вопреки невозможности.

Ключевые слова: жанр; послание; коммуникация; смещение жанра в поэзии; адресат.

Исследователи не раз отмечали междужанровость стихотворений XIX в. («Если, например, в стихотворении Баратынского “К Дельвигу” (“Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти...”)) убрать обращение, оно будет воспринято как элегия или стансы»¹). И отсюда, вероятно, утверждение Л.Я. Гинзбург о том, что «лирика становится внежанровой»². Но и те, кто считает современную лирику внежанровой³, и те, кто говорит о существовании видоизмененных жанров, не объясняют, как и почему это происходит.

Поскольку идея «внежанровости» строится на том, что современные литературные тексты отклоняются от жанровых правил, или, по выражению Ю.Н. Тынянова, «смещаются»⁴, нам кажется преждевременным говорить о разрушении жанров лирики. Гораздо продуктивнее проследить их смещение, изменение жанровой доминанты.

Примером может быть послание как лирический жанр, в котором воплощается ситуация письменного (реже – устного) диалога с условным или реальным адресатом. Оно претерпевает в XX в. серьезные изменения. Ситуация идеальной коммуникации⁵, характерная для ранних посланий А. Пушкина, в посланиях, например, М. Цветаевой отсутствует. Автор может не только декларировать невозможность диалога, но и реализовать ее в тексте. Жанровой доминантой, на основе которой происходят трансформации жанра послания в лирике рубежа XX–XXI вв., становится не идеальная коммуникация, а сами признаки коммуникативной ситуации.

Уже в советской поэзии появляются тексты, в которых обыгрывается не только жанровая природа, но и факт невозможности бытового письма (например, стихотворения П. Антокольского «Неоконченное письмо» и «Неотправленное письмо»)⁶. Однако жанровая традиция предписывает достижение идеальной коммуникации даже при отсутствии коммуникации бытовой.



Так, послание И. Бродского «Письмо к А.Д.» на фоне предшествующей жанровой традиции выглядит как текст с жанровым смещением, ибо вместо общения с собеседником констатируется невозможность диалога:

Все равно ты не слышишь,
все равно не услышишь ни слова...⁷ (I, 144)

Это, казалось бы, подтверждает мысль о «разрушении жанров», о том, что «жанровые правила» перестают работать.

В этой логике можно рассматривать как «внежанровый текст» и стихотворение И. Бродского «Письмо генералу Z», иллюстрирующее «смерть канона», потому что классической «идеальной коммуникации» жанра послания в нем нет:

Генерал, вас нету, и речь моя
Обращена, как обычно, ныне
В ту пустоту...
<...>
Генерал, я взял вас для рифмы к слову
Умирал, что было со мною... (II, 220)

Однако если иметь в виду, что канон изменяется и в послании доминирует мета- и автокоммуникация, то стихотворение оказывается вполне «жанровым» и имеет множество аналогов как у Бродского, так и у других авторов второй половины XX в.

Некоторые поэты настойчиво декларируют безнадежность коммуникации и одновременно ее продолжение. Уже заглавие одного из стихотворений Е. Ширман ориентирует читателя на жанровый сдвиг:

Ненайденному адресату

Писать тебе. Писать всю ночь. И знать,
Что голос мой тебе не нужен,
Что день твой мал и до минут загружен,
И некогда тебе стихи мои читать.
И все-таки писать. И думать – вероятно,
Ты переехал, ты уже не там,
И дом не тот и улица не та,
И мой конверт ко мне придет обратно,
И буду почерк свой в тоске не узнавать,
И, запинаясь, ставить знаки препинанья,
И буквы обводить, и плакать – от сознания,



Что не найду тебя. И все-таки опять,
Весь день, всю ночь – пускай бесцельно это –
Я не могу не ожидать ответа.
Всегда, всю жизнь не в силах променять
Ни на какие сытые забавы,
Голодное, но радостное право –
Мечтать, надеяться и безнадежно ждать.

Истлеет лист. Умрут слова и даты,
Но звезды, замыслы и бытие само
Останутся, как вечное письмо
Тебе – ненайденному адресату⁸.

В этом стихотворении адресат, в отличие от посланий И. Бродского, вообще не назван. Обязательное маркирование адресата варьируется уже в начале XX в. Так, например, В. Ходасевич обозначает адресата послания не полным именем, а лишь инициалами или сокращенной фамилией в заглавии, но даже в этом случае (без полного названия) происходит индивидуализация адресата: «Т-ой» (246)⁹. Тот же прием частотен в лирике М. Цветаевой: «С.Э.» (59), «П.Э.» (63)¹⁰. Инициалы легко расшифровываются читателем, который знаком с биографией поэта (Сергей и Петр Эфрон), однако их расшифровка не обязательна, так как эффект жанра и без того достигнут: в заглавии маркирован идеальный для этого письма адресат, и условие адресации предъявлено читателю. Даже если инициалы читателя совпадут с инициалами адресата послания, контекст письма не позволит прочесть его как адресованное случайному собеседнику, письмо останется «чужим».

Иллюстрацией этого тезиса является стихотворение К. Симонова «Три точки», имеющее посвящение: «Письмо в Нью-Йорк, товарищу...» и содержащее указание на невозможность в данном случае обнародовать имя, которое могло бы быть названо при других обстоятельствах:

Мой безымянный друг, ну как вы там?
Как дышится под статуей Свободы?
<...>
Тогда я вам на новый адрес ваш
Пошлю письмо и в нем, взяв карандаш,
На ваше имя громкое исправлю
Три точки, что пока я молча ставлю¹¹.

Точки вместо имени создают эффект неопределенного адресата, однако эффект этот иллюзорен, поскольку вместо уточнения через название присутствует уточнение через умолчание. Отсутствие имени



в данном случае уточняет адресата послания так же, как и наличие, поскольку три точки, исходя из контекста, можно заменить не всяким именем, а лишь одним определенным.

Стихотворение Е. Ширман строится не только на эффекте цензурного умолчания об имени адресата, но и на акценте на его (адресата) вменяемости. В тексте последовательно отрицаются: необходимость коммуникации («голос мой тебе не нужен»), возможность коммуникации («ты переехал»), ее важность и вневременность («истлеет лист. Умрут слова и даты...»). Но при этом ощущение пишущего по поводу бесполезности коммуникативного акта никак не отражается на самом коммуникативном акте – он состоится, как «вечное письмо», адресат которого не найден, своего рода «письмо в бутылке», о котором писал О. Мандельштам.

Сходным образом строится автокоммуникативное послание, т.е. обращенное к самому себе или своему лирическому двойнику. Так, Г. Сапгир пишет послание самому себе от имени выдуманного двойника Буфарева¹². Однако даже такое обращение оборачивается прощанием:

ПОСЛАНИЕ – САПГИРУ

Твой вислозадый ус, твой волосатый пуз
по перышку я описать берусь
Прощай Сапгирыч – молодец-дедусь

Форфора чашечка и листья глянец воска
и Питиунда про – всю вылюбили, тёзка –
ты – черномор и я – кусок довеска

Дождь на шоссе, смиренный вид коров
Я – буф! я – пуф! из трубочки искрев
Из ничего сложился Буфарёв

Я – клоун! цирк! – но и в брезенте дырка
Я тот мальчишка – “посмотреть” – из парка
Ага! попался! ждет годея порка

Тебе в тумане чайку вместо рук
я протяну – расстанемся, навек? –
Все будут жить и ждать глазами всех собак...

Бери, Сапгир, дарю свои терцихи –
хоть бы они завязли в чьем-то ухе
и то мне хлеб – хрычу и выпивохе



Но ты – не Герцен, я – не Огарев –
хоть кроликам скорми! Прощай и будь здоров
Мкрч! Твой лоскутный тезка Буфарев¹³.

Следовательно, послание осознается как жанр, воплощающий «коммуникацию вопреки обстоятельствам».

Такая «коммуникация вопреки» может быть основой не только отдельных стихотворений, но и циклов, например, цикла стихотворений И. Кабыш «Неотправленные письма»¹⁴.

С одной стороны, заглавие цикла является своего рода сюжетно-тематической скрепой, универсальной циклообразующей связью: стихотворения посвящены возлюбленному, не названному в цикле, а только обозначенному местоимением «ты» и субъективированным прилагательным «милый». С другой стороны, уже в первом стихотворении маркирован диалог, правда, не с героем, а с Богом, к которому обращается героиня. Фразеологический оборот «прости меня Господи» оказывается обращением к собеседнику, названному с заглавной буквы, собеседнику, в котором отчаянно нуждается героиня, чтобы «себя по кускам собирать... усилием воли»:

...И когда я глаза открываю в холодной избе,
как, прости меня Господи, в братской могиле,
мне не миру и городу нужно, а только себе
доказать, что я встану сейчас, как меня ни убили.

Затем беседа с Господом сменяется разговором с милым:

Все рассчитано, милый, заранее:
это вот и зовется судьбой.
И мне незачем знать расписание,
чтобы встретиться снова с тобой.

Собеседник, будь то бог или человек, необходим, хотя его облик не уточняется от стихотворения к стихотворению, а «аллилуйя» поется «любому листочку,/ что восстал из могилы на треть»:

До тебя три сотни верст,
до тебя три сотни звезд,
до тебя весь этот свет –
никого мне ближе нет.



Жажда коммуникации неизбежно ведет к слиянию и единству:

Не хочу, чтоб мы друг другу были душами,
но, как свет обрел слепой и звук – немой,
как недужные по слову стали дюжими, –
я хочу, чтоб стали плотью мы одной.

Не затем, мой свет, такую мерой меряю,
что в любви своей забыла о святом,
а затем, что в воскресенье тела верую
и хочу с одним тобою быть на том.

Интересно, что героиня даже выстраивает «любовный треугольник»: я – ты (любимый) – он (Бог):

Как будто ждет в Москве меня награда,
живу – день за день время торопя.
И страшно мне, что я боюсь не ада,
а Божиего Царства без тебя,
что я не с Богом ожидаю встречи,
что я хочу не света, а тепла. . .
. . . Вот почему, когда я ставлю свечи,
Он так ревниво смотрит из угла.

Однако третий в данном случае – не лишний, так как именно Его присутствие помогает создать возможность или хотя бы видимость коммуникации и обретения покоя:

Но русский дождь с громами над домами
неистошим, как божья благодать.

Несовершенство мира оборачивается несовершенством коммуникации, смысл которой в ней самой: проговорить о любви не менее важно, чем получить ответ. Первое стихотворение цикла начинается с многоточия, как ответ на отсутствующую реплику. Проявляется диалогичность и в первых строках стихотворений цикла, которые выглядят как ответы или уточнения подробностей общения: «слышу», «скажи», или риторические вопросы типа «что на этот готовят раз?» или «как я жила?».

Как я жила? Все шла кругом стола:
писала, мед пила и ела брашно,
и так я страшно далеко зашла,
что мне почти что ничего не страшно.



И ничего не видно впереди:
какой еще обвал, какое горе?
...И только легкий холодок в груди,
какой бывает на высокогорье.

Невозможность коммуникации здесь и сейчас не означает невозможность коммуникации как таковой, ведь она возможна где-то в ином измерении:

Неудачная фотография

Да будет свет, где ныне негатив, –
и никаких других альтернатив.
А эти пятна, пятна этой тьмы,
не что иное, мой родной, как мы –
не потому, что нас с тобою нет,
а потому что это ЭТОТ свет.

В мире, где есть он (Бог), есть и ты (собеседник), а значит, идеал достижим:

Давай встретимся, мой хороший,
где, не знаю, но ровно в шесть –
свет за кушей, покой за рощей –
ну, хоть что-то же там есть!

Ревность Бога оборачивается в этом мире верностью адресату:

Ручку брось, сломай карандаши –
все равно напишешь, не минует,
ибо стержень плавят из души,
когда Бог к кому-нибудь ревнует.

Диалог с собеседником спровоцирован диалогом с Богом, коммуникация обусловлена устройством мира. Неслучайно у цикла есть постскрипtum:

P.S.
Скажи, Господь,
когда меня кидало
из света в тьму,
из тьмы обратно в свет,
то это все –



затем, чтоб я писала?
Все для стихов?
Ну, отвечай же «нет»!

Героиня сама определяет зависимость коммуникаций друг от друга: диалог с собеседником-человеком спровоцирован другим собеседником – Богом, а сама жизнь осознается как сплошной диалог, точнее, реплика, адресованная собеседнику и предполагающая ответ, который так и не будет дан. Ни ответ Господа, ни ответ «милого» даже не намечены в цикле, важно лишь стремление самой лирической героини обращаться к собеседнику. «Неотправленность» писем является еще одним тому доказательством: функциональная невозможность диалога не означает его отсутствия.

Таким образом, поэты с разным жизненным опытом и эстетическими установками, обращаясь к посланию, не только декларируют новые коммуникативные правила (как И. Бродский в стихотворении «Посвящение» – «Ты <читатель – С.А.> для меня не существуешь...», IV, 29), но и воплощают их в тексте. В результате изменяется жанровая доминанта: от «ситуации идеального общения» в начале XIX в. послание второй половины века XX стремится к ситуации «общения вопреки невозможности». Распространенность посланий с коммуникацией «вопреки невозможности» дает право предполагать, что жанры лирики не разрушаются, а смещаются, и смещение это, как происходит в случае с посланием, может быть изучено и описано.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркин А.В. Дружеское послание в русской поэзии 1820–1830-х годов и романтизм // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск, 1989. С. 40.

² Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1981. № 10. С. 155.

³ Хорольский В.В. Два «рубежа» веков: от синтеза к атрофии жанров // Жанровая теория на пороге тысячелетия: сб. тез. и материалов. М., 1999. С. 13–14; Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1981. № 10. С. 155; Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 173–237; Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе // Русская литература. 1972. № 4. С. 97.

⁴ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 127.

⁵ Идеальность коммуникации проявляется в абсолютном взаимопонимании адресата и пишущего, поэтому адресат противопоставляется всей остальной аудитории. Об этом см.: Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С.161–166.



⁶ Цит. по: *Антокольский П.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 176 и 374.

⁷ Здесь и далее цит. по: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / под общ. ред. Я.А. Гордина. СПб., 1998–2001. – (Изд. продолжается). В скобках указываются том и страница.

⁸ *Ширман Е.* Ненайденному адресату // RC-MIR.com; russian community. URL: <http://weblog.rc-mir.com/weblog.1540086.4731.html> (дата обращения 1.03.2011).

⁹ *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989. В скобках указывается страница.

¹⁰ *Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990. В скобках указываются страницы.

¹¹ *Симонов К.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 231.

¹² «Генриха Буфарева я знаю давно, потому что я его придумал. Он мой тезка и мой двойник. Он живет на Урале. Он пишет стихи. Как всякий советский человек, бывает в Москве и на Кавказе.

Генрих Буфарев... Однажды он вошел ко мне, не постучав:

– Пельсисочная, – заявил он.

– Что? – не понял я.

– В пельменной обыкновенно пельменей нет, – объяснил поэт. – Зато имеются в наличии сосиски. А в сосисочной – наоборот.

– Красиво, – согласился я.

– Пространство – транс, а время – мера, – раздумчиво произнес выдуман- ный Буфарев, и я ощутил в своей ладони его небольшую сухую горячую руку».

Генрих Сапгир

Москва. 1989.

Сапгир Г. Терцихи Генриха Буфарева: 1984–87 // Вавилон: тексты и авто- ры. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir8.html#12> (дата обращения 1.03.2011).

¹³ *Сапгир Г.В.* Складень. М., 2008. С. 277–278.

¹⁴ *Кабыш И.* Неотправленные письма // Дружба Народов. 2004. № 11. Элек- тронная версия журнала представлена на сайте: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/11/>



К ПРОБЛЕМЕ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ЖАНРОВ «НОВЕЛЛА» (NOVELLE) И «ПОВЕСТЬ» (ERZÄHLUNG) В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ XIX в.

Статья посвящена разграничению жанровых параметров «повести», с одной стороны, и «новеллы» и «романа», с другой. Исследование ведется на материале немецкой и австрийской прозы XIX в., в частности, анализируется жанр повести в творчестве Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916).

Ключевые слова: повесть; новелла; роман; немецкоязычный реализм; Мария фон Эбнер-Эшенбах.

Повесть (нем. Erzählung) остается в немецком литературоведении, в отличие от новеллы и романа, одним из наименее изученных жанров. Подобное положение вещей сохраняется, несмотря на тот факт, что проблема жанровой специфики повести со всей определенностью была сформулирована Йоахимом Мюллером еще полвека назад¹. В своей статье 1961 г. Мюллер критикует неточное в терминологическом отношении и научно безответственное употребление понятия «повесть» для обозначения художественно несовершенной новеллы. Для самого же Мюллера повесть, наряду с новеллой и романом – «самостоятельный, полноценный эпический жанр»². При этом, если важнейшим конститутивным признаком новеллы является известная «центростремительность», повесть, по Мюллеру, «центробежна», повествование в ней «замедленно», разворачивается оно «постепенно», «линейно-последовательно», в «спокойном, ретардирующем темпе», события подаются «имплицитно» или «эпизодически», «эпицентр» действия остается при этом в стороне³. В качестве типичных образчиков повести в литературе XIX в. Мюллер называет «Ленца» (1836) Г. Бюхнера и «Двух сестер» (1842) А. Штифтера.

Рассуждения Мюллера о повести как о жанре носили скорее предварительный характер и настоятельно требовали, как отмечал сам автор в конце исследования, проверки на конкретном историко-литературном материале. Развития и углубления мысли ученого в дальнейшем, однако, не получают. Так, в 1972 г. Ф. Зенгле отмечает в своей книге об эпохе бидермайера, что разработка вопроса о «разграничении новеллы и повести» по-прежнему пребывает «в нулевой стадии»⁴.

Выход в свет в 1981 г. «Справочника по немецкой повести», казалось, должен был прояснить характер отличия повести от прочих повествовательных жанров. Этого, однако, не происходит – напротив, в



предисловии Карла Конрада Польшайма к указанному изданию повесть окончательно лишается специфической жанровой «ниши», выступая как «расширенное» в жанровом отношении обозначение для многих разновидностей «малой» повествовательной прозы: новеллы, рассказа, саги, сказки. В то же время, термин «повесть» употребляется Польшаймом как синоним понятия «новелла низкого эстетического качества»⁵. По сути, «точкой отсчета» для определения повести выступает в данном случае другой жанр – новелла, и повесть дефинируется по принципу: «всякая новелла есть повесть, но не всякая повесть есть новелла»; или же «повесть – это не состоявшаяся (читай „плохая“). – Л.П.) новелла». Таким образом, мы вновь имеем дело с подходом, раскрытированным Й. Мюллером двумя десятилетиями раньше.

Расширительное толкование понятия повести как коррелята лютого малого эпического прозаического жанра выполняет в рамках «Справочника» в целом положительную функцию, позволяя его составителю и авторам отдельных статей включить в поле рассмотрения обширнейший материал немецкоязычной малой прозы, начиная с XVII в. Неизбежными оказались, однако, и издержки недифференцированного в жанровом отношении подхода, особенно ощутимые в обзорных частях издания. Так, в разделе, посвященном реалистической повести, читаем у Фрица Мартини о том, что в эпоху 1848–1898 гг. в немецкоязычных литературах выражения «новелла» (Novelle) и «повесть» (Erzählung) воспринимаются как почти абсолютные синонимы. Отдельно подчеркивается, что вопрос о разграничении этих двух жанров в рамках реалистической теоретико-литературной дискуссии не ставился⁶.

Позволяя себе не согласиться с мнением виднейшего историка немецкой литературы (в 1990 г. статья Мартини из «Справочника» публикуется вторично в сборнике избранных статей автора, без внесения в нее каких-либо изменений⁷), заметим, что вопрос о жанровой самостоятельности повести и о ее соотношении с жанрами новеллы и романа в немецкоязычном контексте не всегда оставлял равнодушными писателей-реалистов, и по меньшей мере однажды становился в рамках реалистической эпохи немецкоязычной художественной словесности предметом рефлексии. Мы имеем в виду повествовательную прозу видной австрийской писательницы реалистического толка Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916), почти исключительно и принципиально связанную с жанром повести, а также жанровую дискуссию, развернувшуюся в 1895 г. в переписке Эбнер-Эшенбах с немецким поэтом, новеллистом и драматургом, удостоившимся впоследствии (в 1911 г.) нобелевской премии Паулем Гейзе (1830–1914).



Эбнер-Эшенбах писала драмы, поэмы, сказки, афоризмы, притчи, стихотворения. Широкой известности и признания она добилась, однако, в первую очередь как автор произведений художественной прозы. Наиболее значительные творения писательницы в этом роде литературы: «Божена» (1876), «Логги, часовщица» (1879), «Комтесса Муши» (1883), «Крамбамбули» (1883), «Целует ручки» (1886), «Дитя общины» (1887), «Неискупимо» (1889), «Сжечь, не распечатывая» (1901).

Большинство эпических прозаических произведений Эбнер-Эшенбах, идет ли речь о короткой зарисовке из венской жизни («Муфта») или о четырехсотстраничном повествовании («Неискупимо»), имеют подзаголовок «Ergählung» («повесть»). При жизни писательницы данная жанровая атрибуция воспринималась как авторское признание некоторой художественной недостаточности собственных творений. Так, современник Эбнер-Эшенбах известный литературный критик Эрих Шмидт усматривает в подзаголовке «повесть» проявление «вполне уместной скромности» автора:

«... Ибо сколь бы оригинальным ни представлялось действие или его носитель <...> все же бросается в глаза отсутствие четкости линий, автор выходит за рамки центрального мотива, нет концентрически завершенного действия»⁸.

По-видимому, масштабом для Шмидта в его подходе к прозе Эбнер-Эшенбах выступает традиционное представление о «новелле», – жанре, традиционно стоявшем в Германии и Австрии в центре теоретико-литературной дискуссии. При этом Шмидт явно не находит в текстах писательницы содержательных и формальных признаков, считавшихся атрибутами «настоящей», «правильной» новеллы: «четкости линий», профилированного центрального мотива, «концентрически завершенного действия», поэтому, с его точки зрения, к произведениям Эбнер-Эшенбах, «не дотягивающим» до «настоящих» новелл, вполне справедливо применять более скромное обозначение – «повесть».

Как несостоявшиеся, в формальном отношении неудачные новеллы воспринимает эбнеровские «повести» также П. Гейзе. Как известно, авторитетный мюнхенский автор был не только новеллистом и издателем новелл (в 1772–1776 гг. он выпускает в содружестве с Х. Курцем 24-томную «Сокровищницу немецкой новеллы» – «Deutscher Novellenschatz»), но также и видным теоретиком жанра. В частности, Гейзе дополняет гетевскую и романтическую теорию новеллы, включающую в качестве главных признаков жанра фиксированность сюжета на «неслыханном происшествии» и непереносимое наличие «поворотного пункта», двумя другими важными характеристиками: «отчетливость силуэта» и так называемый «сокол». Первый признак



предполагает концентрацию действия на основных моментах сюжета, второй – наличие некоего образа-символа, сублимирующего суть новеллистического происшествия. Таким символом в одной из известнейших новелл «Декамерона» Боккаччо выступает охотничий сокол, поданный влюбленным рыцарем даме его сердца в качестве угощения⁹.

С подобными – чисто новеллистическими – критериями подходит Гейзе к творчеству Эбнер-Эшенбах, когда пытается в одном из писем к ней (от 1 декабря 1895 г.) вынести оценку ее произведению «Ротмистр Бранд» (1895):

«Однако в целом я желал бы большей завершенности, более отчетливого силуэта, ибо повесть, какую она явлена сейчас, располагается где-то посередине между романом и новеллой. Простите старому искателю новеллистических сокровищ его педантическую причуду: всюду перво-наперво высматривать именно “сокола”, даже если мимо носа пролетает целая стая симпатичнейших певчих птиц»¹⁰.

Эбнер-Эшенбах редко спорила с Гейзе, которого считала «великим поэтом»¹¹: чаще всего суждения мюнхенского автора не критически принимались ею на веру. Тем более показателен ответ писательницы на приведенную выше любезно-критическую реплику литературного мэтра (письмо от 3 декабря 1895 г.). Решительность тона и определенность формулировок свидетельствуют здесь о неслучайности, основательности и продуманности ее жанровых принципов:

«А теперь о полуромане-полуновелле. Разве подобная вещь не имеет права на существование? И разве она не имеет права называться повестью и также быть художественной формой, пусть и непритязательной? Ей не свойствен обширный фон, которого мы ожидаем от романа, в ней все не так плотно пригнано, как в новелле, ее движение несколько неравномерно, она задерживается на деталях, она следует примеру говорящего, который на описание события, вдруг его захватившего, потребляет больше времени, чем мог бы оправдать строгий критик. Удостоите меня ответа на этот вопрос. Если ответ ваш не будет решительно отрицательным, я возьму, да и напишу исследование под названием “повесть”»¹².

В ответном письме Гейзе, пытаясь сгладить острый характер полемики, соглашается на термин «повесть» как обозначение явления «промежуточного» между новеллой и романом, в частности, применяет данную жанровую характеристику к самому известному произведению Эбнер – «Дитя общины», в котором, по мнению писателя, для



настоящего романа не хватает «широты горизонта», а для настоящей новеллы – «единства центрального мотива». Однако, как отмечает далее Гейзе, подобная «промежуточность» произведение не портит, ибо биографический материал («Дитя общины» являет собой историю жизни деревенского юноши Павла) требует именно подобной формы. В отношении же «Ротмистра Бранда» Гейзе сохраняет критическое мнение, ибо в этом произведении, как ему кажется, масса деталей, пусть в основном и весьма удачных, разрыхляет сюжет и размывает контуры характера главного героя¹³.

Жанровая дискуссия М. фон Эбнер-Эшенбах и П. Гейзе, до сих пор не обращавшая на себя внимание теоретиков и историков литературы, предвосхищает, как видно, сделанное уже в XX в. высказывание о жанре повести Й. Мюллера. Показателен сам ход рассуждений обоих корреспондентов. Поиск жанровых границ повести осуществляется в отталкивании от типов «романа» и «новеллы», присутствовавших в жанровом сознании эпохи «бюргерского реализма» в качестве вполне устойчивых категорий¹⁴. Повесть оказывается, таким образом, по объему входящего в нее «жизненного материала» и даже по буквальному своему текстовому объему, по фиксированности на событиях частной, биографической жизни (без «обширного» исторического фона) жанром скорее «малым» или «средним», близким более к новелле, нежели к роману. С другой стороны, с романом ее роднит известная рыхлость композиции, изобилие деталей и подробностей, отсутствие ярко выраженного сюжетного «пуанта».

Одним из конститутивных признаков повести оказывается, по Эбнер, акцентирование момента повествовательности: повесть – это то, что «повествуется», рассказывается, и такие аспекты художественного дискурса, как отношение субъекта повествования к излагаемому материалу и специфика «личной» повествовательной интонации («нервномерность» ее, задержка на деталях) оказываются эстетически не менее значимыми, нежели сюжет, сама «история».

Жанровым коррелятом «повести» выступает у Эбнер-Эшенбах именно «история». Показательны, например, заглавия двух самых известных ее сборников повестей: «Истории из деревни и поместья» («Dorf- und Schloßgeschichten», 1883), «Новые истории из деревни и поместья» («Neue Dorf- und Schloßgeschichten», 1886), понимаемые обычно как аллюзия на вышедшие в 1847 г. «Шварцвальдские деревенские истории» популярного немецкого автора Бертольда Ауэрбаха. В обозначении «история» сказывается, без сомнения, также и специфика реализма самой Эбнер. «Чего я хочу в каждом из моих сочинений, так это по возможности незатейливо рассказать жизненную историю или часть



жизненной *истории* человека»¹⁵ (выделено мною. – Л.П.), – признается Эбнер-Эшенбах однажды. В данном высказывании очевидно важное для писательницы соотношение «истории» и «повести» как двух сторон одного произведения. «История» – это жизненный материал, фабула, собственно «содержание». «Повесть» же имеет отношение к манере повествования, нарративному аспекту, и тем самым непосредственно увязана с уровнем жанра. «Повесть» для Эбнер-Эшенбах, таким образом, – не что иное, как «просто», «незатейливо» рассказанная «история».

Сознательное отстаивание в теории и художественной практике жанрового диспозитива «повести» как «незатейливо рассказанной истории» может быть истолковано как известная оппозиция «поэтической» линии немецкого и швейцарского реализма, ориентированного в лице своих ведущих представителей Т. Шторма, Т. Фонтане, В. Раабе, Г. Келлера, К.Ф. Майера преимущественно на жанры романа и новеллы¹⁶.

Не случайно главными художественными ориентирами для «поэтических» реалистов выступают воспитательный роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796) и его же «Новелла» (1828). Австрийской же писательнице роман и новелла представляются, по-видимому, жанрами чересчур жесткими, герметическими и «заформализованными». Напротив, либеральная в композиционном и стилистическом отношении повесть, не предъявляя завышенных эстетических требований к своему «исполнителю», обеспечивает более «живой», непосредственный доступ к действительности, собственно «жизненным историям».

В самом деле, в контексте творчества Эбнер-Эшенбах эстетически гетерогенная «повесть» проявляет себя в качестве более гибкого и (по ряду параметров) более «современного» жанрового инструмента, нежели традиционные «роман» и «новелла». Повесть Эбнер включает в свою структуру подчас элементы того и другого, и тогда новеллистическое или романное начала выступают не более чем «кирпичиками» для построения типичной «повести». Нередко подобное обращение к жанровым компонентам романа или новеллы фиксируется в заглавии произведения или его подзаголовке. Так, повесть «Поэзия бессознательного» (1883) получает подзаголовок «Новеллка в почтовых карточках»; в 1891–1892 гг. Эбнер выпускает цикл повестей «Диалогизированные новеллы», в 1897 г. – повесть «Новеллистические сюжеты», а одна повесть 1889 г. озаглавлена «Маленький роман».

Показательно и многозначительно употребление уменьшительных форм в первом и последнем примерах. Это, с одной стороны, знак скромности, сознательное проявление сдержанности, показатель того, что ав-



тор не претендует всерьез на «солидные» повествовательные жанры.

С другой стороны, данные паратекстуальные моменты демонстрируют и сознательный отказ писательницы от «устаревших» жанровых форм («не только не могу, но и не хочу»), предполагающих некий цельный и уравновешенный во всех частях образ действительности. Эбнер-Эшенбах реальность исхода XIX в. видится более фрагментарной, эклектичной, и потому гибкий жанровый канон повести, «терпимый» к деталям и излишним подробностям, «подходит» ей больше.

Выступая в проекции на немецкоязычную историко-литературную ситуацию в известном отношении повествовательной формой с более широким жанровым горизонтом, нежели роман или новелла, повесть оказывается способной включать в себя структуры так называемых «документальных» жанров. Поражает активность Эбнер-Эшенбах в использовании форм переписки («Из Франценсбада. Шесть посланий не от апостола», 1858; «Поэзия бессознательного», «Комтесса Муши», «Соперник», 1892), дневника и мемуаров («Неискупимо», «Комтесса Паула», 1885), разговорной формы (*Gesprächserzählungen*), когда сюжет излагается в процессе диалога или полилога героев, представляя в зависимости от субъекта речи в разных ракурсах («Резель», 1883; «Крамбамбули», «Целует ручки» и др.). Следует заметить, что в прозе немецких и швейцарских реалистов обращение к дневниковым и эпистолярным формам было скорее немодным¹⁷.

Жанровый канон повести складывается у Эбнер-Эшенбах, по-видимому, не без влияния австрийской национальной литературной традиции. Неслучаен, к примеру, тот факт, что любимое прозаическое произведение писательницы – «Бедный музыкант» (1847) венского писателя Франца Грильпарцера – носит подзаголовок «повесть», причем автор, как известно, настаивал именно на этом термине, отклонив предложенное издателем обозначение «новелла»¹⁸.

Выдающийся австрийский прозаик Адальберт Штифтер – еще один предшественник Эбнер-Эшенбах в жанре повести. Почти не осмысленным в штифтероведении остается тот факт, что писатель, начинавший с «новелл» проромантического толка, в зрелый период творчества, начиная со сборника «Пестрые камешки» (1853), систематически дает своим произведениям подзаголовок «повесть» (*Erzählung*, в переводе А.В. Михайлова – «повествование»¹⁹), идет ли речь о «малой прозе» («Потомки», 1863) или о монументальных эпических произведениях («Бабье лето», 1856; «Витико», 1863–1867). Штифтеровские «повести» нередко критикуются современниками за отсутствие четкой логической композиции, изобилие деталей, частые отступления от основной сюжетной линии. Ср., например, вышедшую в 1858 г. рецензию на



многостраничную «повесть» «Бабье лето», принадлежащую перу литературного критика Юлиана Шмидта, одного из активных поборников реализма²⁰. Критический разбор Шмидтом «Бабьего лета» весьма напоминает по логике и способу аргументации анализ П. Гейзе прозы М. фон Эбнер-Эшенбах. В обоих случаях критикующая сторона, немецкая, исходит в своих рассуждениях из типичной для собственной национальной литературы жанровой парадигмы (роман, новелла). В качестве объектов критики выступают образчики австрийской прозы, «повести» («полуроманы-полунovelлы»), страдающие, с точки зрения Гейзе и Шмидта, отсутствием продуманной композиции, размытостью образов центральных персонажей, перегруженностью деталями, чрезмерным увлечением самим процессом «повествования».

Важным импульсом для М. фон Эбнер-Эшенбах в ее сознательном следовании канону «повести» выступило, как нам кажется, увлечение писательницы творчеством И.С. Тургенева; Эбнер неоднократно называет русского автора своим «недостижимым» литературным образцом²¹. Неслучайно ряд наиболее ценимых писательницей произведений Тургенева составляют именно «повести»: «Муму» (1854), «Фауст» (1856), «Первая любовь» (1860), «Дневник лишнего человека» (1848), в немецком переводе, соответственно, имевшие подзаголовок «Erzählungen».

Обращение к теории и практике повести, как они представлены у М. фон Эбнер-Эшенбах, позволяет, как нам кажется, внести коррективы в жанровую картину немецкоязычной реалистической прозы второй половины XIX в. и осознать специфику позиции австрийской художественной словесности в рамках так называемого «бюргерского реализма».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Müller J. *Novelle und Erzählung // Etudes Germaniques*. 1961. Vol. 16. Avril-Juin. № 2. S. 97–107.

² Ibid. S.103.

³ Ibid. S. 105.

⁴ Sengle F. *Biedermeierzeit*. Bd. 2. Stuttgart, 1972. S. 834.

⁵ Polheim K.K. *Gattungsproblematik // Handbuch der deutschen Erzählung / Hrsg. v. K.K. Polheim*. Düsseldorf, 1981. S. 16.

⁶ Martini F. *Von der Erzählung im bürgerlichen Realismus // Ibid.* S. 241.

⁷ См.: Martini F. *Vom Sturm und Drang zur Gegenwart: Autorenporträts und Interpretationen*. Berlin; New York, 1990. S. 101–126.

⁸ Schmidt J. *Marie von Ebner-Eschenbach (1901) // Schmidt E. Charakteristiken*. 2. Reihe. 2. Auflage. Berlin, 1912. S. 384.



⁹ О теории новеллы Гейзе см.: *Theorie des bürgerlichen Realismus: Eine Textsammlung* / Hrsg. v. G. Plumpe. Stuttgart, 1985. S. 261–264.

¹⁰ Briefwechsel von P. Heysse und M. von Ebner-Eschenbach. Vollständig publiziert als Beilage zu: Alkemade M. Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau M. von Ebner-Eschenbach. Graz; Würzburg, 1935. S. 344–345.

¹¹ См. письмо Эбнер-Эшенбах к П. Гейзе от 28 февраля 1884 г. *Ibid.* S. 25.

¹² *Ibid.* S. 346–347.

¹³ *Ibid.* S. 348–349.

¹⁴ См., например, раздел VII «Gattungsdiskussionen» в сборнике: *Theorie des bürgerlichen Realismus*. S. 211–318; см. также издание: *Rückhäberle H.-J., Wildhammer H. Roman und Romantheorie des deutschen Realismus: Darstellung und Dokumente*. Kronberg, 1977.

¹⁵ Цит. по: *Hofmiller J. Letzte Versuche*. München, 1943. S. 51.

¹⁶ См., например: *Storm Th. Verteidigung der Novelle // Theorie des bürgerlichen Realismus*. S. 268–269.

¹⁷ Нам известны лишь два примера обращения немецких реалистов к эпистолярной форме. Это новеллы В. Раабе «История в двенадцати письмах» и «После большой войны», обе 1861 г.

¹⁸ Подробнее о жанровой специфике «Бедного музыканта» см. в нашей статье: «Бедный музыкант» Ф. Грильпарцера // *Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830–1870). Тексты и интерпретации* / сост. Й. Шмидт и А. Березина. СПб, 2003. С. 558–584.

¹⁹ *Михайлов А.В.* Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 362.

²⁰ См.: *Rückhäberle H.-J., Wildhammer H.* *Op. cit.* S. 227.

²¹ О влиянии Тургенева на творчество М. фон Эбнер-Эшенбах см.: *Egger F. M. von Ebner-Eschenbach und I.S. Turgenjew: Diss.* Innsbruck, 1948; *Geserick I. M. von Ebner-Eschenbach und I. Turgenew // Zeitschrift für Slawistik*. 1958. Bd. 3. H. 2–4. S. 395–420.



АФОРИЗМ НА РУССКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЧВЕ XIX – НАЧАЛА XX вв.

Статья посвящена рассмотрению основных моментов первого века жанровой истории русского афоризма: от афористических опытов П.А. Вяземского и А.С. Пушкина до «афористической философии» Л.И. Шестова и В.В. Розанова. **Ключевые слова:** афоризм; афористика; жанр; русская литература XIX – начала XX вв.

От массового увлечения имитацией своеобразного способа оформления словесного материала к первым самостоятельным опытам использования возможностей афористической формы для запечатления живого, полновесного образа мира и человеческой мысли об этом мире – так в самом общем виде может быть обозначена основная линия жанровой судьбы афоризма на русской культурной почве первой половины XIX в. Возникая в эпоху крупнейшего стиливого перелома, когда слово, превращаясь из цели в средство творческого акта, постепенно перестает осознаваться единственным и последним «вместилищем высшего смысла» и начинает осваивать пути и формы плодотворного контакта с живой конкретностью действительного бытия¹, русская афористика преломляет перипетии этого процесса в своей ранней истории.

В 1807 г. на страницах «Вестника Европы» появляются «Мои мысли» юного И.И. Лажечникова. Это маленькое подражательное сочинение будущего исторического романиста («...я <...> написал “Мысли в подражание Лабрюйера”», – заметит Лажечников в позднейшей автобиографии) – одна из первых известных нам попыток самостоятельного афористического творчества на русской почве. До 1815 г. появится еще ряд таковых, принадлежащих перу Ф. Глинки, И. Лажечникова, В. Пушкина, И. Дмитриева, А. Маздорфа, П. Вяземского, предвещающая близкую эпоху увлеченной эксплуатации новоосвоенного «жанрового канона»², которая начинается с половины второго десятилетия XIX в³.

Первоначально отчетливо сориентированная на подражание известным европейским (прежде всего – французским) «классическим образцам», новорожденная отечественная афористика уже в середине 1820-х гг. (с наступлением так называемой «эпохи мысли») переживает своеобразный «кризис жанра»: в отечественной литературной среде появляются суждения о полном несоответствии «мыслей и размышлений» русских авторов основному признаку данной жанровой формы –



ее способности «в кратких словах» «преломить много смысла». Например – резкая эпиграмма П.А. Вяземского с характерным названием «Наши Ларошфуко»:

В журналах наших всех мыслителей исчисли!
В журналах места нет от мыслей записных.
В них недостатка нет; но в мыслях-то самих
Недостает чего-то: «Мысли!»⁴

Обозначенная ситуация оказывается конкретным проявлением происходящего на русской литературной почве процесса утраты старого, риторического восприятия композиционно-речевой формы как изначально и безусловно наделенной смысловой целесообразностью. Формирование принципиально иного отношения к слову, чей смысл рождается заново в каждой новой встрече субъекта высказывания и действительности, и провоцирует, в частности, переоценку нормативно-подражательных «мыслей» русских литераторов, одновременно порождая предпосылки для дальнейшего развития жанра: проблематизация риторической в своей основе авторской установки на «написание мыслей» (П.А. Вяземский) непосредственным образом актуализирует задачу выражения мысли. Не случайно, в этой связи, все первоначальные попытки собственно оригинального отечественного афористического творчества возникают как своеобразное преодоление формального жанрового канона: отказ от точного воспроизведения известных образцов внешней структуры афористического высказывания – «препюны» на пути свободного движения авторской мысли – в том или ином виде находим у А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, В.Ф. Одоевского, М.П. Погодина, наконец – у создателей Козьмы Пруtkова.

«Выдержки из записной книжки» П.А. Вяземского⁵ и «Отрывки из писем, мысли и замечания» А.С. Пушкина⁶ являют собой первые примеры внутренне ответственного высказывания, осуществляемого в пределах традиционной жанровой формы моралистически-нравописательной афористики. Создатель «Записных книжек» достигает этого путем принципиального «отказа от авторства». (Ср. здесь его позднейшее стихотворное «свидетельство»: «Я просто “Записная книжка”, Где жизнь играет роль писца...».) В публикациях 1820-х гг., которые он недвусмысленно соотносит с отечественной литературой «мыслей и замечаний», эта установка проявляется в очевидном стремлении устранить традиционного субъекта моралистического афористического высказывания – как носителя готовой формы, готового слова о жизни – с



тем, чтобы дать возможность высказаться самой жизни. Таким манером Вяземский пытается создать законченную словесную конструкцию, организующим принципом которой является запечатление «сколка» (сгустка) бытия в некоей имманентной этому бытию форме. Таковой и становится особый (принципиально не украшенный) «умный слог», основной закон которого – яркость, выпуклость, «зрелищность» мысли, где все «не в бровь, а в глаз; все так и колет; все сказано, выпечатано и перепечатано»⁷, где словесный образ не самоцель, но лишь средство пластического запечатления мыслительного «слежка» бытия. Пушкинские «Отрывки из писем, мысли и замечания» в свою очередь оказываются своеобразной сублимацией индивидуально-авторского (личностного) высказывания, которое благодаря лежащей в его основе «вдохновенной геометрии» слова оказывается способным вскрыть самую суть жизни.

Обретаемая таким образом к началу 1830-х гг. свобода взаимоотношений субъекта афористического высказывания и его композиционно-речевой формы создает необходимые условия для существования и дальнейшего развития русского афоризма как самостоятельной национальной разновидности данного жанра европейской краткой прозы. Наследуя пушкинский принцип построения афористического высказывания, «соавторы-опекуны» Козьмы Пруткова создают афоризм, основанный на «геометрически выверенном» столкновении двух противоположных типов языкового мышления.

Живое «ненормированное» слово, предельно «сырое», необработанное, будто бы вырванное из той самой «жизненной гущи», которую старался запечатлеть в своих «Выдержках из записной книжки» Вяземский, пытается воплотиться в традиционных, хорошо известных, но – чуждых, не соприродных ему формах, маскируется под узаконенные канонические литературные «словоформы», с неизбежностью остроя их – так рождается пародийный ореол Пруткова-афориста, и одновременно возникают предпосылки для его преодоления. Ибо попадая в жесткие границы морализаторского афористического высказывания, необработанное («бытовое») слово Пруткова не только способствует их проблематизации. Одновременно оно реанимирует данный жанровый канон, насыщая его всеми своими разнообразнейшими жизненными (житейскими) смыслами и ассоциациями, каковые избирательно – в зависимости от личного опыта и кругозора – улавливаются читателями, каждый из которых оказывается вынужденным заново интерпретировать смысл, восполнять «смысловые пустоты» афористического высказывания, не ограничиваясь не только традиционно ожидаемым «моралистическим», но также – пародийным его аспектом.



Так рождается настоящий афоризм – который можно «смело уподобить» первой в русской истории жанра настоящей парадоксальной максиме.

Сложный и неоднозначный «феномен Прутков» имел немало важное значение для дальнейшей истории русской афористики, во многом подготовив своеобразную жанровую переориентацию, в результате которой к началу XX в. на русской литературной почве появляется своего рода новый «жанровый канон». А именно – массовая смехотворно-нравописательная афористика, которая возникает как факт отечественного литературного процесса на рубеже 60–70-х гг. XIX столетия, закрепляя в своей структуре поверхностно-смехотворный аспект той «серьезной игры» свободно-объективируемым жанровым канон, которая и обеспечивает его жизнеспособность в афористическом творчестве Козьмы Пруткова. Имея в своей основе «одномерную» авторскую установку на сиюминутный комический эффект, для достижения которого используется прием более или менее подчеркнутого несоответствия формы и содержания, «смехотворный» афоризм существовал исключительно на страницах тонких юмористических журналов 1870–80-х гг. Он на четверть века определил периферийную судьбу жанра в отечественном литературном процессе, но вместе с тем закрепил в сознании читателя возможность комической реакции на «общие места» формы и содержания «высокого канона» моралистического афоризма, легитимированную прутковскими «Плодами раздумий». Риторическая в своей основе установка моралистического афоризма на «снятие» жизненного хаоса гармонизирующей силой слова, наделенного высшим вневременным смыслом, не отвечала запросам новой культурной эпохи. Появление «смехотворно-нравописательной» афористики, которая настаивала на внимании именно к «мелочишкам» частного, даже интимного, быта, стало откровенным симптомом этого несоответствия, так же как и очевидная редукция моралистической линии жанрового развития. Ее воспроизводство на отечественной литературной почве конца XIX – начала XX вв. связано исключительно с различными сборниками преимущественно переводных «мудрых мыслей» (в ряду которых – «Мудрые мысли на каждый день» и «Круг чтения» Л.Н. Толстого).

При этом русская словесность рубежа XIX–XX вв. не утрачивает интереса к афористической композиционно-речевой форме как таковой. Напротив того – особая природа афористического жанра становится необыкновенно актуальной для отечественного культурного сознания нового переломного времени, о чем впервые недвусмысленно и прямо заявляют сами авторы афористических текстов. Так, Л. Шестов



и В. Розанов открыто утверждают афористику в качестве единственно возможной для них формы литературного творчества.

Г. Флоровский недаром провел в свое время параллель между атмосферой рубежа XIX–XX вв. и 20–30-х гг. XIX столетия. Прошлый рубеж веков с новой силой поставил вопрос, актуальный для периода первого «великого ледохода» (М.О. Гершензон) русской мысли: что есть истина, «истина полная и безусловная», «которая обняла бы собой все» (В.Ф. Одоевский). Но в отличие от эпохи русского любомудрия, страстно верившей в возможность реального обретения «Абсолюта», рубеж веков знал о проблематичности окончательного постижения «последней истины», настаивая скорее на вечном движении поиска. «Года итогов» (конец века), ставшие одновременно годами необыкновенно острого осознания несводимости жизненного (мирового) целого к единому «всеобъясняющему» знаменателю, закономерно провоцируют осознание афористической формы как единственно возможного «способа формулирования» какого-либо слова о том, «что есть истина»; как не упрощающего ситуацию (не сводящего все дроби к единому знаменателю) «примирения» Относительного и Абсолютного – через обнаружение их плодотворно-непримиримого конфликта.

Вместе с тем в утверждении Л. Шестова о том, что «разрозненные, не связанные между собой мысли, <...> незаконченные, беспорядочные, хаотические, не ведущие к заранее поставленной разумом цели, противоречивые, как сама жизнь, размышления <...> ближе нашей душе, нежели системы, хотя бы и великие системы, творцы которых не столько заботились о том, чтобы узнать действительность, сколько о том, чтобы “понять ее”»¹, возможно уловить нить непосредственной преемственности по отношению к рассуждениям В.Ф. Одоевского об «афористической одежде новейшего мышления», которые мы находим в одной из ранних неопубликованных заметок писателя. Как следует из этих рассуждений, и для будущего автора «Русских ночей» афористическая форма представляла явление безусловно плодотворное («роскошная груда развалин»), однако – исключительно как залог «грядущего оцеления», построения на основании этих «беглых набросков» совершенного, цельного «здания».

Наследие В.Ф. Одоевского представляет чрезвычайный интерес для изучения процесса адаптации на отечественной культурной почве афористической формы фиксации художественно-философского опыта, причин и конкретных вариантов ее преломления национальным культурным сознанием. Так, с именем писателя связан один из первых примеров проявления в русской словесности традиции немецкого роман-



тического фрагмента («Парадоксы», опубликованные без подписи автора в 1827 г. в журнале Любомудров «Московский вестник»²).

Проступающее за строками «Парадоксов» напряженное биение мысли, пытающейся, исходя из принятых на веру положений «чужой» «теории Сущего» (философия тождества Ф.-В. Шеллинга), самостоятельно осознать некую логику своего собственного (национального) бытия, позволяет рассматривать эти во многом подражательные афоризмы неопита-любомудра в качестве определенного предвестия нового этапа русской жанровой истории, когда афоризм становится одной из форм самопостроения отечественной мыслительной культуры с ее известным тяготением к сверхлогическим (А.Ф. Лосев) – образным – путям самореализации. Эта необыкновенная соприродность афористического жанра русской мыслительной культуре, сориентированной на воссоздание целостной и, вместе с тем, всеобъемлюще-адекватной действительности «теоретической модели» реальной практики человеческого бытия, обнаруживается, например, в «Исторических афоризмах» (1827; 1836) М.П. Погодина, также связанных с немецкой афористической традицией³.

Пестрая смесь разрозненных фрагментов, фиксирующих и сводящих воедино отдельные исторические факты, – эта макроструктура была словно специально предназначена для сколько-нибудь возможной реализации любимой идеи Погодина-историка: воссоздание целостного образа истории на основе максимально полного (адекватного) освоения всей эмпирии исторической временной перспективы. Собрание разрозненных афоризмов – макротекст, в котором максимально усиливается способность афористического микротекста к потенцированию «всего» (целого, миропорядка) путем фиксации «отдельного» (факта), – объективно позволяло Погодину некоторым образом создать необходимую ему ситуацию «внутреннего» видения» Целого, проступающего в «частично восстановленной» им исторической картине.

Вместе с тем «Исторические афоризмы» отчетливо демонстрируют характерную черту афористической жанровой ситуации, как она складывается во второй четверти XIX столетия, на момент возникновения собственно русского афоризма: первые образцы такового мы находим в творчестве писателей, в связи с которыми целесообразно говорить не о сознательном использовании возможностей афористической литературной формы, но о своего рода интуитивном «обретении» ее – как единственного возможного способа реализации (воплощения и тем самым – разрешения) некоей владеющей автором целостной мысли. С аналогичным явлением мы сталкиваемся уже в творчестве П.А. Вя-



земского. Автор «Записных книжек», обращаясь к афористической форме фиксации «сколков бытия», не только не рефлектирует это в качестве сознательного выбора своей «жанровой ориентации», но, как заметила в свое время Л.Я. Гинзбург, не особенно стремится выходить с этим материалом к читателю⁴.

Еще один пример «интуитивного» использования возможностей афористической литературной формы для наиболее адекватного запечатления предносящегося автору целостного мыслительного образа бытия (минуя неизбежные «ограничители адекватности», присущие научно-систематическому и собственно художественному способу созидания аналога действительности) – это «Психологические заметки» (1843) В.Ф. Одоевского. Актуальная для Любомудра-Одоевского идея безусловного обретения истины полной и все собой обнимающей, окончательно разрешающей все сомнения и вопросы, естественно приводит его к афористической форме изображения бытия, но столь же неизбежно не дает осознать данную фрагментарную форму в качестве самоценной и самодостаточной, заставляя считать ее формой «низшей», должествующей быть снятой целостной «совершеннейшей» системой.

Весьма показательным является то, что Погодин настойчиво и неуклонно отстаивал бесформенную форму своих «Исторических афоризмов» перед современниками, недоумевавшими по поводу их непонятной «хаотичности» и «необработанности»⁵. Однако и он, подобно Одоевскому, никогда открыто не прокламировал исключительных возможностей афористической формы как таковой. Автор «Исторических афоризмов» также не изменяет наискровеннейшей идее своего времени, беззаветно устремленного к постижению Целого, к реальному обретению абсолютной и полной истины, каковая несомненно должна лежать в основании действительного бытия, определяя его гармоническое единство.

Напротив того, Шестов-автор «Апофеоза беспочвенности», начиная с утверждения принципиального «несхождения концов» в реальной жизни (ср. строку из Гейне в эпитафии к первой части «Апофеоза...»: «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben» – «Мир и жизнь слишком фрагментарны»), приходит к утверждению, что афоризм – единственно корректная, не спрямляющая действительность, форма ее изображения. Форма, единственно позволяющая уберечься от «греха мировоззрения» (приверженности единой и единственной «точке зрения»), которое, избавляя от мучительно-честного сомнения в «последних вопросах бытия», дарует человеку мнимо-спасительную сень «убеждений» и «общих идей», уводя от адекватного познания мира во всех его «не-



сходящихся» противоречиях и неуравняваемых «дробях», превращая живого, мыслящего человека в «статую».

В свою очередь В. Розанов, единственный из современников Шестова, кто смог по достоинству оценить афористическую природу «Апофеоза беспочвенности», еще в 1905 г., по сути, объяснился с читателем по поводу формы своих будущих фрагментарных сочинений («Уединенное», 1912; «Опавшие листья», 1913; 1915): «Книга [«Апофеоз беспочвенности». – О.К.] т. о. рассыпалась, и вместо ее появился хаос афоризмов. Каждый камешек здесь говорит за себя и только о себе и имеет свою удельную цену, определяемую составом его и обработкою, а никак не ценностью постройки, в которую он вставлен. Да и вовсе нет такой постройки. Вся книга представляет собой сырую руду души автора, – души, поработавшей много, утончившейся, наточившейся в этой работе; но которая вдруг ослабела и, растворив двери в себя, говорит: “входите сюда все и смотрите, что тут осталось и выберите, что кому нужно <...>” Получилась <...> книга действительно интересная, изумительно искренняя... Потеряв “систему” – книга его выиграла в истине и точности <...> Тут есть не только философия, а даже немножко религии: “мир Божий лучше человеческого”... К нему, к его подножию Шестов и положил венок философа»⁶.

Как видим, Розанов необыкновенно точно и емко характеризует своеобразную позицию автора «Апофеоза беспочвенности» по отношению к его читателю («...выбирайте, что кому нужно»; ср. у Шестова: «Почему не предоставить каждому человеку права обманываться, как ему вздумается?»⁷), обнажая, по сути, самый нерв специфической «жанровой экзистенции» афоризма, которая состоит в чрезвычайной активизации креативной деятельности читателя, направленной на «восполнение» оставленных автором «смысловых пустот» афористического высказывания⁸. Будущий автор «Уединенного» тонко улавливает и формулирует исключительные возможности текста, возникающего в результате подобной редукции авторского всевластия, текста, который существует как бы вне законов литературной формы, повинуюсь лишь «живому дыханию» самой действительности. Эта исключительная четкость в осознании возможностей афористического жанра как формы запечатления мира и человека в их реальной сложности и многообразии знаменует новый, поворотный момент в истории русского афоризма, который в начале прошедшего столетия впервые занимает полноценное и значительное место в отечественном литературном процессе. Так афоризм становится наиболее адекватным воплощением розановского «нутряного» (органического) видения мира, своего рода «специфически-розановской» формой самовыражения.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. М., 1982. С. 138–139.

² К началу XIX в. европейская литература «максим и размышлений» была достаточно хорошо знакома русскому читателю. Во второй половине века Просвещения разнообразные переводные «мысли нравоучительные» становятся традиционным материалом отечественной периодики. В 1810-х гг. на страницах русских журналов появляется ряд критических материалов, содержание которых дает основание определенно утверждать, что к этому времени в отечественном литературном сознании формируется представление о некоем особом роде прозаических сочинений, обладающем рядом специфических формальных признаков (краткость, «отдельность», «крепость» мысли; особая «строгость», точность, ясность слога), ориентированном на определенное содержание («правила ума и сердца»), наконец – имеющем свой ряд высоких образов: «Удачные опыты сего слога находим в некоторых новейших писателях <...> бесполезно обнять взором их классические творения. Первый образец в сем роде выдал в свет ла-Рошфуко <...> за Рошфуко следовал ла Брюйер <...> наконец Шамфор...» (см.: Российский музей. 1815. Ч. 4. С. 145–146).

³ Один только «Вестник Европы» с 1815 по 1825 г. опубликовал около 30 аналогичных материалов, принадлежащих перу П. Шаликова, С. Нечаева, Н. Иванчина-Писарева, И. Лажечникова, А. Писарева, А. Маздорфа, М. Дмитриева.

⁴ Московский телеграф. 1826. Ч. 8. Отд. 2. С. 47.

⁵ Опубликовались в 1826 г. на страницах журнала «Московский телеграф».

⁶ Опубликованы в альманахе «Северные цветы на 1828 год».

⁷ Вяземский П.А. Выдержки из записной книжки // Московский телеграф. 1826. Ч. 12. С. 38.

¹ Шестов Л.И. Собр. соч. СПб., 1911. Т. IV. С. 13.

² Еще ранее, однако, данная традиция обнаруживается в «Афоризмах» И.Я. Кроненберга, поклонника новейшей германской философии и литературы (см.: Амалтея. Труды Ивана Кроненберга. Харьков, 1825. Ч. 1).

³ Сам Погодин называл в качестве соотносимых по литературной форме с его афоризмами сочинения И. Кроненберга и Жан-Поля.

⁴ См.: Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 84.

⁵ См., например: Московский телеграф. 1827. Ч. 1.

⁶ Розанов В. Новые вкусы в философии // Новое время. 1905. № 10612. С. 4.

⁷ Шестов Л. Указ. соч. С. 76.

⁸ См. об этом, например: Requadt P. Das aphoristische Denken (1964) // Der Aphorismus. Darmstadt, 1976. S. 331–377; Neumann G. Einleitung // Der Aphorismus. S. 1–18; Fricke H. Aphorismus. Stuttgart, 1984.



**СУДЬБЫ МАЛЫХ КАНОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX в.
(«Собачье счастье» А.И. Куприна)**

В статье рассматриваются те малые жанры прозы А.И. Куприна, которые соотносятся с каноническими жанрами новеллы и аполога и являются свидетельством закономерного процесса трансформации этих жанров в литературе конца XIX в.

Ключевые слова: малая форма эпоса; жанры; канонические жанры; новелла; аполог; анималистика; А.И. Куприн.

В эпоху романтизма начался процесс трансформации жанров. В значительной степени это коснулось канонических жанров. Особенно заметным этот процесс стал в конце XIX в. Возникают самые неожиданные модификации канонических жанров и на уровне структуры, и на уровне семантики. Это явление получило оригинальное воплощение в малой прозе А.И. Куприна.

Малая эпическая форма наследия А.И. Куприна с точки зрения ее жанровой специфики практически не исследована. Сам писатель довольно редко давал авторское определение жанра своих малых произведений, а в литературоведении сложилась традиция называть их рассказами, хотя очевидно, что это далеко не так. Подобная ситуация сложилась и в отношении анималистики Куприна. Следует признать, что этот раздел наследия писателя вообще обойден вниманием ученых. Скупые упоминания в очень немногих работах¹, конечно, не могут дать сколько-нибудь полного представления об этой оригинальнейшей части творчества Куприна.

Зообеллетристика Куприна – явление не случайное. Появление произведений о животных связано с необыкновенной широтой человеческой натуры писателя: он любил все живое, и оно отвечало ему тем же. Вспоминая о А.И. Куприне, Б.М. Киселев писал, что он был способен забыть о себе, отыскивая пропавшую собаку или спасая от смерти больного жеребенка. У него дома в Гатчине «в какой-то момент насчитывалось одних собак 17 штук, а были еще кошки, кролики, куры, гуси, утки, поросенок, теленок, обезьяна»². Дочь Куприна Ксения Александровна вспоминала какую-то картину из раннего детства, когда с потолка большой комнаты в кольце, прикрепленном цепью к потолку, свисала, качаясь, змея, повоя по воздуху своей маленькой плоской головкой³.

Хорошо известно признание Куприна в том, как ему хотелось бы побыть животным или растением, чтобы понять, что они чувствуют и



как живут. Работая над своим рассказом «Изумруд», Куприн привел в свою комнату коня, чтобы узнать, как спят лошади, и тот жил у него до тех пор, пока домашние не восстали против пребывания животного в доме, т.к. все пропиталось запахом конюшни.

Анималистику Куприна представляют около пятидесяти произведений разных жанрово-тематических групп, которые появлялись с 1895 по 1934 гг. Среди них большинство составляют рассказы разной тематики: натуралистские, охотничьи, цирковые, о собаках, беговых лошадях и корриде, а также философско-символические и рождественские. Но особый интерес представляют произведения, не укладывающиеся в жанр рассказа, новаторская природа которых соотносена с каноническими и фольклорными жанрами.

Жанр одного из ранних произведений Куприна 1896 г. – «Собачье счастье» – в монографии Ф.И. Кулешова определен как рассказ⁴. Однако это представляется весьма спорным, т.к. в нем явно просматривается природа новеллы и аполога как жанров канонических. Согласно концепции В.И. Тюпы, новелла и аполог обязаны своим происхождением «прахудожественным»⁵ жанрам анекдота и притчи. В основе анекдота лежит всесильный случай, который трансформируется в новелле, говоря словами Гете, в «неслыханное происшествие». В структуре анекдота «столкновение противоположных точек зрения»⁶ происходит в форме «пуанта», который наследует новелла в качестве одного из самых характерных своих жанровых устойчивых признаков. Он знаменует переход к новому миропорядку. В притче же «владевает моральный закон судьбы»⁷ и персонажем осуществляется «выбор одного из возможных подходов к жизни или одного из жребиев»⁸, что в апологе находит выражение в дидактизме и стремлении к «восстановлению нарушенного миропорядка», «выявлению нерушимости его устоев»⁹. Следует пояснить, что в терминологии В.И. Тюпы аполог освобожден от привязки к животному эпосу и потому понимается ученым как каноническая «коррелирующая с новеллой малая эпическая форма притчевого происхождения»¹⁰. Автор подчеркивает важность разграничения художественного аполога и не претендующего на художественность его фольклорного жанра-предшественника – притчи¹¹. Весьма продуктивной является мысль В.И. Тюпы о высокой жизнеспособности жанра аполога в литературе нового времени и о возрастающей его способности к конвергенции с новеллой в художественных явлениях рубежа XIX–XX вв.

Подобного рода слияние происходит, как представляется, и в произведении Куприна «Собачье счастье». Правда, в какой-то степени оно смыкается и с апологом в его архаической форме, т.к. действующими лицами здесь являются животные. Но в отличие от античного и средневеко-



вого аполога – краткого назидательного рассказа, построенного на аллегорическом изображении животных, «Собачье счастье» – достаточно протяженный текст, а самое главное отличие его и от древнего аполога, и от родственной ему басни в том, что образы животных у Куприна не эмблематичны, а очень развиты и зоологически достоверны, можно сказать, имеют достаточно определенные характеры. Знаток собак, Куприн безошибочно указывает признаки той или иной породы. А в «Собачем счастье» собрана большая компания породистых собак. Это полуторагодовалый пойнтер Джек, «коричневый, длинноухий веселый пес»¹². Как всякая хорошая охотничья собака он обладает уникальным нюхом: он читает мир по книге запахов, и, «пробегая мимо почты с вытянутым, как палка, хвостом и вздрагивающими ноздрями, Джек с уверенностью мог сказать, что не более минуты тому назад здесь останавливался большой, мышастый, немолодой дог, которого кормят обыкновенно овсянкой» (470). Также анималистически достоверно охарактеризованы внешность и повадки других собак – пуделя Арто, хорошенькой левретки, черной гладкой таксы и двух дворняг.

Как произведение притчевой природы аполог Куприна строится на развитии мысли о неизбежности и неотвратимости судьбы, ее непреодолимости и необходимости смирения перед выпавшим на долю жребием. Этому способствует мотив дороги, который организует повествование. Он вводится историей Джека, который ранним свежим сентябрьским утром отправляется с кухаркой на базар. Куприн подчеркивает, что пес «отлично знал дорогу», «хорошо был знаком с городом и потому всегда очень легко мог найти дорогу домой» (469). По замечанию В.И. Тюпы, «нарушение известного порядка – жанрообразующий момент и новеллы, и аполога»¹³, но последствия этого нарушения оказываются разными для того и другого жанра: для новеллы – это путь разрыва существования с сущностью, для аполога – совпадения их. Нарушение этого порядка в апологе Куприна связано с кухаркой с роковым для русской литературы именем Аннушка и столь же роковой функцией обозначения неизбежности судьбы. Она неожиданно исчезает куда-то с хорошо знакомого пути Джека и сбивает его тем самым с привычной колеи жизни. Поиски ее совершенно усугубляют ситуацию, и пес теряется в городе. Вследствие этого пойнтер благородных кровей оказывается в тесной железной клетке повозки, в которую собирали бездомных собак и везли на живодерню. Клетка «тряслась по камням мостовой, дребезжа всеми своими плохо свинченными частями» (470), знаменуя катастрофу, которая может потрясти все основания жизни. Вот в этой клетке юный Джек постигает премудрость бытия, которую раскрывает ему и его случайным товарищам по несчастью старый пудель



Арто. Он всю жизнь прослужил в цирке и представился профессором эквилибристики. Несмотря на привычки к трюкам на арене и в жизни, он исповедует философию фатализма. Он посвящает своих неопытных слушателей в бесчеловечные законы жизни, говорит о ее жестокости и несправедливости и совершенной невозможности изменить миропорядок. На запальчивое восклицание юного поинтера о необходимости поиска средств сбросить позорное рабство людей, умудренный опытом Арто говорит ему о том, что люди непременно изобретут новые способы закабаления собак и насилия над ними, раз они друг для друга строят невероятные «конуры, цепи и намордники». Выход из всей этой безнадежной жизненной ситуации только один, по мнению Арто: «Надо подчиняться, господа, вот и все-с. Таков закон природы-с» (474). Мир устроен таким образом, что всякий обречен зависеть от сил, оказывающихся выше его. Люди, которых так ненавидят и боятся собаки, «лицемерны, завистливы, лживы, негостеприимны и жестоки. И все-таки люди господствуют и будут господствовать, потому что так уже устроено. Освободиться от их владычества невозможно...» (475). Совершенно очевидно, что в иносказательной системе аполога Куприна эти самые люди, владычество которых над собаками отменить невозможно, персонифицируют начала, враждебные человеку, господствующие над ним, управляющие его жизнью. Здесь проявляется почти трагический пафос противостояния социуму, стихиям, судьбе, т.е. всему тому, от чего зависит человек и чему он вынужден подчиняться. Можно провести аналогию с трагедиями Еврипида, где возникает сознание того, что боги, распорядившиеся судьбой людей, несовершенны и жестоки, но они боги, и потому могущественны. Остается только уповать на милость доброго хозяина и благодарить судьбу. Когда повозка остановилась на территории живодерни и собаки очутились на земле, они, «повинуясь инстинкту, сбились в кучу» (476), а это свидетельствует о том, что, следуя стадному чувству, большинство избирает идеологию непротivления. Ситуация попадания в живодерню, «обнесенную кругом сплошным забором, утыканным сверху гвоздями» (475) и, видимо, долженствующую соотноситься со сложными жизненными обстоятельствами, в которых может оказаться каждый, и является той самой ситуацией, которая заставляет героя сделать выбор в пользу какой-то жизненной позиции. И похоже, что собачья компания склонна доверять мнению фаталиста Арто, что собачье счастье состоит в терпеливом ожидании милости сильных мира сего и благополучного поворота судьбы.

Однако финал неожиданно меняет эту, казалось бы, принятую абсолютно всеми как единственную истину, ситуацию. Вот здесь приходится говорить уже о том, что «Собачье счастье» имеет еще и другую – новеллистическую – природу. Она обнаруживается в том, что точка зрения, выска-



занная профессором эквилибристики, оказывается, принята не всеми членами злосчастной компании. Повествователь указывает, что в «самом темном углу» клетки лежал, свернувшись клубком, беспородный пес фиолетового цвета. Появление необычного колера объясняется совсем обыденно – артель маляров, шедшая на работу, вымазала ради смеха его в этот, не свойственный собаке, цвет. Фиолетовый пес противопоставлен всем членам собачьего сообщества не только по цвету, но и по характеру: он был «зол, голоден, отважен и силен» (471), в чем-то даже циничен, но наделен чувством достоинства, способностью к иронии, а главное – он выработал свое мнение по поводу того, как следует жить. С ним связана новеллистическая линия «Собачьего счастья», которая проявляется в карнавализации жизни, утверждении ее динамики, многообразия, возможности сделать очень важный, меняющий все в корне выбор. Благодаря тому, что у фиолетового пса есть своя точка зрения на то, что такое собачье счастье, в новелле-апологе возникает «пуант» – «точка разворота действия к финалу, разрешению»¹⁴, новости, знаменующей установление иного порядка жизни. В момент абсолютного упадка духа всей собачьей компании к профессору Арто «с самой наглой улыбкой» обратился фиолетовый пес, пожелавший внести коррективы в философию пуделя, указать на его ошибку в трактовке основ бытия и разъяснить, в чьих руках собачье счастье. Дворняга во весь опор ринулся к забору, обошел сторожей, бросившихся ему вслед, в один толчок оторвался от земли и «перекатился через забор, оставив на его гвоздях добрую половину своего бока» (476). Он, сидевший в темном углу и вызывавший общее презрение своим нелепым видом и цветом, ключьями на шерсти, на самом деле оказался подлинным протагонистом. Под фиолетовой шкурой скрывался дерзкий, независимый, отчаянно смелый лев, в то время как цирковой пудель, «выстриженный наподобие льва», оказывается трусливой жалкой фигурой, львом только по видимости. Этот прием костюмирования, маскировки, мены внешности реализует принцип новеллистической карнавализации.

Последняя фраза произведения: «Старый белый пудель долго глядел ему вслед. Он понял свою ошибку» (476) уравнивает обе жанровые составляющие «Собачьего счастья»: с одной стороны, новеллистический «пуант» указывает на возможность существования различных точек зрения на мир, вносит мысль о важности неординарных, смелых решений, приводящих к преобразению жизни; с другой стороны, апологическая назидательность, правда, очень ненавязчивая у Куприна, проявляется в утверждении в качестве высшей истины народной мудрости, выражаемой в пословицах, смысл которых прочитывается в финале: «Цвет в поле – человек на воле», «Тот побеждает, кто смерть презирает», «Счастье на крылах – несчастье на костылях», «Счастье в воздухе не вьется, а руками доста-



ется», «Счастье не ищут, а делают», «Всяк своего счастья кузнец», «Кто за счастье борется, к тому оно и клонится»¹⁵.

Таким образом, можно утверждать, что Куприн создает произведение, жанр которого в духе его времени оказывается синтетическим, объединяющим в себе начала новеллы и аполога.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Киселев Б.М.* Рассказы о Куприне. М., 1964; *Кулешов Ф.И.* Творческий путь А.И. Куприна. 1883–1907. Минск, 1983; *Кулешов Ф.И.* Творческий путь А.И. Куприна. 1907–1938. Минск, 1987; *Тубельская Г.* Человек «нестерпимого любопытства» // *Берегиня дома твоего.* 2003. № 3. С. 86–88.

² *Киселев Б.М.* Указ. соч. С.185.

³ Там же.

⁴ *Кулешов Ф.И.* Творческий путь А.И. Куприна. 1883–1907. С.115.

⁵ *Тюпа В.И.* Новелла и аполог // *Русская новелла: проблемы истории и теории:* сб. ст. / под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. М.; СПб., 1993. С.17.

⁶ *Тамарченко Н.Д.* Эпика // *Теория литературы.* Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 239.

⁷ *Тюпа В.И.* Указ. соч. С.17.

⁸ *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 239.

⁹ *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 21.

¹⁰ Там же. С.19.

¹¹ Там же. С. 18.

¹² *Куприн А.И.* Собачье счастье // *Куприн А.И. Собр. соч.:* в 9 т. / под ред. Н.Н. Акоповой. М., 1970. Т.1. С. 469. Далее все ссылки на это издание в тексте с указанием страницы в скобках.

¹³ *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 21.

¹⁴ *Полубояринова Л.Н.* Новелла // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С.146–147.

¹⁵ См.: *Тверские пословицы и поговорки* / сост. Л.В. Брадис и В.Г. Шомина. Тверь, 1993.



**КОНЦЕПЦИЯ «РОМАНА-ТРАГЕДИИ»:
полемика М. Бахтина с Вяч. Ивановым**

В статье анализируется жанровая концепция «романа-трагедии», предложенная Вяч. Ивановым и полемически осмысленная М. Бахтиным. Отмечены моменты сближения исследовательских позиций и прослежен характер трансформации ивановских идей в концепции полифонического романа. Проблематика «романа-трагедии» рассмотрена в контексте понятий «зигдущая форма» и «эстетический объект». Делается вывод о том, что в основе дискуссии о жанре лежит фундаментальная оппозиция религиозно-этического и эстетико-поэтического подходов, обусловленная спецификой творчества Достоевского.

Ключевые слова: роман; трагедия; эстетический объект; возвышенное.

Статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» стала объектом полемики в первой главе книги М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского». При этом ивановский комплекс идей был отчасти близок самому Бахтину. Эта близость – в особом понимании реализма Достоевского, основанного не на познании, а на «проникновении», при котором чужое «Я» утверждено не как объект, а как другой субъект. Считая этот тип отношений «основной структурной особенностью художественного мира Достоевского»¹, Бахтин в то же время критически относится к ивановскому определению формы романа как «романа-трагедии», расценивая ее как «художественный гибрид». Такая оценка представляется нам неправомерной в свете бахтинской же работы 1924 г. «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Здесь Бахтин говорит об архитектурных формах, общих всей сфере эстетического, всем видам искусства. Одной из таких форм является трагическое, которое может реализоваться не только в трагедии, но и в произведении эпическом или лирическом, в скульптуре или в музыке. Трагическое не сводимо только к жанру трагедии, хотя собственно трагедия обладает такими композиционными средствами, которые наилучшим образом осуществляют эстетическое задание трагического.

Точную иллюстрацию этой мысли находим в статье Вяч. Иванова. Ученый пишет об «Илиаде» как о первой величайшей трагедии Греции: «Древнейший по времени и недостижимый по совершенству памятник европейского эпоса был внутренне трагедией как по замыслу и развитию действия, так и по одушевляющему его пафосу»² (287). Говоря о романе-трагедии Достоевского, Иванов имеет в виду тот же масштаб – трагический одушевляющий пафос и катастрофическое развитие дей-



ствия. В терминах бахтинского трактата он указывает на трагический горизонт и в плане композиции, и в плане архитектоники.

Не принимая логики ивановского «формализма», Бахтин видит «катастрофу отъединенного сознания» как событие содержательного плана, т.е. как «принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев»³. Осмысляя ситуацию развития Бахтиным идеей Иванова, С. Бочаров в статье «Бахтин-филолог: книга о Достоевском» так трактует «коперниканский переворот» Бахтина: «то, что Иванов описывал как принцип мирозерцания Достоевского – «абсолютное утверждение <...> чужого бытия “ты еси”», – Бахтин захотел понять «как принцип формы» его романа...»⁴. Структурно освоенное «ты еси» становится, таким образом, основанием концепции «полифонического романа» Достоевского. При этом сама дефиниция полифонического романа интегрирует в бахтинский текст ивановский концепт «ты еси». Так, «...новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского – это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не “он” и не “я”, а полноценное “ты”, то есть другое чужое полноправное “я” (“ты еси”)⁵. Не приняв ивановского жанрового определения «романа-трагедии», Бахтин, как считает С. Бочаров, философский тезис «ты еси» утвердил как «тезис филологический – “ты еси” Вячеслава Иванова, понятое как структурный принцип романа, и есть бахтинская полифония»⁶.

Бахтинский перевод трагического потенциала исключительно в содержательный план «утрачивает» те формосозидающие смыслы трагедии, которые изначально закрепляются в ивановской концепции. Понимания трагедии как особого рода формы, не сводимой лишь на способ организации «материального субстрата» содержания, требует сам принцип построения статьи Иванова. Суть его состоит в том, что вначале рассмотрен «принцип формы», а за ним уже – «принцип мирозерцания». По поводу такого способа анализа С. Бочаров заметил, что «это <...> был “новый путь” и вообще изрядная новость в литературной критике»⁷. Новизна, по мнению исследователя, состояла в нарушении традиционной логики «от содержания к форме». Нам же представляется, что ивановская логика изначально была нетрадиционной, и своеобразии подхода состояло не в «перестановке мест слагаемых», а в утверждении формы как такого первопринципа, которому подчинен и содержательный и формальный (в «техническом» смысле) строй произведения.



В связи с этим мы полагаем, что осмысление ивановского концепта «романа-трагедии» невозможно вне рассмотрения проблематики формы⁸. Двойственная природа этого явления концептуализируется в статьях «Мысли о поэзии» и «Форма зиждущая и форма созижденная». Форма исполнена у Иванова «зиждательной» (229) энергии, она есть активная стремительная сила и единственный закон «мира» произведения.

Как отмечает В.Б. Микушевич, «для Вячеслава Иванова форма едина, единственна, но не одна»⁹. «Двуликость» художественной формы предполагает, что форма созижденная (*forma formata*) – это само произведение как вещь в мире вещей. Форма зиждущая (*forma formans*) существует до вещи, как самостоятельное бытие, «как действенный прообраз творения в мысли творца» (221). *Forma formans* связана внутренними соответствиями с личностной основой (энтелехией) человека: поэтическое откровение есть сообщение формы словесной и душевной нераздельно. Поэзия поэтому есть «сообщение» зиждущей формы через форму созижденную, и таким образом она передает, «сообщает <...> чужой душе аналогичное созидательное движение» (231). Иванов поясняет свою мысль на примере лермонтовских строк «Есть сила благодатная в созвучье слов живых». «Созвучье слов живых» – форма созижденная, то есть само стихотворение. «Сила благодатная» – зиждущая форма, энергия, переданная «в чужое сознание (мысль, чувство, волю)» (231).

Это внутреннее разделение формы ставит нас перед необходимостью прояснить в ивановской статье о романе-трагедии принцип формальной субординации. Говоря о романах Достоевского, Иванов отмечает в них характерную для драмы катастрофичность и обилие театральных сцен. Причем эти однообразные приемы осмыслены как «недостатки манеры... гениального художника», перенесшего условия сцены в эпическое повествование. Исследователь называет два признака, отличающих катастрофический роман Достоевского от трагедии. Это, во-первых, то, что «трагедия у Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании». И, во-вторых, – наличие «вместо немногих простых линий одного действия» – трагедии «потенцированной, внутренне усложненной» (298). Указанные приближения и отдаления романских структур от формальной организации трагедии не являются достаточными для того, чтобы, как писал Бахтин, «свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле»¹⁰. В результате чего ивановский концепт «роман-трагедия» и характеризуется Бахтиным как «художественный гибрид». Для нас же важен следующий из этой характеристики



вывод: роман-трагедия не имеет значения сотворенной формы. Качество трагичности не может быть сведено исключительно к форме технической, но относится к тому, «как художник видит вещи». «На самом деле, – пишет Иванов, – искусство все стоит под знаком *как*, и само зачатие художественного творения заключается в том, *как* художник видит вещи: если он показал их, как увидел, его задача выполнена. Через это художественное *как* мы узнаем и *что* он увидел в искусстве. Отношение между *что* и *как* в науке обратно: она всегда сообщает некоторое *что*, но это *что* никогда не относится к субстанциальному *что* вещей, а исключительно к их модальному *как*» (228). [Здесь и далее курсив в цитатах авторский – О.К.]. В это «как» вписывается мирозерцательный принцип «Ты еси» как любовно-утверждающее начало, несводимое к «эвклидовской» рационализированной формальности: «”Эвклидовский” рассудок сосредоточен только на форме, понимание сущности доступно лишь любви. Только любовь может сказать “Ты еси” и тем подтвердить существование любимого»¹¹. Иванов мыслит «роман-трагедию» в плане созидающей формы-любви, как «самостоятельное бытие, определившееся до существенной независимости от самого художника, взыгравшая в его “беременной” (по смелому выражению Платона) душе умная сила, предписывающая материи свой закон необходимого воплощения» (231).

Понять художественную форму романа Достоевского помогает придание трагедии не собственно жанровых, но духовных смыслов; таких, которые позволяют увидеть трагическое до трагедии и предчувствовать торжественное пришествие «царицы-Трагедии» на высотах вселенского эпоса. Новизна романа Достоевского связывается критиком с тем, что он стал «трагедией духа». У Достоевского трагичен прежде всего сам поэтический замысел – та искомая жидущая форма, которой предопределены все конкретные жанровые нюансы. Это наблюдение позволяет перенаправить мысль о созидающей форме в сферу не собственно филологических, а культурфилософских идей поэта-критика.

Как отмечает Н.Д. Тамарченко, трагедия у Иванова связана с двойственным историческим процессом «крайнего обособления личности и в то же время ее возрастающего в ходе истории стремления воссоединиться с “коллективной личностью” народа, с духовной почвой или “землей”»¹². Поэтому ивановское понимание трагедии не сводимо к структуре классической античной трагедии, но предстает как особая разновидность «всемирного искусства», поднимающегося до высот «пророчесственного самоопределения народной души» (284). Иванов подчеркивает, что и в древнем эпосе, и на новейшей стадии развития



большая эпическая форма изображает судьбу и сознание народа. Поскольку изначальный эпос был одновременно трагедией, постольку именно в трагедии Иванову виделась возможность равноправного сочтения хора и героя, «сонма» и личности.

«Всенародное искусство» (и трагедия как его разновидность) концентрирует в себе символистскую идеологию, развиваемую Ивановым в направлении преломления символа в мифотворчество. Миф есть «постулат коллективного самоопределения». Миф – не вымысел, не аллегория, не олицетворение, «но ипостась некоторой сущности или энергии» (40). Посредством мифа сверхиндивидуальный символ обретает личностное звучание, и даже «интимнейшее молчание индивидуальной мистической души» есть «орган вселенского единомыслия и единочувствия» (40). В мифотворчестве проявлено тяготение к «типу большого, всенародного искусства». Реализация этого стремления означала бы наступление новой органической эпохи, преодолевающей критическую стадию развития искусства, когда красота разбивается «на искусства и на отдельные замкнутые и обособленные художественные создания» (39). Чаемая интеграция художественных энергий должна, по мысли Иванова, сосредоточиться «в синтетическом искусстве всенародного действия и хоровой драмы» (40). Таким образом, новое искусство призвано реализовать ивановский идеал хорового начала соборного единения.

Заданность, а не данность соборного единения определяет многообразие путей к его осуществлению. В ситуации романа Достоевского – это катастрофическая невозможность утверждения соборного принципа «Ты еси». Здесь, как мы полагаем, содержится подлинная сущность романа-трагедии: «действенный прообраз творения» (*forma formans*) представлен апофатически в силу невозможности реализации.

Закономерно возникает вопрос о том, есть ли иные формы представления искомой ценности соборного единения в искусстве. Признавая универсально-символический характер хорового начала, можно предположить возможность проявления его не только в трагическом плане, но, к примеру, и в комедии. Показательно то, что комический модус был как бы предчувствован в статье о Достоевском негативным сравнением его с Гоголем: «...у одного лики без души, у другого – лики душ; у гоголевских героев души мертвы или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды, – а у Достоевского души живые и живучие ...» (287). Четырнадцать лет спустя после публикации статьи о романе-трагедии Иванов напишет статью о гоголевском «Ревизоре»¹³, развивающую, как нам представляется, обозначенную проблематику драматического хорового единения как прообраза бытийственной при-



частности людей. Сопоставление трагического и комического вариантов реализации принципа соборности представляет собой еще не разработанную сферу исследований в силу того, что на первый план традиционно выступает «содержательная», но не формальная (в смысле *forma formans*) проблематика литературоведческих трудов Вяч. Иванова. В то же время, сама возможность сопоставления может быть обоснована следующей мыслью исследователя о единстве божественного начала во множестве проявлений: «... как в живописи византийская Богоматерь и Мадонна Рафаэля суть два разных сообщения, хотя мысль <...> вольна относить оба к одному предмету веры или умозрения: так и в поэзии форма – все...» (228).

Очевидно, из поля зрения литературоведов ускользает теоретически значимая декларация исследователя: «Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета <...> в этом смысле оно всегда символично: то, что оно объемлет своим символом, остается для ума необъяснимым и несказанным для человеческого слова» (42). Неизреченное «истинное содержание», таким образом, – это не «рассказанная поэтом повесть», а та воплощенная творческая энергия, образующая форму духа, называемую Ивановым его «внутренней музыкальной формой» (229).

Продуктивность идей Иванова о форме и мера их воздействия на Бахтина была прослежена в упомянутой выше статье С. Бочарова. Исследователь сближает концепции Иванова и Бахтина на основе понятия эстетического объекта как духовного эквивалента, соотносительного произведению, но не совпадающего с ним. Характеризуя бахтинский подход к творчеству Достоевского, Бочаров говорит о концентрации исследователя не на внешних событиях романов Достоевского и не на «обширной сфере борьбы идей», а на некоем внутреннем событии, «как бы по-дантовски неподвижном, пребывающем и «возвышающемся над сюжетом»¹⁴.

Аналогичный момент эстетического возвышения присутствует и в рассуждениях Иванова о трех планах представленной у Достоевского человеческой жизни. В низших планах (фабульно-прагматическом и психологическом) раскрывается «вся лабиринтность жизни и вся зыбучесть характера эмпирического» (298). В высшем же, «метафизическом» плане, осуществляется «верховная трагедия», в которой человек вершит суд над целым миром, избирая «бытие в Боге или бегство от Бога к небытию» (298). Трагедия «низших планов» служит лишь выявлением «верховой», метафизической трагедии: «Внешняя жизнь и тревожнения души нужны Достоевскому только для того, чтобы подслу-



шать через них одно, окончательное слово личности: “Да будет воля Твоя”, или же: “Моя да будет, противная Твоей”» (298).

Отмечаемая С.Г. Бочаровым глубинная общность позиций Иванова и Бахтина все же должна быть прояснена в перспективе критики Бахтиным ивановского «этико-религиозного принципа отвлеченного мировоззрения»¹⁵ как лишенного литературоведческой ответственности.

Действительно, именно свехлитературоведческая и – шире – свехэстетическая перспектива определяет сущность ивановской концепции, обращенной к «внеположной» искусству сфере религиозного. Так, в ответе на вопрос: «Возможен ли отрыв искусства от религии?» Иванов решающий голос отдает трагедии. «Она говорит: нет, невозможно» (300). По мнению Иванова понятие трагической вины может быть обосновано только мистически, «в противном случае вина перестает быть трагической виною..., а лишь столкновением двух волей – воли законодательной и воли мятежной...» (300). Таким образом, метафизическая глубина верховной трагедии преодолевает эстетическое в пользу религиозного: «Посредством понятия вины все трагическое в искусстве погружается в область, внеположную искусству» (298). Тем самым Иванов стремится «восстановить» исконный дионисийско-религиозный катарсис трагедии.

Вывод проблематики трагического на метафизический уровень позволяет усматривать в нем те бытийные начала, с которыми связано ивановское понимание возвышенного. В статье «Символика эстетических начал» исследователь пишет: «“Возвышенное” в эстетике, поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный. В нем скрыта символика теургической тайны и мистической антиномии, чья священная формула и таинственный иероглиф: “богоносец-богоборец”»¹⁶. Энергией возвышения задано у Иванова представление о сущности символизма. Здесь онтологическое вопрошание о принятии или непринятии Бога разрешается торжеством сочетания в высшем божественном начале: «Символическое искусство – соединение по преимуществу <...> Поистине, оно не только соединяет, но и сочетает. Сочетаются двое третьим и высшим» [5: 192]. Следствием возвышения является выход за границы эстетики: «Символизм лежит вне эстетических категорий» (194), – провозглашает Иванов. Религиозным пафосом возвышенного исполнена в ивановском понимании и сама поэзия. В статье «О лирике» поэтам даются заповеди, подобные Моисеевым: «святить торжественные моменты творчества и возвышенное слово, <...> помнить, что поэзия – религиозное действие и священный подвиг» (79). Как видим, и симво-



лизм и собственно поэзия предстают как реализации сферы возвышенного, преодолевающего эстетическое религиозным сознанием. Предвестием окончательной победы религиозного и предстает для Иванова роман Достоевского как «трагедия духа» (287).

Все это позволяет высказать предположение, что ивановская интерпретация «символизирует» роман Достоевского, углубляя жанровую природу романа возвышенно-трагической антиномией богоборчества-богопрития.

Бахтин же, как подчеркивает Н.В. Котрелев, «ни слова не говорит о многосмысленной религиозной проблематике, поднятой на материале Достоевского Ивановым»¹⁷. Мы полагаем, что Бахтин, не принявший жанровое определение «роман-трагедия», в сущности не принял антиэстетической тенденции Иванова. Напротив, он «филологически» утвердил мистериально-трагическую основу предложенной Ивановым концепции. Бахтинский диалогизм на уровне эстетического объекта актуализирует трагедию потенциальную: неспособность человека к обретению собственного «Я» через обращенность к другому. Важно, что занимая позиции эстетики, Бахтин не отказывает ей в онтологии. Тот факт, что Бахтин не говорит о религиозной проблематике, еще не означает ее игнорирования. Вспоминая состоявшийся в 1970 г. разговор, С. Бочаров писал, что Бахтин «жаловался, что написал свою книгу не так, как мог бы, потому что не мог там прямо говорить “о главных вопросах” – оторвал там форму от главного...». Это «главное» С. Бочаров понимает именно как религиозное: «Значит, “главное” было все-таки философское и религиозное, и он [Бахтин – О.К.] через сорок лет жалел, что не мог философствовать прямо»¹⁸.

Однако Бахтин все же обозначил «главное» в предисловии ко второму изданию: «... и в новом издании книга не может претендовать на полноту поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема **целого** [выделено Бахтиным – О.К.] полифонического романа»¹⁹. Проблема целого, как мы полагаем, обеспечивает проекцию диалогических связей в перспективу «последней диалогичности» или «последнего целого». Таким образом, бахтинская полифония отражает не только горизонтальный принцип фабульной организации романа Достоевского, но и предполагает вертикаль «целого полифонического романа» как уровня высшей взаимообусловленности творца и творения.

Предопределенность разноуровневого единства ивановской и бахтинской концепций собственно творчеством Достоевского четко обозначил Н.В. Котрелев: «Писательство для Достоевского есть акт религиозного самоопределения – это сформулировал Иванов и в самой магме романов выявил Бахтин»²⁰.



Таким образом, при расходящихся перспективах исследования жанровая природа романов Достоевского определяется презумпцией реализуемых в них бытийных смыслов. «Самоотречение субъекта» в приемлющем движении навстречу Другому, разнообразно явленное у Достоевского, позволило Иванову говорить о нем как о «грандиознейшем из художников», а Бахтину – оценивать новаторство писателя как «коперниковский переворот».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 12.

² Иванов В.И. Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. М., 1994. (Здесь и далее цитаты из Вяч. Иванова по этому изданию приводятся с указанием в тексте соответствующих страниц).

³ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 11.

⁴ Бочаров С.Г. Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 54.

⁵ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 73.

⁶ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 55.

⁷ Там же. С. 54

⁸ Философский генезис ивановского учения о форме исследован в статье М.К. Гидини «Понятие внутренней формы у Вячеслава Иванова»: Cahiers du monde russe. 1994. № XXXV (1–2). Janvier–juin. P. 81–90.

⁹ Микушевич В.Б. Инобытие и форма в эстетике позднего Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 316.

¹⁰ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 12.

¹¹ Роднянская И.Б. Вяч. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследования о Достоевском. (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 232.

¹² Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 115.

¹³ Иванов Вяч. Собр.соч.: в 4 т. / [под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт]. Брюссель, 1971–1987. Т. 4. С. 385–398.

¹⁴ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 57.

¹⁵ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 12.

¹⁶ Иванов Вяч. Собр.соч.: в 4 т. Т.4. С. 824.

¹⁷ Котрелев Н. К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 202.

¹⁸ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 52–53.

¹⁹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 4.

²⁰ Котрелев Н. Указ. соч. С. 205.



Анна Скубачевска-Пневска

**ПРОДОЛЖЕНИЕ ЧУЖОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ –
интертекстуальный жанр
или форма культурного паразитизма?**

Коммерциализация искусства благоприятствует популярности продукции типа сиквел, соответствующей вкусам массового потребителя. Огромное количество примеров доказывает, что степень зависимости продолжения от образца ставит под вопрос индивидуальность произведения. Заимствуя чужих героев вместе с их предметным миром и ограничивая творческие изыскания выдумыванием новых звеньев фабулы, писатель редко выходит за пределы культурного паразитизма. Однако среди продолжений известных произведений в литературе можно найти примеры, претендующие на звание оригинальных авторских проектов, в которых дополнение произведения другого автора художественно функционально, подчинено собственной картине мира и идее. На нескольких примерах из польской и русской литературы в статье обсуждается вопрос, можно ли анализировать продолжение сюжета как один из интертекстуальных жанров, т.е. произведений, структура и смысл которых основываются на прямой реляции к тому, что уже написано.

Ключевые слова: продолжение; интертекстуальность; жанр; сюжет.

Продолжения известных произведений редко являются объектом заинтересованности литературоведов, чего нельзя сказать об издателях, читателях и самих авторах, все чаще обращающихся к этой форме «перепиывания классики»¹. Их популярности благоприятствуют культурные и художественные тенденции, связанные с широко понимаемым постмодернизмом, в том числе также не ослабевающая мода на интертекстуальность. Однако самое большое значение имеет бурное развитие массмедиа и коммерциализация искусства, во все большем объеме поддающиеся вкусам массового потребителя. Это его ожидания приводят к тому, что публикация продолжения известного романа или съемки фильма, знакомящего с дальнейшими судьбами героев кинохита, позволяют издателям и производителям надеяться на большую заинтересованность, а следовательно – на финансовые успехи. В популярной культуре для таких явлений существует отдельное жанровое название – *sequel* (сиквел) и целая гамма других терминов, называющих родственные явления, например, мидквел, приквел или фанфик, которых я умышленно избегаю в заглавии этой статьи. Избегаю, так как мой интерес к продолжению как литературной технике не ограничивается рамками популярной культуры.

К этой технике обращались не только в коммерческо-развлекательных целях, использовали ее с давних пор и крупнейшие писатели (из польских,



например, Юлиуш Словацки), а польский литературовед Конрад Гурски видел в ней одну из важнейших аллюзийных техник. Позиция Гурского, которому польская теория литературы благодарна за первую, впрочем, до сегодняшнего дня принятую дефиницию литературной аллюзии, характерна, потому что крайне отличается от только что представленной. Этот исследователь считал литературную аллюзию, а в ее рамках «продолжение сюжета»², приемом, обладающим элитарным, эрудиционным характером, свойством так называемой высокой художественной литературы: «<...> обсуждаемое здесь художественное средство рассчитано на аудиторию, образованную в литературном отношении, не говоря уже о том, что используется оно почти исключительно авторами, обладающими высокой литературной культурой. – Просто неправдоподобно, чтобы мы могли столкнуться с литературной аллюзией в фольклоре»³.

Представляя фольклор как область явлений, невосприимчивых к литературным аллюзиям, Гурски, несомненно, учитывает именно те его черты, которые присущи также и популярной культуре, то есть прежде всего схематизацию, повторяемость, простоту, с чем связана пассивная позиция воспринимающего лица и анонимность, то есть все то, что мы находим в современных сиквелах. Наверно, каждый читатель мог бы привести множество примеров, соответствующих требованиям «продолжения сюжета», зато труднее соотнести эти произведения с конкретными авторами. Это касается как многочисленных дописываний романа Джейн Остин, так и продукции в духе дальнейших частей фильма «Мортал Комбат».

С полным основанием можно сказать, что сиквел как продолжение фильма, книги или компьютерной игры, осуществляемый в коммерческих целях, на гребне волны популярности прототипа не является примером продолжения сюжета в понимании Гурского. Задача не состоит в создании оригинальных художественных произведений, несущих собственное послание, а в «дописывании себя» к популярному произведению (которое обычно тоже опирается на испытанные приемы и схемы), пользуясь его славой. Учитывая факт, что зрители (реже читатели) сроднились с персонажами и можно рассчитывать на заинтересованность их дальнейшей судьбой, создатели предлагают нам продолжение развлечения, что подчеркивает уже название, чаще всего повторяющее первоначальное заглавие с соответствующим номером или сохраняющее название подлинника, которое обогащается подзаголовком – как в «Кошмаре на улице Вязов», продолжающемся «Кошмаром на улице Вязов 2. Месье Фредди», продолжающемся «Кошмаром на улице Вязов 3. Воины сна», и т. д. Степень зависимости от образа ставит под вопрос индивидуальность произведения. Принимая чужих героев вместе с их биографией, проблемами и предмет-



ным миром, писатели значительно сужают поле индивидуальных творческих изысканий, ограничивая их поиском новых звеньев фабулы. В случае продукции типа сиквел это является не угрозой, а всего лишь принципом творчества – чем больше продолжение соответствует прототипу, тем лучше.

Совершенно иначе происходит в продолжениях, которые интересовали Гурского. Согласно принятому определению литературной аллюзии, он учитывает исключительно оригинальные авторские проекты, в которых дополнение произведения другого автора художественно функционально, подчинено собственной картине мира и идее. Вопрос только, можно ли достичь этих целей, продолжая чужой сюжет? Постараюсь рассмотреть эту проблему на нескольких примерах из польской и русской литературы. Вызывают сомнения даже попытки, автором которых является Юлиуш Словацки. Достаточно сказать, что среди продолжений, созданных самим величайшим «поэтом литературной аллюзии»⁴, только «Вацлав» (1838), продолжающий «Марию» (1825) Антона Мальчевского, был полностью разработан автором и не является примером «продолжения сюжета» в прямом смысле. Сам Гурски признает, что Словацки хотел, прежде всего, показать последние годы жизни Щенсного Потоцкого и для этого порвал с сюжетной фикцией первого польского «поэтического романа»⁵. «На самом деле “Вацлав”, – делает вывод исследователь, – это не продолжение “Марии”, а поэтическое продолжение биографии человека, который стал для Мальчевского образцом его героя»⁶.

По похожему принципу не выполняет в точности требований «продолжения сюжета» второй из примеров Гурского, «Пани Зося» (1952) Тадеуша Маковецкого, который как будто дописал «эпилог к эпилогу» «Пана Тадеуша» (1834) Адама Мицкевича. Автор, как заметил Гурски, пренебрег информацией, которую содержит XI книга «польской народной эпопеи», и несколько изменил биографии героев⁷. Все-таки «Пани Зося» отличается от создаваемых в большом количестве посредственных (заурядных) «эпилогов» «Пана Тадеуша». Атмосфера событий, представленных в Соплицове в продолжении Маковецкого, контрастирует с атмосферой окончания оригинала Мицкевича так же, как этот радостный финал контрастирует с трагедией польского народа, связанной с поражением Наполеона Бонапарта в России.

В конечном итоге из примеров, перечисленных Гурским, остается только одно типичное «продолжение сюжета» – драма «Возвращение Пшеленцкого» (написанная в 1936, поставленная в 1937, изданная в 1960 г.), в которой Ежи Завейски показывает, что бы случилось, если бы главный герой пьесы Стефана Жеромского «Улетела от меня переле-



лочка» (1924; постановка 1925 г.) выполнил угрозу, высказанную в финальной сцене этого популярного в Польше много лет тому назад произведения, и действительно вернулся в Порембяны (населенный пункт, в котором развиваются события).

Это произведение заслуживает внимания, но, к сожалению, не в связи с его художественными достоинствами. Это пример попытки выйти из-под власти великого предшественника путем продолжения. Признание Завейского, а также некоторые комментарии критиков, наверно, обрадовали бы Харольда Блума, потому что как бы подтверждают главные тезисы его книги под названием «Страх влияния».

Завейски, спустя несколько лет, так вспоминал свое приключение с продолжением чужого сюжета: «...история этого произведения – это история трагической любви к писателю, влияние которого опутало не только чьи-то творческие возможности, но охватило чью-то жизнь и работу»⁸. Известный же сатирик и переводчик, Тадеуш Бой-Желеньски, написал рецензию под характерным названием «Возвращение... хорошо, лишь бы последнее».

Боя-Желеньского особенно коробил искусственный пафос рецензируемой драмы, который хорошо передает одна из финальных сцен. Вот главный герой Пшеленcki направляет взгляд на висящий на стене/сцене портрет Жеромского, и, следуя его примеру, «с большой сосредоточенностью»⁹ к изображению автора «Перепелочки...» подходят остальные действующие лица, после чего наступает мгновение приподнятой тишины. Досадающий Бой предупреждает будущих авторов продолжения, чтобы они не шли по следам «смертельно серьезного» Завейского, тем самым формулируя рецепт удачного продолжения: «<...> такие продолжения намного легче было бы переварить, если бы они были выдержаны в комическом характере; только такое продолжение чужой мысли, как бы ее геометрическое удлинение, по своей природе содержит элемент шутки. И как шутка достаточно соблазнительно»¹⁰.

Можно сказать, что это требование воплощает Борис Акунин в «детективном» продолжении чеховской «Чайки». Темой комедии является убийство (*sic!*) Треплева. «Константина Гавриловича мог убить любой из нас»¹¹, – заявляет Дорн. В расследовании (надо обратить внимание на созвучие фамилии Дорн с Фандориным), как в расследовании Эркюля Пуаро в «Убийстве в Восточном экспрессе» Агаты Кристи, все герои становятся подозреваемыми, тем более что мотив преступления был у каждого персонажа пьесы. Так, например, Маша признается, что «убила» из-за безнадежной любви к Треплеву, а ее муж Медведенко – из ревности. Похожий мотив у Аркадиной, которая рев-



нует к Тригорину; Тригорин же, хотя влюблен в Треплева (отсюда ревность Аркадиной), «убивает» его ради своеобразного художественно-го эксперимента. Даже у «детектива» Дорна свой повод, чтобы убить, – жажда мести за убитых Трепловым птиц.

Продолжая «Чайку», Акунин пародирует одновременно пьесу Чехова, классиков детективного жанра и свои собственные романы. Непосредственно пародия распространяется также на монографию Григория Чхартишвили «Писатель и самоубийство». Интересно, что комедия вышла в одном томе с пьесой Чехова. Чтобы познакомиться с оригинальной «Чайкой», надо перевернуть акунинскую книгу вверх ногами. Этот «издательский факт» можно считать симптоматичным для современной культуры, подобно как одновременную постановку пьес Чехова и Акунина в «Школе современной пьесы».

Можно сказать, что Рышард Марек Гроньски использует процитированный выше «рецепт» Боя-Желеньского удачного продолжения *a rebours*; пишет «Папкина» (1983), серьезное продолжение презабавной комедии Александра Фредро «Мечь» (1833, постановка – 1834 первое издание – 1938 г.). Главный герой Папкин, польское воплощение солдата-самохвала и Фальстафа, поднимается у Гроньского до ранга главного действующего лица драмы. Перестает быть клоуном, зато приобретает черты трагического героя и обнажает польские национальные недостатки. Действие, как сообщает вступительная ремарка, разворачивается «после какого-то восстания, перед каким-то новым порывом»¹², с финала «Мести» прошло много лет. Герои состарились, но сохранили прежние пороки, которые теперь больше раздражают, чем смешат, тем более что они показывают фальшь повстанческих мифов. Польские театры заинтересовались этим умным продолжением, как русские акунинским, а в Сосновце ему оказали честь тем, что постановка «Мести» предшествовала постановке «Папкина».

Сам Гроньски своим продолжением был настолько доволен, что спустя десятка полтора лет написал очередное. Произведением под заглавием «Вон!» (2006) он продолжил другую известную комедию – «Мораль пани Дульской» (постановка – 1906; публикация – 1907 г.) Габриэлы Запольской, на этот раз, однако, с меньшим успехом. В очередных поколениях Дульских у Гроньского не хватает персонажей, хотя бы наполовину таких выразительных, как в прототипе, который распространил в польском языке отрицательное определение «дульщизна».

Стоит упомянуть о нетипичном примере продолжения, которое представляет собой *Касторн* (2004) Павла Хюлле по отношению к «Волшебной горе». Можно сказать, что Хюлле написал приквел, так как дополнил известный роман Манна событиями, предшествующими его



действию. В романе, первоначальное название которого звучало «Ганс Касторп в Сопоте. Пропавшая глава *Волшебной горы*», в центре – место спора Сеттембрини и Нафты – оказался «курортный» Сопот и город Гданьск, где молодой главный герой испытывает чувство первой любви. Здесь мы имеем дело как бы с апокрифической версией гданьского эпизода в жизни Ганса Касторпа, у которого, согласно упоминанию Манна, приведенном Хюлле в виде эпитафии, «были уже позади четыре полугодия учебы в Гданьском политехническом институте»¹³. Дополняя, таким образом, «Волшебную гору», Хюлле достигает трех целей: во-первых (это самое важное), воспевае родной город, который сыграл важную роль в истории Польши и Германии; во-вторых, подтверждает культурное значение «Волшебной горы»; и, в-третьих, доказывает, что умеет писать в духе Томаса Манна. Подобные стилизаторские попытки упрямо предпринимают продолжатели шедевра Булгакова.

Факт, что их много, следует как из художественной значимости и читательской популярности «Мастера и Маргариты» (в Польше этот роман назван романом столетия), так и из того, что он особым образом открыт для продолжения. Композиция *романа в романе* подчеркивает повторяемость исторических событий; персонажи, относящиеся к нечистой силе, упоминают, что много путешествуют, а Мастер, прощаясь с Бездомным, напрямую побуждает его к созданию продолжения своего произведения. Московскую часть, построенную согласно правилам, переворачивающим мир вверх ногами, наоборот, можно при этом отнести к одному из звеньев в цикле следующих друг за другом в культуре периодов официальной, жесткой серьезности, время от времени разбивающихся и высмеиваемых, словом – карнавализованных. Такая структура предоставляет возможность создания продолжений, которые в значительной мере отходят от прототипа, потому что достаточно, как кажется авторам продолжений, перенести дьявольскую свиту в абсолютно любое место и время – и в существующих там условиях устроить обитателям карнавальную смуту.

Авторы интересующих меня продолжений не выходят, однако, за границы России; Виталий Ручинский, в уже несколько раз переизданном и даже переведенном на польский язык романе «*Возвращение Воланда, или Новая дьяволиада*» (1993), заставил Воланда со всей так хорошо знакомой нам свитой вернуться в Москву; Андрей Малыгин, в произведении «*Зеркало, или Снова Воланд*» (2001), отправил мессира с Бегемотом и пятью новыми спутниками в Ярославль, а Виктор Куликов в «*Первом из первых, или Дороге с Лысой горы*» (1995) – в Тверь.

Этот последний иначе, чем остальные, выдвинул на первый план, скорее, библейскую часть и, кроме Воланда и оживленного черного



пуделя (у предшественников «традиционно» обездвиженного на трости Воладна), «привез» в родную Тверь также Мастера и Маргариту. Пара, приглашенная на кинофестиваль и, вместе с тем, «самый последний акт трагедии, которая слишком уж долго разыгрывается»¹⁴, появляется уже в первой главе, носящей характерное название «Герои возвращаются». Мастер, вопреки себе, вынужден довести до конца сюжет, который очень сумрачен и запутан. Современные и апокрифические нити переплетаются и накладываются друг на друга, а участники фестиваля оказываются воплощением героев времен Пилата. Лейтмотив – кольцо Аффания, передаваемое из рук в руки как знак предназначения и жертвы, причем главным героем является не Иешуа, а секретарь Понтия Пилата Иоанн, принявший имя освобожденного разбойника Варравана (он же – исполнительный директор проходящего в Твери фестиваля). Роман Куликова, хотя он и не лишен философских претензий, является художественным провалом. Жители Твери никоим образом не соединимы со своими прежними воплощениями, например, актриса Анечка и иудейская куртизанка Анна имеют друг с другом столь же мало общего, что и с Маргаритой, по отношению к которой, по воле автора, должны были играть роль аналогов, соответственно, тверского и «ершалаимского».

Полностью отличаются от продолжения Куликовского, зато очень похожи друг на друга, продолжения Ручинского и Малыгина. Похожи настолько, что «Зеркало...» можно было бы посчитать плохой копией «Возвращения Воладна...». Потому что как иначе объяснить, что в обоих случаях свита Воладна не занимает местного помещения, а путешествует по городу в карете, запряженной шестеркой (у Ручинского) или тройкой (у Малыгина) лошадей, а визит приходится на времена перестройки. Благодаря этому радикальные культурно-экономические преобразования в Москве и Твери представлены как эффект вмешательства дьявола. Это касается, в первую очередь, составляющих перестройки, то есть гласности и ускорения.

Решение о «включении» ускорения принимает Воладн, который у Ручинского обращает на себя не меньшее внимание, чем предполагаемый «иностранный консультант» на полстолетия раньше. С тем только различием, что теперь люди принимают его за «Балта-экстремиста». Он заставляет москвичей на практике осуществлять идеи гласности, заставляя к ним кролика Кузю. Укус животного вызывает приступ искренности, жертва невольно публично выявляет свою ложь и преступления, что вызывает лавину скандалов. Таким нападениям подвергаются как доносчики, продажные профессора, артисты или работники органов след-



ствия, так и представители высшей государственной власти, в том числе и премьер-министр.

У Малыгина функцию кролика исполняет вынесенное в заглавие зеркало, которое показывает компрометирующее поведение руководства завода. Получивший его в подарок бывший поэт и поклонник Булгакова, а теперь секретарь парткома и энтузиаст перестройки, теряет иллюзии, познав лицемерие своих сотрудников. В то время как он мучится речью, призывающей к реформам («Насколько же серьезна была тема доклада, можно было судить уже по тому, что на десятке плотно исписанных листов довольно часто употреблялись такие соответствующие духу времени слова, как *гласность*, *демократизация*, *хозрасчет* и *перестройка*. И, кстати говоря, последнее слово мелькало гораздо чаще других, ну а точнее не меньше тринадцати раз...»¹⁵), привилегированные товарищи понимают перестройку совсем иначе: «Дачу уже перестроил... заканчивает отделку бассейна... Квартиру тоже... Машину решил не перестраивать, а сразу поменять, написав слезное заявление директору на новую Волгу. Любовницу поменял»¹⁶.

Владелец зеркала сопровождает Воланда, когда тот на разные лады компрометирует лгунов и лицемеров, седлая ли их словно коней или заставляя неудержимо плевать. Методы поведения дьявола в «Возвращении Воланда...» более изысканны и остроумны, но оба автора не выходят за рамки сатиры. Многозначному и многоаспектному роману Булгакова подражают только в том, что представляет собой карнавальную эстафету, не пробуя развивать ее философскую мысль. Создатели продолжения каждой новой нитью и каждой сценой только подтверждают, что Булгаков был прав. В Кремле, где кролик Кузя много работает, Воланд демонстрирует универсальный финансовый ускоритель, агрегат, превращающий туалетную бумагу в рубли и стодолларовые купюры. Дождь долларов, подобно памяtnому дождю червонцев, подтверждает, что жадность присуща людям независимо от того, какую позицию они занимают. В свою очередь, сценой бала, который проходит в Мавзолее Ленина, Ручинский подписывается под размышлениями Булгакова об истории. Вместо весеннего бала полнолуния, здесь проходит новогодний бал тиранов, в котором кроме хозяина – Владимира Ильича, принимают участие, например, Нерон, Ричард III, Иван Грозный и Гитлер в паре со Сталиным.

Можно сомневаться, является ли подтверждение значимости Булгакова достаточной причиной для того, чтобы писать очередные романы, особенно если, как в случае Малыгина, это происходит *expressis verbis*. Похожее сомнение касается введенной в продолжение своеобразной промоакции. Авторы продолжений различными способами



побуждают читать классику («Рекомендую вам, назидательно рекомендую <...> найти и познакомиться с книгой *Мастер и Маргарита* <...> Запомнили?»¹⁷).

Сатира на Россию периода перемен метко представлена Ручинским и умело написана, у Малыгина же – утомляющая, тенденциозная и вторичная. Он вкладывает в уста Воланда бесконечные речи, велит ему тростью, как волшебной палочкой, расширять квартиру, посылать на прогулку стрелки часов и радоваться при виде цифры шесть. Поэтому продолжением этого продолжения под заглавием «Гонзаго» (автор не удовлетворился одним романом о Воланде) не стоит занимать внимания читателя, равно как и другими произведениями не упомянутых здесь авторов. Вместо этого лучше процитировать Ежи Завейского, который после опытов с «Возвращением Пшеленцкого» сделал следующий вывод: «Сегодня я знаю, что никогда и никому не следует рекомендовать никаких продолжений, потому что каждое произведение представляет собой замкнутую действительность, совершившуюся раз и навсегда»¹⁸. Частотность, с какой публикуются продолжения, не оставляет, однако, сомнений, что многие авторы, читатели и издатели не разделяют мнения польского драматурга и для современной культуры более характерны следующие слова: «Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили», – напечатано на обложке книги Бориса Акунина. И нам, благодарным читателям, остается лишь читать и ждать, читать и ждать. Ждать, когда же появятся новые книги с замечательными словами на корешках: «Анна Каренина мертва. Только она не бросилась под поезд. Ее толкнули». «Офелия мертва. Только она не кинулась в реку. Ее утопили»¹⁹.

Отношения между подлинником и продолжением можно с успехом описать в категориях *хозяина-паразита*²⁰, а в авторе увидеть модельный пример бриколера, который, по определению Дерриды, «употребляет средства, находящиеся под рукой»²¹. Отказ от создания собственной картины мира в пользу продолжения готовых художественных явлений может мотивироваться по-разному, хотя обзор примеров дает право утверждать, что господствует использование проверенных образцов, то есть тунеядство в прямом смысле. Однако независимо от ценности отдельных продолжений стоит подумать об их статусе, так как они выделяются на фоне других форм преобразования традиций. Когда Януш Гловацки писал «Четвертую сестру», историю современных москвичек, мечтающих о карьере в Америке²², он использовал Чехова не так, как Акунин «Чайку». Польский драматург повторил структуру и вульгаризировал (некоторые предпочитают говорить, что осовременил) проблематику трех сестер, но построил собственную (хотя схематичес-



кую) предметную действительность и создал новых персонажей. Заимствуя чеховские, Акунин ввел в свое произведение определенные временно-пространственные и сюжетные решения и определил горизонт толкований. Это касается всех произведений такого типа.

Возникает вопрос, кристаллизуется ли продолжение как основная отдельная жанровая форма, выходящее за пределы многократно упоминаемого здесь сиквела? Трудность состоит в том, что деление на жанры, применяемое в исследованиях популярной культуры, не является четким, качественные отличительные черты сиквелов пересекаются с критериями, обязательными в изучении композиции цикла или серии. Не обращается внимания на авторство, и в категориях сиквела описываются, например, как очередные серии фильма «Крестный отец», поставленные Coppola по роману (1 серия), а позже по сценарию Марио Пьюзо, так и «Возвращение крестного отца» и «Месть крестного отца», которые вышли из-под пера Марка Вайнгартнера. Что характерно, это наследники решили, что именно преподаватель литературы Флоридского Государственного Университета станет продолжателем истории клана Корлеоне, так как – после проведения своеобразного конкурса – ему были переданы авторские права. Опасаясь обвинения в краже интеллектуальной собственности, авторы различных продолжений публикуют свои произведения в системе *non profit*, под псевдонимами, в интернете, и это является еще одной неофициальной, зато распространенной, формой создания продолжений.

В настоящей статье меня интересовали только случаи продолжения чужих сюжетов, претендующие на звание оригинальных произведений, которых не касается проблема авторских прав. Акунин, останавливаясь на наиболее известном примере, обвиняется в разных вещах, в том числе святотатстве, но обвинять его в плагиате нельзя. Его произведения близки к пастишу или пародии, которые польские исследователи причисляют к так называемым «интертекстуальным жанрам». К этой группе можно было бы также отнести «жанр» продолжения.

Концепция интертекстуальных жанров появилась в ответ на своеобразную интертекстуальную революцию в литературе. Как утверждает Станислав Бальбус, некоторые интертекстуальные техники подвергаются своеобразной институционализации и создают интертекстуальные жанры²³. Конечно, в свете разных концепций интертекстуальности термин «интертекстуальный жанр» определяется по-разному, например, согласно постструктуралистскому пониманию текста как интертекста²⁴, является термином тавтологическим²⁵ и теряет «классификационные способности». Однако он оказывается полезным в изучении произведений, смысл которых либо исчерпывается в прямой реляции к тому, что уже написано,



особенно к другому произведению, либо эта реляция является фундаментальной для интерпретации. Точно с такой же ситуацией мы встречаемся в продолжениях классических сюжетов. К так понимаемым интертекстуальным жанрам можно причислить как давние формы, которые возродились, такие как центон, так и новые, например, *quasi*-рецензии и *quasi*-вступления²⁶. Эти эксперименты вроде «Пьера Менарда, автора Дон Кихота» Борхеса следуют законам жанра вступления или рецензии, но это вступления к несуществующим книгам и рецензии на вымышленные произведения (например, у Станислава Лема два сборника таких текстов: «Абсолютная пустота» и «Мнимая величина»). Можно сказать, что это примеры фиктивной или фантомной интертекстуальности²⁷. Интертекстуальный характер продолжения основан на фактической зависимости от сюжета другого произведения, и, видимо, такой вид зависимости не благоприятствует художественным достижениям, так как среди этих текстов трудно найти примеры, в артистическом отношении равные произведениям Борхеса или Лема, и даже образцы, выходящие за пределы литературного паразитизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: сборник научных трудов. М.; Тверь, 2000.

² У Гурского «kontynuacja fabuły».

³ Górski K. Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia) // Stylistyka polska. Warszawa, 1973. S. 277.

⁴ Górski K. SBowacki jako poeta aluzji literackiej // Pamiętnik Literacki. 1960. № 2.

⁵ Название, принятое в польском литературоведении для романтической поэмы. Что интересно, Мальчевский, представитель «украинской школы» польского романтизма, назвал «Марию» в подзаголовке «украинским романом».

⁶ Górski K. Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia) // Stylistyka polska. Warszawa, 1973. S. 280.

⁷ Ibid.

⁸ Zawieyski J. O «Powrocie Przełęckiego». Przedmowa // Powrót Przełęckiego. Dalsze losy bohaterów komedii Stefana Żeromskiego «Uciekła mi przepióreczka». Warszawa, 1960. S. 15.

⁹ Zawieyski J. Powrót Przełęckiego // Powrót Przełęckiego... S. 117.

¹⁰ Żeleński-Boy T. Powrót... dobrze, byle ostatni // Powrót Przełęckiego... S. 23.

¹¹ Акунин Б. Чайка. Комедия в двух действиях // Новый мир. 2000. № 4. С. 50.

¹² Groński R.M. Papkin // Dialog. 1983. № 9. S. 18.

¹³ Huelle P. Castorę. Gdańsk, 2004. S. 5.

¹⁴ Куликов В. Первый из первых или Дорога с Лысой Горы. Тверь, 1995. С. 10.

¹⁵ Малыгин А.Б. Зеркало, или Снова Воланд. М., 2009, С.13 (это переработанный вариант книги, впервые опубликованной в 2001 г.).

¹⁶ Там же. С. 47–48.



¹⁷ Там же. С. 291.

¹⁸ *Zawieyski J. O «Powrocie Przełęckiego». Przedmowa // Powrót Przełęckiego... S. 15.*

¹⁹ *Андерсен А. Чайка, Борис Акунин // Newslab.ru: интернет-газета. 2006. 25 июля. URL: <http://www.newslab.ru/review/197075> (дата обращения 9.03.2011).*

²⁰ *Hillis Miller J. The Critic as Host. Critical Inquiry. 1977. Vol. 3.*

²¹ *Derrida J. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences // Modern Literary Theory. A Reader / Ed. by P. Rice and P. Waugh. London, 2001. P. 202.*

²² *Głowacki J. Czwarta siostra. Warszawa, 1999.*

²³ *Balbus S. Między stylami. Kraków, 1993. S. 156.*

²⁴ «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек». *Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996, С. 226.*

²⁵ См. *Skubaczewska-Pniewska A. Czy istnieją gatunki intertekstualne? // Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska. Vol. LIV. Toruń, 2001. S. 131–156.*

²⁶ Ср. *Cieslikowska T. Wstęp do «neantologii», czyli rzecz o quasi-recenzjach i quasi-cytatach // W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii. Warszawa, 1995.*

²⁷ Кроме связанных с поэтикой «жанров» *quasi*-рецензии и *quasi*-вступления ссылок на несуществующие книги (например, на роман Пьера Менарда), эти произведения устанавливают настоящую связь с настоящими книгами (например, с романом Сервантеса).

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА:
жанр полицейского романа

В статье доказывается принадлежность двух романов – «Стальные пещеры» А. Азимова и «Отель “У погибшего альпиниста”» А. и Б. Стругацких – к жанру полицейского романа. На основе сопоставления фантастического и нефантастического вариантов жанра выявляется их различие и формулируются характерные признаки фантастического полицейского романа.

Ключевые слова: жанр; криминальная литература; детектив; полицейский роман; сюжет; конфликт; эпическая ситуация; «Стальные пещеры»; «Отель “У погибшего альпиниста”».

Фантастическая криминальная литература – совокупность произведений, принадлежащих криминальной литературе наряду с классическими детективами, шпионскими, полицейскими и социально-криминальными романами. Сходство между фантастическими и нефантастическими вариантами жанров достаточно очевидно, а вот различия не совсем прояснены.

Серию сопоставлений жанров, входящих в разные подмножества криминальной литературы (фантастическое и нефантастическое), казалось бы, нужно начинать с наиболее распространенного и центрального жанра криминальной литературы – детектива. Однако он в фантастике представлен довольно скудно; в основном, рассказами и новеллами, иногда циклами новелл, объединенными общим героем-сыщиком (Уэнделл Эрт, Магнус Рудольф). Наиболее многочисленным и, видимо, стержневым в системе фантастических криминальных жанров является не детектив, а полицейский роман.

Задача статьи – сформулировать характерные признаки фантастического полицейского романа в его отличии от нефантастического варианта жанра. В качестве материала выбраны «Стальные пещеры» А. Азимова и «Отель “У погибшего альпиниста”»¹ А. и Б. Стругацких.

Начнем анализ с романа А. Азимова «Стальные пещеры», одного из первых в цикле о полицейском Элайдже Бейли и его партнере работнике Дэниеле Оливо².

Действие происходит в далеком будущем; герой романа – полицейский г. Нью-Йорка. Повествователь неоднократно подчеркивает класс героя как служащего – С-5. Из контекста ясно, что это средний класс: мы знаем, что существуют классы выше (в случае успеха расследования начальство обещает поднять класс Элайджа Бейли до С-6 или даже С-7), но знаем также, что бывают классы ниже. В характеристике персонажа



говорится, что «он не был ни идеалом сообразительности, ни хладнокровия»³; в полицейском управлении Бейли на среднем счету, как он сам говорит: «У нас в отделе немало ребят с более высокими данными». Отметим также, что действие изображается с точки зрения главного героя (субъект речи – повествователь, но в романе часто используется форма несобственно-прямой речи)⁴.

Заурядность героя, рутинность (процедурность) его служебных действий, и в то же время его центральное положение в романе – признаки, характерные для нефантастического полицейского романа. Исследователи, сопоставляя героя детектива и героя полицейского романа, отмечают, что последний не имеет установки на игру, на творчество, он – обычный, рядовой работник розыска (в первую очередь – по своим способностям), негротескный образ⁵. Этим характеристикам вполне соответствует герой «Стальных пещер» Элайдж Бейли.

Отметим еще одно сходство «Стальных пещер» с нефантастическим полицейским романом, а именно – изображение в романе частной жизни героя. Причем изображаются лишь те эпизоды, «которые прямо связаны с криминальным сюжетом»⁶, пересекаются с ним и тем самым выполняют двойную функцию. Так, знание полного имени жены Элайджа Бейли – Джезебел – оказывается уликой против преступника, а библейская история о Джезебел характеризует и Джесси, и самого Элайджа Бейли.

Сюжет в «Стальных пещерах» также похож на сюжет нефантастического полицейского романа и представляет собой расследование двух убийств. Элайдж Бейли поочередно выдвигает три версии преступления, две из которых оказываются неверными. Сначала Элайдж Бейли обвиняет в убийстве своего партнера Р. Дэниела Оливо, но лишь подозрение, что убийца – начальник полицейского управления Нью-Йорка Джулиус Эндерби, оказывается правильным. Таким образом, традиционный для криминальной литературы конфликт сыщика и преступника завуалирован, и о том, кто настоящий преступник, ни читатель, ни герой почти до самого финала не догадываются.

Все вышесказанное позволяет отметить сходство полицейского романа в его фантастическом варианте с нефантастической разновидностью. Однако между ними есть существенное различие, кроющееся в природе сюжетного противоречия.

Ожидания традиционного разрешения конфликта в «Стальных пещерах» не оправдываются: космониты не хотят преследовать преступника за совершенное им преступление, т.к. они завершили свой эксперимент над землянами, их изучение и выяснили, что «жители Земли способны на колонизацию» (чего, собственно, космониты и добиваются).



Таким образом, на первый план выдвигается иное сюжетное противоречие между землянами и космонавтами с их роботами. Человеческое представление о жизни не допускает вмешательства в эту жизнь роботизированной силы, отсюда – непримиримость к цивилизации космонавтов; космонавты же в свою очередь пытаются вынудить землян к переселению на другие планеты, обжить которые возможно только с помощью роботов.

В ретроспективе становится понятно, что противоречие между двумя представлениями о человеческой жизни существует на всем протяжении романа и проявляется на разных его уровнях.

Так, на уровне речевой структуры мы отмечаем систему диалогов, предмет обсуждения в которых – невозможность сосуществования и сотрудничества человека и роботов.

На уровне сюжета в целом ряде эпизодов изображается протест людей против космонавтов и навязываемых ими роботов – это и воспоминания Бейли о барьерном бунте, и эпизод возмущения в обувном магазине, и преследование членов «медиевистской» организации. С этими событиями связаны опасения персонажей по поводу их возможного деклассирования из-за превосходства роботов: «У них есть роботы, способные заменить и вас и меня. Нас могут просто деклассировать. <...> Это грозит нам каждый день вот уже в течение 25 лет, с тех пор как на Земле появились первые космонавты».

Два противоположных представления о человеческой жизни ярче всего заметны в системе персонажей, а именно в паре главных героев – человека и робота, сотрудничество и общение которых на протяжении всего романа, с одной стороны, показывают глубокую пропасть между двумя этими формами жизни, а с другой – возможность сосуществования и даже притяжения их друг к другу (эта мысль затем будет развита А. Азимовым в других романах об Элайдже Бейли и Дэниеле Оливо). Показателен в этом отношении финальный эпизод прощания партнеров, когда Бейли говорит: «Не думал, что когда-нибудь придется делать такое признание такому, как вы, Дэниел, но я доверяю вам. Даже больше – я восхищен вами», а между тем «лицо Р. Дэниела не выражало никаких эмоций». В то же время «Лайдж Бейли неожиданно улыбнулся, взял Р. Дэниела за локоть, и оба рука об руку вышли из комнаты».

Именно на почве противостояния двух представлений о жизни возникает в романе «Стальные пещеры» собственно криминальный конфликт сыщика и преступника, совершающего убийство из страха перед последствиями активного внедрения роботов в земную жизнь. Несмотря на то, что преступник найден и разоблачен, он не несет наказания, а Элайдж Бейли ставит ему такое условие: «...если вы сумеете воспользо-



ваться смертью доктора Сартона, чтобы убедить медиевистов возобновить освоение Галактики, космониты, возможно, сочтут эту жертву оправданной».

Но в финале романа нет ни разрешения криминального конфликта сыщика и преступника, ни снятия мировоззренческого противоречия.

Все перечисленное выше доказывает, что главное в сюжете «Стальных пещер» – эпическая ситуация, которая «не создается, а также не преодолевается или отменяется ни каким-либо отдельным событием, ни всей их совокупностью. Это и составляет ее принципиальное отличие от конфликта драматического⁷. Вопрос о праве и правоте, составляющий стержень драматического сюжета, может быть решен. Но сущность мира, которая раскрывается в эпической ситуации, остается неизменной»⁸.

Таким образом, можно подвести предварительный итог. Первое отличие фантастического полицейского романа от нефантастического варианта – доминирование эпической сюжетной ситуации над конфликтом. Второе состоит в том, что сущность фантастической эпической ситуации немыслима для нефантастической литературы, изображающей мир в рамках представлений читателя о границах возможного. И, наконец, третье отличие заключается в особой трактовке выбора героя. В нефантастической литературе обычно лишь один выбор соответствует нравственному закону; в фантастическом же варианте критериев «правильности» поступка героя нет, и отсюда – неоднозначность оценки результатов разрешения проблемы. То, например, как Элайдж Бейли разрешает частную ситуацию (отказ от преследования преступника) и более общую проблему, связанную с жизнью всего человечества, можно оценить как паллиатив.

Перейдем к анализу романа братьев Стругацких «Отель “У погибшего альпиниста”». Традиционно это произведение относят к жанру фантастического детектива⁹. Если для уточнения жанра обратиться к определению детективной прозы¹⁰, то станет очевидным, что устройство «Отеля...» не вполне соответствует приведенным в специальной литературе признакам, и прежде всего это выражается в отсутствии в сюжете события преступления, а также в типе героя, ведущего расследование. Как мы уже отмечали, «герой-детектив не может быть (по своим способностям, а не по социальному статусу) рядовым работником розыска»¹¹; «преступник в классическом детективе относится к своему преступлению как к акту искусства, а сыщик к расследованию как к творчеству»¹². Герой «Отеля...» как раз и по профессии, и по способностям – именно рядовой полицейский, да еще и «полицейский скучной специальности» (302)¹³. По ходу сюжета герой безуспешно пытается



выйти за рамки своей роли, освободиться «от самого себя – казенного, высокоморального, до скрипучести законопослушного человечка со светлыми пуговицами, внимательного мужа и примерного отца, хлебо-солного товарища и приветливого родственника» (306), однако тождественность себе самому (точнее, своей жизненной роли) позволяет назвать Глебски негротескной фигурой, так как гротескный образ характеризуется размытостью и нечеткостью границ с окружающим миром и между его частями, возможностью перехода границ. Глебски же – фигура цельная и почти «готовая».

Сюжет расследования преступления героем-полицейским обусловил введение в текст характерных для полицейского романа композиционно-речевых форм – описания процедуры расследования как «следствия по всем правилам» (374); при этом принципы расследования иронически осмысливаются Глебски: «Я посмотрел и поискал... – и нигде ничего не обнаружил. Естественно, я и не ожидал ничего обнаружить, это было бы слишком просто, но проклятая чиновничья добросовестность не позволила мне оставлять в тылу белые пятна. Двадцать лет беспорочной службы – это двадцать лет беспорочной службы: в глазах начальства, да и в глазах подчиненных тоже, всегда лучше выглядеть добросовестным болваном, чем блестящим, хватающим вершки талантом» (408).

Все вышесказанное позволяет отнести «Отель...» к жанру фантастического полицейского романа, а не детектива. Теперь попробуем определить, чем отличается «Отель...» от нефантастического варианта жанра.

Как мы уже отмечали, в сюжете «Отеля...» отсутствует событие преступления: то, что принято за убийство Олафа Андварафорса, на самом деле является отключением робота; а пропажа золотых часов Мозеса организована самим Мозесом для отвлечения внимания. Отсутствии преступления и преступника «снимает» конфликт и эксплицирует иное противоречие, неразрешаемое в ходе сюжета, т.е. эпическую ситуацию, как и в «Стальных пещерах» Азимова. В «Отеле...» сталкиваются не *норма* и *не-норма* (и персонажи, их олицетворяющие, как в криминальных произведениях), а *две нормы*: одна человеческая, а другая – нечеловеческая, инопланетная.

С этим связано испытание героя, которое является самым важным событием в романе. В ситуации выбора между двумя нормами он исходит из должностных инструкций полицейского: «...какая мне разница, пришельцы они или нет? Где это сказано, что пришельцам разрешается грабить банки? Землянам, видите ли, не разрешается, а им можно <...> Но я не эксперт. Я простой полицейский. Я не уполномочен вести пере-



говоры с вурдалаками и пришельцами. Я обязан передать вас в руки закона, вот и все. Кто бы вы ни были на самом деле, вы находитесь на территории моей страны и подлежите ее юрисдикции» (447, 450). У этого выбора есть другой аспект, заметный в обращении Глебски к Симонэ: «Как, по вашему мнению, в такой ситуации должен поступать я, *чиновник* (здесь и далее курсив мой – *Е.К.*) с золотыми пуговицами? Должен я исполнить свой долг или нет? А вы сами, Симонэ, как *землянин*, что вы думаете о своем долге?» (455). Таким образом, первоначальный выбор Глебски между служебным долгом и человеческим отношением к инопланетянам поднимается до уровня отношений человечества в целом (землян) с не-человеческими существами. Этой же цели служит эпилог романа, в котором Глебски продолжает решать проблему собственной правоты уже после гибели инопланетян и банды Чемпиона: «Многомного раз во время скучных дежурств, во время одиноких прогулок и просто бессонными ночами я думал обо всем случившемся и задавал себе только один вопрос: прав я был или нет? <...> Формально я был прав, начальство признало мои действия соответствующими обстановке... Совесть у меня болит, вот в чем дело. Никогда со мной такого не было: все делал правильно, чист перед богом, законом и людьми, а совесть болит» (460–461). Важен в этом смысле эпизод «альтернативной истории» – рассказа об инопланетянах внукам Глебски, в которой все заканчивается хорошо: «...пришельцы благополучно отбывают домой в своей сверкающей ракете, а банду Чемпиона благополучно захватывает подросшая полиция» (458). В эпилоге Глебски заново пытается смоделировать ситуацию уже из другой роли – роли землянина, человека уникального, но в то же время человека в общеземном, родовом смысле, отвечающего не только за поимку преступника, но и за продолжение жизни на Земле: «Даже сейчас и даже я, тот самый человек, который все это пережил и передумал, снова столкнувшись с подобной ситуацией, прежде всего спрошу себя: а правду ли они говорят, не скрывают ли чего-нибудь, не таится ли в их появлении какая-то огромная беда? Я-то старый человек, но у меня, видите ли, есть внуки...» (461). Таким образом, выбор Глебски остается сомнительным и неоднозначным и для самого героя, и для автора и читателя.

Эпическая ситуация в «Отеле...» и тип героя теснейшим образом взаимосвязаны. Здесь оказался необходим герой, который в силу профессии является типичным представителем законоподдерживающих институций. Таким образом, именно он репрезентирует земные нормы и порядок, и потому ему сложнее принять иные, неземные нормы. Для решения этих художественных задач жанр детектива не совсем пригоден; здесь более «правилен» жанр полицейского романа. Кроме того, в



«Отеле...» ставится иная, нежели в нефантастическом полицейском романе, проблема: не восстановление справедливости и порядка, временно нарушенного преступником, а проблема принятия иного по своей природе порядка.

Отметим, что это вполне согласуется с нашими выводами, сделанными в результате анализа романа А. Азимова «Стальные пещеры». И в том, и в другом романе на первый план сюжета выдвигается эпическая ситуация, позволяющая продемонстрировать не частный случай, а полноту бытия, которая «выступает как взаимодополнительность основных его аспектов и единство противоположностей»¹⁴. Литературные возможности фантастики позволяют с особой остротой поставить вопрос нравственной оценки выбора героя, проходящего испытание в буквально невероятных условиях, не имея ни образцов поведения, ни критериев правильности своего поступка. Все перечисленные особенности отличают фантастический вариант полицейского романа от нефантастического.

Однако «Отель...» имеет отличия и от «Стальных пещер». Событие преступления в этом романе – иллюзорное, ненастоящее, в то время как преступление в «Стальных пещерах» – вполне конкретно. Исходя из этого несовпадения, можно считать, что «Стальные пещеры» и «Отель “У погибшего альпиниста”» – это два варианта фантастического полицейского романа, различающиеся характером сюжета и основного события – преступления.

К произведениям первого типа («Стальные пещеры») можно отнести некоторые другие романы цикла об Элайдже Бейли, цикл произведений П. Амнуэля о Романе Бутлере, цикл романов К. Булычева «Галактическая полиция» и др. Второй вариант составляют такие произведения, как «Расследование» и «Насморк» С. Лема, «Жук в муравейнике» братьев Стругацких.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Авторы называют «Отель “У погибшего альпиниста”» повестью.

² Другие романы цикла: «Мать-Земля», «Обнаженное солнце», «Зеркальное отражение», «Роботы Утренней Зари», «Роботы и Империя». Заглавия могут меняться в зависимости от перевода. Также существуют разные варианты имени главного героя – Илайдж Бейли, Элайдж Бейли, Илия Бейли. Отметим, что не все произведения относятся к полицейским романам.

³ Азимов А. Стальные пещеры. URL: <http://lib.ru/FOUNDATION/cavsteel.txt> (дата обращения 19.12.2010).

⁴ Более подробно о различиях в субъектной структуре детектива и полицейского романа см.: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.



⁵ См. работы: *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55; Кириленко Н.Н. Детектив и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115.

⁶ *Федунина О.В.* Функции финала в советской милицейской повести («Дело “пестрых”» А. Адамова) // Школа теоретической поэтики: сб. научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М., 2010. С. 210.

⁷ О сходстве драматического и криминального конфликта см.: *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза. С. 56.

⁸ *Тамарченко Н.Д.* Эпика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 309.

⁹ См., например: *Лемхин М.* Детектив братьев Стругацких: О повести «Отель “У погибшего альпиниста”» // Советский учитель. 1971. 13 января (№ 2). С. 4; *Переслегин С.* Детектив по-арканарски // Возвращение к звездам: фантастика и эволюция. М., 2010. С. 144–152; *Невский Б.* Служба – дни и ночи. Детективная фантастика. URL: <http://www.mirf.ru/Articles/art1535.htm> (дата обращения 14.07.2010); *Ануфриев Г.Г., Солодовников С.В.* Загадка фантастического детектива. URL: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=1197&page=1 (дата обращения 14.07.2010); а также форум портала «Лаборатория фантастики». URL: <http://www.fantlab.ru/work568page5#responses> (дата обращения 19.12.2010).

¹⁰ См.: Как сделать детектив. М., 1990; *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза.

¹¹ *Тамарченко Н.Д.* Детективная проза. С. 55.

¹² *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 29.

¹³ Здесь и далее ссылки даются по изданию: *Стругацкий А., Стругацкий Б.* За миллиард лет до конца света; Улитка на склоне; Отель «У погибшего альпиниста»: повести. М., 1997.

¹⁴ *Тамарченко Н.Д.* Эпика. С. 307–308.



SUMMARY

Articles and Reports

Theoretical Problems

Vladislav Sh. Krivonos. Terms of the Metatext in Gogol's «The Dead Souls».

The article analyses functions and semantics of terms of the metatext «story» and «poem» playing important role in the metanarration in «The Dead Souls».

Key words: story; poem; metanarration; terms of the metatext; Gogol.

Natalia N. Kirilenko. Detective: Logic and Play (continuation).

The article conveys the supposition that besides the logical and rational source there is a playful and creative aspect to the classical detective story as a genre. Thus, a detective overcomes a criminal not only due to analysis and deduction, but also «overplaying» him. This part of my paper is on Agatha Christie's contribution to the genre of a classical detective story and to the continuing tradition of all types of detectives in a classical detective story, especially two basic types: Dupin – Holmes and mademoiselle de Scud ri – Brown.

Key words: genre; classic detective; logic; play; detective; criminal; norm; grotesque; novella; turning point.

History of Literature

Olga A. Bogdanova. Dostoevsky at the Edge of the 19th – 20th Centuries.

Being undoubtedly the centre of the literary reception by the Silver Age, Dostoevsky was not perceived in the wholeness of his individual religious insight by this epoch. Its cultural figures, such as D.C. Merezhkovsky, Vyach. Ivanov, Andrej Bely and N. Berdyaev, inherited the ideology of characters in Dostoevsky's novels, and first of all his nihilists' and religious rebels' ideology, feeling psychologically akin to them. Dostoevsky's idea of Russia's non-catastrophic path of development towards the religious renewal, and his devotion to the ancient church tradition of Isichazm were not adopted by their conscientiousness.

Key words: Dostoevsky; Silver Age; orthodox church; isichazm; new religious conscientiousness; theurgy; apocalypse; catastrophe.

Sergey A. Kibalnik. Vladimir Nabokov and Gayto Gazdanov. (On V. Nabokov's Novel «The Real Life of Sebastian Knight»).

The present study is devoted to the intertextual connections between the novels by two most famous representatives of the younger generation  migr  literature: Gayto Gazdanov and Vladimir Nabokov in the 1930–1940s.



In the article the following issue is regarded: what are the reflections of Gazdanov's works in the text of the first Nabokov's novel written in English in December, 1938 – January, 1939 in Paris and published in December, 1941 in the USA.

Key words: Gazdanov; Nabokov; novel; Russian; abroad; emigration; intertextual; pretext; parody.

Tatiana G. Shemetova. **Myth About the Prophet in the Poetry of the 20th Century («Conversation with the Genius» M. Tsvetaeva and «Conversation with the Inhabitant of Heavens» I. Brodsky).**

The article examines how the image of the prophet from Pushkin's poem of the same name has affected the 20th century literature.

Key words: Pushkin; Tsvetaeva; Brodsky; Pushkin myth; prophet.

Interpretations

Leonid Yu. Fukson. **Interpretation of the Novel «Treasure island» by R.L. Stevenson.**

The article is an attempt of the interpretation of the novel «Treasure island» by R.L. Stevenson. First, this interpretation is founded on the disclosure of the inner value and symbolic connections of the work. Second, the description of the imaginative frame of Stevenson's novel makes clear its adventure fictitious mechanism, which provokes a relevant readers' behaviour.

Key words: R.L. Stevenson; adventure novel; delay of an event; instability of life; journey; concealment of man.

Philology and...

Anton S. Reinhold. **The Beginnings of F.A. Stepun's Ethical Principles: the Analysis of the War Diaries «From the Letters of an Artillery Officer» (1918).**

The article focuses on the First World War diaries of Fedor Stepun (1884–1965), a prominent philosopher and scholar among the Russian expatriots of the 1920-s. Stepun's war diary was first published in the abridged censored form under the pseudonym «N. Lugin» in the magazine «Severnnye zapiski» (the Northern Notes) in 1916, issues 7, 8 and 9. This version was then expanded and built on due to the letters of 1916 – 1917, which were added to the body of the war diary, and it was published in 1918 in the book form as «From the Letters of an Artillery Officer», together with the notes «Iz deistvuiushchei armii» (From the Battlefield) by V. Ropshin (B. Savinkov). The article gives a detailed analysis of a central theme in Stepun's war diary, that is, his active Christian position, which is instrumental for the understanding of his philosophy as a whole.



Key words: German xenophobia; Russian xenophobia; propaganda; violence; Christian outlook; pacifism; Kant's categorical imperative.

Academic Events

White Readings – 2010. Session «Genristic Aspects»

Oleg V. Zyryanov. The Logic of Genre Categories in the Poetry of the New Time.

The article points to the intensification of the communicative aspect in the act of genre autoreflection making part of the reader's perception motivations system; the author sets forward a typology of genre reflexives with genre categories viewed as a realization thereof. With reference to national poetry (elegies, poetic prayers, and sonnets), the author traces the logic of genre categories testifying to the change in historic milestones of genre thinking of the New Time.

Key words: genre; canon; autoreflection; genre reflexive; genre category; noncanonical genre; phenomenology of consciousness.

Svetlana Yu. Artemova. Communication Contrary: the Transformation of the Genre of Lyrical Epistle.

The article deals with the transformation of lyric genres, the example is the genre shift of the lyrical epistle in the second half of the 20th century. The conclusion is made, based on the material of different authors' epistles, that the lyrical epistle was the dominant genre of contemporary letters, despite the impossibility of communication.

Key words: genre; epistle; communication, shifting the genre of poetry; addressee.

Larisa N. Poluboyarinova. About Distinction between the Tale (Erzählung), the Novella and the Novel in the German Prose of 19th Century.

The article deals with distinction of the genre parameters of the tale (Erzählung), the novella and the novel. The material of research is the German and Austrian prose of the 19th century, specifically the work of Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916).

Key words: tale; novella; novel; German realism; Marie von Ebner-Eschenbach.

Olga N. Kulishkina. The Aphorism in the Russian Culture of the 19th and the Beginning of the 20th Century.

The article deals with the genre history of the Russian aphorism from the aphoristical attempts of Piotr Viazemsky and Alexander Pushkin until the «aphoristical philosophy» by Lev Shestov and Vasily Rozanov.



Key words: aphorism; aphoristics; genre; Russian literature of the 19th and the beginning of the 20th century.

Nina A. Korzina. The Destiny of Smaller Canonical Genres in the Russian Literature of the End of the 19th Century («The Dog's Fortune» by A.I. Khuprin).

The article deals with the smaller genres in A.I. Khuprin's prose which correlate with the canonical genres of the tale and the apologue being thus an evidence of the legitimate process of these genres' transformation in the literature of the end of the 19th century.

Key words: smaller forms of the epos; genres; novella; apologue; the animalistic literature; A.I. Khuprin.

Oksana A. Kravchenko. The Concept of «Novel-tragedy»: the Polemics between M. Bakhtin and V. Ivanov.

The article analyzes the genre concept of «novel-tragedy» which was suggested by V. Ivanov and polemically interpreted by M. Bakhtin. The convergence of both research positions and the way of transformation of Ivanov's ideas in the concept of polyphonical novel are traced. Subject matter of «novel-tragedy» is investigated in the context of the «creating form» and «aesthetical object» ideas. The conclusion is made that the base of the discussion of genre is the fundamental opposition of religiously-ethical and aesthetically-poetical approaches, determined by peculiarity of Dostoevskiy's works.

Key words: novel; tragedy; aesthetical object; sublime.

Anna Skubachevska-Pnevskaa. The Continuation of the Other Author's Work – Intertextual Literary Genre or a Form of Cultural Parasitism?

Commercialization of art is conducive to a popularity of productions *sequel* type, productions that correspond to a mass audience taste. A substantial majority of the examples shows that the level of the dependence of continuation on the model calls individuality of the work into question. When authors adopt someone else's heroes, along with their surroundings, and when restrict artistic efforts to invent new links of a plot, they seldom go beyond a cultural parasitism of a cultural parasitism. However among continuations of the famous works of literature one may find examples that pretend to be perceived as original authorial projects in which a complementation of the work of the other author is artistically functionalized, subdued to own vision of the world and ideas. The paper considers – using a few examples from Polish and Russian literature – a question, if it is possible to analyse the continuation of the plot as one of the 'intertextual genres', i.e. works in which the structure and the meanings base on a direct relation to things that have already been written.



Key words: continuation; intertextuality; literary genre; plot.

Elena Yu. Kozmina. Criminal Fantasy Fiction: Police Procedurals
Genre.

The paper is an attempt at an original genre codification of the two well-known fantasy novels, *The Caves of Steel* by Isaak Azimov and *Dead Mountaineer's Hotel* by Arkady and Boris Strugatsky and to categorize them as criminal fantasy novels. The author compares the 'fantasy' and the 'non-fantasy' modifications of the criminal novel genre and identifies the key features of the fantasy criminal novel.

Key words: genre; criminal fiction; detective stories; police procedurals; conflict; epic situation; *The Caves of Steel*; *Dead Mountaineer's Hotel*.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Артемова Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Научные интересы: поэтика текста; жанры лирики; стихотворения И.А. Бродского. E-mail: svart1@yandex.ru

Богданова Ольга Алимовна – доктор филологических наук, профессор Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина. Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Зырянов Олег Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Автор монографии «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (Екатеринбург, 2003). Сфера научных интересов: жанровая поэтика, феноменология стиховых композиций, духовно-религиозные аспекты отечественной литературной классики. E-mail: philologusu@rambler.ru

Кибальник Сергей Акимович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург), руководитель Виртуальной исследовательской лаборатории «Новая и старая русская классика» (newruslit.ru). Автор книг «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» (Л., 1990), «Художественная философия Пушкина» (Studiorum Slavicorum Monumenta. Tomus 16. СПб., 1998), «Литературные стратегии Виктора Пелевина» (СПб., 2008, совместно с О.В. Богдановой и Л.В. Сафроновой) и более 200 работ о русской литературе XIX–XX вв. E-mail: kibalnik007@mail.ru

Кириленко Наталья Натановна – соискатель кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика антидетектива и детектива; русская и англо-американская проза XIX–XX вв. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Козьмина Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, ученый секретарь Музея истории Екатеринбурга; доцент кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского государственного



ного университета им. А. М. Горького; доцент кафедры лингвистики и межкультурных коммуникаций Екатеринбургской академии современного искусства (Екатеринбург). Научные интересы: поэтика романа-антиутопии; фантастика XX века; методика преподавания литературы. E-mail: klen063@gmail.com

Корзина Нина Александровна – доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета. В сферу научных интересов входят проблемы жанра, художественного пространства, своеобразия принципов романтизма, мотивной структуры литературного текста. E-mail: svart1@yandex.ru

Кравченко Оксана Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и художественной культуры, докторант Донецкого национального университета (Украина). Научные интересы: поэтическая конкретизация эстетических категорий (гармония, возвышенное) на основе бахтинских работ 1920-х годов; метапоэтическая перспектива изучения творчества Н. Гоголя, А. Белого, Вяч. Иванова. E-mail: 1234oksana@rambler.ru

Кривonos Владислав Шавевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии; заведующий кафедрой теории и истории литературы Самарской государственной областной академии (Наяновой). Автор книг: «Проблема читателя в творчестве Гоголя» (1981), «“Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования» (1985), «Мотивы художественной прозы Гоголя» (1999), «Русская литература XIX века» (2001), «Повести Гоголя: Пространство смысла» (2006), «От Марлинского до Пригова: Филологические студии» (2007), «Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации» (2009), «Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема. Коллективная монография» (2009; в соавторстве с О.В. Зыряновым, Е.К. Созиной и др.). E-mail: vkrivonos@gmail.com

Кулишкина Ольга Николаевна – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры бизнес-технологий Института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Научные интересы: история русской литературы XVIII–XX вв., теория литературы, компаративистика. E-mail: olgakulishkina@mail.ru



Полубояринова Лариса Николаевна – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: современная немецкая и австрийская литература; компаративистика. E-mail: LarPolub@hotmail.com

Рейнгольд Антон Сергеевич – аспирант 3 года обучения кафедры теории и практики перевода ИФИ РГГУ (научный руководитель – Серебряный Сергей Дмитриевич, доктор филос. наук, кандидат филол. н., ИВГИ РГГУ). Научные интересы: история, мировая и русская литература первой половины XX в. E-mail: anton.reinhold@googlemail.com

Скубачевска-Пневска Анна – PhD, адъюнкт кафедры теории литературы Института польской литературы, Университет Николая Коперника (Торунь, Польша); научные интересы: теоретическая поэтика, методология и история литературоведения, теория романа, интертекстуальность. E-mail: skubpnie@tlen.pl

Фуксон Леонид Юделевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета. Научные интересы: герменевтика и рецептивная эстетика. E-mail: 12lf@rambler.ru

Шеметова Татьяна Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской литературы XX века Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Научные интересы: пушкинский миф в русской литературе XX в. E-mail: shemetovat@mail.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Svetlana Yu. Artemova, Cand. Sc. (Philology), is an assistant professor at the Literary Theory Department of the Tver State University. Research interests: the poetics of text; genres; poetry; I.A. Brodsky's poems. E-mail: svart1@yandex.ru

Olga A. Bogdanova, Doctor of Philology, is a professor at the Pushkin State Russian Language Institute. Research interests: the history of the 19th- and 20th- century Russian literature. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Leonid Yu. Fukson, Doctor of Philology, is a professor and the head of the Department of the Literary Theory and Foreign Literatures, the Kemerovo State University. Research interests: hermeneutics and receptive aesthetics. E-mail: 12lf@rambler.ru

Sergey A. Kibalnik, Doctor of Philology, is a principal research associate at the Institute of Russian Literature (the Pushkin house), Russian Academy of Sciences (St. Petersburg); the head of the Virtual Research Laboratory «New and Old Russian Classics» (newruslit.ru). The author of the books (in Russian): «Russian anthological poetry of the 1st third of the 19th century» (Leningrad, 1990), «Pushkin's art philosophy» (Studiorum Slavicorum Monumenta. Tomus 16. St. Petersburg, 1998), «Viktor Pelevin's Literary Strategies» (St. Petersburg, 2008; joint authorship with O.V. Bogdanova and L.V. Safronova) and more than 200 papers on the Russian literature of the 19th – 20th centuries. E-mail: kibalnik007@mail.ru

Natalia N. Kirilenko is a postgraduate student of the *Department of Theoretical and Historical Poetics*, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); anti-detective and detective poetics; the Russian and English American prose of the 19th and 20th centuries. E-mail: nkirilenko466@gmail.com

Nina A. Korzina is an associate professor at the Literary Theory Department of the Tver State University. Research interests: genre problems, space, the Romanticism principles, the motif structure of a literary text. E-mail: svart1@yandex.ru

Elena Yu. Kozmina, Cand. Sc. (Philology), is a Scientific Secretary at the Museum of Ekaterinburg History (Ekaterinburg) and an associate professor at the Department of Cultural Studies at the Ural State University. She also holds a part-time position as a docent at the Department of Linguistics and Intercultural Communication, the Ekaterinburg Academy of Contemporary Art. Research interests: the poetics of dystopia novels, the 20th-century fantasy fiction and methods of teaching literature in higher education. E-mail: klen063@gmail.com



Oksana A. Kravchenko, Cand. Sc. (Philology), is an associate professor at the Department of Literary Theory and Artistic Culture, a doctorate student of the Donetsk National University (Ukraine). Research interests: the poetic concretization of aesthetic categories (harmony, the sublime) based on M.M. Bakhtin's works of the 1920-s; the metapoetical perspective in research on the creative work by N. Gogol, A. Bely, Vyach. Ivanov. E-mail: 1234oksana@rambler.ru

Vladislav Sh. Krivonos, Doctor of Philology, is a professor at the Department of Russian and Foreign Literatures and Literature Teaching Methods of the Volga State Academy for the Humanities and Social Sciences; the head of the Literary Theory and History Department of the Samara State Regional Academy. The author of the books (in Russian): «The Reader Issue in Gogol's Works» (1981), «Gogol's *Dead Souls* and Formation of New Russian Prose: Narrative Issues» (1985), «Motifs in Gogol's Fictional Prose» (1999), «Russian Literature in the 19th Century» (2001), «Gogol's Stories: Meaning Space» (2006), «From Marlinsky to Prigov: Philological Studies» (2007), «Gogol: Issues of Creative Work and Interpretation» (2009), «Nikolai Gogol as a Hermeneutical Issue. A Collective Monograph» (2009; joint authorship with O.V. Zyryanov, E.K. Sozina, et al.). E-mail: vkrivonos@gmail.com

Olga N. Kulishkina, Doctor of Philology, is an associate professor; a professor at the Department of Business Technologies of the Institute for Business Communications, the St. Petersburg State University of Technology and Design. Research interests: history of Russian literature of the 18th – 20th centuries, literary theory, comparative studies. E-mail: olgakulishkina@mail.ru

Larisa N. Poluboyarinova, Doctor of Philology, an associate professor; a professor at the Department of the History of Foreign Literatures, the Faculty of Philology, the St. Petersburg State University. Research interests: contemporary German and Austrian literature; comparative studies. E-mail: LarPolub@hotmail.com

Anton S. Reinhold is a postgraduate student of the Department of Translation Studies, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities; research supervised by Prof. Dr Sergei D. Serebriany, the Institute for Advanced Studies, the Russian State University for the Humanities. Research interests: the early 20th-century world and Russian history and literature. E-mail: anton.reinhold@googlemail.com

Tatiana G. Shemetova, Cand. Sc. (Philology), is an associate professor; is currently working for a doctor's degree at the Literature of the 20th Century Department of the Lomonosov Moscow State University. Research interests: Pushkin myth in the Russian literature of the 20th century. E-mail: shemetovat@mail.ru

Anna Skubachevska-Pnevnska (Anna Skubaczewska-Pniewska), PhD, is an adjunct at the Literary Theory Department at the Institute of Polish



Literature, Nicolaus Copernicus University in Toruń (Poland). Research interests: theoretical poetics, the methodology and history of literature, the theory of the novel, intertextuality. E-mail: skubpnie@tlen.pl

Oleg V. Zyrianov, Doctor of Philology, is a professor at the Ural State University; the head of the Russian Literature Department. The author of the monograph «The Evolution of the Genre Conscience of Russian Poetry: the Phenomenological Aspect» (Ekaterinburg, 2003). Research interests: the poetics of genres; the phenomenology of poetic compositions; the spiritual and religious aspects of Russian classical literature. E-mail: philologusu@rambler.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Корректор М.А. Якименко
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 27.01.2011.
Формат 60x90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 10
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru