



**НОВЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ВЕСТНИК**



**№ 4(27)
2013**

Москва
2013

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE FOR PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 4 (27) ' 2013

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Мани, В.М. Маркович,
Н.И. Рейнгольд, И.В. Силантьев, Игорь П. Смирнов,
В.И. Тюпа (главный редактор), Ежи Фарино,
А.А. Фаустов, О.В. Федунина (ответственный секретарь),
Игорь В. Фоменко, Маттиас Фрайзе, Чжоу Цичао,
И.О. Шайтанов, П.П. Шкаренков.

The New Philological Bulletin

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь),
И.Г. Драч (редактор-переводчик),
М.В. Руднева (технический редактор).

№ 4 (27) ' 2013

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

Сайт: <http://slovorggu.ru>

Телефон: (499) 250-68-44

Факс: (499) 251-35-06

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

Moscow
2013

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2013

© Российский государственный гуманитарный университет, 2013

The New Philological Bulletin

№ 4 (27) ' 2013

Editorial Board:

M.N. Darvin, I.V. Ershova, Jerzy Faryno,
A.A. Faustov, O.V. Fedunina (Senior Secretary),
Igor V. Fomenko, Matthias Freise, Dirk Kemper, E.N. Kovtun,
D.M. Magomedova, Yu.V. Mann, V.M. Markovich,
Zhou Qichao, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov,
P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Igor P. Smirnov,
V.I. Tjupa (Editor-in-Chief)

Editors:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), D.M. Magomedova,
O.V. Fedunina (Senior Secretary), I.G. Drach (Translator),
M.V. Rudneva (Technical Editor)

*The journal is established in 2005
Is issued 4 times a year*

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute for Philology and History

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

Web-site: http://slovorggu.ru

Phone: 7 (499) 250-68-44

Fax: 7 (499) 251-35-06

Any reprint and citation require the reference to *The New Philological Bulletin*.

© Editorial board of *The New Philological Bulletin*, 2013

© Russian State University for the Humanities, 2013

ISSN 2072-9316



Содержание

Статьи и сообщения

Поэтика романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»

- С.Г. Буров (Пятигорск) Инверсирование волшебной сказки в «Докторе Живаго» 7
- В.В. Мароши (Новосибирск) О семантике личного имени Юрия Живаго 35
- Ю.С. Морева (Москва) Автор и читатель «Стихотворений Юрия Живаго» 46
- Юджи Кадзияма (Токио, Япония) Образ воды в творчестве Б.Л. Пастернака («Февраль. Достать чернил и плакать!...», «Повесть» и «Доктор Живаго») 54

История литературы

- А.А. Моисеева (Пермь) Екатерина Вторая как объект сатиры в поэме В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахк» 64
- О.А. Богданова (Москва) Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф.М. Достоевского. Статья первая 74

Нарратология

- Н.П. Чукичева (Гродно, Беларусь) Экспериментальный нарратив в повести Власта «Лабиринты» 94
- Е.В. Абрамовских (Самара) Эффект «обманутого читательского ожидания» в нарративной структуре повести Л. Улицкой «Сквозная линия» 104

Филология плюс...

- Я.А. Ушенина (Москва) О новой любви: на границе художественной литературы, философской рефлексии и научных представлений 119

Обзоры и рецензии

- И.Е. Прохорова, Е.В. Сартаков (Москва) Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. СПб.: Росток, 2012. 752 с. 129

In memoriam

- Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск) Девятое последнее десятилетие. Памяти Вадима Соломоновича Баевского (1929–2013) ... 134

Summary 144

Сведения об авторах 148



Contents

Articles and Reports

Poetics of B. Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"

S.G. Burov (Pyatigorsk) Inversion of the Fairy Tale in *Doctor Zhivago* 7
 V.V. Maroshi (Novosibirsk) On the Textual and Contextual
 Meaning of the Name Yuri Zhivago 35
 J.S. Moreva (Moscow) Poems by Yuri Zhivago: Author and Reader 46
 Yuji Kajiyama (Tokyo, Japan) The Image of Water
 in B.L. Pasternak's Creative Work (*Fevral'. Dostat' chernil
 i plakat', Povest' and Doctor Zhivago*) 54

History of Literature

A.A. Moiseeva (Perm) Catherine II as an Object of Satire
 in V.I. Maykov's Poem *Elisey, or Bacchus Enraged* 64
 O.A. Bogdanova (Moscow) Will Beauty Save the World? The Problem of
 Beauty and Female Characters in F.M. Dostoyevsky's Novels. Article 1 ... 74

Narratology

N.P. Chukicheva (Grodno, Belarus) The Experimental
 Narrative in Vaclaŭ Łastoŭski's Story *Labyrinths* 94
 E.V. Abramovskikh (Samara) The Effect of the Disappointed
 Readerly Expectation in the Narrative Structure of
 L. Ulitskaya's Story *Skzovnaya Liniya* 104

Philology and...

Ya.A. Ushenina (Moscow) On the New Love: at the Boundary of
 Artistic Literature, Philosophical Reflection and Scholarly Notions 119

Surveys and Reviews

I.E. Prokhorova, E.V. Sartakov (Moscow) Annenkova E.I. Gogol
 and the Russian Society. Saint-Petersburg: Rostok, 2012. 752 p. 129

In Memoriam

L.V. Pavlova, I.V. Romanova (Smolensk) The Ninth Final Decennary.
 In the Memory of Vadim S. Bayevsky (1929–2013) 134
 Summary 144
 List of Contributors 150



СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

**ПОЭТИКА РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА
 «ДОКТОР ЖИВАГО»**

С.Г. Буров (Пятигорск)

**ИНВЕРСИРОВАНИЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ
 В «ДОКТОРЕ ЖИВАГО»**

В статье исследованы реализации в романе Б.Л. Пастернака композиционных моделей сказки, описанных В.Я. Проппом в «Морфологии сказки». Проанализированы причины обращения Пастернака к фольклору и, в частности, к русской волшебной сказке. Определены формы инверсированного использования Пастернаком моделей волшебной сказки, истолкованной Проппом, что позволяет вскрыть интертекстуальные связи романа. Выяснено, что поэтика «Доктора Живаго» тяготеет к поэтике русской волшебной сказки и сюжетно-композиционное целое романа представляет собой систему алгоритмически воспроизводимых инверсий сказочных функций, выделенных Проппом.

Ключевые слова: Пастернак; Пропп; «Доктор Живаго»; волшебная сказка; композиция; модель; функция; инверсирование; интертекстуальность; аналогия.

Как отмечают Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак, писатель испытывал «живой и глубокий интерес» к фольклору¹. И этот интерес он сохранял на протяжении всей творческой жизни. Утверждения А.Д. Синаевского (в дискуссии, опубликованной в сборнике «Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle»²) о том, что «Пастернак среди русских поэтов XX в. был менее других склонен к прямому использованию фольклора, к песенной стихии, к введению фольклорных образов или к стилизации под эти образы»³, а также Я. Платека о том, что «встречи с фольклором – редкость в пастернаковской поэзии»⁴, не выдерживают критики. В 1915 г. молодой поэт побывал на вечере совместного выступления известной собирательницы и исполнительницы северного фольклора О.Э. Озаровской и сказительницы и песельницы из Пинежского уезда Архангельской губернии М.Д. Кривополеновой. Вечер проходил в Политехническом музее, и Пастернак с восторгом вспоминал о нем в единственном письме от 4 марта 1929 г. к О.Э. Озаровской, написанном по случаю 30-летнего юбилея ее научно-художественной деятельности⁵. (Далее тексты Б. Пастернака с указанием тома и страницы приводятся по данному изданию, за исключением специально оговоренных случаев).



Как сообщают комментаторы, «попав во время первой мировой войны в 1915–1916 г. на Урал и в Прикамье, Пастернак тщательно подмечал особенности народного говора, внося диалектные слова в свои ранние, писавшиеся тогда стихи. Свои наблюдения он укреплял, сверяясь по фольклорным сборникам и словарям. Оказавшись снова на Каме в 1942–1943 г., Пастернак серьезно занимается изучением уральского фольклора и говора, истоками народной песни, анализом частушек. Он штудирует сборник Бирюкова⁶ и рассказы Мамина-Сибиряка (“Охонины брови”, “Хлеб”), построенные на фольклоре этих мест, сам записывает слышанные на улице диалектные обороты речи и выражения. В архиве Пастернака сохранились эти записи⁷, из которых потом черпались материалы для прозаических и стихотворных работ позднего времени»⁸. По мнению В.Н. Альфонсова, уже «в лирике Пастернака периода войны силен “мифопоэтический”, сказочный элемент»⁹, и «нечто сказочное <...> у Пастернака возникает в самых реальных сюжетах повествовательного плана»¹⁰.

К началу работы над «Доктором Живаго» круг источников по фольклору, с которыми знакомился Пастернак, значительно расширился, и в него вошло исследование В.Я. Проппа. Е.Б. Пастернак указывает эти источники и приводит выдержку из письма отца, чрезвычайно важную для понимания «сказочности» романа:

«Помимо исторических документов Пастернак широко использовал фольклорные источники: в библиотеках брались “Народные русские сказки” А.Н. Афанасьева, “Малахитовая шкатулка” П.П. Бажова, сборник уральского фольклора В.П. Бирюкова, были пущены в дело собственные записи, сделанные в Чистополе во время войны. Внимательно была прочитана известная книга В.Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки”, вышедшая в 1946 году. Обращение Пастернака к народному творчеству создавало особую глубину “незаметному” стилю повествования в романе и отразилось на его поэтике. Объясняя особенности своей прозы, Пастернак писал 9 ноября 1954 года Татьяне Михайловне Некрасовой, сотруднице Толстовского музея: “Теперь мне первая книга кажется вступлением ко второй, менее обыкновенной. Большая необыкновенность ее, как мне представляется, заключается в том, что я действительность, то есть совокупность совершающегося, помещаю еще дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти на грань сказки. Это вышло само собою, естественно, и оказалось, что в этом и заключается основное отличие и существо книги, ее часто и для автора скрытая философия: в том, что именно, среди более широкой действительности, повседневной, общественной, признанной, привычной, он считает более узкой действительностью жизни, таинственной и малоизвестной”»¹¹.

В двухчастном построении произведения можно усмотреть типологическую черту романов Серебряного века. Например, анализируя различия романов И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», Ю.К. Щеглов отмечал: «О большей “сказочности” второго романа говорит и тот факт, что если в “Двенадцати стульях” города фигури-



руют под настоящими именами <...>, то во втором названия, как правило, условные»¹². В «Докторе Живаго», на первый взгляд, более уравновешенная картина: в Первой книге таким условным городом предстает Мелюзево и его окрестности – Зыбушино и Бирючи, во Второй книге – Юртин и окрестности: Развилье, Торфяная и Варыкино, а также Крестовоздвиженск. Об «у-топичности» этих локусов писал И.П. Смирнов¹³. Однако «сказочность» Второй книги действительно глубже: она начинается типично сказочным парадом «уникальных, “больше натуральной величины” героев, соотносимых с крупными аспектами и подразделениями действительности: частями света, стихиями, родами деятельности и т.п.»¹⁴ – попутчиков семьи Живаго в теплушке. Во Второй книге гораздо сильнее, нежели в Первой, акцентирован сказочный мотив странствия героя через огромные пространства, подробнее разработаны связанные со странствием мотивы.

Даже вышеприведенный, возможно, неполный перечень источников, которыми пользовался Пастернак, включает три категории текстов: это фольклорные произведения разных жанров (сборники Бирюкова, Афанасьева, собственные записи), научные исследования по фольклору (Пропп) и литературные произведения, написанные на фольклорной основе (Мамин-Сибиряк, Бажов). Данные категории вписываются в более общий интерес Пастернака к традиции, традиционным текстам, «каноническим» построениям и их интерпретациям в произведениях других художников. В качестве примера можно указать на соответствующее прочтение творчества поэтов, которых Пастернак называл прототипами Юрия Живаго. Так, например, в очерке «Люди и положения» он давал характеристику ранним стихам Маяковского (Т. III. С. 333–334).

Проблема «Пастернак и сказка» лежит не столько в плоскости того, что Пастернак писал и говорил о сказке, сколько в плане того, каким образом сказочный образ мышления, сказочные структуры и мотивы отразились в строе романа. Поэтому имеет смысл рассматривать не столько «внешние» отзывы писателя, а также особенности использования того или иного произведения фольклора, и в частности сказок, сколько взглянуть на роман как на систему, раскрывающуюся, в частности, посредством обыгрывания исторической динамики фольклорных жанров, у которых, как указывает И.П. Смирнов, «имеется цель, или, иначе говоря, единый способ логического вывода новых значений из данных»¹⁵.

Заметим, что Пастернак не обошел вниманием не только волшебную сказку, но и другие жанры фольклора, в частности, былины, плач. И даже ввел в текст собственную стилизацию, имитирующую народную (солдатскую) песню (Т. IV. С. 360–361, 705). Эту стилизацию некоторые «специалисты» приняли за «точную запись» «старинной импровизации»¹⁶. И как ни удивительно, но даже серьезные исследователи называют данное подражание «народной песней»¹⁷, подтверждая своей ошибкой удачу поэта. Об ориентации Пастернака на народное искусство, отсылках к фольклорным

жанрам и влиянии фольклорного сознания и поэтики в пастернаковедении уже говорилось¹⁸. Писали и о «соотношении традиции устного народного творчества и новой и новейшей литературы»¹⁹.

Данных о том, когда именно Пастернак читал книгу Проппа «Исторические корни волшебной сказки», у нас нет. Возможно, это было либо до десятых чисел октября 1952 г., когда «привез в Москву для перепечатки Марине Баранович восьмую главу “Приезд”»²⁰, либо в первой половине 1953 г. – после пребывания в больнице с инфарктом миокарда, где он находился с 20 октября 1952 г. до 17 января 1953-го. К концу 1953 г. работа над Второй книгой подходила к завершению, о чем автор подробно сообщил в письме от 16 ноября Н.А. Табидзе (Т. IX. С. 760). Заметим, что главы, где Живаго, оказавшись в плену у партизан, проходит сказочную инициацию, написаны после перенесенной Пастернаком смертельной опасности – инфаркта.

Влияние исследования В.Я. Проппа особенно сильно сказывается во Второй книге «Доктора Живаго». Но анализ работы Пастернака с «Историческими корнями...» был бы не удовлетворителен без рассмотрения того, как организуют повествование композиционные элементы сказки, выделенные Проппом в «Морфологии <волшебной> сказки» (1929). Сказочные модели в романе частично или полностью совмещаются со структурами, ориентированными на мифологический или литературный коды, при том, что в системе кодов романа сказка занимает центральное, осевое место и организует повествование – особенно во Второй книге – последовательнее и шире, нежели противопоставленные друг другу вышеназванные коды. Нами был предпринят подробный анализ сказочной морфологии и мотивики, а также литературного и эзотерических кодов в «Докторе Живаго»²¹.

Правомерность применения к художественному тексту пропповских – морфологической и исторической – моделей сказки, представляющих собой «априорные конструкции», в принципе обеспечена теми же доводами, которые А.-Ж. Греймас приводит в качестве оправдывающих «любую научную дескрипцию»²². В анализе сказочной морфологии «Доктора Живаго», а также анализе работы сказочных мотивов, выделенных Проппом, следует, очевидно, руководствоваться тем, что «дескрипция <...> подчинена двум <...> противоречивым принципам: она индуктивна в своем стремлении к адекватному отражению описываемой ею реальности и дедуктивна в силу необходимости сохранять связность модели в процессе ее построения и достичь обобщенности, соразмерной тому объекту, который подлежит описанию»²³.

Избранный подход к роману обусловлен также тем видением специфичности присутствия фольклора в произведении, которое было у самого Пастернака. Рассказывая в письме от 14 августа 1959 г. сестрам Лидии и Жозефине о том, что роман «нельзя переводить кое-как, ближайшими доступными средствами, по-домашнему», Пастернак отмечал:

«Но даже и в этом случае, при существовании художественно совершенного идеального переводчика ему необходимо потребуются советы знатоков русского народного фольклора и разных церковных тонкостей и текстов, потому что всего этого очень много в романе и не в форме проходящих выдержек и заимствований, понятие о которых может дать словарь или справочник, а в форме новых образований, живо и творчески возникших на основе действительных подлинностей, то есть всего того, что в новом для него, ином, чем до сих пор, разрезе будет открыто человеку сведущему»²⁴.

Изоморфность «Доктора Живаго» каждой из двух книг Проппа по отдельности и двум вместе как диологии не случайна. Она объясняется не только прямым влиянием ученого на писателя, но и воздухом эпохи, в котором носились озвученные О. Шпенглером в «Закате Европы» идеи морфологической близости не только однопорядковых явлений, разнесенных по разным эпохам, но и разнородных, но принадлежащих к одной и той же. Стоит добавить, что Пропп и Шпенглер прямо указывали на то, что идеей морфологизма они обязаны И.В. Гете.

В число авторов, испытавших влияние Гете и, в свою очередь, повлиявших на Пастернака, следует включить и французского историка Мишле, книга которого «L'insecte» (Paris, 1858), по свидетельству Вяч. Вс. Иванова, «могла быть известна Пастернаку»²⁵. Заметим, что огромное значение следованию морфологизму Гете придавало Антропософское общество и его глава Р. Штейнер. А. Тургенева изложила его мысли о роли морфологизма Гете относительно будущей судьбы России, высказанные в беседах с Андреем Белым и ею в 1912 г.:

«Народ – это организм, имеющий собственные члены. Россия уже достигла состояния живого организма. Россия обладает собственной нервной системой: это Гоголь и Достоевский. У нее есть своя мускульная система – Толстой. Но скелета у нее еще нет. <...> Только духовная наука может дать России скелет, стать лесами для нее. Путь к этому – гетеанство, тот способ, которым Гете наблюдал природу, гетевское природоведение. Россия всегда была готова воспринять лучшее в культурном достоянии Запада. Ныне ей следует открыться навстречу гетеанству. Русским ученым поможет это осуществить определенная духовность мышления; художникам это будет труднее»²⁶.

В «Докторе Живаго» Пастернак осуществил это вслед за Проппом и Шпенглером, однако задачи, стоящие перед художниками в будущем, после этого для него не изменились. Ср. вышеприведенные слова Штейнера о художниках и фрагмент из письма Пастернака к Н.А. Табидзе от 11 июня 1958 г.: «Сейчас мукою художников будет не то, признаны ли они и признаны ли будут застаивающейся, запоздалой политической современностью или властью, но неспособность совершенно оторваться от понятий, ставших привычными, забыть навязывающиеся навыки, нарушить непрерывность» (Т. X. С. 336).

Был, однако, еще один текст, оказавший воздействие на Проппа и, вероятно, известный и Пастернаку. Дополняя наблюдения М. Вайскопфа, И.П. Смирнов пишет:

«В недавней статье М. Вайскопф показал зависимость метаязыка, с помощью которого В.Я. Пропп описывал волшебную сказку, от терминологии (“вредитель” и т.п.), использованной в Уголовном кодексе РСФСР 1926 года, прийдя к выводу о том, что эта “... работа – ярчайший пример научно-методологической сублимации страха, ставшего объектом остраненно-аналитического изучения” (М. Вайскопф, *Морфология страха*. – Страницы, Иерусалим 1992, № 1, 59). Говоря о контексте, в котором возникла книга В.Я. Проппа, нельзя, однако, не учитывать того обстоятельства, что приложение юридических терминов сталинизма к сказочной фантастике, к заведомому вымыслу, делало их комическими (ср. позднейший интерес В.Я. Проппа к теории смеха (В.Я. Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва 1976) и его участие в карнально-философских беседах постобэриутского кружка в 1933–34-м гг.). “Морфология сказки” и отражает нарративно-угрожающий мир тоталитаризма, и превращает его в предмет “веселой науки”. Если В.Я. Пропп и “сублимировал” страх, внушенный ему нарождавшимся сталинизмом, то посредством разрушительного тайного смеха над страшным»²⁷.

Если «Морфологию сказки» как реакцию на Уголовный кодекс можно интерпретировать и как типично сказочное инверсирование Проппом последнего (обращение страшного в смешное), то «Доктор Живаго», не вызывающий у читателя и тени улыбки, предстает двойной – одновременно и тайной, и явной – инверсией: во-первых, художественным, синтезирующим (и наоборот, разлагающим) страшную действительность в сказку аналогом научной книги Проппа, которая разлагает страшную сказку (и, напротив, конструирует ее метасюжет) и в тенденции устремлена к тайному осмеянию сталинизма (в будущих «явных» работах); во-вторых, серьезным, без всякого комизма, как и кодекс, явлением «сказочных» законов личного творчества, противостоящих нетворческому социальному своду законов. Таким образом, научный и творческий мазохизм тайно противопоставлялись Проппом и Пастернаком садизму сталинского государства, творившего под видом торжества законности прямо противоположное.

«Мазохизм» Пастернака можно усмотреть в характерных для всей его творческой биографии случаях «спряжения в страдательном» (Т. VII. С. 129). (Иную трактовку этих слов Пастернака предложил Б.М. Гаспаров²⁸.) Этим же качеством наделен Юрий Живаго, поведение которого Ливерий, интертекстуальный «наследник» Л. фон Захер-Мазоха, определяет как «смирение паче гордости» (Т. IV. С. 336).

С 1920-х гг. интерес Пастернака к фольклору находился, по-видимому, в русле его внимания к работам представителей «формальной школы»²⁹, несмотря на развернутую полуироничную оценку последней, которую он дал в письме к М.И. Цветаевой от 25 февраля 1928 г.:

«Итак, о Т<омашевском>. Я его не знаю. Кажется, я был однажды, до 22 г. на каком-то его докладе, и набросился на него, и никто меня не понял. Я смеялся над вечной “научностью” словесников, которая мне кажется немужественной, нелепой. Я говорил, что описательные науки возможны лишь тогда, когда они подхватывают описание, начатое самим объектом их изучения. Так, ботаник продолжает курс, который в своем росте и цвете и самохарактеристике описывает растение. Яблоню можно описать только потому, что раньше нас она сама себя описывает. Это вечный парадокс биологических наук, я его однажды подсмотрел на психологии, тоже – “наука” рабски и грамотно записывающая свободные и безграмотные слова пациентки. “Научность” же формалистов, по крайней мере в той стадии, в какой она тогда была, заключается в совершенном нигилизме метода и предмета. Они собезьянили у точной науки ее деловой цинизм и думают впасть ей в тон, приводя к нулю предмет своего исследования. Вообще формализм есть метод ничего-неговоренья ни о чем. По счастью его теперь и не существует. Все они стали теперь честнейшими историками литературы, с большими подчас знаниями, с чем их и можно поздравить» (Т. VIII. С. 180).

(Пишущих о литературе, а не создающих ее, Пастернак не жаловал с начала своего творческого пути. Так, в письме к С.П. Боброву от 12 июня 1913 г. он определял критику как «убежище людей с претензией, неправильно начатой жизнью, некоторым вкусом и лишенных дара творчества. <...> цех критиков призывает только людей со знаниями, я же, ты это знаешь и сам, нечто бесподобное по невежественности» – Т. VII. С. 140.)

Между тем, и сами «формалисты» склонялись именно к такому морфологизму при изучении объекта, о котором говорил Пастернак. Так, например, Б.М. Эйхенбаум в статье «Некрасов» (1922) назвал фольклор «неизменным источником обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами» и заметил, что предпочитает называть «формальный метод» морфологическим³⁰. Кампания борьбы против «формализма» в искусстве, достигшая кульминации в развязанной в марте 1936 г. «дискуссии», лишь утвердила Пастернака, дававшего этой кампании отпор, в способности фольклора быть средством передачи живых смыслов. Так, говоря о наскоках на художников, Пастернак приводил в пример такие примеры «формализма», как народные поговорки. Подробно о «дискуссии» и участии в ней Пастернака пишет Л.С. Флейшман³¹. Обращение же писателя к книгам Проппа, в частности к «Историческим корням...», было продиктовано стремлением понять подлинные, исторические корни фольклора – в пику идеологическому требованию овладеть поэтикой «фольклорно понятого» народа³², предъявляемому к писателям особенно настойчиво с зимы 1935–36 г. В те годы Пастернак работал над романом, который был начат еще в 1932 г., но так и остался незаконченным. «В 1948 г. Пастернак объяснял неудачу этой прозы тем, что “там – один лишь быт”. “Если писатель не может быть понят на фоне общераспространенных представлений, мало живописать быт”» (запись Н. Муравиной)³³.

Приступая к работе над «Доктором Живаго», Пастернак воспользовался подсказкой времени – спускаемым «сверху», начиная с 1935 г., требованием «народности», но «фольклорность» романа оказалась в резкой конфронтации с официально стимулируемой. «Установкой на “народ” в противовес партийной “бюрократии” окрашена вся общественно-политическая жизнь Советского Союза после убийства Кирова» и Первого Всесоюзного совещания стахановцев в ноябре 1935 г.

«В области культуры она проявилась в апологии народного творчества (сменившей длительный период пренебрежения фольклором) и в требовании “народности” в искусстве. Стахановскому совещанию предшествовал целый ряд мероприятий, круто изменивших внешний тонус жизни в стране. В июле в Москве (и других городах) был впервые проведен массовый карнавал, причем приурочен был праздник со всем его необходимым сказочным антуражем (маскарад, гадалки, прожекторы и ракеты) ко Дню Конституции, и инициатива его проведения увязывалась с ожиданием возмещенных демократических реформ, слухи о которых циркулировали в обществе и поддерживались правительственными кругами на протяжении всего 1935 года»³⁴.

(Ср. с присутствием в «Докторе Живаго» – «ряженных» партизан, забирающих доктора в плен, гадалки из народа Кубарихи.)

Ориентируя поэтику романа на народное творчество, Пастернак исправлял ошибку, которая обусловила неудачу прозы 1930-х и, формально отвечая на требование быть «народным», создавал тайную альтернативу официально одобряемому искусству. (В стихотворении «Все наклоненья и залогии» (1936) такая оппозиционность подстраивающемуся под народ художнику озвучена от имени самого народа, с голосом которого в последней строфе совпадает авторский – Т. II. С. 253). Амбивалентность художественных результатов, которые давало не просто использование фольклора как такового, но и применение его внутренних механизмов, вскрытых Проппом, как раз и позволяла «быть понятым на фоне общераспространенных представлений». Однако оборотной стороной этого понимания явилось массовое непрочтение тайного, «сказочного» содержания романа. «Растворение» авторского начала в «Докторе Живаго», вписавшееся в общую пастернаковскую тенденцию творческого самопожертвования и придания своему творчеству «анонимности», совпало в романе с анонимностью и отсутствием авторского начала как фундаментальными качествами фольклора и в то же время стало мимикрическим слиянием с массой советских писателей, обезличивание которых усиливалось благодаря, в частности, подгонке под стандарт «народности». Мимикрия романа под художественный текст давала тайное «совпадение» с фольклором и подлинную народность, мимикрия Пастернака под советского писателя, одним из высших критериев партийной оценки которого была «народность», позволяла быть инакомыслящим. (Относительно «анонимности» см., к примеру, сле-

дующую оценку Пастернаком только что вышедшей книги «Сестра моя – жизнь» в надписи Н. Асееву: «Это не “третья моя” книга: она посвящена тени, духу, покойнику, несуществующему; я одно время серьезно думал выпустить ее анонимно; она лучше и выше меня»³⁵.)

При рассмотрении «сказочности» «Доктора Живаго» необходимо учитывать и то, что многие литературные произведения, с которыми роман вступает в интертекстуальные переключки, написаны с использованием фольклора и на его основе. О том, насколько высоко Пастернак ценил сказку в качестве начала, присутствующего в художественных произведениях, можно судить по его оценке «Поэмы о Гоголе» Н. Асеева, высказанной в письме к последнему от 5 февраля 1953 г.: «Очень хорошо, что она держится не единством темы, не упорством узко поставленной задачи, а природою сказочной стихии вообще, отовсюду пронизывающей ее и придающей ей ее бесхитростную замысловатость» (Т. IX. С. 717). Анализ Проппа давал возможность Пастернаку лучше понимать генезис таких произведений, видеть философию и каркасы, на которых они строились. Внимание Пастернака к волшебной сказке и работам о ней выглядит особенно показательным с учетом того, что «роман – это неоднородное образование, распадающееся на несколько классов, один из которых <...> вырос из волшебной сказки»³⁶. Анализ интертекстуальных связей романа с такими литературными произведениями необходимо сочетать с рассмотрением его сказочной морфологии и мотивики. Это даст возможность лучше показать полигенетичность прозы позднего Пастернака.

Следствием повышенного внимания писателя к фольклору и особенно к волшебной сказке стала инверсионная проекция «Доктора Живаго» на культуру в целом, в частности, на триаду «миф – фольклор – литература». В романе отражена эволюционная связь этих культурных кодов, участвующих в построении художественной ткани произведения.

Некоторые особенности обращения Пастернака к фольклору может объяснить то, как фольклор начинал взаимодействовать с литературой. Особенности этого этапа описал В.Я. Пропп³⁷. Для Серебряного века, представляющего очевидную параллель к эпохе Возрождения, было характерно не столько отталкивание, сколько амбивалентное отношение не только к «церковно окрашенной», но и к светской современной литературе. Отсюда происходит ощущение «конца литературы», отталкивание уже от нее, попытки выхода за ее «пределы». Обращение Пастернака к фольклору при всей продуктивности было обусловлено как стремлением найти новый язык, адекватнее других, пусть даже самых богатых языков культуры, подходивший для описания страшной действительности, так и следованием (зеркально наоборот) общей «возрожденческой» матрицы, заложенной в XV в. в Европе. Если писатели Возрождения шли от церковного аскетизма к фольклорной веселости, то Пастернак – от жуткого, «сказочного» трагизма своей (советской) эпохи к новому, радостному христианству, «до-



писывающему» Откровение Иоанна. Пастернаку, отталкивавшемуся от литературы, «преодолевавшему» ее, было на руку то, что сказка не только сопротивляется литературе, но и оказывается жизнеспособнее многих форм искусства, с которыми сталкивается на протяжении истории³⁸. Пропп ценил сказку «как драгоценный источник, как драгоценное хранилище давно исчезнувших из нашего сознания явлений культуры»³⁹. Пастернак воспользовался ее способностью быть носителем тысячелетнего культурного и исторического опыта, чтобы показать за счет использования ее структур генезис главного события века – революции. Но если Пропп пытался «найти историческую базу, вызвавшую к жизни волшебную сказку», и выяснял, «каким явлениям (а не событиям) исторического прошлого соответствует русская сказка, и в какой степени оно ее действительно обуславливает и вызывает»⁴⁰, то Пастернак, наоборот, использовал законы сказки, выявленные ученым, чтобы рассказать о сказке и ее поругании в историческом настоящем. Обращение Пастернака к сказке определяется ее «медиативной ролью». Как показал А.-Ж. Греймас⁴¹, сказка «разрешает противоречия между структурой и поступками, непрерывностью и историей, обществом и личностью»⁴².

Одним из главных признаков сказки, который писатель стремился сохранить, была тональность. Особое внимание этому было уделено во Второй книге. (В конце ноября 1953 г. В.Т. Шаламов записал слова Пастернака о том, как эволюционировала его проза, и что именно тональность была предметом особой заботы в романе⁴³.) Если Пропп писал, так сказать, об истории, становящейся сказкой, то Пастернак – об истории, порождающей жуткую сказку (процесс, обратный естественному) и о жизни-сказке, хранящей опыт прошлого, «восстанавливающей» и вводящей события в историю – и в итоге становящейся историей. (Показательно в этом свете прочтываются слова Пастернака (из письма к Н.А. Табидзе от 11 июня 1958 г.) о том, что «освободилось безмерно большое, покамест пустое и не занятое место для нового и еще небывалого, для того, что будет угадано чьей-то гениальной независимостью и свежестью, для того, что внушит и подскажет жизнь новых чисел и дней» (Т. X. С. 336). Учитывая то, что написаны они после окончания романа, и несмотря на то, что ниже в письме Пастернак имеет в виду себя, можно истолковать их и как слова, означающие, что нужен «новый Пропп».) Получается, «Доктор Живаго» зеркален советскому целеполаганию, выраженному в популярнейшей песне 1920–1930-х гг. – «Авиамарше» П. Германа и Ю. Хайта: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Оба противопоставленных друг другу истолкования сказки – отражение сказочного правила, гласящего, что «сказка никогда не выдается за действительность»⁴⁴. Пастернак боролся с советской «сказкой», которую создавало время. Свои «сказки» тоталитарный режим стремился выдать за действительность. О причинах и средствах создания этих «сказок» во время войны рассуждают друзья доктора Гордон и Дудоров (Т. IV. С. 503).



Сказка не сразу стала одним из важнейших кодов в творчестве Пастернака. Если, скажем, в 1920-е гг. он старался дать определение природы общества и человека в рамках одного периода времени (современности), то в «Докторе Живаго» акцентировал внимание уже на различиях периодов времени, эпох, сменяющих друг друга. Так, в письме к Н.К. Чуковскому от 11 июля 1922 г., характеризуя эмигрировавших И.А. Бунина и М.И. Цветаеву, с одной стороны, и коммунизм, с другой, он писал о «биноме» «человек – время» (Т. VII. С. 393). В 1950-е гг. писатель осмыслил уже периоды времени как целостности. Эта проблема, вставшая перед Пастернаком в период создания романа, вновь возникла, когда он принялся за пьесу «Слепая красавица». М.К. Поливанов вспоминал, как в конце августа 1959 г. он провожал Пастернака со дня рождения Вяч. Вс. Иванова:

«По дороге он говорил по поводу своей новой пьесы, что раньше, в классической литературе изображалось движение событий от причины к следствию. Но не это важно, и ему хочется “в духе отступления от детерминистского описания” говорить о целом, о его движениях, о тех возможностях, которые могут осуществиться или не осуществиться. Существо, по его словам, именно в движениях целого, в потенциально заложенных в нем импульсах осуществимости»⁴⁵.

О причинах такого переключения внимания, интереса Пастернака к будущему, о желании «говорить о целом», которое вполне вписывается в характеристики сказки, которые он читал у Проппа, можно судить по словам Дудорова в разговоре с Гордоном во время войны: «– Война – особое звено в цепи революционных десятилетий. Кончилось действие причин, прямо лежавших в основе переворота. Стали сказываться итоги косвенные, плоды плодов, последствия последствий» (Т. IV. С. 503–504).

В любой теоретически описанной Проппом сказочной модели потенциально заложены «импульсы осуществимости» целого. Кажется, Пастернак видел будущее именно как сказку, а в каких формах осуществилось бы «движение целого» – было для него вопросом второстепенным. Сказка могла представляться Пастернаку как язык исторически стойкий и не подверженный веяниям времени, способный представлять как общечеловеческие моральные ценности, так и национальную специфику изображаемого. Писатель учитывал и то, что «время войны <...> способствовало, в частности, появлению архаических абстракций, широко вошедших тогда в литературный обиход»⁴⁶, что архаические структуры для современного человека приобрели новую содержательность. Внимание Пастернака к сказке объясняется и причинами компенсаторного плана. (В разговоре с А.К. Gladковым в конце июня 1947 г. писатель развернуто высказался о «потребности человека в компенсации», реализующейся в разные времена⁴⁷.) Поиск языка, который смог бы нормировать интерпретацию происходившего, был обусловлен чрезвычайно быстрыми и глубокими социальными переменами, происходившими в России с начала XX в. Сказка



представала художественным средством, способным выдержать нагрузку «случайными» деталями, которые могли бы выполнять сюжетобразующую роль. Кстати, случайность встреч в романе и многочисленные совпадения, представлявшиеся многим критикам романа его недостатком, являются таковым «с точки зрения эстетики реализма», но отнюдь не «с точки зрения народного повествовательного искусства»⁴⁸. Как указал Ю.К. Щеглов, маловероятные «встречи знакомых в *малоллюдных местностях*, «на краю света»» «более показаны сказке, притче, условной, фантастической и пародийной литературе», нежели роману⁴⁹, и потому наличие и количество таких встреч в «Докторе Живаго» предстают одним из показателей «сказочности» романа.

Заметим, что вряд ли эстетика реализма была для Пастернака понятием однородным, особенно если иметь в виду писателей XIX в., например, Ф.М. Достоевского и Н.Г. Чернышевского. Любопытный штрих к этой теме представляет наблюдение Проппа (которое могло быть замечено Пастернаком) о том, что «Чернышевский отрицательно относился к таким романам, которые построены на слишком резких, исключительных положениях или сцепленных обстоятельствах, и уподобляет их сказкам с их выдумками. Но сказка – не роман, – продолжает Пропп. – <...> В сказках привлекают такие комбинации фактов, которые в одних случаях приводят к ярко выраженному комическому эффекту, в других – создают впечатление трогательного и героического»⁵⁰. Пастернак совместил то, что Чернышевский считал несовместимым: написал роман, пользуясь приемами сказки. Эффекты «скрещений» в «Докторе Живаго» – противоположны тем, что получаются в сказке. И состоявшиеся, и не состоявшиеся «скрещения» в романе, на которые внимание читателя обращает обычно сам повествователь, создают «впечатление» Божьего промысла, трагизма не-героических событий жизни. Слишком большое количество различных совпадений, которое пришлось не по вкусу многим критикам, объясняется еще одним отталкиванием Пастернака – от реалистического приема Л.Н. Толстого. 6 февраля 1952 г. приглашенный на день рождения Пастернака редактор Гослитиздата А.И. Пузииков поделился с писателем «одним своим наблюдением», касающимся нарушения Толстым читательских ожиданий, и Пастернаку его рассуждения понравились⁵¹.

Аналитические книги Проппа помогли писателю увидеть в сказке тот безошибочно верный язык для описания событий последних десятилетий, который подходил для любого времени и который он безуспешно искал, в частности, в 1930-е гг., начав и бросив писать роман о Патрике Живульте. Именно способность сказки выдерживать груз исторических наслоений определила изоморфность романа и другим жанрам и видам искусства. Сквозное кодирование произведения волшебной сказкой объясняется также стремлением Пастернака сделать его иносказательным настолько же, насколько иносказательна и символична сказка. И.П. Смирнов определяет



роман как «сплошную загадку» и указывает на слова Пастернака, сказанные последним в беседе с Вяч. Вс. Ивановым: «Иносказание – не размещение определенных мыслей, а энергия, залившая все точки, которая заставляет их значить не то, что они должны бы значить»⁵². И именно со сказкой, с «лишними» сюжетными ходами, «случайными» совпадениями, на которые она так богата, связано стремление Пастернака создать, как говорил о «Евгении Онегине» В.Г. Белинский, «энциклопедию русской жизни». (Подзаголовком (позднее отброшенным) к найденному окончательному названию романа был: «Картины полувекового обихода»⁵³ – ср. с названием книги стихотворений Р.М. Рильке – «Книга картин». «Доктор Живаго», как и она, состоит из двух книг.) Такая тенденция к многоплановому охвату действительности прослеживается во многих романах Серебряного века, претендующих на создание эпической «итоговой» картины русской жизни и до, и после 1917 г.

«Доктор Живаго» парадоксален тем, что жанровая форма его условна, несмотря на стремление автора написать именно роман, Роман с большой буквы. Еще в 1926 г. Пастернак писал М.И. Цветаевой (в письме от 25 марта) по поводу «Поэмы Конца»: «Ты мне напомнила о нашем Боге, обо мне самом, о детстве, о той моей струне, которая склоняла меня всегда смотреть на роман как на *учебник* (ты понимаешь чего) и на лирику как на *этимологию* чувства (если ты про учебник не поняла)» (Т. VII. С. 623). Ко времени начала работы над произведением жанр уже давно стал для Пастернака не вопросом поэтики, но явлением мировоззренческим. (Еще в начале 1930-х Пастернак отмечал, что творческие вопросы решаются теперь как вопросы нравственные.) Именно в силу причин нравственного плана Пастернак ориентировал поэтику романа, и особенно Второй книги, на поэтику фольклора.

Свидетельством того, что Пастернаку блестяще удалась тайная сказочность романа, можно считать тот факт, что даже такие чуткие поэты, как И.А. Бродский, не чувствовали фольклора в его творчестве. По свидетельству Н.Я. Мандельштам, он «сказал Ахматовой, что у Пастернака совсем нет фольклора». Н.Я. Мандельштам прокомментировала так: «Может ли это быть? Мне кажется, что один из вопросов при исследовании поэтического творчества, это вопрос о связи с фольклором. <...> От фольклора не уйти никуда, весь вопрос в том, как его переварить в индивидуальной современной поэзии»⁵⁴.

Поэтику фольклора Пропп определил как «поэтику движущихся тел»⁵⁵. И «Доктор Живаго» начинается с буквальной заявки об этом – с описания движения тел: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» (Т. IV. С. 6). Движение безличного войска описывается и в начале части одиннадцатой «Лесное воинство», повествующей о пребывании доктора в плену. Детство героя и потеря родителей ори-



ентированы на сказку так же, как и пленение, сигнализирующее о начале инициации. В обоих случаях для героя «нет предшествующего времени и последующего»⁵⁶. В «Эпилоге» романа «движение тел» усиливается. Эту особенность повествовательного фольклора – «чрезвычайную динамику действия» – Пропп характеризовал так:

«Раз начавшись, действие стремительно развивается к концу. Рассказчик или певец или слушатель интересуется только действием и больше ничем. Загаив дыхание, он следит за всеми перипетиями действия. Интерес поддерживается тем, что действие осложняется, удается не сразу, а после неожиданных и, казалось бы, непреодолимых препятствий, которые выступают перед благополучным финалом и отодвигают его. Но герой неизменно побеждает все препятствия и доводит действие до благополучной развязки. Такое осложнение – один из любимых приемов сказок»⁵⁷.

Именно такое стремительное действие бросается в глаза в рассказе Тани Безочередовой. Этот рассказ и война, на время которой он приходится, представляют осложнение действия. В качестве благополучной развязки предстает сцена чтения Гордоном и Дудоровым стихов Юрия Живаго. Как осложнение можно трактовать, собственно, весь «Эпилог», вклинивающийся между повествованием о докторе и его стихами.

Наконец, обращение к сказке как к языку и механизму повествования объясняется желанием Пастернака отдать творческий, духовный долг отцу, Р.М. Рильке, М.И. Цветаевой, о чем он неоднократно сообщал в письмах, сопровождавших работу над романом. Если связь творчества Цветаевой со сказкой была для Пастернака очевидной в силу ее многократного обращения к сказочным сюжетам, то связь отца и Рильке со сказкой, как и повод для объединения трех имен, ассоциировались у Пастернака, в частности, с моментом возобновления переписки Л.О. Пастернака и Рильке в 1925 г. Поздравительное письмо художника поэту, ответ последнего, а также сообщение об этом, полученное Пастернаком от отца, послужили прологом для переписки Рильке, Пастернака и Цветаевой. Леонид Осипович спрашивал Рильке: «Помните ли Вы еще старую, очаровательную – теперь ставшую легендарной, ставшую сказкой Москву?..» Тот отвечал: «И я хочу Вас сразу же заверить, что Вы и Ваши близкие, все, что касается старой России (незабываемая таинственная с к а з к а), все то, о чем Вы мне напомнили Вашим письмом, – все это осталось для меня родным, дорогим, святым и навечно легло в основание моей жизни»⁵⁸. Точно так же Пастернак положил сказку в основание своего романа. Характеристика России из письма Рильке (со слов: «Да, всем нам пришлось пережить немало перемен...») – до «С какой силой и каким волнением <...> я почувствовал это в прошлом году в Париже»), переписанного для Пастернака сестрой Лидией, была выпущена ею по цензурным соображениям⁵⁹. Если этот пассаж позже все-таки стал известен Пастернаку, он мог бы объяснить многое относительно



мотивов того, почему Пастернак написал «роман тайн» (И.П. Смирнов). Можно предположить, что Пастернаку все же стали известны эти слова Рильке. Отзвуки их слышатся в разговорах Гордона и Дудорова во время и после войны: «– Да брат, хлебнул ты горя. <...>», «– Так уже было несколько раз в истории. <...>» (Т. IV. С. 503, 513). В последнем монологе одного из друзей доктора упоминается Блок, имя которого для Пастернака, создававшего роман, стояло рядом с именем Рильке.

Наблюдения и выводы Проппа об историческом развитии сказки получили в «Докторе Живаго» не только прямое приложение по отношению к материалу современности, но и инверсированное преломление: сказка для Пастернака – явление вечно живое и лишь искажающееся по ходу истории. Слушая Кубариху, Юрий Живаго узнает в ее словах «начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наплавающихся искажениями превращенные в апокриф» (Т. IV. С. 364). Подлинная сказка жива тем, что ею становится история. Слушая знахарку, доктор отбрасывает наслоения и переживает «чистое» предание, эквивалентное сказке. Но если у Кубарихи первоисточник испорчен в ходе веков, то современную жизнь Пастернак (и его герой) воспринимают как «поруганную сказку». Жизнь-как-сказка в романе предохраняет себя от вторжения антихристианского начала, противостоит «поруганной сказке». Этим объясняется поведение Кубарихи, которая учит доктора умению пребывать как в подлинной, так и в вывернутой сказке. Если необычайное в сказке «не вынесено за пределы реальности, а показано на фоне ее», то «необычайность приобретает комический характер»⁶⁰. Невынесенность пребывания Живаго у партизан «за пределы реальности» придает его пленению и всему, что происходит в отряде, характер трагический. Если в сказках нормой и стихией является чудесное, то в отряде – ужасное. Ужас этот чувствует доктор, соотносящий происходящее с действительностью, но не партизаны, для которых ужас – обыденность. В сказках «действительность выворочена наизнанку, и это придает им главную прелесть и привлекательность в глазах народа. <...> Сказка есть основной жанр народной прозы, преследующий собственно эстетические цели. <...> Об обыденном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения носителей фольклора рассказывать не стоит»⁶¹.

Вряд ли можно говорить, что «Доктор Живаго» намеренно неэстетичен, однако Пастернак всячески избегал красот и «складности», его интересовало как раз будничное, обыкновенное, то, что происходит каждый день. В тривиальном для него и заключалось необычайное. Авторская эстетика Пастернака противоположна эстетике носителей фольклора, но тем самым и близка ей. Иным образом она противоположна и эстетике реализма, как его понимал Чернышевский и его последователи. Обращение к сказке помогло Пастернаку «схватить» огромный период чересчур «реалистического» времени – от революции 1905 г. до послевоенных лет. Пропп,



анализируя сказку, вычленил в ней приметы исторической действительности и замечал, что сказочный «сюжет иногда возникает из отрицательного отношения к некогда бывшей исторической действительности»⁶². Пастернак, описывая события (особенно это относится к гражданской войне), напротив, вычленил из исторической действительности сказку, «вычитывал» из нее сказочные модели и, следовательно, находил закономерности, характеризовавшие эту действительность как завершенное целое. Так и его герой в отряде учиться видеть в действительности, замутненной временным, вечную сказку. Пропп полагал, что «народ относится к сказке добродушно-снисходительно, но возможно и презрительное отношение к ней именно потому, что сказки не соответствуют действительности»⁶³. Для Пастернака и его героя действительность лишь тогда сказочна, когда подлинна, не фальшива. При этом по отношению к настоящей сказке она может выглядеть диаметрально противоположным образом и требует к себе серьезного отношения, ею можно и ужасаться, и восхищаться. Пропп уточнял, что сказка привлекательна «во всяком случае, не тем, что она соответствует действительности. Наоборот, можно даже сказать, что несоответствие действительности возводится народом в некоторый эстетический принцип»⁶⁴. В «Докторе Живаго» проводится зеркально иная мысль: несоответствие требованиям действительности и все больший уход от нее, нежелание трезво видеть действительность и забвение ее народом дают в результате кровавую антиэстетику «колошматины и человекоубоины, которой не предвиделось конца. Изуверства белых и красных соперничали по жестокости, попеременно возрастая одно в ответ на другое, точно их перемножали. От крови тошнило, она подступала к горлу и бросалась в голову, ею заплывали глаза» (Т. IV. С. 369). Возврат к действительности дает ощущение (и эстетику) сказки. В романе именно народ, в древности создавший сказку, занимается ее поруганием. Герой же, напротив, тайно спасает ее и сам спасается ею. Если «насквозь фантастические» образы сказки «не содержат никаких прямых следов того, какая именно действительность, какая эпоха их породила»⁶⁵, то в романе самые фантастически ужасные события, типа убийства семьи Палых, свидетельствуют именно о породившей их эпохе. «Перемножение» зверств, происходящих не только в отряде, но главным образом за его пределами, можно сравнить с кумулятивной сказкой. Собственно «перемножение» и является кумуляцией, которая «может входить как составной эпизод или элемент в сказки любых других композиционных систем»⁶⁶. Результатом является давно запланированный, но в то же время спонтанный уход доктора из отряда.

В «Докторе Живаго» отражен и другой вид отношения фольклора к действительности, когда «вымышленный сюжет содержит явные черты историко-бытовой жизни народа»⁶⁷. Любая бытовая деталь в романе – знак, отсылающий к исторической действительности России первой трети XX столетия. Но сквозь приметы времени просвечивают как прошлые



столетия, так и незапамятная древность. Пастернак не столько спорил с Проппом, сколько, найдя в нем тайного союзника, использовал его выводы об историческом прошлом для «прочтения» современности, чтобы вернуть истории собственно историю, продолжив таким образом традицию историографии в духе Пушкина. Новизна этого продолжения – в новом искусстве, «дописывающем» Откровение Иоанна языком сказки. Для Пастернака таким продолжением был роман, для его героя – стихи.

В сказке рассказывается о том, чего не было, не могло быть, а основной ее признак Пропп видел в том, «что в действительность рассказываемого ни исполнитель, ни слушатель не верят»⁶⁸. В романе Пастернак писал о том, что было действительно (отвлечемся от того, что роман – художественный вымысел), и в эту действительность верили и автор, устраивавший чтения глав, и его слушатели, которым были памятны события недавнего прошлого. В сказке необычайное преподносится как правда, но на самом деле ею не является. Сказка, у которой нет конкретного автора, «никогда не выдается за действительность»⁶⁹. Пастернак, читая роман, желал сделать и, судя по реакции слушателей, делал за счет искусства обратное. При этом, по воспоминаниям некоторых слушателей, у них было горячее сопереживание судьбам героев, что свойственно именно для слушателей сказки. Не забывал Пастернак и о свойственном сказке развлекательном моменте. Сказки обычно рассказываются детям. И хотя Пастернак обычно читал главы романа взрослым, были и исключения. В письме к Н.А. Табидзе от 3 июня 1952 г. он сообщал о чтении только что написанной набело главы седьмой «В дороге» и замечал, что младший сын «Леня в первый раз был среди присутствующих, в первый раз вообще получил понятие о том, что я делаю, как пишу и чем живу» (Т. IX. С. 675). Допуск в число слушателей 14-летнего сына, кроме причин, названных в письме самим Пастернаком, можно объяснить его желанием увидеть реакцию на занимательность рассказываемого (читаемого), свойственную сказке. Показательно также, что Пастернак читал переходную главу, в которой герой «переправляется» из Первой книги во Вторую, более сказочную. Эта тенденция к занимательности, проявившаяся как в тексте, так и, возможно, в манере чтения, проходившего в присутствии младшего сына (для Пастернака мог акцентироваться момент «посвящения» – ознакомления ребенка с тем, что делает отец) была чутко отмечена Зинаидой Николаевной: «А потом в другом конце стола он, я слышал, уже возражал Зине, нашедшей, что этот кусок не так лаконичен, как прежние» (Т. IX. С. 675).

«Доктор Живаго» повествует об обычном, и подается оно как вымысел, «литература», но на деле оказывается правдой. Если при исполнении фольклора большое значение имеют интонации, мимика и жесты, то для письменного произведения они не существуют (в аудиовизуальном плане). В письме к С.И. Чиковани от 6 октября 1957 г. (то есть уже после завершения романа) Пастернак оценивал интонацию как «понятие слишком побоч-



ное и бедное, чтобы заключить в себе что-то принципиальное и многоохватывающее, на чем можно было бы построить теорию даже отрицательную и боевую, даже в молодые дни общественного распада и уличных потасовок» (Т. X. С. 266). Возможно, эта оценка Пастернака-прозаика представляет собой скрытую полемику с Маяковским-поэтом, который, как писал (в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина») Р.О. Якобсон, «однажды заметил, что стихотворная форма каждого по-настоящему нового, и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникнет в сознание читателя и овладеет им. Эта интонация, – продолжал Р.О. Якобсон, – затем не раз развертывается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы трудны для анализа»⁷⁰. Остается под вопросом, знал ли Пастернак данную статью Якобсона, который именно строил «теорию» на основе высказываний своего друга. Как указал М.Л. Гаспаров, «впервые работа была опубликована на чешском языке: *Socha v symbolice Puškinově*. – «Slovo a slovesnost», 1937, № 3. – S. 2–24»⁷¹.

Если сказка выступает родоначальницей письменной литературы, то роман виделся автору ее завершением. Эволюция литературы идет от сказки к «были» («термин» Пастернака). Движение повествования в «Докторе Живаго» – наоборот: от «были» к сказке. Писатель совместил в произведении противоположные качества современной литературы и фольклора, такие как «перенаселенность» романов и характерное для фольклора стремление к односторонности⁷². Сказка в ее ориентации на устную передачу, бесписьменное бытование отвечала и решению проблемы авторского голоса, стремлению Пастернака к простоте. (Что, кстати, парадоксально вписывается и в нормативные требования советской эстетики, нетерпимой к яркой авторской индивидуализации.) К концу 1920-х автор и герой в литературе «погибли» уже окончательно, что неоднократно отмечал не только Пастернак, но и его современники. Возрождение автора и героя в прежнем виде было невозможно. В поиске новых форм их существования наряду с другими мыслителями Пастернаку «помог» Пропп. Воспроизводя через соотношение устного и письменного актуальную современную ситуацию, Пастернак пользовался алгоритмом всей русской культуры, определившим соотношение фольклора и литературы в разные исторические эпохи. Постреволюционная ситуация, изображенная в романе, очень похожа на культурную ситуацию, сложившуюся, как показал И.П. Смирнов, в результате монголо-татарского нашествия, когда «фольклорное сознание превратилось из побежденного письменностью в подменяющее его»⁷³. Разница



лишь в том, что в «Докторе Живаго» носители этого фольклорного сознания не только паразитировали, но и яростно боролись с культурой в лице Юрия Живаго, тогда как доктор, «подключаясь» к фольклорному сознанию (слушая Кубариху и творчески претворяя усвоенное), учился побеждать новых «татаро-монголов». Роман вслед за сказкой ориентирован на устную речь, рассказывание, изустную передачу. Пастернак, устраивавший читки романа, уподоблялся речитативно декламирующему рассказчику или певцу фольклора, вносящему в исполняемое изменения⁷⁴. Пастернак производил интертекстуальное опрокидывание сказки в текст. Получающееся построение оказывалось дифференцированным за счет формального смещения: какая-либо деталь предстает сказочной и одновременно «преодолевающей» сказку. Любое явление мира, таким образом, становится обратимым. Трансформирование сказочных моделей Пастернаком соотносимо со свободным варьированием фольклорных текстов исполнителями. Вполне сказочным получается и герой, регулярно на протяжении романа проходящий испытания. И вновь отметим, что читки «Доктора Живаго» автором во многом ориентированы на практику передачи опыта и предания в древности и имеют много общего с тем, как ее описывал Пропп⁷⁵.

То, что Пастернак много раз читал друзьям и знакомым главы еще не оконченного «Доктора Живаго», объясняется не только засвидетельствованным им в письмах неверием в то, что роман будет напечатан, и желанием иметь отзывчивого широкого читателя, но и желанием быть именно услышанным, а не прочитанным. В письме от 29 июня – 1 октября 1948 г. к О.М. Фрейденберг Пастернак писал: роман «для текущей современной печати не предназначен. И даже больше, я совсем его не пишу, как произведение искусства» (Т. IX. С. 541). Писатель намекал здесь не только на «не пущать» со стороны официальной литературы, но и на законы сказки. Он стремился воздействовать на читателя непосредственно, передать ему знание устно. «Доктор Живаго», как и древнее рассказывание, представлял собой в каком-то смысле «часть культа и находился под запретом» в СССР до 1988 г. Роман повествует как о происхождении социального «ритуала» – советских порядков, так и о личном «ритуале» противостояния им – по-новому истолкованном христианстве. Запрет на публикацию и, следовательно, на чтение произведения, продержавшийся столько лет, объясняется не только идеологическими причинами и косностью советских чиновников, но и «родством» романа со сказкой, в которой содержатся «истоки явления, которое прослежено вплоть до наших дней, а именно запрет на рассказывание. Запрещали и соблюдали запрет не в силу этикета, а в силу присущих рассказу и акту рассказывания магических функций»⁷⁶. Ср. со словами Пастернака в письме к О.М. Фрейденберг от 5 октября 1946 г.:

«Это все очень серьезные работы. Я уже стар, скоро, может быть, умру, и нельзя до бесконечности откладывать свободного выражения настоящих своих

мыслей. Занятия этого года – первые шаги на этом пути, – и они необычайны. Нельзя без конца и в тридцать, и в сорок, и в пятьдесят шесть лет жить тем, чем живет восьмилетний ребенок: пассивными признаками твоих способностей и хорошим отношением окружающих к тебе, – а вся жизнь прошла по этой вынужденно сдержанной программе» (Т. IX. С. 470–471).

Знаменательно, что в период создания Второй книги романа, то есть уже после прочтения «Исторических корней...», Пастернак не устраивал чтений романа, организация и ход которых представляли собой своего рода ритуал. Он также не позволял себе тратить время даже на нужные встречи и поездки. Пишущееся, однако, становилось все более оральным, предназначенным для произнесения, устного бытования – ср.: главный герой романа к концу жизни пришел к чистой словесности, письменности без слушателя. Последнее чтение романа Пастернак устроил 2 июня 1952 г. в Лаврушинском переулке. На нем присутствовали А.А. Ахматова, Журавлева, Е.А. Скрябина. Борис Леонидович читал только что законченную седьмую часть романа – «В дороге». В следующем, 1953 г., «в десятых числах октября Пастернак принес М.К. Баранович рукопись следующей части романа – «Приезд». А 20 октября его увезли в Боткинскую больницу с обширным инфарктом миокарда»⁷⁷. Прекращение чтений, а также инфаркт и пребывание в больнице стали «водоразделами», которые соотносятся с произошедшим разделением романа на две книги: соответственно «внешне» (географически, переносом действия на Урал) и «внутренне» (тем, что внимание читателя с части девятой «Варыкино» переключается на внутренний мир Юрия Живаго). Поведение Пастернака после больницы и его героя после восьмой главы становятся все более ритуализованными и несущими в себе черты фольклорного синкретизма, сливающего слово с каким-либо действием. Обостряя по мере приближения к концу романа жанрообразующие признаки фольклора, Пастернак актуализировал «древность» – системы координат, в которых оказывался доктор и другие персонажи. На эту ситуацию любопытно взглянуть в свете того, что общность групп фольклора не сводится «только к устности народного искусства (к чему как будто склоняется В.Я. Пропп)» и системность эта «чревата историчностью, как и вторая первой»⁷⁸.

Последовательное усиление «фольклорности» текста произведения свидетельствует об «углублении» героя в историю, о том, что Юрий Живаго предстает неузнанным Христом второго пришествия, побеждающим вновьявленный «мифоритуальный коллектив» (термин И.П. Смирнова), к которому деградирует социум. Доктор мимикрирует в соответствии с ходом этой деградации, происходящей в сторону все более усиливающейся «животности» и, следовательно, ориентации повествования на сказки о животных, в которых действуют зооморфные плуты – трикстеры. Окружающие видят это, но обманываются, воспринимая «опускающегося» Юрия Живаго как трикстера, несмотря на то, что в отличие от заранее обречен-

ного сказочного персонажа он не пытается создавать никакой видимой альтернативы существующему порядку. Впрочем, то, что он создает противовес невидимый, противники доктора чувствуют. Именно в этой плоскости и выясняют отношения с доктором его оппоненты. То, что Комаровский прямо заявляет ему об этом в Юрятине (Т. IV. С. 418), свидетельствует, в том числе для самого доктора, о несовершенстве овладения им сказочной «хитрой наукой», этапами обучения которой предстают и плен у партизан, и стрижка у Тунцевой, и попытка устройства в Юрятине. Как раз там Живаго превращается в глазах окружающих в «первомыслителя», качествами которого И.П. Смирнов называет «нарцисстский характер», «бесхарактерность» и «отказ занимать уникальную позицию в мире»⁷⁹. Доктор обладает всеми этими качествами, но их объективирует для него в прощальном письме жена Антонина Александровна (Т. IV. С. 413–415). Они активизируются именно после письма, которое доктор читает незадолго до разговора с Комаровским. Тот раскусывает Юрия Живаго как трикстера и говорит, что он – «насмешка над этим миром». В Москве доктор в этой роли уже смешон Маркелу и его зятям. Доктор становится трикстером именно в глазах противников. На деле он – псевдотрикстер, подлинный герой. А трикстерами настоящими являются Маркел и вообще все профанные двойники доктора. С Юрием Живаго происходит та же трансформация, что и в сказке: из «низкого» сказочного героя в «высокого»⁸⁰. Всякий раз Живаго должен познавать и усваивать «хитрую науку» очередного «учителя», и потому всякий раз он для них смешон (наряду с тем, что все «разоблачители» относятся к нему серьезно). Трикстер и должен быть смешон, а конечная победа доктора тем и обусловлена, что будет воспринята как поражение, что настоящего героя под этой личиной не узнают. Первый раз Юрий Живаго, еще не выделяемый среди членов его семьи, оказывается смешон, когда семья уходит из московского дома на вокзал, чтобы отправиться на Урал. На них указывает жильцам Зевороткина. Позже над доктором насмеются и подсмеиваются Стрельников, Самдевятков, Ливерий. Маркел предстает очередным обманываемым и обманывающим профанным учителем. «Фольклорность» доктора в конце жизни проявляется, в частности, в его поступках, привязанных к быту: чистка ванны, ношение воды, стирка, пила и ношение дров и, с другой стороны – издание книжек, сочинение стихов и создание набросков в Камергерском. Действия доктора, которые видит или о которых узнает от него Маркел, живущий по-первобытному и в первобытной обстановке, вызывают у последнего насмешки и презрение. Пастернак художественно продемонстрировал столкновение двух сил, одна из которых сменяла другую, и результат этой борьбы для каждой содержал и победу, и поражение.

Такое неявное противопоставление, содержащее скрытый конфликт, есть уже у раннего Пастернака. Ср. например, смену пригорода – городом, езды на поезде – ездой на извозчике в стихотворении «Город» (1916,

редакция 1928 г.) из «Поверх барьеров» (1929), содержащем отождествление города с романом. В первоначальной редакции городу-роману придана мифологическая изначальность, ветхозаветная «бытийность»: «Роман Небывалый» (Т. I. С. 230, 387).

Характеризовать амбивалентные результаты исторического столкновения двух социальных сил, а также роль Юрия Живаго в восстановлении истории в христианском понимании, может наблюдение И.П. Смирнова:

«Фольклор, сосредотачивающий внимание на частно определенных событиях, на “только этом”, утверждает то, что первобытная культура отрицала как таковое, и тем самым становится ее исторической, небывалой альтернативой. При этом миф не исчезает вовсе из коммуникативного обихода в эпоху, когда над ним стадийно торжествует фольклор <...>. Новое способно (пусть не всегда с одинаковым великодушием) выносить старое, будучи снятием прежнего запрета»⁸¹.

Изображая события и персонажей, по-разному профанирующих «жизнь» (или: тот или иной код, с помощью которого прочитывается текст), Пастернак всякий раз противопоставлял им главного героя. Именно Юрий Живаго является тайным носителем подлинной сказки. (Заметим, что Пастернак никогда не смешивал фольклор архаичный, «исконный» и позднейший, типа «Повести о Еруслане Лазаревиче». Позднейший фольклор обслуживает в романе профанационные структуры и персонажей.) Если до революции доктор еще произносит «программные» речи, то во Второй книге романа он этого уже не делает. Если, рассказывая, доктор профанирует какую-либо сказку, то храня молчание – становится «мифологичным», «возвращается» к непосредственному исполнению «священного рассказа» в жизни, то есть действует по схеме, обратной той, что обрисовал Пропп:

«Уже очень рано начинается “профанация” священного сюжета (под “профанацией” понимаем превращение священного рассказа в профанный, т.е. не духовный, не эзотерический, а художественный). Это и есть момент рождения собственно сказки. Но отделить, где кончается священный рассказ и начинается сказка, – невозможно. Как показал Д.К. Зеленин в своей работе “Религиозно-магическая функция волшебных сказок” (Зеленин 1934)⁸², запреты на рассказывание и приписывание сказкам магического влияния на промысел держатся до наших дней даже у культурных народов»⁸³.

На то, чтобы покончить со своей «фольклорностью» и, следовательно, прекратить ту профанную историю, которую порождали вывернутые жанры фольклора, Живаго, понявший этот процесс порождения, сознательно продвигается к архаике, от которой они происходят – к профанному мифу (советской идеологии), чтобы своим творчеством создать мифологический противовес, «дописывающий» Откровение Иоанна. Чем ближе действие романа подводится к пленению доктора партизанами, а в целом – чем ближе к возвращению его в Москву и к концу повествования, тем более «наступает» эта ре-

грессивная архаика, тем более утаенными (как для окружающих персонажей, так и для читателя) становятся мысли доктора, а поступки его приобретают скрытое значение. Сказочная оппозиция «явное/тайное»⁸⁴, имеющая в романе огромное значение, в начале повествования акцентирована на «явном», в конце – на «тайном». Если в сказке события волшебны, то в «Докторе Живаго» – реалистичны, и в реализме этом доходят до сказочно фантастических ужасов. В Восточном субтексте архаические структурные формы начинают проявляться особенно явственно. И чем дальше доктор находится у партизан, тем попадает, так сказать, во все более глубокую древность, сталкивается со все большим безумием. Предельной точкой этого движения для доктора, «выучившегося» у Кубарихи, становится ночная встреча с рябиной перед уходом из лагеря. Здесь партизанская «сказка» кончается. Живаго ведет себя, как «первобытный всеобладатель, производящий ритуальное действие, чтобы господствовать над космосом»⁸⁵. Он контактирует с рябиной, которая выступает здесь мировым деревом и помогает обрести власть, с помощью которой можно победить вывернутую «сказку» партизан и невредимым добраться до Юрия. Духовные контакты с Кубарихой и рябиной, по-разному опознающими доктора, – две контрастно соотносящиеся «половинки» той высшей ценности, которую сказочный герой добывает в потустороннем мире, два взаимодополняющих момента состоявшейся связи со сверхъестественной реальностью (оба контакта результатом имеют видение – Лару-Россию)⁸⁶. В понимании партизан доктор со своими фантазиями («сказками») безумен, ибо идет на верную смерть. Именно отношением к Живаго как к сказочному дураку объясняется снисходительность к нему Ливерия. На деле доктор обретает «мифоинтеллект, способный к безграничному познанию»⁸⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пастернак Б. Из переписки с писателями // Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983. С. 735.

² Pasternak B. Iz perepiski s pisatelyami // Literaturnoye nasledstvo. Vol. 93. Iz istorii sovetskoy literatury 1920–1930-kh godov. Novye materialy i issledovaniya. Moscow, 1983. P. 735.

³ Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Institut d'Études Slaves, 1979.

⁴ «Марбург» Бориса Пастернака: Темы и вариации / Сост. Ел.В. Пастернак. М., 2009. С. 54.

“Marburg” Borisa Pasternaka: Temy i variatsii / Sost. El.V. Pasternak. Moscow, 2009. P. 54.

⁵ Платек Я. Верьте музыке. М., 1989. С. 231.

Platek Ya. Ver'te muzyke. Moscow, 1989. P. 231.

⁶ Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. М., 2003–2005. Т. VIII. С. 295–297.

Pasternak B. Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami: In 11 vol. Moscow, 2003–2005. Vol. VIII. P. 295–297.

⁷ Бирюков В.П. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936.

- Biryukov V.P.* Dorevolutsionniy fol'klor na Urale. Sverdlovsk, 1936.
- ⁷ *Смолицкий В.Г.* Б. Пастернак – собиратель народных речений // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 362–366.
- Smolitskiy V.G.* B. Pasternak – sobiratel' narodnykh recheniy // Pasternakovskiy chteniya. Issue 2. Moscow, 1998. P. 362–366.
- ⁸ *Пастернак Б.* Из переписки с писателями. С. 735.
- Pasternak B.* Iz perepiski s pisatelyami. P. 735.
- ⁹ *Альфонсов В.Н.* Вступительная статья «Поэзия Бориса Пастернака» // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. С. 51.
- Al'fonsov V.N.* Vstupitel'naya stat'ya "Poeziya Borisa Pasternaka" // Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemy: In 2 vol. Leningrad, 1990. P. 51.
- ¹⁰ *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 247.
- Al'fonsov V.* Poeziya Borisa Pasternaka. Leningrad, 1990. P. 247.
- ¹¹ *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 666.
- Pasternak E.* Boris Pasternak. Biografiya. Moscow, 1997. P. 666.
- ¹² *Щеглов Ю.К.* О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Комментарии к роману «Двенадцать стульев» // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1995. С. 60.
- Shcheglov Yu.K.* O romanakh I. Iifa i E. Petrova "Dvenadtsat' stul'yev" i "Zolotoy telenok". Kommentarii k romanu "Dvenadtsat' stul'yev" // Ilf I., Petrov E. Dvenadtsat' stul'yev. Moscow, 1995. P. 60.
- ¹³ *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 86–128.
- Smirnov I.P.* Roman tayn "Doktor Zhivago". Moscow, 1996. P. 86–128.
- ¹⁴ *Щеглов Ю.К.* О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Комментарии к роману «Двенадцать стульев». С. 57.
- Shcheglov Yu.K.* O romanakh I. Iifa i E. Petrova "Dvenadtsat' stul'yev" i "Zolotoy telenok". Kommentarii k romanu "Dvenadtsat' stul'yev". P. 57.
- ¹⁵ *Смирнов И.П.* Система фольклорных жанров (метафизика фольклора) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 14.
- Smirnov I.P.* Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora) // Lotmanovskiy sbornik. Vol. 2. Moscow, 1997. P. 14.
- ¹⁶ *Платек Я.* Указ. соч. С. 231.
- Platek Ya.* Op. cit. P. 231.
- ¹⁷ *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003. С. 167, 288.
- Fateeva N.A.* Poet i proza: Kniga o Pasternake. Moscow, 2003. P. 167, 288.
- ¹⁸ *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. С. 266–267.
- Gasparov B.M.* Literaturnye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka. Moscow, 1994. P. 266–267.
- ¹⁹ *Иванов Вяч.Вс.* Устное народное творчество, канонический текст и новейшая литература // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III. М., 2004. С. 112–121.
- Ivanov Vyach.Vs.* Ustnoye narodnoye tvorchestvo, kanonicheskiy tekst i noveyshaya literatura // Ivanov Vyach.Vs. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Vol. III. Moscow, 2004. P. 112–121.
- ²⁰ *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 653.
- Pasternak E.* Boris Pasternak. Biografiya. Moscow, 1997. P. 653.
- ²¹ *Буров С.* Сказочные ключи к «Доктору Живаго». Пятигорск, 2007; *Буров С.Г.* Игры смыслов у Пастернака. М., 2011; *Буров С.Г.* Пастернак на эзотерическом перекрестке: масонство и алхимия в «Докторе Живаго»: В 2 т. Пятигорск, 2013.

- Burov S.* Skazochnye klyuchi k "Doktoru Zhivago". Pyatigorsk, 2007; *Burov S.G.* Iгры смыслов у Pasternaka. Moscow, 2011; *Burov S.G.* Pasternak na ezotericheskom perekrestke: masonstvo i alkimiya v "Doktore Zhivago": In 2 vol. Pyatigorsk, 2013.
- ²² *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика. Поиск метода. М., 2004. С. 96.
- Greimas A.J.* Strukturnaya semantika. Poisk metoda. Moscow, 2004. P. 96.
- ²³ Там же. С. 98.
- Ibid.* P. 98.
- ²⁴ *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам. 1907–1960. М., 2004. С. 779.
- Pasternak B.* Pis'ma k roditelyam i sestram. 1907–1960. Moscow, 2004. P. 779.
- ²⁵ *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1998. С. 75–79.
- Ivanov Vyach.Vs.* Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Vol. I. Moscow, 1998. P. 75–79.
- ²⁶ *Тургенева А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М., 2002. С. 41.
- Turgeneva A.* Vospominaniya o Rudol'fe Shteynere i stroitel'stve pervogo Gyoteanuma. Moscow, 2002. P. 41.
- ²⁷ *Смирнов И.П.* Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 285.
- Smirnov I.P.* Psikhodiakhronologika. Psikhistoriya russkoy literatury ot romantizma do nashikh dnei. Moscow, 1994. P. 285.
- ²⁸ *Гаспаров Б.* Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении. (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 380.
- Gasparov B.* Poetika Pasternaka v kul'turno-istoricheskom izmerenii. (B.L. Pasternak i O.M. Freydenberg) // Sbornik statey k 70-letiyu prof. Yu.M. Lotmana. Tartu, 1992. P. 380.
- ²⁹ *Иванов Вяч.Вс.* Пастернак и ОПОЯЗ (к постановке вопроса) // Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 70–82; *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 145–148.
- Ivanov Vyach.Vs.* Pasternak i OPOYaZ (k postanovke voprosa) // Tre't'i Tynyanskiye chteniya. Riga, 1988. P. 70–82; *Fleyshman L.* Boris Pasternak v dvadtsatye gody. Saint-Petersburg, 2003. P. 145–148.
- ³⁰ *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969. С. 70, 74.
- Eikhenbaum B.M.* O poezii. Leningrad, 1969. P. 70, 74.
- ³¹ *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 404–412, 442–459.
- Fleyshman L.* Boris Pasternak i literaturnoye dvizheniye 1930-kh godov. Saint-Petersburg, 2005. P. 404–412, 442–459.
- ³² Там же. С. 395.
- Ibid.* P. 395.
- ³³ *Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. IV. М., 1991. С. 867.
- Pasternak B.* Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. IV. Moscow, 1991. P. 867.
- ³⁴ *Флейшман Л.* Указ. соч. С. 368–369.
- Fleyshman L.* Op. cit. P. 368–369.
- ³⁵ Цит. по: *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. С. 340.
- As cited in: Pasternak E.* Boris Pasternak. Biografiya. P. 340.
- ³⁶ *Смирнов И.П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981. P. 61, 78–79.
- Smirnov I.P.* Diakhronicheskiye transformatsii literaturnykh zhanrov i motivov. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981. P. 61, 78–79.



- ³⁷ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. М., 1998. С. 77–78.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. Moscow, 1998. P. 77–78.
- ³⁸ Там же. С. 243.
Ibid. S. 243.
- ³⁹ *Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 359.
Propp V.Ya. Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. Moscow, 1998. P. 359.
- ⁴⁰ Там же. С. 113.
Ibid. P. 113.
- ⁴¹ *Greimas A.J.* Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique // Communications. Vol. 8. L'analyse structurale du récit. Paris, 1966. P. 28–59; *Greimas A.J.* Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris, 1966.
- ⁴² *Мелетинский Е.М.* Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 450.
Meletinsky E.M. Strukturno-tipologicheskoye izucheniye skazki // Propp V.Ya. Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. Moscow, 1998. P. 450.
- ⁴³ Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 617–618.
Vospominaniya o Borise Pasternake. Moscow, 1993. P. 617–618.
- ⁴⁴ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 76.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 76.
- ⁴⁵ *Поливанов М.К.* Тайная свобода // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 108.
Polivanov M.K. Taunaya svoboda // Literaturnoye obozreniye. 1990. № 2. P. 108.
- ⁴⁶ *Синявский А.Д.* Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., 1965. С. 57.
Sinyavskiy A.D. Poeziya Pasternaka // Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemy. Moscow, 1965. P. 57.
- ⁴⁷ *Гладков А.* Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 187–188.
Gladkov A. Vstrechi s Pasternakom. Moscow, 2002. P. 187–188.
- ⁴⁸ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 316.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 316.
- ⁴⁹ *Щеглов Ю.К.* О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака. (Авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 174–175.
Shcheglov Yu.K. O nekotorykh spornykh chertakh poetiki pozdnego Pasternaka. (Avantyrno-melodramaticheskaya tekhnika v "Doktore Zhivago") // Pasternakovskiy chteniya. Issue 2. Moscow, 1998. P. 174–175.
- ⁵⁰ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 77.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 77.
- ⁵¹ *Пузиков А.И.* «Небожитель». (Б.Л. Пастернак) // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 480–481.
Puzikov A.I. "Nebozhitel". (B.L. Pasternak) // Novo-Basmannaya, 19. Moscow, 1990. P. 480–481.
- ⁵² *Иванов Вяч.Вс.* «Сестра моя – жизнь» // Литературная газета. 1990. 31 января. № 5. С. 5; *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». С. 126.
Ivanov Vyach.Vs. "Sestra moya – zhizn'" // Literaturnaya gazeta. 1990. 31 yanvarya. № 5. P. 5; *Smirnov I.P.* Roman tayn "Doktor Zhivago". P. 126.
- ⁵³ *Пастернак Е.* Указ. соч. С. 629.
Pasternak E. Op. cit. P. 629.



- ⁵⁴ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1989. С. 184.
Mandelsham N.Ya. Vospominaniya. Moscow, 1989. P. 184.
- ⁵⁵ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 152.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 152.
- ⁵⁶ Там же. С. 152.
Ibid. P. 152.
- ⁵⁷ Там же. С. 91.
Ibid. P. 91.
- ⁵⁸ *Рильке Р.М., Пастернак Б., Цветаева М.* Письма 1926 года. М., 1990. С. 45–51.
Rilke R.M., Pasternak B., Tsvetaeva M. Pis'ma 1926 goda. Moscow, 1990. P. 45–51.
- ⁵⁹ Там же. С. 60.
Ibid. P. 60.
- ⁶⁰ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 87.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 87.
- ⁶¹ Там же. С. 87–88, 306.
Ibid. P. 87–88, 306.
- ⁶² Там же. С. 76.
Ibid. P. 76.
- ⁶³ Там же. С. 76.
Ibid. P. 76.
- ⁶⁴ Там же. С. 77.
Ibid. P. 77.
- ⁶⁵ Там же. С. 186.
Ibid. P. 186.
- ⁶⁶ Там же. С. 258.
Ibid. P. 258.
- ⁶⁷ Там же. С. 186.
Ibid. P. 186.
- ⁶⁸ Там же. С. 29.
Ibid. P. 29.
- ⁶⁹ Там же. С. 76.
Ibid. P. 76.
- ⁷⁰ *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.
Jakobson R.O. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 145.
- ⁷¹ Там же. С. 145.
Ibid. P. 145.
- ⁷² *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 309.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 309.
- ⁷³ *Смирнов И.П.* Система фольклорных жанров (метафизика фольклора). С. 15.
Smirnov I.P. Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora). P. 15.
- ⁷⁴ *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. С. 162–163.
Propp V.Ya. Poetika fol'klora. P. 162–163.
- ⁷⁵ *Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 430–431.
Propp V.Ya. Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. P. 430–431.
- ⁷⁶ Там же. С. 431.
Ibid. P. 431.
- ⁷⁷ *Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. III. С. 669, 670 (комментарии).



Pasternak B. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Moscow, 1990. Vol. III. P. 669, 670 (kommentarii).

⁷⁸ Смирнов И.П. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора). С. 14, 16.

Smirnov I.P. Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora). P. 14, 16.

⁷⁹ Там же. С. 17.

Ibid. P. 17.

⁸⁰ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 39–40, 46–47.

Meletinsky E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.M. Problemy strukturnogo opisaniya volshebnoy skazki // Struktura volshebnoy skazki. Moscow, 2001. P. 39–40, 46–47.

⁸¹ Смирнов И.П. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора). С. 17–18.

Smirnov I.P. Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora). P. 17–18.

⁸² Зеленин Д.К. Религиозно-магическая функция волшебных сказок // С.Ф. Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882–1932. Л., 1934. С. 215–241.

Zelenin D.K. Religiozno-magicheskaya funktsiya volshebnykh skazok // S.F. Ol'denburgu: K pyatidesyatiletiiy nauchno-obshchestvennoy deyatel'nosti. 1882–1932. Leningrad, 1934. P. 215–241.

⁸³ Пронн В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 435.

Propp V.Ya. Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. P. 435.

⁸⁴ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ. соч. С. 40–41, 52.

Meletinsky E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.M. Op. cit. P. 40–41, 52.

⁸⁵ Смирнов И.П. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора). С. 27.

Smirnov I.P. Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora). P. 27.

⁸⁶ См.: Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. P. 21.

See Smirnov I.P. Diakhronicheskiye transformatsii literaturnykh zhanrov i motivov. P. 21.

⁸⁷ Смирнов И.П. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора). С. 27.

Smirnov I.P. Sistema fol'klornykh zhanrov (metafizika fol'klora). P. 27.



В.В. Мароши (Новосибирск)

О СЕМАНТИКЕ ЛИЧНОГО ИМЕНИ ЮРИЯ ЖИВАГО

– Свойство пастернака расти в земле и обрастать землею; да, таково свойство этого вида

Б. Пастернак

В статье показывается, что этимологический смысл личного имени героя романа «Доктор Живаго» («Георгий» – земледелец) связан с сюжетными событиями его бегства из города, с сюжетной ситуацией работы на огороде в Варькино, символическим воскрешением его умершей матери Марии как Матери-Земли. Опыт героя обусловлен и огородническим мифотворчеством самого Бориса Пастернака, и этимологическим смыслом его имени («rastino» – «вскапывать»).

Ключевые слова: имя; этимологический смысл имени; сюжетное событие; символический повтор ситуации; земля, огород.

Аграрный характер русской жизни, сохранившийся почти до середины XX в., в системе литературных жанров был воплощен в эпической и лирической буколке XIX–XX вв. (идиллия, описательная усадебная поэма, дружеское послание, «колхозная поэма», массовая песня советского времени). Однако автор статьи «Георгики» в «Словаре литературных терминов» 1925 г. совершенно справедливо отмечал:

«К сожалению, понятие “георгика” вытеснялось всегда понятием “буколическая поэзия”, – что вообще очень помешало обособлению этого вида, и если мы имеем буколическую и идиллическую литературу, мы до сих пор не имеем земледельческой поэзии, как особого вида, хотя обособить ее и можно бы было»¹.

Стихи о «работе на земле» в корпусе текстов русской литературы все же встречаются, хотя и не занимают в ней привилегированного места, поскольку как эстетическая, так и воспитательно-дидактическая составляющие античных «георгик» были передоверены другим, обозначенным выше жанрам. Не осталась в стороне и проза: полагаем, что к этой античной жанровой традиции по-разному относятся и лирическая проза «деревенщиков» (например, «Ода русскому огороду» В. Астафьева), и дидактическая эпика («Лад» В. Белова).

Основной жанровой семантики в таком понимании «георгик» становятся соответственно мотивный комплекс и система тропов, выражающих радость и продуктивность труда на земле. Другой, менее значимый элемент жанра – локализация художественного пространства и этноцентризм (русские георгики имеют смысл только в России, в ее усадьбах, колхозах, на дачах, огородах, так же как и «Георгики» Вергилия – на земле Италии и в итальянских поместьях). Художественное время георгик циклично,



ориентировано на календарь с его ежегодной повторяемостью аграрных циклов. Дидактизм повествования, использование императивов, которые в георгиках имеют не столько прагматический, сколько эстетически и особенно этически обязывающий характер – еще одна черта, свойственная еще античным георгикам. Сюжет можно определить скорее в философском, нежели в субъектном аспекте – это победа порождающей себя в труде жизни над смертью, плодоносящего мира над войной. В системе персонажей главную роль играет обобщенный образ земледельцев, родовые или локально-общинные отношения между ними.

Таким образом, не присутствуя в качестве сознательно используемого авторами жанра в русской литературе, «георгики» могли стать частью русского национального эпоса или лирики, темы которых были связаны не просто с трудом, а именно с трудом на земле. Мотивы жанра, имеющие явную ритуально-мифопоэтическую основу, связанную с ежегодными праздниками плодородия и урожая, повторяющимся кругом рождения и смерти растительного и животного мира, могли быть реализованы на разных уровнях художественного целого, в том числе и в целеполагающей деятельности героя или его сюжетообразующем имени.

Поэтический облик Пастернака в русской поэзии достаточно часто воспринимается в «земледельческом» ореоле. Источником подобного «порождающего» в буквальном и переносном смыслах творческого труда стала «растительная» фамилия поэта и его многолетний труд вместе с З. Нейгауз на участке в Переделкино. Современные русские поэты и прозаики воспринимают огородничество Пастернака как естественное продолжение его творчества: «Так славненько писал, не воевал, / все в огороде ямочку копал»²; «Уже ближе к рассвету, ежесекундно озираясь, дорогу переходит угрюмый огородник Пастернак с мешком»³. В полном пастернаковскими аллюзиями стихотворении С. Гандлевского «Есть горожанин на природе...» вполне непринужденно порождается поэтический окказионализм «пастерначит», т.е. как бы «занимается плодотворной работой с землей и растениями»:

Есть горожанин на природе.
Он взял неделю за свой счет
И **пастерначит в огороде**
И умиротворенья ждет.
Семь дней, прилежнее японца,
Он созерцает листопад,
И блеск дождя, и бледность солнца,
Застыв с лопатой между гряд...⁴

Напомним, что «пастернак» – род семейства зонтичных, известны и овощные растения под названиями «пастернак посевной», «пастернак культурный» (дикий пастернак – один из самых трудновыводимых сорня-



ков). Наиболее ценная часть растения – мощный корнеплод, находящийся в земле. В подобной форме («pasternak») слово было заимствовано русским языком из немецкого или польского (в романских языках – «pastinac» / «pastinaca»). В латинском языке значения исходного («pastino») и производных слов («pastinaca», «pastinatio», «pastinum») были синонимичны одному из значений словообразовательного гнезда «culto» – «cultura»: «pastino» – вскапывать, разрыхлять; «pastinaca» – пастернак; «pastinatio» – вскапывание виноградника; вскопанная почва; «pastinum» – вскапывание, мотыжение; вскопанный участок; мотыга для вскапывания почвы⁵. Ср. «cultura» – возделывание, обрабатывание; «cultura agri» (ср. «pastino agrum». – В.М.); земледелие, сельское хозяйство; воспитание, образование; поклонение, почитание; «cultor» – возделыватель; «cultor agri»; «cultus» – возделывание, обработка; насаждения; поклонение, культ; вероисповедание⁶; «colo» – обрабатывать, возделывать; разводить, возвращать; почитать, чтить⁷. Таким образом, этимон латинского «pastinaca», от которого образованы немецкий и польский варианты, обозначал процесс вскапывания и обработки земли («pastino»).

С лета 1918 г. частью бытовой жизни Пастернака стала совместная с родными огородная работа в Очакове под Москвой. Причины ее были, конечно, «прозаическими» – угроза голода, но, как и большинство русских интеллигентов, поэт воспринял эти перемены как расширение своей поэтосферы. Вот как об этом пишет Е.Л. Пастернак в биографии о поэте:

«Весной подняли и засеяли небольшой огород и в предчувствии голодной зимы растили овощи и картошку»⁸; «Борис Пастернак впервые оценил прелесть и обязательность работы на земле и мог с полным основанием сравнить труд земледельца, каждодневно возделывающего свой надел, с писательским»; «Именно здесь (летом 18 г. в Очаково под Москвой) по воскресеньям, нарабатываясь за день на огороде, после вечерней поливки он написал цикл стихотворений “Тема с вариациями”, в рукописи и первой публикации сопровождавшийся пометкой “Очаковская платформа Киево-Воронежской железной дороги”»⁹.

Уже с 1919 г. поэзия определяется в его стихах через «огородные» метафоры: «Это сладкий заглохший горох, // Это – слезы вселенной в лопатках, // Это – с пультов и флейт – Figaro // Низвергается градом на грядку»¹⁰. (Далее тексты Б. Пастернака приводятся по этому изданию, с указанием тома и страницы).

Решающими моментами в становлении огородничества поэта стали переезд из Москвы на дачу к семье в Переделкино в июле 1939 г., где поэт оказался обладателем обширного огорода; в какой-то степени случайное, но «мифогенное» совпадение урожайности огорода с началом новой фазы творчества; чтение исследования Фрэзера о ритуалах и мифологии аграрных циклов и работ О.М. Фрейденберг по мифопоэтике.



Позволим себе снова обратиться к биографической книге Е.Л. Пастернака:

«Полтора месяца Зина (Зинаида Нейгауз. – В.М.) своими руками и силами обживала и устраивала дом и ходила за огородом, таким большим, что нам едва с ним справиться. Здесь чудесно»¹¹; «Он заставил себя бросить курить, чередуя сидение за столом с физическим трудом на огороде»¹²; «После долгого периода сплошных переводов я стал набрасывать что-то свое. Однако главное было не в этом. Поразительно, что в нашей жизни урожайность этого чудного, живого лета сыграла не меньшую роль, чем в жизни какого-нибудь колхоза. Мы с Зиной (инициатива ее) развели большущий огород, так что осенью я боялся, что у меня с нею не хватит сил собрать все и сохранить»¹³; «Зазеваешься, и в погребке начнет мерзнуть картошка или заплесневеют огурцы. И все это дышит и пахнет, все живое и может умереть. У нас полподвала своего картофеля, две бочки шинкованной капусты, две бочки огурцов <...> Ах, как вкусно еще живется, особенно в периоды трудности и безденежья...»¹⁴.

Очевидно, что результативность ежедневных огородных трудов («урожай»), их неожиданно серьезное значение для семейного быта и возвращение к поэзии сплетаются в единое чувственное лирическое переживание совершенно новой фазы жизни и творчества (и жизнотворчества).

Даже оказавшись вне уже привычной для себя культуры огородного земледелия, в чистопольской эвакуации, Пастернак продолжает воспринимать землю как потенциал искусства, первооснову творчества:

«Дорога покрыта толстым слоем черной грязи, выпирающей из-под булыжной мостовой. Здесь редкостная чудотворная почва, чернозем такого качества, что кажется смешанным с угольной пылью, и если бы такую землю трудолюбивому, дисциплинированному населению <...> и в этой Новой Бургундии расцвело бы искусство типа Рабле или Гофманского “Щелкунчика”»¹⁵.

Обратим внимание на знаковую фотографию 1946 г., где поэт снят за работой на своем огороде в Переделкино: он стоит, слегка наклонившись над землей с опрокинутым ведром в руках. Пастернак сосредоточен на самом процессе полива, а не на позировании, но в бытовом, на первый взгляд, изображении отчетливо «мифотворчество». Это жест Водолея (Пастернак – Водолей по времени рождения и осознанности мотивов дождя, ливня и т.п.) за работой, проливающего воду на Землю. Сосредоточенно глядящий под ноги себе Пастернак представляет собой как бы живую эмблему Водолея. Метаморфозы огородника в глиняный кувшин (амфора / две амфоры / кувшин – самая известные эмблемы этого знака) определяют, в частности, стихотворение «Летний день», которое открывает цикл «Переделкино».

Обычно личное имя героя романа «Доктор Живаго» Юрия (Георгия) интерпретируется в духе христианской символики. Разумеется, мы не под-



вергаем сомнению значимость этой мотивировки имени. Но в свете изложенного выше на нее можно посмотреть и с другой стороны – лирико-этимологической. Поэт мог передоверить своему герою как свой автобиографический (наличие огорода в России – важное подспорье бытовой жизни, а иногда и средство спасения от голода), так и поэтический, точнее, мифопоэтический взгляд на огородничество. Сразу отметим, что близкий нашей интерпретации вариант толкования имени героя и символики как растительных, так и православных календарных мотивов, связанных с ним, развит в статье Е. Фарыно¹⁶. Мы пойдем на сознательное упрощение сюжетной ситуации, возможно, действительно более сложной в мифопоэтическом плане, чем это нам представляется. Нас, в отличие от Е. Фарыно, будут интересовать только два лирико-биографических по своему происхождению мотива, связанных с героем и его родственниками, – мотив огорода и мотив совместного с женой труда на нем. В мифопоэтическом и звуко-символическом планах они входят в символику Богородицы, где земля предстает как женское порождающее начало и фюнеральный (похоронный. – В.М.) финал жизни. С другой стороны, звуко-символический аспект текста (например, рифмы БОГОРОДица – огород, огород – род; этимологическая общность «огорода» и «города») требует порой не меньшего внимания, чем смысловой.

Рассмотрим этимологическую символичность имени героя – Георгия, «земледельца» в сюжетном аспекте. Похороны его матери совершаются в «канун Покрова» (Т. 3. С. 8), в ритуале отпевания акцентирована символика земли: «Господня земля и исполнение ея, вселенная и все живущие на ней». Священник крестящим движением бросил горсть земли на Марию Николаевну» (Т. 3. С. 7). После смерти матери из монастырских покоев герой видит фрагмент осеннего пейзажа:

«Два окна на уровне земли выходили на уголок невзрачного огорода, обсаженного кустами желтой акации, на мерзлые лужи проезжей дороги и на тот конец кладбища, где днем похоронили Марию Николаевну. Огород пустовал, кроме нескольких муаровых гряд посиневшей от холода капусты» (Т. 3. С. 8).

Необычный эпитет «муаровая» (ср. рефрен «муаровое платье» в «Кэнзели» И. Северянина) выдвигает на первый план не столько эффект переливающегося цвета, сколько «французскость» самого слова и его звуковую корреляцию с французскими «мать», «Мария», «смерть», «умереть» (ср. *moire / Marie / mère, / mort, / mourir*). Ключом к этому звукокомплексу становится именно «муаровый» цвет капусты. Кроме того, слово «капуста», помимо символики головы Иоанна Предтечи, что убедительно доказывает Е. Фарыно, может быть и консонансной параграммой фамилии поэта (ПуСтовал – капуста – ПаСтернаК).

Связь капусты с рождением и материнством («нашли в капусте») будет сюжетно развернута в эпизодах жизни в Варыкино и возделывании



огорода. Нетрудно заметить, что неторопливый перечень запасенных осенью на зиму плодов земли в записях Юрия Живаго сменяет сначала упоминание о зайцах среди зимних **капустных** кочерыжек (заяц, поедающий или заламывающий капусту – общеславянский брачно-эротический символ), а затем – предположение о **беременности** жены:

«Картошку успели выкопать до дождей и наступления холодов <...> ее у нас до двадцати мешков, и вся она в главном закроме погреба <...>. Туда же в подполье спустили две бочки огурцов, которые засолила Тоня, и столько же бочек наквашенной ею **капусты**. Свежая развешана по столбам крепления, вилком с вилок, связанная попарно. В сухой песок зарыты запасы моркови. Здесь же достаточное количество собранной редьки, свеклы и репы, а наверху в доме множество гороху и бобов. <...>

Я люблю зимою **теплое дыхание** подземелья, ударяющее в нос **кореньями, землей и снегом**, едва подымешь опускающую дверцу **погреба**» (Т. 3. С. 277); «Скрипнешь дверью, <...> и с дальней огородной **гряды** с торчашими из-под снега **капустными** кочерыжками порснут и пойдут улепетывать зайцы, размашистыми следами которых вдоль и поперек изборожден снег кругом» (Т. 3. С. 277); «Ближе к весне доктор записал: “Мне кажется, Тоня в положении”» (Т. 3. С. 278).

Варыкинский огородный пейзаж, осенний сбор урожая и запасы, сделанные на зиму, перспекция рождения ребенка – наиболее полная актуализация этимологии имени Георгия и преодоление сюжетной ситуации **осенней** смерти матери.

В ночь после смерти матери героя будит «сверхъестественное» озарение «белым порхающим светом» вьюги:

«За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. <...> С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю **белая ткань**, обвивая ее погребальными пеленами. <...> Его пугало, что **монастырскую капусту** занесет и ее **не откопают**, что в поле **заметет маму** и она бессильна будет оказать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в **землю**» (Т. 3. С. 8).

Мама и монастырская капуста метонимически соотносятся в видении персонажа: капусту могут «откопать», вырыть из земли и снега, как маму из могилы, а маму, в свою очередь, может «замести» снегом, как капусту в огороде. Развитием этой уже скорее «зимней», «снежной», «белой» символики Покрова станут эпизоды с бельем или покрытой белым землей. (См. в статье Е. Фарыно. В видении в монастыре символическим посредником между матерью и землей, Юрой и смертью, и становится именно **огородная** капуста).

Похожая сюжетная ситуация работы на огороде после «покрова» его снегом, которая станет причиной нескольких женских смертей, развернута в рассказе об убийстве одинокой вдовы и смерти мальчика-«водоноса»,



впоследствии ученика Живаго – Васи Брыкина («С реки подымался кто-то с полным ведром воды». Т. 3. С. 463). Мальчик с ведром – лирический символ самого автора-Водолея. Сбор урожая в этом персонажном нарративе оборачивается в конечном счете двумя женскими смертями: утопившейся от горя матери мальчика и вдовы. В рассказе мы встречаемся со знакомым нам кругом циклических урожайных мотивов – тяжелой работы с землей после неожиданно выпавшего снега («...вдруг зима, когда никто не ждал. Рано выпал снег. Не выкопала вдова картошку» – Т. 3. С. 464), сбора плодов земли, выкапывания кувшинообразной (тоже символика Водолея. – В.М.) ямы в земле для хранения картошки. Хранилище плодов земли становится «могилой» вдовы («Я бы сама вырыла яму, **схоронить**...» – там же) плодов земли, метель, весенние ливни, смерть в земле:

«В самую непогодь копали. Дождь и снег, жижа, грязь. Копали, копали <...> Выкопал я ей **яму**, как **тайничку** полагається, книзу шире, кувшином, узким горлом вверх. Яму тоже дымом сушили, обогревали. В самую-самую **метель**. Спрятали **картошку** честью честью, **землей** забросали. Под Васильев вечер ливни шли, смыли снег с бугров, до земли протаял. <...> Раскопал, раскидал верх, а из ямы хозяйкины ноги в башмаках с перетяжками». (Т. 3. С. 464–465).

«Васильев вечер», разумеется, связан и с именем самого мальчика – Василия. Однако сам мальчик остается в живых тоже благодаря пещере **в земле**: «Под землей в пещере скрывался» (Т. 3. С. 466).

В перспективе текста «огород» включается и в гнездо ключевых слов «город» и «род», с которыми он связан и в сюжетно-событийном плане: из больших **городов** (Москва, Юртин) герои перемещаются к спасительному для них пространству **о-города** в Варыкино, параллельно работам на огороде будет зачата дочь Мария, имя которой дадут в честь умершей матери Юрия Живаго, Марии Николаевны. «Город» и «огород» связаны в этимологическом плане («огороженное пространство»), «роды» жены Живаго, которые принимает Лара, составляют с **ого-родом** «поэтическое» созвучие. Кроме того, в тексте романа революционная активность персонажей первоначально не только локализована «под-земной деятельностью», символической реализацией «подполья», но и идиомой «огород городить», явно антитетичной будущему «огороду» Юрия Живаго:

«Через часа три или четыре, поближе к сумеркам, в стороне от дороги в поле как **из-под земли** выросли две фигуры, которых раньше не было на поверхности, и, часто оглядываясь, стали быстро удаляться. Это были Антипов и Тиверзин.

– Пойдем скорее, – сказал Тиверзин. – Я не шпиков остерегаюсь, как бы не выследили, а сейчас кончится эта волынка, вылезут они **из землянки** и нагонят. А я их видеть не могу. Когда всё так тянуть, незачем и **огород городить**. Не к чему тогда и комитет, и с огнем игра, и лезть **под землю!** И ты тоже хорош, эту размазну с Николаевской поддерживаешь» (Т. 3. С. 31).



Запахи и звуки летнего огорода и цветов, звук льющейся воды герой воспринимает в pendant зарождающейся любви к Ларе, к комнате которой его приводит мадмуазель (**moir** – **mademoiselle**) Флери («**fleurir**» франц. – «цвести»):

«На последней ступеньке доктор остановился. Он подумал, что даже стуком навеваться к человеку, утомленному дорогой, неудобно и навязчиво. Лучше разговор отложить до следующего дня. В рассеянности, всегда сопровождающей передуманные решения, он прошел по коридору до другого конца. Там в стене было окно, выходящее в соседний двор. Доктор высунулся в него.

Ночь была полна тихих, таинственных звуков. Рядом в коридоре **капала вода** из рукомойника, мерно, с натяжкой. Где-то за окном шептались. Где-то, где начинались **огороды, поливали огурцы на грядках, переливая воду из ведра в ведро**, и грели цепью, набирая ее из колодца.

Пахло всеми цветами на свете сразу, словно **земля** днем лежала без памяти, а теперь этими запахами приходила в сознание. А из векового графинного сада, засоренного сучьями валежника так, что он стал непроходим, заплывало во весь рост деревьев огромное, как стена большого здания, грущобно-пыльное благоуханье старой зацветающей липы» (Т. 3. С. 140).

Снова отметим лирическую символику Водолея, в данном контексте привязанную уже к поливу огородов.

Неудивительно, что цветочная символика мадмуазель Флери, цветы и их запах станут аккомпанементом смерти и похорон героя:

«Старая седая дама в шляпе из светлой соломки с **полотняными ромашками и васильками, и сиреневом**, туго стягивавшем ее, старомодном платье, отдуваясь и обмахиваясь плоским свертком, который она несла в руке, плелась по этой стороне»; «Его окружали **цветы** во множестве, целые кусты редкой в то время белой сирени, цикламены, цинерарии в горшках и корзинах» (Т. 3. С. 485); «... **одни цветы** были заменю недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они не просто цвели и благоухали, но **как бы хором**, может быть, ускоряя этим тление, **источали свой запах** и, оделяя всех своей **душистой** силой, как бы что-то совершали.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом **царства смерти**. Здесь, в **зелени земли**, между деревьями **кладбищ**, среди вышедших из **гряд** цветочных всходов, сосредоточены, может быть, **тайны** превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся» (Т. 3. С. 486).

В романе значима и поэтическая паронимия «огород – **Богородица**», которая опирается на верования и ритуалы русского крестьянства, связанные с общностью Матери сырой земли, Богородицы и родной матери («три матери»). В одном из микроконтекстов романа инициальные и опорные буквы евангельского, богородичного имени и отчества матери Живаго Марии Николаевны совпадают с экфрасисом ее иконописного запечатления в романе: «**Богородица** на иконе выпрастывала из серебряной ризы оклада



узкие, кверху обращенные, смуглые ладони. Она держала в каждой как бы по две начальных и конечных греческих буквы своего византийского наименования: **метер неу**, Матерь Божия» (Т. 3. С. 311. Ср. имя **МаРии Николаевны**).

Апофеозом прочувствованной самим биографическим автором благодати физического труда и вечного порождения жизни в возделывании матери-земли станет дневник Юрия Живаго, который пастернаковский романский герой ведет в Варыкино:

«Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, **возделывать землю** в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, **подражая творцу в сотворении вселенной**, вслед **за родной матерью** производя себя вновь и вновь **на свет!**

Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумаешь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой; <...> пока шесть часов кряду тешешь что-нибудь топором или **копаешь землю** под открытым небом, обжигающим тебя своим **благодатным дыханием**» (Т. 3. С. 275).

Как известно, сначала Юрий Живаго настроен против поездки в Варыкино, но сама инициатива в разведении огорода, хотя бы и под Москвой, как это было в биографии Пастернака в 1918 г., принадлежит ему. Мы узнаем это из реплики его жены: «– Ты говоришь, перебиться год-другой, тем временем упрямчатся новые земельные отношения, можно будет испросить полоску под Москвой, развести **огород**. А как продержаться в промежутке, ты не советуешь» (Т. 3. С. 208). В сюжетном, а не сюжетно-символическом плане варыкинский огород становится спасением семьи Живаго от голода, эскапистским исходом от ужасов гражданской войны и неразберихи в идиллическое пространство:

«Он говорит, что на год, на два надо куда-нибудь **ухать из больших городов**, “на земле посидеть”. Я с ним советовалась насчет Крюгеровских мест. Он очень рекомендует. Чтобы можно было **огород** развести, и чтобы лес был под рукой. А то нельзя же погибать так покорно, по-бараньи» (Т. 3. С. 207).

Примечательно, что монолог Александра Александровича Громеко в разговоре с Живаго о цели поездки в Варыкино заканчивается утверждением тестя ценностей не автаркичного земледелия, но постреволюционного «разворовывания». Этот диалог происходит весной, на земле, которая «выходит из-под снега...», на кольях, «концами вбитых **в землю**» (Т. 3. С. 240):

«Тоня спрашивает, не опоздаем ли мы к огородным срокам, не прозеваем ли времени посадки. Что ей ответить? Я не знаю здешней почвы. Каковы климатические условия? Слишком короткое лето. Вызревает ли тут вообще что-нибудь? Да, но разве мы едем в такую даль огородничать? Тут нельзя даже скаламбурить “за семь верст киселя хлебать”, потому что верст этих, к сожалению, три или четыре

тысячи. Нет, откровенно говоря, тащимся мы так далеко совсем с другой целью. Едем мы попробовать прозябать по современному, и как-нибудь примазаться к разбазариванию бывших дедушкиных лесов, машин и инвентаря» (Т. 3. С. 241).

Для огородно-флористического кода романа важна намеченная пре-
мственность будущего **огорода** в Варькино по отношению к **цветнику**:

«— Завтра надо будет с утра осмотреть пристройку, которую он нам намечил, и если она пригодна для жилья, разом за ее починку. Тем временем как будем приводить угол в порядок, почва отойдет, земля согреется. Тогда, не теряя ни минуты, **за грядки**. Мне послышалось, будто он между слов, в разговоре обещал помочь семенной картошкой. Или я ослышался?

— Обещал, обещал. И другими семенами. Я своими ушами слышал. А угол, который он предлагает, мы видели проездом, когда пересекали парк. Знаете, где? Это зады господского дома, утонувшие в крапиве. Деревянные, а сам он каменный. Я вам с телеги показывал, помните? Там бы стал я рыть и грядки. По-моему, там **остатки цветника**. Так мне показалось издали. Может быть, я ошибаюсь. Дорожки надо будет обходить, пропускать, а **земля старых клумб** наверное основательно уваживалась и богата перегноем» (Т. 3. С. 272).

Огородная работа сближает героя и его жену в их огородных трудах, совсем как Б. Пастернака и З. Нейгауз: «Мы с Тоней никогда не отдалялись друг от друга. Но этот трудовой год нас сблизил нас еще тесней. Я наблюдал, как расторопна, сильна и неутомима Тоня, как сообразительна в подборе работ, чтобы при их смене терялось как можно меньше времени» (Т. 3. С. 278). Эта оценка из дневника доктора перерастает в его рассуждение о женщине-производительнице и Богородице:

«Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства.

На всякой рожающей лежит тот же отблеск одиночества, оставленности, предоставленности себе самой. Мужчина до такой степени не у дел сейчас, в это существеннейшее из мгновений, что точно его и в заводе не было и все как с неба свалилось.

Женщина сама производит на свет свое потомство, сама забирается с ним на второй план существования, где тише, и куда без страха можно оставить люльку. Она сама в молчаливом смиреннии вскармливает и выращивает его.

Богоматерь просят: «Молися прилежно Сыну и Богу Твоему». Ей вкладывают в уста отрывки псалма: «И возрадовася дух мой о Бозе Спасе моем. Яко воззри на смирение рабы своєю, се бо отныне ублажат мя вси роди». Это она говорит о своем младенце, он возвеличит ее («Яко сотвори мне величие сильный»), он — ее ава. Так может сказать каждая женщина. Ее бог в ребенке. Матерям великих людей должно быть знакомо это ощущение. Но все решительно матери — матери великих людей, и не их вина, что жизнь потом обманывает их» (Т. 3. С. 278–279).

Итак, «георгики» героя Пастернака вбирают в себя не только архаично-мифологические смыслы, но и те, которые аллюзивны по отно-

шению к мифотворчеству автора и его биографии. Мифогенный потенциал родового (то есть порожденного и порождающего) имени автора актуализируется в личном имени самого известного из его героев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Богоявленский Л.* Георгики // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1925. С. 162.

Bogoyavlenskij L. Georgiki // Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: In 2 vol. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1925. P. 162.

² *Миронов А.* Избранное: Стихотворения и поэмы. 1964–2000. СПб., 2002. С. 338.

Mironov A. Izbrannoye: Stikhotvoreniya i poemy. 1964–2000. Saint-Petersburg, 2002. P. 338.

³ *Горчев Д.* Дикая жизнь Гондваны. М., 2008. С. 105.

Gorchev D. Dikaya zhizn' Gondvany. Moscow, 2008. P. 105.

⁴ *Гандлевский С.* Порядок слов: Стихи, повесть, пьеса, эссе. Екатеринбург, 2000. С. 413.

Gandlevskiy S. Poryadok slov: Stikhi, povest', p'yesa, esse. Ekaterinburg, 2000. P. 413.

⁵ *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М., 1986. С. 557.

Dvoretckiy I.Kh. Latinsko-russkiy slovar'. Moscow, 1986. P. 557.

⁶ Там же. С. 213.

Ibid. P. 213.

⁷ Там же. С. 159.

Ibid. P. 159.

⁸ *Пастернак Е.Л.* Борис Пастернак. (Материалы для биографии). М., 1989. С. 326.

Pasternak E.L. Boris Pasternak. (Materialy dlya biografii). Moscow, 1989. P. 326.

⁹ Там же. С. 326.

Ibid. P. 326.

¹⁰ *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 1. С. 134.

Pasternak B.L. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Moscow, 1989–1990. Vol. 1. P. 134.

¹¹ Цит. по: *Пастернак Е.Л.* Указ. соч. С. 540.

As cited in: *Pasternak E.L.* Op. cit. P. 540.

¹² Там же. С. 541.

Ibid. P. 541.

¹³ Там же. С. 545.

Ibid. P. 545.

¹⁴ Там же. С. 546.

Ibid. P. 546.

¹⁵ Там же. С. 559.

Ibid. P. 559.

¹⁶ *Фарыно Е.* Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопоэтика «Доктора Живаго»). 2 // Культура и текст. 2011. № 12. С. 6–67.

Faryno J. Muarovaya kapusta i tetrad' otkroveniy (arkheopoetika "Doktora Zhivago"). 2 // Kul'tura i tekst. 2011. № 12. P. 6–67.

Ю.С. Морева (Москва)

АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ «СТИХОТВОРЕНИЙ ЮРИЯ ЖИВАГО»

В статье предпринята попытка выяснить, правомерно ли считать «Стихотворения Юрия Живаго» лирическим циклом, а также выявляется связь стихотворений с текстом романа. Для анализа стихотворений как цикла предлагается учитывать внешнюю, читательскую, и внутреннюю, романную, точки зрения, поскольку именно благодаря сопоставлению этих точек зрения представляется возможным выявить ряд особенностей цикла. Такое сопоставление позволяет сделать выводы о том, являются ли «Стихотворения» авторским лирическим циклом, а также зависит ли художественная целостность цикла от воспринимающего сознания (читатель романа и его герой).

Ключевые слова: циклизация; лирический цикл; точка зрения; Борис Пастернак; «Доктор Живаго»; автор; читатель.

Прежде чем приступить к рассмотрению текстов и обнаружению контекстуальных связей между ними, необходимо ответить на несколько вопросов более общего характера.

Первый из вопросов, вероятно, звучит довольно наивно, однако при ближайшем рассмотрении оказывается чрезвычайно важным. Вопрос этот: кто создатель рассматриваемых стихотворений? В реальной жизни создатель цикла, как и романа в целом, – Борис Пастернак. Но в художественной реальности романа создатель стихотворений – Юрий Живаго. Считать единственно верным первый вариант ответа – значило бы отождествлять биографического автора с героем. Предпочсть второй – затруднительно, поскольку никакого Юрия Живаго в действительности не существовало. Следовательно, имеются две точки зрения на цикл стихотворений Юрия Живаго: внешняя (реально-историческая) и внутренняя (романная). Нужно иметь в виду такую двойственность и взаимодополнительность, поскольку предпочтение одной из этих точек зрения будет неизбежно приводить к противоречиям.

Так, если считать автором стихотворений Бориса Пастернака, то можно поставить их в один ряд с другими поэтическими произведениями этого же автора. В таком случае «живаговский цикл» окажется лишь частью поэтической системы Пастернака и перестанет быть органической частью романа. Но стихотворения эти основаны на поэтических предпочтениях, кругозоре, жизненном опыте главного героя романа, так что рассматривать их в одном ряду с другими стихотворениями действительного автора – все равно, что рассматривать любые высказывания Живаго в одном ряду с дневниковыми записями самого Пастернака. Пожалуй, можно сказать, что перед читателем – пример ролевой лирики, хотя и с существенными оговорками.

Стихотворения из цикла, например, о природе, если рассматривать их в отрыве от текста романа, никак не выдают особого лирического героя, не позволяют угадать, чьими именно глазами читатель смотрит на мир и чем эти стихотворения в субъектном плане отличаются от пейзажной лирики Пастернака вообще. С другой стороны, в тексте романа неоднократно встречаются слова, отчетливо отсылающие к определенным стихотворениям Пастернака, но тексты эти, хотя бы и очень подходящие, не включены в состав цикла. Вот один из характерных примеров: *Тротуар в буграх. Меж снеговых развиллин // Вмерзшие бутылки голых, черных льдин* («Зимняя ночь», 1916) и *Была зима. Был город. Был вечер. Была ледяная стужа. Улицы покрывал черный лед, толстый, как стеклянные доньшки битых пивных бутылок* (III, 8). Однако важнейшей особенностью «живаговского цикла» является его неразрывная связь с прозаической частью романа, которой обуславливается невозможность отождествления этих стихотворений с остальным поэтическим наследием Пастернака.

Второй вопрос, ответ на который предстоит рассмотреть перед разбор стихотворений: насколько правомерно рассматривать этот лирический ансамбль как цикл? В данном случае снова актуализируются две точки зрения: «внешняя» и «внутренняя» относительно романного текста. С внутренней точки зрения стихотворения Живаго оказываются лишены многих характерных признаков лирического цикла. Во-первых, читателю известно, что сам Юрий Живаго никогда не выбирал из всего поэтического материала именно этих стихотворений и тем более не располагал их в существующей последовательности. Это сделал Евграф, разбирая оставшиеся после смерти Живаго бумаги, возможно, не без участия Лары, которую он просил ему в этом помочь. Чем руководствовался Евграф, составляя этот сборник, неизвестно: были ли это особенно понравившиеся ему стихотворения или, скажем, законченные тексты, отобранные среди фрагментов и набросков? Почему издатель стихотворений Живаго расположил их именно в этой последовательности, также неизвестно. Во-вторых, с романной точки зрения, «живаговский цикл» не имеет никакого заглавия, которое бы упорядочивало восприятие входящих в него текстов.

Внутри романа этот цикл остается лишь «тетрадь Юрьевых писаний», лишенной единого художественного замысла, в противовес упомянутым в романе потенциальным книгам самого Живаго. Первая из них – задуманная Юрием книга *жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине* (III, 2). Вторая – «игра в людей», *мрачный дневник или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгрывает* (VI, 5).



С «внешней» же точки зрения ансамбль обладает всеми признаками лирического цикла: не случайно отобранные и особым образом расположенные стихотворения, имеющие общее заглавие «Стихотворения Юрия Живаго». Именно с «внешней» точки зрения «живаговский цикл» начинает соотноситься с текстом романа, отсылая читателя к той или иной подробности жизни героя или определенному впечатлению. С «внутренней» же точки зрения такое соотношение невозможно, поскольку ни Евграф, ни Гордон и Дудоров, читающие тетрадь, не знают этих подробностей в той мере, в какой знаком с ними читатель романа.

Более того, с «внутренней» точки зрения обнаружение читателем соответствий между поэтическим текстом и биографическими фактами не только необязательно, но и губительно для стихотворений, как губительно сведение творчества реально существующих авторов к его биографическим обстоятельствам. С «внешней» же точки зрения это соотношение необходимо как для прояснения художественного своеобразия стихотворений и образа главного героя, так и для понимания «Доктора Живаго» как романа о творчестве. Стихотворения цикла и явленные в них трансформации жизненных впечатлений героя становятся продуктом того поэтического сознания, которое до известной степени раскрыто в книге повествователем (ср., например, описание работы над стихотворением «Сказка» в XIV, 9).

Если говорить о биографической канве стихотворений «живаговского цикла», то некоторые из них отчетливо связаны с определенными эпизодами романного сюжета, а некоторые лишь позволяют предположить, какое именно впечатление героя воплотилось в стихотворении. Для читателя стихотворения Юрия Живаго становятся лирическим аналогом романа в целом, развернутым лирическим высказыванием главного героя. Поскольку первоначально начинающий поэт задумывал описывать *самое ошеломившее* из увиденного и обдуманного, естественно предположить, что все стихотворения, вошедшие в тетрадь, представляют основные вехи жизненного и духовного пути Живаго. При этом с «внутренней» точки зрения перед читателем оказываются далеко не все стихотворения, которые отразили бы важнейшие моменты жизни героя, поскольку повествователь сообщал о многих невозвратно утраченных текстах. Рассмотрим очевидные и возможные предпосылки возникновения стихотворений цикла.

Первым упоминанием в тексте романа о конкретном стихотворении становится эпизод, в котором Живаго замечает протаявший в оконном стекле кружок от свечи. Этот эпизод интересен тем, что в тот момент Юрий еще не знает, что в комнате со свечой, отсвет которой он увидел с улицы, находится Лара, но творческое сознание героя преобразует увиденное именно в историю о встрече возлюбленных, о «судьбы скрещеньях». Как свидетельствует повествователь, доктор дорабатывает это стихотворение в Варыкине, когда сюжетная основа лирического текста оказывается близка реальной ситуации. В романе отмечается любовь Лары к свету свечи, к



тому же весьма вероятно, что один из реальных варыкинских вечеров при свече напомнил Живаго о виденном много лет назад в московском переулке. Таким образом, словосочетание «скрещенья судеб» снова обретает разное значение в зависимости от точки зрения: для читателя романа, в отличие от его героев, ясна символическая основа этих слов, ведь для читателя судьбы Живаго и Лары пересеклись на много лет раньше, чем для действующих лиц произведения.

Знаменательно, что рядом с «Зимней ночью» среди перерабатываемых и совершенствуемых стихотворений упоминается «Рождественская звезда». Напомним, что разговор с Пашенькой Антиповым при свече, послуживший первотолчком для возникновения «Зимней ночи», происходил *рождественской ночью* (IV, 3).

Третье стихотворение, о котором говорится в романе, – «Сказка». Это центральный текст цикла (из 25 стихотворений 13-й по счету, т.е. помещенный ровно в середину ансамбля), в котором находят отражение важнейшие мысли Юрия Живаго. Тревога, вызванная бедственным положением героев в сложившейся ситуации и усугубляемая появлением в окрестностях Варыкина волчьей стаи, кристаллизуется в драконоборческий сюжет, в котором лирический герой преобразуется в конного воина, своего святого покровителя Егория Храброго (Георгия Змееборца). Образы стихотворения многозначны: дракон – это, безусловно, не только и не столько волчья угроза, но и революция, война, мировое зло; всадник – не только сам доктор, мыслящий себя защитником девы, но и вообще человек перед лицом насилия, а дева – это не только Лара, но и родина, задыхающаяся в кольце революции. Таким образом, в этом тексте содержатся самые важные темы поэзии Живаго (во всяком случае, тех ее образцов, с которыми знаком читатель): война и мир, любовь и смерть, а главным образом, жизнь, которая пришла на переломный момент истории.

Четвертое стихотворение, упоминаемое в романе, – «Гамлет». Данное упоминание интересно тем, что является комментарием повествователя к дневниковой записи Живаго по поводу его увлечения урбанистической тематикой.

Все эти упоминания чрезвычайно важны. Функция их – не только отобразить творческий процесс, но и определенным образом упорядочить читательское восприятие цикла. Упоминания эти обращают внимание на соответствие поэтического текста биографическому эпизоду, в одном случае подробно освещая ход мыслей поэта («Сказка»), во втором лишь указав на наличие такового («Зимняя ночь»), а однажды намекают читателю на существование связи между стихотворением и деталью текста (речь в дневнике идет о театральности), предлагая ее обнаружить («Гамлет»). Остальные стихотворения читателю, можно сказать, предлагается понять и соотнести с романом самостоятельно.



Ключевым словом в комментарии к «Гамлету», вероятно, является «может быть», допускающее обнаружение каких-либо других отсылок к творческому сознанию героя. Действительно, в романе есть эпизод, который очень близок по духу этому стихотворению. Речь идет о главке, в которой Живаго, приехав в Москву, обедает с друзьями и отмечает произошедшие в них перемены. Отовсюду слышатся мрачные пророчества о судьбе России: *Значит, ты тоже слышал, что впереди ничего хорошего, трудности, опасности, неизвестность? <...> Говорят, без дров будем сидеть, без воды, без света. Отменяют деньги. Прекратится подвоз (VI, 2).* В стихотворении говорится: *Я ловлю в далеком отголоске, // Что случится на моем веку.* Далее в романе следует описание чувств героя: *В течение нескольких следующих дней обнаружилось, до какой степени он одинок. Он никого в этом не винил. Видно, сам он хотел этого и добился. Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения. Они были гораздо ярче в его воспоминаниях. По-видимому, он раньше их переоценивал (VI, 4).* В стихотворении: *Я один, все тонет в фарисействе.* Конечно, нельзя утверждать, что стихотворение рождается исключительно из этой детали, тем более что известно о длительной работе Живаго над текстами, но неизвестно ничего о том, в каком состоянии они были к моменту варыкинского вдохновения и какая часть из них существовала вообще.

Эпизоды из биографии героя и яркие впечатления, послужившие толчком к созданию стихотворений, угадываются также в «Весенней распутице», «Бабьем лете», «Осени», «Разлуке», «Свидании».

В «Весенней распутице» снова, как и в «Сказке», встречаются фольклорные мотивы (соловей-разбойник и леший), на этот раз более отчетливо вплетенные в реалии современности. Что касается соловья-разбойника, то в записях Живаго есть рассуждения о нем, вызванные пушкинским текстом и былинами, которые нравились Юрию Андреевичу. Таким образом, перед читателем снова приоткрывается развитие и воплощение творческой идеи.

«Бабье лето», как и другие стихотворения цикла, в которых описывается природа, сложно отнести к определенному впечатлению героя, хотя образ дома, созданный в поэтическом тексте, перекликается с описанием жизни в Варыкине, когда хозяйева его еще не покинули: *Вскоре все зазеленело, особенно в Шутьме, как называется овраг под Микулицынским домом, – черемуха, ольха, орешник (IX, 8).*

«Осень» можно соотнести с уединенной жизнью Лары и Живаго в пристройке Микулицынского дома (*И вот я здесь с тобой в сторожке, // В лесу безлюдно и пустынно*), когда хозяйева уехали, а о родных Юрий ничего не знает (*Я дал разъехаться домашним, // Все близкие давно в разброе*).

«Разлука», по всей видимости, отсылает к эпизоду, в котором Живаго оплакивает отъезд Лары с Комаровским. Это соответствие укрепляется не только сюжетно, но и за счет образа моря: *И почему ему на ум // Все мысль*



о море лезет?; В года мытарств, во времена // Немыслимого быта // Она волной судьбы со дна // Была к нему прибита. Так говорится в стихотворении, а в прозаическом тексте романе герой размышляет:

Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне (XIV, 13).

Стихотворение обнаруживает непосредственную связь с этим драматическим эпизодом и в следующих строках: *И, наколовшись об иголку // С невынутой иголкой, // Внезапно видит всю ее // И плачет втихомолку.*

Ср.: *Когда он вошел в комнату, которую Лара убрала утром так хорошо и старательно и в которой все наново было разворошено спешным отъездом, когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи, раскиданные на полу и на стульях, он, как маленький, опустился на колени перед постелью, всею грудью прижался к твердому краю кровати и, уронив лицо в свесившийся конец перины, заплакал по-детски легко и горько (XIV, 13).*

Наконец, в «Свидании» есть следующие строки: *И весь твой образ сложен // Из одного куска. // Как будто бы железом, // Обмокнутым в сурьму, // Тебя вели нарезом // По сердцу моему.* Они очевидным образом перекликаются со словами:

О как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но чем, какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разборе? О нет, о нет! Но той бесподобно простой и стремительной линией, какую вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в платно накиннутую простыню выкупанного ребенка (XII, 7).

Говоря об истоках стихотворений о природе религиозных мотивов в поэзии и мировоззрении Живаго, нужно вспомнить о некоторых принципиально важных высказываниях, принадлежащих повествователю и Николаю Николаевичу Веденяпину. Характеризуя представления Живаго об истории, повествователь говорит:

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преобразуется, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно



затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за перемену места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю (XIV, 14).

Очень существенна для поэзии Живаго идея, высказываемая в романе в отсутствие Юры, но, несомненно, ему знакомая: *можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть её обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению* (1; 5).

Стихотворения Живаго на религиозные темы раскрывают эту мысль, которая прослеживается и в остальных стихотворениях цикла. Жизнь человека в истории – одна из уже упомянутых выше главных тем романа и цикла. Интересно, что стихотворения с религиозными мотивами расположены ближе к концу цикла, что с «внутренней» точки зрения можно объяснить желанием Евграфа тематизировать материал (стихотворения о природе или временах года, календарные, он также стремится расположить рядом, «Встречу» логично располагает вслед за «Разлукой»), но с «внешней» точки зрения объяснение гораздо сложнее. Если первые стихотворения цикла изображают жизнь человека в его собственной, локальной истории (от бытовых хлопот и повседневности до осознания своей роли в историческом процессе), то к концу цикла история становится всеобъемлющей и переходит в сакральное измерение.

В соответствии с отмеченной тенденцией не случайно первым стихотворением цикла становится «Гамлет», а завершается цикл стихотворением «Гефсиманский сад». Герой «Гамлета» взывает: *Если только можно, Авва Отче, // Чашу эту мимо пронеси*. Однако воззвание остается без ответа: *Но продуман распорядок действий // И неотвратим конец пути*. В «Гефсиманском саде» звучит монолог Христа, как бы отвечающего не столько Петру, сколько герою «Гамлета». Он произносит слова, отчетливо перекликающиеся со строками начального стихотворения: *Но книга подошла к странице, // Которая дороже всех святынь. // Сейчас должно написанное сбыться, // Пускай же сбудется оно. Аминь*. Превращение же «локальной» истории в глобальную происходит в последних строках стихотворения: *Я в гроб сойду и в третий день восстану, // И, как сплавляют по реке плоты, // Ко мне на суд, как баржи каравана, // Столетия поплывут из темноты*.

Итак, «Стихотворения Юрия Живаго» представляют собой уникальный поэтический ансамбль. Стихотворения эти – не приложение, не послесловие к роману: они суть то, чего не может сообщить читателю по-



вествователю, та оптика, которая позволяет увидеть событийную цепь романного сюжета глазами главного героя. Но кроме этого, «живаговский цикл» – порождение того творческого сознания, которое репрезентировано в тексте романа, делая «Доктора Живаго» произведением о творчестве, феноменом творческой рефлексии.

Юдзи Кадзияма (Токио, Япония)

ОБРАЗ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА

(«Февраль. Достать чернил и плакать!..»,
«Повесть» и «Доктор Живаго»)

Статья посвящена анализу функций образа воды в раннем стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!..», «Повести» и «Докторе Живаго». Прочтение под таким углом аргументируется тем, что в «Повести», и в «Докторе Живаго» есть сцены, где образ воды выступает как центральный. Акцентируя внимание на его важности в творчестве Пастернака, автор статьи приходит к выводу, что вода как стихия играет здесь двойственную роль, символизируя творческую деятельность, а также изменения межперсонажных отношений.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; образ воды; стихия.

1. Вода как стихия и символ творческой деятельности

Вода входит в систему четырех известных стихий, куда помимо нее включены еще земля, воздух и огонь. По вышеозначенной причине слово «вода» было тесно связано со «стихией» и использовалось в таком значении в русской поэзии. Например, имея в виду силу воды, навлекшую наводнение, Пушкин употреблял слово «стихия» в «Медном Всаднике»: «Да умирится же с тобой // И побежденная стихия; // Вражду и плен старинный свой // Пусть волны финские забудут // И тщетной злобою не будут // Тревожить вечный сон Петра!»¹.

Пастернак также использовал образ воды в этом значении, которое идет из прошлых веков русской поэзии. Несмотря на то, что в исследуемом нами стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!..» (одном из самых ранних стихотворений, написанном в 1912 г.) Пастернак не употребляет слово «стихия», мы не можем не отметить появление в нем темы воды. Хотя ранние стихотворения Пастернака оценивались им самим низко, он назвал нижеследующее стихотворение «лучшим из раннего»². «Февраль. Достать чернил и плакать! // Писать о феврале навзрыд, // Пока грохочущая слякоть // Весною черною горит. // Достать пролетку. За шесть гривен, // Чрез благовест, чрез клик колес // Перенестись туда, где ливень // Еще шумней чернил и слез. // Где, как обугленные груши, // С деревьев тысячи грачей // Сорвутся в лужи и обрушат // Сухую грусть на дно очей. // Под ней проталины чернеют, // И ветер криками изрыт, // И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд» (Т. 1. С. 62. Текст произведений Б.Л. Пастернака везде цитируется по обозначенному выше изданию, с указанием в скобках тома и страниц).

Собственно говоря, здесь нет слова «вода», однако с самого начала и до конца присутствуют слова «чернила», «слякоть», «слезы», «ливень», «лужа» и т.д., которые обозначают неотъемлемые атрибуты воды. Эти сло-

ва в целом олицетворяют силу воды, которая является одной из важнейших земных стихий. Употребление слова «февраль» продиктовано ритмом стихотворения, более уместным было бы упоминание марта, так как именно этот месяц – сезон таяния снега и льда. (В действительности, в первом варианте это стихотворение начиналось со слова «весна» – Т. 1. С. 426). Главной темой данного стихотворения является тождественность чернил, представляющих собой символ творческой деятельности, талых вод и слез, которые являются выражением сильного чувства человека.

В «Повести», которая непосредственно связана с романом в стихах «Спекторский», вода играет ту же роль стихии, что и в названном стихотворении. «Повесть» – многослойный текст, но центральной темой произведения является любовная история героя Сережи и молодой вдовы Анны Арильд Торнскольд. Сережа, желающий стать писателем, начал писать свою «Повесть», а источником вдохновения для него становятся Анна и знакомая проститутка. Вдохновение Сережи описывается следующим образом:

«“Тут начинается дождь”, – вывел Сережа на краю восьмого листочка и перенес писание с почтовой бумаги на пишучую. Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой природе предназначенной воплощать однообразные, навязчивомогучие движенья. Ничего, кроме самой общей мысли, еще не оформленной, в такие первые вечера не оседает на запись, лишенной живых подробностей, и только естественность, с какой рождается эта идея из пережитых обстоятельств, бывает поразительна» (Т. 3. С. 135).

Здесь Пастернак сравнивает положение Сережи, который пребывает в плену вдохновения, с силой воды как стихии. Рассмотрим вышеупомянутый эпизод, чтобы подтвердить важность роли образа воды в этом произведении.

В предыдущей сцене, заметив отсутствие Анны, Сережа зашел в комнату героини и нашел ее потерявшей сознание и упавшей. Неожиданно даже для себя, Сережа сделал предложение Анне. Поскольку Анна потеряла мужа в прошлом году и только начинала приходить в себя, она упрекнула Сережу в неискренности. Не давая поспешного ответа, Анна все-таки попросила Сережу вернуться в свою комнату и успокоиться. Однако там его опять посетило вдохновение, и он совсем забыл о данном им обещании.

Примечательно, что повесть Сережи начинается со слов: «Тут начинается дождь». Ведь и для «Повести» Пастернака дождь является важным образом. Повторно описывается эпизод жаркого лета 1917 г. Лето было сухим и изнуряюще жарким, когда Сережа встретил Анну: «Стояли душные дни» (Т. 3. С. 114). В «Повести» Пастернака дождь пошел только тогда, когда Сережа начал описывать это в своей повести. В момент, когда Сережа придумывает персонажа «Повести», приезжает домой промокшей госпожа Фрестельн. Иначе говоря, дождь идет параллельно с написанием Сережей



повести. С одной стороны, мы наблюдаем ожидание дождя героями «Повести», а с другой – Сережа ждал дождь как водную стихию, чтобы ею творить свою повесть.

Таким образом, вода = дождь может служить важным ключом к раскрытию смысла «Повести». Более того, думается, что Пастернак намеренно тщательно выстроил это произведение таким образом, чтобы провести мотив воды сквозь все повествование. Анна посещает комнату Сережи в момент написания им своего произведения. Наличие зонта у Анны является показателем того, что в это время собирался дождь. Однако Сережа был настолько увлечен написанием произведения, что даже не заметил прихода Анны. Анна, поняв все, украдкой покинула комнату. Образ воды ассоциируется со сценой, где Анна наблюдает за тем, как Сережа творит свое произведение: «Выросши, подобно облаку, за Сережиной спиной, она, хотя и во всем черном, белела и дымилась в закатной полосе нестерпимой крепости, которая была из-под сизо-лиловой грозовой тучи, наседавшей на сады переулка» (Т. 3. С. 135). Если причиной вдохновения Сережи была вода = дождь как стихия, то источником воды должна быть Анна, которая вдохновляла его. Дело в том, что Сережа, работая над своими твореньями, преследует определенные цели, а именно – заработать денег для спасения бедных женщин, одной из которых является Анна, а также знакомая проститутка. Поэтому здесь образ Анны играет роль силы, приносящей дождь. Вода у Пастернака является символом творческой деятельности. Ключом к разгадке многих сцен вдохновения Сережи служит образ воды = дождя.

Можно отметить такое соотношение воды со стихией в «Докторе Живаго», который в каком-то смысле характеризуется как роман художника и поэтому изобилует сценами творческой деятельности. Процесс творчества Живаго описывается наиболее убедительно следующим образом:

«Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не uznанных, не учтенных, не названных» (Т. 4. С. 434).

Характерно, что, несмотря на разницу между водой и дождем, и в «Повести», и в «Докторе Живаго» процесс творчества сопоставляется с течением воды. Сравнивая Живаго с героем Вергилиевой «Энеиды» Энеем и указывая на схожесть творчества Живаго с течением воды, Ф.Т. Гриффит и С.Дж. Рабинович отметили, что для обоих героев важное действие совершается пассивно³. Пастернак употребляет слово «вода» в значении сти-

хии и как символ творческой деятельности, и в процитированном примере можно увидеть яркий вариант последнего значения этого слова.

2. Вода как символ изменений в отношениях между персонажами

В этом разделе мы рассмотрим еще одно значение образа воды в «Докторе Живаго». «Доктор Живаго», равно как и «Сестра моя – жизнь», включает в себя много мотивов природы, что вообще характерно для творчества Пастернака⁴. Из первоначальных вариантов заглавия «Доктора Живаго» мы можем назвать «Рыньву», которое составлено Пастернаком из наречия «рын» («настежь»), встречающегося в одном из диалектов языка коми, и существительного «ва» («вода, река») и может быть переведено как «река, распахнутая настежь»⁵. Как указывает Б.М. Борисов, это заглавие символизирует «реку жизни» в романе о бессмертии⁶.

Отголосок этого заглавия остался в сцене, где семья Живаго, эвакуированная из Москвы, приезжает на поезде в Варькино – родной город Анны Ивановны. Живаго проснулся и заметил шум водопада. (О символике воды в этой сцене см. работу М.Ф. и П. Роулэнд⁷. Некоторые критики подвергают сомнению научную состоятельность книги, полагая, что теория Юнга, от которой исследователи часто отталкиваются в своих научных поисках, в данном ракурсе не работает⁸. Однако книга супругов Роулэнд все-таки содержит в себе оригинальные мысли, даже с точки зрения сегодняшнего литературоведения. Поэтому, когда речь идет об этой книге, мы упоминаем о ней в положительном контексте). Чуть позже он узнал от рыбака, что он стоял рядом со знаменитой судоходной рекой Рыньва и что Юрятин расположен в двух или трех верстах выше. Близкое расположение Юрятина, который означает «город Юрия», и Рыньвы подтверждает важность воды в этом романе. Здесь этот образ служит ключом к прочтению романа, так же как и в «Повести». Из-за снежного заноса задерживается поезд, в который села семья Живаго. И все пассажиры поезда вынуждены чистить снег. Глядя на склон, покрытый снегом, Живаго представляет себе его таяние:

«Снеговая пелена все выравнивала и закругляла. Но судя по главным неровностям склона, которые она была бессильна скрыть своими увалами, весной, наверно, сверху в трубу виадука под железнодорожной насыпью сбегал по извилинному буераку ручей, плотно укрытый теперь глубоким снегом, как прячется под горою пухового одеяла с головой укрытый ребенок» (Т. 4. С. 229).

Когда Живаго спит крепким сном в поезде, который тронулся после очистки пути от снега, описывается, как наступает весна и тает снег:



«Воде было где разгуляться. Она летела вниз с отвесов, прудила пруды, разливалась вширь. Скоро чаша наполнилась ее гулом, дымом и чадом. По лесу змеями расползались потоки, увязали и грузили в снегу, теснившем их движение, с шипением текли по ровным местам и, обрываясь вниз, рассыпались водяною пылью. Земля влаги уже больше не принимала. Ее с головокругительных высот, почти с облаков пили своими корнями вековые ели, у подошв которых сбивалась в клубы обсыхающая бело-бурая пена, как пивная пена на губах у пьющих. Весна ударяла хмелем в голову неба, и оно мутилось от угара и покрывалось облаками. Над лесом плыли низкие войлочные тучи с отвисающими краями, через которые скачками низвергались теплые, землей и потом пахнувшие ливни, смывавшие с земли последние куски пробитой черной ледяной брони» (Т. 4. С. 233).

После этой сцены, в момент приближения поезда к Рыньве, Живаго прислушивается к шуму водопада два раза. В ряде сцен таяние воды символизирует приближение к цели.

Однако это скорее просто символика воды, нежели ее роль. Рассмотрим сцену части первой, где герои еще были детьми, чтобы проанализировать другую функцию воды. В этой сцене Ника и его подруга детства – Надя – плавают на лодке. Несмотря на то, что этот маленький эпизод является маловажным для сюжета данного романа, нам он необходим для рассмотрения роли воды. Развитый не по годам и надменный Ника испытывает враждебные чувства к Наде, которая старше его на два года, и поэтому Нике она кажется взрослее его. Между Никой и Надей по этому поводу возник спор, который привел к драке, а после они оба, теряя равновесие, упали в пруд. Когда они стали вылезать из пруда, их настроение изменилось. Особенно сильно меняется Ника:

«Ника вспомнил волшебную приподнятость ночи, рассвет и свое утреннее всемогущество, когда он по своему произволу повелевал природой. Что приказать ей сейчас? – подумал он. Чего бы ему больше всего хотелось? Ему представилось, что больше всего хотел бы он когда-нибудь еще раз свалиться в пруд с Надею, и много бы отдал сейчас, чтобы знать, будет ли это когда-нибудь или нет» (Там же).

Супруги Роулэнд рассматривают падение Ники в воду как инициацию⁹. Перед падением Ника был надменным: «Пора начинать жизнь, зарабатывать, идти в люди» (Т. 4. С. 21). Но теперь он был очень расстроен и осознал, что он уже не ребенок: «Если бы это случилось совсем еще недавно, не дальше чем нынешней весной, то в данном положении, <...> они непременно бы шумели, ругались бы или хохотали» (Т. 4. С. 22). Вода помогла понять, что Ника и Надя повзрослели, и именно пруд стал местом, где раскрываются их отношения.

Образу Живаго, особенно при встречах героя и в его разлуке с Ларой, часто сопутствует образ воды, которая изменила их отношения. В дальнейшем вода начинает играть важную роль. Получивший ранение Живаго попал в госпиталь, где Лара работала медсестрой. Тут два героя впервые об-

мениваются словами. Общение героев продолжалось даже после того, как Живаго выписался и работал врачом. Однако в связи с тем, что они оба состояли в браке, отношения между персонажами ограничивались обычным общением. Вода, прежде всего, разлучает их. Живаго хотел попроситься с Ларой. Но, поскольку Лара вернулась усталой, он отложил разговор до следующего дня. Сцена наполняется образами воды:

«Ночь была полна тихих, таинственных звуков. Рядом в коридоре капала вода из рукомойника, мерно, с отяжкой. Где-то за окном шептались. Где-то, где начались огороды, поливали огурцы на грядках, переливая воду из ведра в ведро, и гремели цепью, набирая ее из колодца» (Т. 4. С. 140).

На первый взгляд эта сцена кажется обыкновенным описанием природы. Нужно обратить внимание на роль воды, чтобы раскрыть ее тайну

На следующий день Живаго получил возможность поговорить с Ларой, но он так волновался, что объяснился ей в любви, хотя сам был равнодушен к ней до этого момента. Через неделю после объяснения Живаго Лара уезжала на Урал, уезжала первой. Потом, накануне отъезда Живаго в Москву, наступает буря. Ночью тревожный стук в парадном разбудил Живаго и мадемуазель Флери, но, в конце концов, узнав, что просто оторвалась и бьется о наличник ставня, они огорчились, потому что оба были уверены, что «отворят парадное и в дом войдет так хорошо им известная женщина, до нитки вымокшая и иззябшая...» (Т. 4. С. 149). И важно, что комната, оставшаяся от Лары, залита водой: «В буфетной выбито окно обломком липового сука, бившегося о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан» (Там же). И.П. Смирнов указывает на интертекстуальность этой цитаты, сравнивая ее со стихотворением Николауса Ленау¹⁰. Далее и до конца эпизод не покидает образ воды: «Они были так уверены в этом, что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом» (Т. 4. С. 150).

Смысл образа воды можно понять и через ночь, которая была полна тихих, таинственных звуков, когда после отъезда Лары началась буря. В комнате Лары образовалась лужа в результате натекания воды. То есть вода описывается как символ перемен, и данная сцена готовит читателя к обнаружению в последующем таинственной любви Живаго и Лары (Лара всегда боялась этого: «Ах, как я всегда этого боялась!», Т. 4. С. 146), которая приводит к их разлуке. (Объяснение в любви Живаго Ларе аналогично объяснению Сережи Анне в «Повести». В обоих случаях мужчина внезапно объясняется женщине в любви, не планируя, без подготовки, а женщина догадывается об этом. Как упомянуто выше, их отношения выражаются через образ воды). Вода в ночи, наполненной таинственными звуками, расширяется до лужи в комнате Лары. Звуки капавшей воды намекают на



то, что вскоре должно произойти событие, которое изменит их отношения. Только через образ воды можно понять, что этот процесс начался еще вчера. Если Лара, промокшая до костей, которую Живаго ждал с волнением, появилась бы, то она должна была бы стать человеком, изменившим их отношения. Однако Лара не появляется. Свидетельством ее отсутствия является лужа, образовавшаяся в ее комнате. Нужно еще некоторое время для того, чтобы они полюбили друг друга, но в момент изменения их отношений между ними опять встает образ воды.

Живаго и Лара снова встречаются в Варыкине. В первой сцене этой второй встречи она приносит воду: «Когда облако рассеялось, доктор увидел Антипову у колодца. Вихрь застиг ее с уже набранной водой в обоих ведрах, с коромыслом на левом плече» (Т. 4. С. 293). Когда Живаго предлагает Ларе свою помощь, она отказывается от нее, говоря: «Лестницу заплещете» (Там же). Имея в виду значимость образа воды, мы можем считать, что эти слова Лара произнесла для сохранения их отношений. И с этого времени между ними возникает любовь.

С одной стороны, вода оказывает положительное влияние на отношения Живаго с Ларой, а с другой – может отрицательно сказаться на семейной жизни Живаго. На пути к своей семье Живаго задерживают партизаны. После восемнадцати месяцев жизни в плену Живаго сбегает, попадет в пустой, заброшенный дом Лары, где он видит во сне своего ребенка – Шурочку. И тут вода является центральным образом сцены:

«Позади ребенка, обдавая его и дверь брызгами, с грохотом и гулом обрушился водопад испорченного ли водопровода или канализации, бытового явления той эпохи, или, может быть, в самом деле здесь кончалась и упиралась в дверь какая-то дикая горная теснина, с бешено мчащимся по ней потоком и веками скопившимися в ущелье холодом и темнотою. Обвал и грохот низвергающейся воды пугали мальчика до смерти» (Т. 4. С. 390).

Воду в этом сне можно считать элементом воплощения страсти и любви к Ларе. Вода также мучает ребенка, родившегося от жены Живаго – Тони. Пробуждение Живаго от сна подтверждает обоснованность данного утверждения. Он вновь связывается с Ларой и никогда больше не видится со своей семьей.

Обратимся теперь к той части романа, где на закате жизни Живаго женится снова. Его вторая жена – дочь Маркела, который раньше работал у Живаго в качестве садовника. Но теперь Живаго снимает у него квартиру. Живаго приходит с двумя ведрами и просит воды:

«Извини, Маркел, что часто хожу, квартиру тебе стужу. Хочу сразу воды побольше напасти. Отчистил до блеска ванну цинковую у Свентицких, всю наполнил, и в баки натаскаю. Еще раз пять, а то и десять загляну сейчас, а потом долго не буду надоедать. Извини, пожалуйста, что хожу. Кроме тебя, не к кому» (Т. 4. С. 474).



С этого момента он и начал встречаться со своей второй женой – Мариной. Однако для читателя все еще остается загадкой: почему после этой сцены главной темой разговора персонажей становится вода? Появление воды также является загадкой для читателя. Супруги Роулэнд сравнивают образ Живаго в этой сцене со Святым Феодосием, добровольно выполняющим обязанности слуги (черпание воды, колка дров и т.д.¹¹). Живаго ранее занимался врачебной деятельностью и считался человеком с положением, а ныне занимается грязной работой. Супруги Роулэнд считают это подобием кенозиса, или Божественного самоуничтожения Христа через вочеловечение вплоть до добровольного принятия Им крестного Страдания и Смерти.

Однако исследователи не обращают внимания на роль воды, а только обсуждают образ Живаго, которого высмеивает вся семья Маркела, за исключением Марины. Поэтому то, как они интерпретируют образ Живаго, не столь важно для настоящей статьи. В данной сцене раскрываются те моменты, которые автор произведения хочет донести до читателя посредством введения образа воды.

Несомненно, что вода является символом перемен. С этого дня Живаго начал дружить со своей будущей женой – Мариной: «С этого воскресного водоношения и завязалась дружба доктора с Мариной» (Т. 4. С. 476). Однако для рассмотрения данной сцены следует учесть и важность воды в роли стихии и символа творческой деятельности. Черпанием воды Живаго собирается преобразовать энергию вдохновения в творческую деятельность. В последние годы, с помощью Евграфа, Живаго, уходя от общественной жизни, сосредоточенно пишет стихи в тайной квартире.

Такая интерпретация служит полезным примером для понимания сцены творческой деятельности, которая предшествует разлуке Живаго с Ларой в Варыкине. Они решили поселиться в доме Микулицыных для того, чтобы скрыться от мира. В первую ночь они спали под шубами, не раздеваясь, утром на следующий день Живаго сразу обращает внимание на письменный стол: «Когда встали, Юрий Андреевич стал с утра заглядывать на соблазнительный стол у окна. У него так и чесались руки засесть за бумагу» (Т. 4. С. 428). Но все-таки, стяхивая с себя соблазн писать, он отдает предпочтение уборке. Живаго и Лара старательно делают уборку заброшенного дома, и начинается описание стирки. После того, как они помылись водой, оставшейся от стирки, поздно вечером Живаго «с блаженным чувством чистоты сидел за оконным столом» (Т. 4. С. 433). Вскоре у него наступает творческое вдохновение. Принимая во внимание все вышеизложенное, можно сделать следующий вывод: решение Живаго «отчистить до блеска ванну» обернулось накоплением последнего творческого вдохновения.

Таким образом, в сцене, где Живаго с ведрами выпрашивает воду, можно одновременно найти обе функции воды: как стихии, символизирующей творческую деятельность и одновременно – изменение отношений

между персонажами. Более того, вспомним сцену, где Лара переносит воду при второй встрече с Живаго. Также в сцене, где Живаго дружески сближается с Мариной, опять описывается черпание воды, которое установило отношения между Живаго и Ларой. Параллелизм этих двух сцен придает тексту глубину, смысловую емкость образу воды. Из нижеследующих сцен, мы можем понять важность мотива черпания воды в данном романе:

«Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее, доступное животным. Точно она воду носит или чистит картошку» (Т. IV. С. 291); «<...> И наоборот, воду она носит, точно читает, легко, без труда» (Там же. С. 294).

С. Витт указывает на тождественность литературы и жизни в этих сценах¹². В контексте нашей работы это указание оказывается важным, потому что вносится литературный элемент в мотив черпания воды. В отношении семьи Живаго можно считать, что здесь тоже накапливается вода, которая мучила Шуручку во сне. Накапливается для того, чтобы опять мучить семью. В таком контексте образное выражение «роман в двадцати ведрах» (Т. 4. С. 476), которое Живаго иногда употреблял в шутку, также намекает на опасность: пролилось много воды. Здесь имеется в виду брак с Мариной без разрешения законной жены Тони. Эту сцену можно толковать и так, и иначе, и в этой сцене можно найти метафорические цепи, составляющие разные образы.

Как говорилось выше, в творчестве Пастернака образ воды играет двойственную роль символов творческой деятельности и изменения межперсонажных отношений. Но роль воды заключается не только в этом. Пастернак незаметно употреблял такие выражения: «водяной знак» и «роман в двадцати ведрах», что помогает читателю придать дополнительные значения образу воды. В сценах, где появляются подобного рода фразы и выражения, можно видеть органические цепи образов. Эти моменты мы можем проследить в романе, что подтверждает точность слов Пастернака.

Почему вода выполняет все эти функции в творчестве Пастернака? Ответить на этот вопрос нелегко. Однако ключ к ответу имеется. М. Раку указывает на то, что в «Докторе Живаго» вода является топосом жизни и смерти¹³. Как утверждает исследовательница, в стихотворении Живаго есть много слов, которые имеют связь с водой, в том числе фразеологические обороты, которые напоминают о смерти. В.М. Борисов указывает на то, что «Рыньва» – «река жизни» ассоциируется с четвертой строфой третьего стихотворения «На Страстной», с его христианской тематикой: «И со Страстной четверга / Вплоть до Страстной субботы / Вода буравит берега / И вьет водовороты» (Т. IV. С. 517)¹⁴. К тому же, важно, что на похоронах тещи первое стремление Живаго к творчеству связывается с образом воды, смерти и жизни:

«В ответ на опустошение, произведенное смертью в этом медленно шагавшем сзади обществе, ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. <...> Оно (искусство – *Авт.*) неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» (Т. 4. С. 91).

Вода обладает двойственным свойством – тишина и бурность, и вследствие этого может символизировать противоположности. Поэтому прикосновение к воде приводит к тем или иным переменам.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пушкин А.С. Медный Всадник. Л., 1978. С. 11. Pushkin A.S. Medny Vsadnik. Leningrad, 1978. P.11.
- ² Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. М., 2003-2005. Т. IX. С. 685. Pasternak B.L. Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami: In 11 volumes. Moscow, 2003–2005. Vol. IX. P. 685.
- ³ Griffiths F.T., Rabinowitz S.J. Epic and the Russian Novel from Gogol to Pasternak. Boston, 2011. P. 186.
- ⁴ Weststeijn W.G. «Доктор Живаго» – поэтический текст // Russian Literature. 1997. Vol. 62. P. 480–481, 483–486; Witt S. Creating creation: Reading of Pasternak's Doktor Zhivago. Stockholm, 2000. P. 95–142. Weststeijn W.G. "Doktor Zhivago" – poeticheskiy tekst // Russian Literature. 1997. Vol. 62. P. 480–481, 483–486.
- ⁵ Борисов В.М. Река, распахнутая настезь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 1989. С. 426. Borisov V.M. Reka, raspakhnutaya nastezh'. K tvorcheskoy istorii romana Borisa Pasternaka "Doktor Zhivago" // Pasternak B.L. Doktor Zhivago. Moscow, 1989. P. 426.
- ⁶ Там же. Ibid.
- ⁷ Rowland M.F., Rowland P. Pasternak's "Doctor Zhivago". Carbondale, 1968. P. 117–118.
- ⁸ Freeborn R. The Russian revolutionary novel: Turgenev to Pasternak. Cambridge, 1985. P. 285.
- ⁹ Rowland M.F., Rowland P. Op. cit. P. 41–43.
- ¹⁰ Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М. 1996. С. 94. Smirnov I.P. Roman tayn "Doktor Zhivago". Moscow, 1996. P. 94.
- ¹¹ Rowland M.F., Rowland P. Op. cit. P. 178–179.
- ¹² Witt S. Op. cit. 40.
- ¹³ Раку М. О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 92. Raku M. O vagnerovskikh kontekstakh "Doktora Zhivago" // Voprosy literatury. 2011. № 2. P. 92.
- ¹⁴ Борисов В.М. Указ. соч. Borisov V.M. Op. cit.

А.А. Моисеева (Пермь)

**ЕКАТЕРИНА ВТОРАЯ КАК ОБЪЕКТ САТИРЫ
В ПОЭМЕ В.И. МАЙКОВА
«ЕЛИСЕЙ, ИЛИ РАЗДРАЖЕННЫЙ ВАКХ»**

В данной статье высказывается предположение, что в поэме В.И. Майкова «Елисей или Раздраженный Вакх» мы обнаруживаем ранее неизвестный тип сатиры XVIII в. Главным объектом сатиры в поэме оказывается Екатерина Великая, а средствами ее создания – мифологические образы, использовавшиеся другими авторами XVIII в. для прославления мудрости и красоты царицы. В.И. Майков модифицирует их традиционную семантику, привлекая менее востребованные мифологические сюжеты, где эти античные героини оказываются скомпрометированными, и все эти негативные качества переносятся на Екатерину посредством устойчивых поэтических ассоциаций. Предположительно этот «мифологический» тип сатиры является естественным порождением «комплиментарной» придворной культуры XVIII в. и может быть обнаружен в других произведениях искусства, созданных в данный период.

Ключевые слова: русская сатира XVIII в.; мифологические образы; изменение традиционной семантики.

Словосочетание «русская сатира XVIII в.» в гуманитарной среде традиционно ассоциируется со знаменитой статьей Н.А. Добролюбова «Русская сатира в век Екатерины» (или, согласно другому, более позднему варианту заглавия, «Русская сатира екатерининского времени»). Признавая сегодня некоторую резкость суждений выдающегося критика, не соглашаясь с его тезисом о «привозном» характере отечественной сатиры, деликатно оспаривая обвинения в мелочности и поверхностности, адресованные сатирической литературе того достославного времени, современное литературоведение, тем не менее, во многом остается «под гипнозом» авторитетного мнения. По-прежнему словосочетание «сатира XVIII в.» ассоциируется в первую очередь с подробно описанными Н.А. Добролюбовым сатирическими журналами 1769–1774 гг. (не только в вышеуказанной работе, но и, к примеру, в статье меньшего объема «"Поденщина". "Пустомеля". "Кошелек"»). Представляется, что и собственно литературная (а не социологическая) специфика этого феномена в целом остается недостаточно внимательно и глубоко исследованной.

Показательным примером является ситуация с осмыслением сатирического своеобразия знаменитой ирои-комической поэмы В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771 г.). Широко известен факт, что в образе престарелой начальницы публичного дома, домогавшейся любви

удалого ямщика Елисея, В.И. Майков зло высмеивал не кого иного, как государыню императрицу Екатерину Вторую. Указания на это можно без труда найти в существующих учебных пособиях по истории русской литературы XVIII в.: «...образ распутной начальницы Калинкина дома мог восприниматься как намек на Екатерину II, аллегорически прославленную Петровым в образе Дидоны» (Л.Е. Татарина)¹; «...вместо целомудренной Дидоны фигурирует любвеобильная начальница Калинкинского дома для распутных девиц» (В.И. Федоров)²; «И если вспомнить, кто был прообразом мудрой карфагенской царицы для Петрова – переводчика "Энеиды", то здесь возникает весьма рискованная параллель: в поэме Майкова Дидоне соответствует сластолюбивая начальница Калинкинского дома: вариация на тему "устарелой кокетки" новиковских журналов» (О.Б. Лебедева)³. При этом без комментариев остается оригинальность самого приема: по сути, посредником между объектом сатиры и сатирическим образом здесь выступает изначально «возвышенный» мифологический образ, ассоциирующийся с высмеиваемой личностью благодаря проведенной между ними параллели в комплиментарной поэзии. Параллель эта, как известно, впервые была проведена стихотворцем В.П. Петровым, личным библиотекарем Екатерины II, который в 1770 г. опубликовал перевод первой песни «Энеиды» Вергилия (преимущественно посвященной описанию мудрой и прекрасной чужеземной правительницы Дидоны, укрепляющей свое государство как традиционным военным путем, так и путем народного просвещения), предпослав тексту заставку, украшенную вензелем своей государыни. Кроме того, как отмечает исследователь В.Ю. Проскурина, «Петров так умело расставил акценты в жизнеописании Дидоны, что судьба карфагенской царицы зазвучала для русского читателя чрезвычайно аллюзивно. Так, например, Дидона осторожно объясняет пришельцам свою повышенную заботу об "оборонеспособности" Карфагена поселением в чужой земле и неустойчивостью своего недавнего и стремительного воцарения»⁴. Параллель «Дидона – Екатерина» была благосклонно воспринята государыней и двором, не случайно даже спустя восемь лет именно в образе Дидоны русская императрица будет изображена в росписях знаменитого «потемкинского» сервиза⁵.

Однако в реальности мифологический сюжет о Дидоне не исчерпывается содержащимся в переведенной В.П. Петровым песне ее прославлением. Согласно мифу, брошенная героем Энеем, который предпочел ее любви славу воина и основателя новой империи, она по собственной воле взойшла на костер, успев проклясть неверного и предречь неугасимую вражду «своего» Карфагена с «энеевским» Римом. Именно этот «остаток» мифа, сознательно упущенный из внимания придворным одописцем, является наиболее популярным в западноевропейском искусстве (картины И. Мантеньи, А. Каррачи, Гверчино, Дж.Б. Тьеполо, П.П. Рубенса и многих других⁶). И именно его, в пике своему давнишнему литературному оппо-



ненту и, очевидно, всей придворной коалиции, с видимым удовольствием выдвигает на первый план и увлеченно травестирует В.И. Майков.

В некоторых цитатах автор напрямую сравнивает своих героев – ящика Елисея и его возлюбленную из публичного дома с Энеем и Дидоной: «...И так же изменил любовнице Эней, / Как сделал со своей старушкой Елисей»⁷, «...Хотя прошло еще тому не много дней, / Как отбыл от сея Дидоны прочь Эней, / Но она не так, как прежняя, стенала / И с меньшей жалостью Елесю вспоминала; / Она уже о нем и слышать не могла, / Портки его, камзол в печи своей сожгла, / Когда для пирогов она у ней топилась, / И тем подобною Дидоне учинилась»⁸. Однако и помимо этих цитат параллели между вергилиевской любовной коллизией и отношениями комических персонажей В.И. Майкова достаточно очевидны: Эней рассказывает своей возлюбленной о падении великой Трои и злодействах греков, Елисей – о поражении родного Зимогорья в битве с валдайцами, обоим им в надлежачий час является посланец богов – Меркурий, он же Гермес (в варианте В.И. Майкова – Ермий), чтобы помочь избавиться от любовных уз и вернуться к исполнению предначертанного богами долга. Мотив переодевания Елисея в женскую одежду и укрывания между девушкой также вполне соотносим с античной мифологией, хотя и не на материале энеевского цикла. В женской одежде был вынужден ходить Геракл в плену у царицы Омфалы; в ней же скрывался Ахилл на острове Скирос при дворе царя Ликомеда между служанок царской дочери Деидамии; переодетым женщиной однажды оказался Одиссей – после встречи с феакийской царевной Навзикаей, нашедшей его, потерпевшего кораблекрушение, обнаженным на морском берегу, куда она отправилась с прислужницами стирать свои собственные одежды, которыми в результате и поделилась с путником. Однако необходимо отметить, что не в меньшей степени, чем с героической античностью, мотив переодевания связывает Елисея и с русской придворной культурой XVIII в.. Еще при дворе Елизаветы Петровны, где начала свою новую жизнь вчерашняя княжна Ангальт-Цербстская, ставшая супругой наследника российского престола, были очень распространены балы с переодеванием, на которых мужчины исполняли роли дам и наоборот. В своих знаменитых «Записках» она с удовольствием вспоминала о подобных переодеваниях, в частности, эпизод своего танца с переодетым камер-юнкером Сиверсом, который сшиб фижмами графиню Гендрикову: «Он запутался в своем длинном платье, которое так раскачивалось, что мы все трое оказались на полу <...> ни один не мог встать, не роняя двух других»⁹. В 1790-е гг. маскарад такого рода найдет продолжение уже при дворе самой Екатерины, о чем В.И. Майков, конечно же, знать не мог, но вполне мог предугадать, исходя из общей атмосферы эпохи.

Интересна еще одна, менее очевидная мифологическая параллель к образу кокетливой начальницы Калинкина дома, обнаруживающаяся непосредственно в тексте поэмы. В первой песне, где дается пространный па-



родийный перечень античных богов с описанием их отнюдь не божественных деяний, единственной не названной по имени богиней – быть может, в силу самой своей известности – оказывается Венера, опознаваемая в качестве жены Вулкана: «Вулкан на Устюжне пивной котел ковал, / И знать, что помышлял он к празднику о браге. / Жена его была у жен честных в вагаге, / Которые собой прельщают всех людей; / Купидо на часах стоял у лебедей; / Марс с нею был тогда...»¹⁰. В третьей песне, при описании готовящейся к свиданию с Елисеем престарелой кокетки для характеристики ее окружения используется та же самая словесная формула: «...И так же жен честных начальница и матери / Готовилась идти с Елесей ночевати»¹¹ <здесь и далее курсив мой – А.М.>. Под «женами честными» в обоих случаях явно подразумеваются проститутки, среди которых обе *безымянные* героини – мифологическая и авторская – занимают привилегированное положение начальницы и, более того, своеобразной родоначальницы. Благодаря этому можно говорить о сближении (если не отождествлении) данных образов, вполне укладывающемся в концепцию, согласно которой острие майковской сатиры направлено не только против порядков екатерининской России, но и лично против самой императрицы. Известно, что хвалебные отождествления Екатерины с Венерой также имели место в искусстве XVIII в. (в частности, в наложении на русскую историю мифа о Пигмалионе и Галатее: как Венера, Екатерина «одушевляет» сотворенную Пигмалионом – Петром из необработанного материала фигуру новой России¹²).

В своем кратком описании неблагоприятных занятий не названной им по имени супруги Вулкана В.И. Майков отсылает читателя, конечно же, не к этому, а к одному из самых компрометирующих богиню мифологических сюжетов. Это история о ее измене нелюбимому мужу с прекрасным богом войны, измене, в которой богиня была уличена и выставлена на всеобщее осмеяние. Однако в майковской версии есть одно существенное отличие от канонического мифа: покровительствующий ремеслам бог Вулкан совершенно неожиданно охарактеризован как пьяница.

Это неожиданное отступление от мифологических традиций может быть удачно объяснено, если исходить из предпосылки, что за сниженным образом Венеры-развратницы скрывается «российская Венера» – Екатерина. Именно в пьянстве упрекался и ею самой, и многими современниками покойный супруг царицы, чему можно найти немало подтверждений в мемуарной литературе. «<...> Великий князь, сидя между императрицей и фельдмаршалом Бутурлиным, так напился с помощью этого фельдмаршала, <...> что перешел всякую границу, не помнил, что говорит и делает, заплетался в слова, и на него было так неприятно смотреть, что у меня навернулись слезы на глазах...»¹³, – вспоминает императрица один из эпизодов своего несчастливой замужества. Человеком, постоянно находящимся «под влиянием вина и прусской солдатчины»¹⁴, предстает злополучный император в мемуарах его крестницы Е.Р. Дашковой; к примеру, описывая



один из своих рискованных споров с ним, она уверенно заявляет: «Он успел уже выпить много вина, и я была убеждена, что он забудет на следующий день наш разговор»¹⁵. Конечно, саму Екатерину и ее близкую подругу легко заподозрить в пристрастности; однако намеки на разгульный образ жизни Петра III и его приближенных содержатся в работах и более объективных современников: «...полугодичное царствование сие было непрерывным празднеством. Прелестные женщины разоряли себя английским пивом и, сидя в табачном чаду, не имели позволения отлучиться к себе ни на одну минуту в сутки» (К.К. Рюльер «История и анекдоты революции в России в 1762 г.»)¹⁶, «государь <...>, будучи в совершенной безопасности, продолжал проводить время свое по-прежнему, в ежедневных опорожниваниях бутылок с аглинским своим любимым пивом, в частных у себя, а особливо по вечерам, пирушках <...>» (А.Т. Болотов «Письмо 96-е»)¹⁷. Это мнение о Петре III разделяют и многие позднейшие историки. Например, О. Михайлов дает ему следующую характеристику: «Обезображенный оспой, почти всегда пьяный, малоразвитый и чудаковатый Петр Федорович»¹⁸, «ко времени приезда в Россию уже был законченным пьяницей», – вторит ему О. Елисева¹⁹.

О прижизненной измене Екатерины своему «уродливому пьянице» с «Марсом» – генерал-майором Григорием Орловым, красавцем и героем Семилетней войны – по-видимому, было достаточно широко известно еще современникам. Так, например, описывая события 1762 г., офицер Болотов достаточно прозрачно намекает на отношения своего давнего знакомого Григория Григорьевича Орлова и императрицы: «...был сей человек тогда уже очень и очень коротко знаком государыне императрице и, будучи к ней в особенности привержен, замышлял уже играть свою ролью <...>» («Письмо 95-е»²⁰). Поэтому выбор В.И. Майковым упомянутого выше эпизода из обширной мифологической биографии Венеры может быть не случаен вдвойне.

Как нетрудно заметить, образы Дидоны и Венеры в намеренно сниженной интерпретации В.И. Майкова объединяет их поглощенность любовными (плотскими) страстями. Однако для создания полноценной сатиры на правящую особу этой, пусть, быть может, вполне реально присущей ей черты, оказывается явно недостаточно. И, по-видимому, не случайно существенную роль в развитии сюжета ирои-комической поэмы играет еще один женский мифологический образ, подаваемый автором в негативном ключе. Это образ богини плодородия Цереры, чья распря с покровителем виноделия Вакхом и служит формальной причиной начала всех событий в поэме. Именно по просьбе Цереры Зевес, по собственному признанию, решается ущемить права Вакха и ограничить продажу вина, разрешив ее лишь откупщикам: «Церера ж во своем прошеньи пишет ясно, / Что быть свободному вину не безопасно; / Коль так оставить, то сопьется целый свет, а земледелие навеки пропадет»²¹. Это прошенье Цереры является не чем



иным, как изложенной в стихах мотивировкой указа Екатерины от 1 августа 1765 г., согласно которому курение вина объявлялось государственной монополией, а откупщикам обещалось монаршее покровительство. Образу Цереры в поэме приписываются и собственно екатерининские черты, причем те самые, за которые будет восхвалять правительницу в своей знаменитой оде «Фелица» Г.Р. Державин: трудолюбие, хозяйственность, скромность в быту, следование четкому распорядку дня: «Не в праздности сия богиня дни вела, / Но изряднехонько и домиком жила: / Она тогда, состав со дневным вдруг светилом, / Трудилась...»²². Однако в интерпретации В.И. Майкова эти качества являются доказательством сухого рационализма, чуждого русскому национальному характеру, носителем которого в поэме является удалой ямщик, питомец враждебного Церере божества виноделия. Не случайно и сам Вакх появляется здесь в весьма специфическом для античного бога наряде: «персидский кушак», «шапочка соболья», «черкески чоботы», – наряде, который, по мнению С.А. Джанумова, «взят из исторической песни петровского времени “Вниз было по матушке Камышенке-реке...”»²³. Стержневая для сюжета линия отношений «Вакх – Церера» выстраивается по принципу нанизывания оппозиций: «мужское – женское», «свое – чужое», «стихийное – упорядоченное», «русское – нерусское». Отчасти об этом писал И. Клейн в статье «Бунт против хороших манер: “Елисей, или Раздраженный Вакх” В.И. Майкова»:

«...перед нами не только нарушение литературного *decorum*, то есть гармонии между высокой темой и ее художественным воплощением, но и нарушение бытового *decorum* – вежливого поведения европейского типа. <...> Насмешка над европейским стилем поведения коррелирует с интересом Майкова к русской народной культуре, а точнее, к русскому карнавалу»²⁴.

С точки зрения разума, доводы Цереры верны и справедливы. Именно к разуму и апеллирует она в своей риторически грамотно выстроенной речи: «О сильно божество! Зевес, всех благ рачитель, / Наставник мой, отец и мудрый мой учитель! / Ты ведаешь, что я для *нужнейших* потреб / Живущих на земли учила сеять хлеб»²⁵. Однако Вакх напоминает богам о том, что дает людям душевное веселье – ущемляя его права, Церера лишает их самых малых житейских радостей. Содержится в тексте и намек на деспотизм и определенную жестокость этой героини (под ее молотилом «охлали пшеничные снопы»²⁶), и возмущение тем, что, будучи женщиной, она посягает на исконно мужские prerogatives («И мне ли, молодцу, быть с бабою в суде!»²⁷ – негодует Вакх).

Все это позволяет считать Цереру еще одной пародийно сниженной мифологической «инкарнацией» Екатерины в тексте поэмы В.И. Майкова, тем более что хвалебные сравнения царицы с этой античной хранительницей плодородия также имели место в предшествующей литературе. В ка-



честве доказательства можно вспомнить знаменитый фрагмент из повести Вольтера «Царевна Вавилонская» (1767–1768), прославляющий благоденствие Российской Империи (под именем Киммерии) в результате воцарения просвещенной «ученицы» французских философов:

«...киммерийский вельможа – великий знаток естественных наук – много беседовал с Фениксом, который поведал ему, что когда-то уже побывал в стране киммерийцев и что теперь этой страны не узнать.

– Каким образом в столь короткий срок совершились такие благодетельные перемены? – удивлялся он <...>

– Мужчина положил начало этому великому делу, – ответил киммириец, – а продолжила его женщина. Эта женщина оказалась лучшей законодательницей, чем Изиды египтян и Церера греков»²⁸.

На первый взгляд, может показаться несколько сомнительным и странным предполагаемое решение автора использовать целых три мифологических образа для сатирического осмеяния посредством их всех одной конкретной личности. Однако, во-первых, каждый из этих образов несет свою семантику, акцентирующую отдельные несимпатичные черты этого лица: за образом Дидоны закрепляется излишняя страстность в интимной жизни, за образом Венеры – коварство супружеской измены, Церера же воплощает ненормативный женский деспотизм и бездушие рационализма в делах государственных. Во-вторых, такая ситуация является зеркальным отражением ситуации, характерной для панегирической поэзии, когда один и тот же объект восхваления сравнивался с различными мифологическими персонажами с целью фиксации либо его равновеликости им, либо даже несомненного превосходства. В качестве подтверждения данного тезиса следует привести некоторые характерные цитаты: «Зрите все люди ныне на отроковицы / Посягающей лице, чистой голубицы: / Палладийской вся ее красота есть равна, / Власами ни Венера толь чисто приправна, / Таковыми Юнона очесы блистает, / Или Диана, когда колчаны скидает...» (В.К. Тредиаковский «Стихи эпиграммические на брак Его сиятельства, князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны», 1730)²⁹; «Кто ты? Минерва или Диана? / Кто Мать Тебе и кто Отец? / Богиней в свете быть избрана, / Достойная носить венец!» (М.В. Ломоносов «Ода Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыне Императрице Елисавете Петровне Самодержице Всероссийской на пресветлый торжественный праздник Ея Величества восшествия на Всероссийский престол ноября 25 дня 1761 года в оказание истинной радости и ревностного усердия всенижайше поднесенная от всеподданнейшего раба Михаила Ломоносова»)³⁰; «Сперва, созвав в совет согласный / Весь живописный наш синклит, / Фелицы твоя прекрасной / Решился я представить вид; / А чтоб исполнить чудно дело, / Юноны сановитой тело / Минервиной главой свершил; / И, прелестными трех граций нежных / Покрыв, о чреслах белоснежных / Кипридин пояс об-



ложил» (В.В. Капнист, торжественная ода «Ответ Рафаэла певцу Фелицы», 1789)³¹. Нетрудно убедиться, что количество мифологических персонажей, с которыми сравнивался адресат в целях его возвышения, в поэзии XVIII в. отнюдь не должен был сводиться к единице. Естественным в таком случае выглядит и введение в текст нескольких образов мифологических героинь в качестве своеобразных носителей сатиры.

Такого рода опосредованная сатира «на лицо», по-видимому, является порождением культуры именно XVIII в., поскольку ни в какую другую эпоху за реальными историческими личностями столь активно и последовательно не закреплялись мифологические и литературные ассоциации. В этом отношении Екатерина II была не исключением, а скорее подтверждением общего правила. Так, к примеру, в качестве своеобразных перифразов имени Александра Васильевича Суворова во второй половине XVIII в. зачастую используются «военные» античные мифонимы «Алкид» и «Марс»: «До волн Средземных доходил / Алкид и знак свой там поставил / На то, чтоб смертный труд оставил / И дале не дерзал бы взор...» (Г.Р. Державин «На переход Альпийских гор»)³²; «Лишь пушек гром подает приятну весть народу, / Что Рымникский Алкид поляков разгромил» (И.И. Дмитриев «Чужой толк»)³³; «Когда увидит кто, что в царском пышном доме / По звучном гrome Марс почует на соломе...» (Г.Р. Державин «Фельдмаршалу графу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому на пребывание его в Таврическом дворце 1795 года»); «Покойся, Марс российский, ныне, / Под тенью мира отдыхай / И песни ко Екатерине / В безбранной тишине взимай, / Доколь с военною трубою / Орлы российски пред тобою / К сражению не полетят!» (М.М. Херасков «Ода на день высочайшего рождения Ее Императорского Величества, 1768 года»)³⁴ и др.

При этом, конечно же, в отношении количества закрепленных за ней посредством многочисленных од и похвальных надписей разнообразных мифологических имен Екатерина Великая не знала себе равных. Логически напрашивается предположение, что императрица чаще других могла оказываться объектом своеобразной «мифологической» сатиры, о которой говорилось выше. Поиск и изучение произведений, ее содержащих, в дальнейшем может стать материалом обширного и небезполезного исследования.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 12-34-01230, «Русская сатира Нового времени: теория, история, интерпретация».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Татаринова Л.Е. Русская литература и журналистика XVIII века. М., 2001. С. 238.
Tatarinova L.E. Russkaya literatura i zhurnalistika XVIII veka. Moscow, 2001. P. 238.



- ² Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1990. С. 13.
Fedorov V.I. Russkaya literatura XVIII veka. Moscow, 1990. P. 13.
- ³ Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 212.
Lebedeva O.B. Istoriya russkoy literatury XVIII veka. Moscow, 2003. P. 212.
- ⁴ Проскурина В.Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 49.
Proskurina V.Yu. Mify imperii: Literatura i vlast' v epokhu Ekateriny II. Moscow, 2006. P. 49.
- ⁵ Там же. С. 48.
Ibid. P. 48.
- ⁶ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М., 2000. С. 378.
Mify narodov mira: Entsiklopediya: In 2 volumes / Editor-in-chief: S.A. Tokarev. Vol. 1. Moscow, 2000. P. 378.
- ⁷ Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 239.
Russkaya poeziya XVIII veka. Moscow, 1972. P. 239.
- ⁸ Там же. С. 241.
Ibid. P. 241.
- ⁹ Екатерина II. Записки. СПб., 2010. С. 71.
Ekaterina II. Zapiski. Saint-Petersburg, 2010. P. 71.
- ¹⁰ Русская поэзия XVIII века. С. 218.
Russkaya poeziya XVIII veka. P. 218.
- ¹¹ Там же. С. 235.
Ibid. P. 235.
- ¹² Проскурина В.Ю. Указ. соч. С. 130–131.
Proskurina V.Yu. Op. cit. P. 130–131.
- ¹³ Екатерина II. Указ. соч. С. 112.
Ekaterina II. Op. cit. P. 112.
- ¹⁴ Дашкова Е.Р. Литературные сочинения. М., 1990. С. 47.
Dashkova E.R. Literaturnye sochineniya. Moscow, 1990. P. 47.
- ¹⁵ Там же. С. 55.
Ibid. P. 55.
- ¹⁶ Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л., 1989. С. 272.
Rossiia XVIII v. glazami inostrantsev. Leningrad, 1989. P. 272.
- ¹⁷ Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М., 1986. С. 443.
Bolotov A.T. Zhizn' i priklyucheniya Andreyu Bolotova, opisannye im samim dlya svoikh potomkov. Moscow, 1986. P. 443.
- ¹⁸ Екатерина II. Указ. соч. С. 10.
Ekaterina II. Op. cit. P. 10.
- ¹⁹ Елисеева О.И. Екатерина Великая. М., 2010. С. 69.
Eliseeva O.I. Ekaterina Velikaya. Moscow, 2010. P. 69.
- ²⁰ Болотов А.Т. Указ. соч. С. 437.
Bolotov A.T. Op. cit. P. 437.
- ²¹ Русская поэзия XVIII века. С. 216.
Russkaya poeziya XVIII veka. P. 216.
- ²² Там же. С. 220.
Ibid. P. 220.
- ²³ Русские писатели, XVIII век: Библиографический словарь / С.А. Джанумов, В.И. Корвин, С.Н. Травников и др. М., 2002. С. 132–133.



- Russkiye pisateli, XVIII vek: Bibliograficheskiy slovar' / S.A. Dzhanumov, V.I. Korovin, S.N. Travnikov i dr. Moscow, 2002. P. 132–133.
- ²⁴ Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 451.
Klein J. Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoy literature XVIII veka. Moscow, 2005. P. 451.
- ²⁵ Русская поэзия XVIII века. С. 233.
Russkaya poeziya XVIII veka. P. 233.
- ²⁶ Там же. С. 220.
Ibid. P. 220.
- ²⁷ Там же. С. 234.
Ibid. P. 234.
- ²⁸ Вольтер. Философские повести / Пер. с франц., вступит. статья и коммент. А. Михайлова. М., 1978. С. 362.
Voltaire. Filosofskie povesti / Per. s frants., vstup. stat'ya i komment. A. Mikhaylova. Moscow, 1978. P. 362.
- ²⁹ Русская поэзия XVII – XX веков // Электронная библиотека: Шедевры мировой культуры на CD [Электронный ресурс]. М., 2004. С. 37 765.
Russkaya poeziya XVII – XX vekov // Elektronnaya biblioteka: Shedevry mirovoy kul'tury na CD [Elektronniy resurs]. Moscow, 2004. P. 37 765.
- ³⁰ Там же. С. 21 872.
Ibid. P. 21 872.
- ³¹ Там же. С. 17 505 – 17 506.
Ibid. P. 17 505 – 17 506.
- ³² Там же. С. 13 051.
Ibid. P. 13 051.
- ³³ Там же. С. 13 296.
Ibid. P. 13 296.
- ³⁴ Там же. С. 39 713.
Ibid. P. 39 713.

О.А. Богданова (Москва)

СПАСЕТ ЛИ МИР КРАСОТА?

*Проблема красоты и женские характеры
в романном творчестве Ф.М. Достоевского*

Статья первая

Многообразие женских характеров в поздней романистике Достоевского осмыслено в связи с животрепещущей для писателя во все периоды его творчества проблемой красоты. Показана эволюция во взгляде на красоту (от гуманистического до церковно-православного), прослежен путь от общечеловеческого идеала красоты к русскому национальному, а внутри последнего – от языческо-национального (в романе «Бесы») к православно-национальному (в романе «Братья Карамазовы»). Категория красоты у Достоевского рассмотрена также как элемент античной калокагатии, с одной стороны, и христианского софийного единства – с другой. Серьезное внимание уделено взаимосвязи красоты и юродства.

Ключевые слова: Достоевский; красота; женские образы; гуманизм; православие; юродство; калокагатия; софийность.

Как и другие классики русской литературы XIX в., Достоевский в своих романах выводит перед читателем разнообразных по возрасту, социальному положению и психологическим особенностям персонажей. Это аристократы и мелкие чиновники, столичные студенты и провинциальные обыватели, купцы и офицеры, с одной стороны; мечтатели и прагматики, самоотверженные добряки и изощренные злодеи, страстные натуры и расчетливые рационалисты – с другой. Такой спектр человеческих типов – как «вечных», так и обусловленных своим временем и окружающей средой – представлен не только мужскими, но и женскими образами. Поэтому нельзя говорить о каком-то одном типе женщин в произведениях Достоевского. Его героини очень разные. Однако если обратиться к главным женским персонажам, в том числе к юным, молодым «особам», на страницах «пяти великих романов» писателя («Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Подростка», «Братьев Карамазовых»), то нельзя не уловить ряда закономерностей.

В «Преступлении и наказании» (1866) встречаем Сою Мармеладову и Дуню Раскольникову. Это противоположности. Кроткая, самоотверженная, смиренная Сонечка подчиняет свою судьбу Божьей воле и в любой ситуации выбирает служение ближнему во исполнение евангельских заповедей. Дуня не такая. Гордая и самолюбивая красавица, она, прежде всего, ищет *своего* пути, глубоко чувствует нанесенную ей обиду, строит свою жизнь по собственному разумению.

В романе «Идиот» (1868) перед нами две главные героини – Настасья Филипповна и Аглая Епанчина. Обе – гордые, обе – красавицы, обе – хотя

земного счастья и не прощают обид. Ясно, что они сходны с Дуней Раскольниковой.

В следующем из «пяти великих романов» – «Бесах» (1870–1872) – снова встречаем, по меньшей мере, два типа героинь: первый представлен Дарьей Шатовой, «сиделкой», по выражению главного героя Ставрогина, и восходит к образу Сонечки; второй – Лизой Тушиной, страстной и несколько неуравновешенной девушкой, гордой и обидчивой, стремящейся к земному счастью с любимым мужчиной. Эта героиня – в одном ряду с Дунечкой, Настасьей Филипповной, Аглаей.

Идем далее. В «Подростке» (1875) женская часть образной системы опять распадается на два уже знакомых нам типа. С одной стороны, безропотная, покорная Богу, терпеливая и самоотверженно любящая «мама», гражданская жена Версилова. С другой стороны, Катерина Николаевна Ахмакова – яркая, самостоятельная личность, знающая себе цену, способная постоять за себя и дорожающая своим жизненным благополучием.

«Братья Карамазовы» (1878–1880) разворачивают перед нами целую галерею женских характеров. Однако с Сонечкой схож только один из них, да и то непосредственно не участвующий в сюжете. Это вторая жена Федора Павловича, молитвенница и «юродивая», рано умершая мать Ивана и Алеши. Ее внутренний склад передался младшему сыну, который и воплощает в названном романе «Сонечкино» начало. Центральные женские персонажи «Братьев Карамазовых» – Грушенька, Катерина Ивановна, Лиза Хохлакова – с очевидностью продолжают «Дунечкину» линию: гордости и самостоятельности, чувствительности к обидам и потребности отомстить за них миру.

Исследователями уже был сделан вывод о присутствии у Достоевского по меньшей мере двух женских типов, которые условно можно обозначить как «кроткий» и «гордый». Еще в 1850-е гг. критик А.А. Григорьев, впоследствии сотрудник и единомышленник Достоевского, делил художественные типы русских писателей (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.Ф. Писемского, Л.Н. Толстого) на «хищные» и «смирные», причем в «хищных» (гордых) видел плод западных влияний, а в «смирных» (кротких) – воплощение чисто русской души, преисполненной любви и смирения. В творчество Достоевского такое разделение проникло, по всей видимости, именно через Григорьева¹. (Далее в тексте статьи ссылки на указанное издание будут даваться в круглых скобках арабскими цифрами: первое число – том, второе – страница).

Одним из первых заметил повторяющийся тип характера у автора «Униженных и оскорбленных» (1861) Н.А. Добролюбов: «...Люди, которых человеческое достоинство оскорблено, являются нам у Достоевского в двух главных типах: кротком и ожесточенном...»². В 1920-е гг. А.А. Гизетти перенес уже сложившуюся классификацию на женские образы писателя³. Во второй половине XX – начале XXI вв. отечественные и зарубежные



литературоведы в целом «пришли к выводу о том, что ко времени создания “великих романов” в творчестве Ф.М. Достоевского уже сложилась система женских персонажей. Среди наиболее важных типов ученые называют “гордых” (“своевольных гордых красавиц”, “инфернальниц”), “слабые сердца”, “смиранных”, “юродивых” и “рано развитых болезненных и гордых детей”»; «в первом романе Пятикнижия, как считают ученые, Ф.М. Достоевский стремился к соблюдению баланса в изображении главных героинь: “смирная”, “гордая” и совмещающая в себе черты названных типов»; «большинство литературоведов при характеристике и оценке женских образов в романном Пятикнижии писателя опираются в своих работах на следующие типы: “смирная” (“кроткая”), <...> “гордая”»⁴.

Очевидно, что второй тип явно преобладает количественно. Что это: отражение жизненной пропорции или авторских предпочтений? В поисках ответа обратимся к каждому из романов «великого пятикнижия» в отдельности.

«Преступление и наказание» – роман новаторский как в русской, так и в мировой литературе, первое проявление так называемого «реализма в высшем смысле», суть которого – в углублении характера персонажа до духовных «бездн». Другими словами, даются не только социальная и психологическая (душевная) координаты личности, но и ее бытийные, духовные основания, располагающиеся в «мире невидимом», недостижимом для человеческих идей и чувств. Взаимообусловленность этих трех планов реальности в «Я» и создает особое качество героя (и героини) в зрелом творчестве Достоевского.

В отличие от персонажа-мужчины, женский образ у писателя, как правило, связан с проблемой красоты в мире. Все помнят крылатую фразу главного героя «Идиота» князя Мышкина: «Мир спасет красота». Недаром большинство молодых героинь Достоевского – красавицы. Согласен ли автор с мнением своего персонажа? – Постараемся разобраться. Для этого выясним, что вкладывал Достоевский в понятие красоты.

Стоит сразу оговориться, что о красоте у Достоевского так или иначе писали многие исследователи, однако, по замечанию К.А. Степаняна, «понятие красоты» у писателя до сих пор «не очень разработанная тема»⁵. Предлагаемое исследование – посильный для автора вклад в ее разработку.

Еще В.В. Зеньковский отметил «глубокое раздвоение» у Достоевского в понимании красоты: с одной стороны, мысли писателя «настойчиво развивались в сторону тех идей, вершиной которых является формула “красота спасет мир”, с другой стороны, в нем с не меньшей силой – и чем дальше, тем определеннее – выступало сознание того, что красота есть объект спасения, а не сила спасения... Эти два цикла идей развивались у Достоевского параллельно, друг друга путая и осложняя»⁶.

В обстоятельной статье Л.М. Розенблюм⁷ также говорится о двух представлениях Достоевского о красоте, правда *последовательно* сменя-

ших друг друга: первое – красота есть «гармоническое развитие совокупности наших чувств и духовных сил»⁸, второе – «Христос в Себе и в Слове Своем нес идеал Красоты» (29/2, 85). Первый тип красоты – выражение идеала *земной* человечности; второй трактуется как «спасающая» сила, тем самым наполняя, вслед за Вл.С. Соловьевым⁹, знаменитую формулу «красота спасет мир» христианским содержанием.

Из последних публикаций по этому вопросу необходимо отметить исследование Е.Г. Новиковой, в котором дается всесторонняя интерпретация двух «формул» Достоевского: «мышкинской» (о «спасающей» красоте) и «карамазовской» (о «таинственной», двоящейся между идеалом Содомским и идеалом Мадонны красоте)¹⁰. Основное внимание в этом обзоре уделено истолкованию афоризма Достоевского «мир спасет красота» в религиозной философии Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, Н.О. Лосского, В.В. Зеньковского. По мнению Е.Г. Новиковой, все они так или иначе уходили от первоначального, заложенного автором смысла, отдавая первенство в этом афоризме – красоте, а не мысли о «спасении» мира. Отсюда – или софиологическая апология красоты как теургического начала (Соловьев, Булгаков), или полемика с «эстетической утопией» Достоевского и замена красоты – святостью (Лосский, Зеньковский). Сложность проблемы красоты у Достоевского и неоднозначность подхода к ней самого писателя представлены здесь со всей очевидностью.

Однако вернемся к нашему исследованию. Незадолго до начала работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский заметил в одной из публицистических статей: «Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве – всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» (18, 102).

Такое убеждение явно восходит к эстетическому учению великого немецкого поэта и драматурга конца XVIII в. Фридриха Шиллера, произведения которого русский автор хорошо знал и любил с юности. Живя в эпоху становления романтизма, Шиллер, однако, был противником разделения добра, истины и красоты, которая в произведениях романтиков стала связываться со злом, аморальностью и даже с демонизмом. (Вспомним преступное обаяние байроновских героев, а в русской литературе – хотя бы образ лермонтовского Демона). Шиллеру был близок классический, доромантический, идеал *неразрывности* добра, истины и красоты, восходящий еще к древнегреческому понятию калокагатии¹¹, а затем, в своем античном облике, вновь появившийся в западноевропейской культуре эпохи Возрождения (с XIV в.). В основе калокагатии – гармония между внешней, телесной, и внутренней красотой человека, включающей в себя справедливость, умеренность и воздержанность, мужество и разумность (как естественный разум, как гуманистическую истину). Такой идеал представлен в диалогах Платона «Федр» и особенно – «Тимей». Стоит отметить, что античная, в том числе платоновская, калокагатия – космична, т.е. всецело принадлежит явленному миропорядку.



Этот же идеал, хотя и в переосмысленном виде, был во многом принят святоотеческой (византийской православной) традицией (в первую очередь, в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах»¹²), вобравшей в себя платонизм и неоплатонизм, в отличие от средневековой западнохристианской, основанной преимущественно на философском наследии Аристотеля, у которого было не столько эстетическое, сколько этическое толкование калокагатии¹³. Попав в русскую православную ментальность, он проник в народное сознание. В патристике место естественной истины заняла «Истина» христианская, личность Христа (по евангельскому: «Я есмь путь и истина и жизнь» – Ин. 14: 6), что неизбежно повлекло за собой иное отношение и к телесной красоте. В восточном христианстве античная калокагатия (в платоновском ее понимании) постепенно переплавилась в сверхкосмичный, софийный идеал триединства добра, истины и красоты в *Боге*. Рациональное завершение этому многовековому процессу дал в «Чтениях о Богочеловечестве» и некоторых других работах¹⁴ Вл.С. Соловьев, с одной стороны, воспользовавшийся религиозно-художественными прозрениями Достоевского, с другой – сам оказавший влияние на творчество писателя 1870-х гг.¹⁵

На ранних византийских иконах можно увидеть внешне «некрасивый», как бы отвечающий эмпирической реальности земной жизни Иисуса, образ Спасителя, «в противовес внешней чувственной красоте античных богов и героев»¹⁶. Такая трактовка основывалась на библейских свидетельствах: пророка Исая о «муже скорбей», «изведавшем болезни», в Ком «не было вида, который привлекал бы нас к Нему» (Ис. 53: 2–3); апостола Павла о Христе, Который, «будучи образом Божиим», «уничжил Себя Самого, приняв образ раба...» (Фил. 2: 6–7). Однако уже к XII в., пройдя сквозь иконоборческие споры о недопустимости чувственного изображения Божества, византийская иконопись выработала софийный тип иконографии Христа – Пантократора-Логоса, Бога творящего, – Который отличался классической правильностью черт¹⁷. При этом Он был практически лишен чувственности в эмпирическом понимании, был скорее возвышенным, чем прекрасным. Именно такой образ Спасителя пришел на Русь и наивысшее свое воплощение получил в иконе Андрея Рублева из Звенигородского чина (XV в.). Черты аскетизма весьма заметны в иконописных ликах Древней Руси. «Подлинный предмет изображения у иконописцев, – писал С.С. Аверинцев, – <...> человеческая телесность, которая преображена, претворена, более того, “обожжена” присутствием Божественного естества в Богочеловечестве Христа и действием Божественных Энергий в Христовых святых»¹⁸.

Возвращаясь к «шиллеровской» калокагатии, заметим, что его «истина» носит философский характер, а его идеал «человечности» – гуманистический, независимый от Бога.



Стоит пояснить, что под гуманизмом в нашем исследовании понимается мировоззрение, зародившееся в странах Западной Европы, прежде всего в Италии, в эпоху Возрождения (XIV–XVI вв.) и достигшее своего апогея в эпоху Просвещения (XVIII в.). По сути дела, гуманистические идеалы властвовали над человеческими умами в течение всего XIX, да и XX столетия. Вкратце суть гуманизма заключается в том, что человек, в своем земном состоянии, в своей несовершенной природе, признается «мерой всех вещей». Другими словами, «человечность» отрывается от своего божественного корня и постепенно становится все более самостоятельной, в конце концов (в XIX–XX вв.) открыто противопоставляя себя своему Творцу. Гуманизм, когда-то порожденный христианством с его вниманием к отдельной человеческой личности, теперь сам становится религией, обожествляя Человека (с большой буквы) в его падшей земной природе и стремясь к созданию «рая на земле», без Бога, одними человеческими усилиями, посредством бесконечного социального и технического прогресса.

«Человечность», которая, по библейскому учению, содержит в себе неисцелимое собственными силами противоречие между бессмертным духом и немощным телом, обреченным на распад и уничтожение, чья душа (психика) неустойчива перед экспансией зла, – в гуманизме признается *изначально гармоническим* союзом духа, души и тела, способным нарушаться только вследствие внешних причин, например несправедливого социального устройства с такими его последствиями, как нищета, неравенство, произвол, невежество и т.п.

Таким образом, гуманизм по сути дела отрицает христианское учение о коренной испорченности человеческой природы в результате первородного греха и практически сводит на нет роль Иисуса Христа как Спасителя и Богочеловека. Гармония добра, истины и красоты в человеческой личности может быть достигнута *без* Божьей помощи, так как якобы изначально присуща земной «человечности» – надо только очистить ее от различного рода заблуждений. Поэтому не удивительно, что в XIX в. в мир приходит «человекобог», то есть обожествивший сам себя человек, как будто не подозревающий о существовании дьявола, во власть которому, оторвавшись от Бога, слепо отдается.

Однако вернемся к разговору о красоте, представление о которой тесно связано с пониманием человеческой природы вообще и места человека в мире. Итак, в первой четверти XIX в. в европейской культуре сложилось, по меньшей мере, два представления о красоте: классическое и романтическое. Достоевский отражал в своих произведениях оба, но, вслед за Шиллером, авторское предпочтение отдавал первому.

**Сикстинская Мадонна:
апофеоз Возрождения или дух православия?
(«Преступление и наказание», 1866)**

Если обратиться к «Преступлению и наказанию», то Соня Мармеладова – воплощение традиционного греко-христианского идеала, а Дуня Раскольников (с некоторыми оговорками) – современного романтического.

Действительно, в Соне подчеркиваются заботливость, всепрощение, «ненасытимое сострадание» (6, 243) к ближним; в этой девушке – редчайшее собрание христианских добродетелей. Портрет героини свидетельствует и о внешней привлекательности: «Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но *довольно хорошенькая* (здесь и далее в цитатах курсив мой – О.Б.) блондинка, с замечательными голубыми глазами» (6, 143). Однако заметим, что эта внешность далека от «нормы» и «здоровья», признаков гуманистического идеала красоты. Напротив, Достоевский обращает наше внимание на худобу и бледность героини, что напоминает о христианском аскетизме. Каторжные из народа в эпилоге романа по-своему любят ее обликом: «они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили ее; хвалили ее даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить» (6, 419).

Соня также человек, живущий в «Истине», то есть в Боге, несмотря на свой вынужденный позорный промысел ради сохранения жизни близких. На жестокий вопрос Раскольникова о том, что же хорошего делает ей Бог, она, вопреки логике очевидности, убежденно отвечает: «Все делает!» (6, 248). Чтение Соней Родиону евангельского эпизода о воскрешении Лазаря – одна из самых потрясающих сцен романа. Здесь, увидел герой, тайна ее личности – упование на Бога, глубинная вера в чудо, в Божью силу и милость ко «смердящим во гробе» греха. Сониная вера была вознаграждена: ее жизнь чудесно изменилась; более того, она помогла совершиться чуду воскресения и над душою Раскольникова.

Кроме того, Соне присущ и земной вариант «истины» – разумность, деловитость и даже практичность. Вспомним, как мгновенно она поняла внутреннюю драму «совестливого убийцы» Раскольникова и безошибочно указала ему единственный путь возвращения к полноценной жизни – покаяние. Несмотря на робость и скромность, в нужный момент она способна быстро и решительно устроить практические дела: похороны и поминки отца, попечение о детях Катерины Ивановны и т.д.; Дуня и Разумихин отмечают ясный и толковый язык ее писем с каторги. Там, в сибирском городе, ей удалось найти работу модистки, приобрести «знакомства и покровительства» (6, 416), облегчавшие жизнь Раскольникову в остроге.

Раскольников неоднократно называет Соню юродивой. И это определение в романе относится не только к ней, а также к убитой Лизаве-

те, внутренне похожей на Соню, и еще – к шестнадцатилетней невесте Свидригайлова, проданной тому нищими родителями. «А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо *скорбной юродивой*, вам это не бросилось в глаза?» (6, 369) – обращается Свидригайлов к брату Дунечки.

Известно, что облик Богоматери, изображенный Рафаэлем для церкви святого Сикста в Пьяченце – Сикстинская Мадонна, – был «высшим» идеалом красоты для самого писателя; репродукция с алтарной картины Рафаэля висела в его рабочем кабинете. Получается, что этот шедевр итальянского Возрождения (колыбели гуманизма, генетически связанного с католичеством, критическое отношение к которому русского писателя хорошо известно) обладает, по мысли Достоевского в «Преступлении и наказании», специфическим признаком восточно-христианской святости. Несмотря на уникальность этого изображения Богоматери в искусстве Ренессанса¹⁹, в самом факте такой оценки можно усмотреть определенное противоречие конфессиональной установке автора романа.

В православии юродство ради Христа – подвиг избранных верующих, состоящий в отказе от всех благ и удобств земной жизни, погружении на «дно» общества, отторжении от современных влияний. (Соня не получила образования, то есть практически не знакома с западноевропейским гуманистическим мировоззрением; за редкими исключениями, она читает лишь Библию). Особенным уважением юродивые пользовались на Руси. В научном анализе феномена святого юродства основное внимание уделялось отказу от «мудрости века сего» (1 Кор. 1: 18), то есть «безумию», с точки зрения естественного человеческого разума²⁰. Однако если учесть, что юродство стремилось посрамить искажение *целостного, софийного*, образа человека в мире, то оно, соответственно, должно было указывать и на другие составляющие софийного идеала: добро и красоту. О нарочитом попрании юродивыми норм благочестия обширную информацию дает книга С.А. Иванова «Блаженные похабы: Культурная история юродства»²¹. Кроме того, юродивые, демонстративной «некрасивостью» своего внешнего облика, ставили под сомнение и ценность телесной, чувственно воспринимаемой красоты в земном мире. Этот аспект юродства отражен в исследовании В.В. Иванова с красноречивым названием «Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство»²².

Достоевский 1860-х гг., размышляя над путями «восстановления человека», в своем постепенном продвижении от гуманистического («шиллеровского») идеала цельности человеческого образа к православному (софийному), не мог пройти мимо феномена юродства. «Юродское – специфическая этико-эстетическая категория в творчестве Достоевского 1866–1881 годов <...>, – отмечает А.А. Алексеев. – С эстетической точки зрения юродское – комплекс жалкого, трагического и возвышенного, где жалкое играет совершенно особую роль, поскольку другие персонажи произведе-

ния обычно замечают в первую очередь его и реагируют на него, подобно эллинам времен апостола Павла...»²³. Итак, категория «юродского», включающая в себя «жалкое», противостоит «прекрасному» эллинов. Поэтому не случайно тема святого юродства в ее связанности с проблемой красоты будет возникать и в последующих произведениях писателя, но только в «Преступлении и наказании» он совместил мирской, гуманистический («шиллеровский») идеал человеческой природы с христианским принципом «не от мира сего».

«Вечная Сонечка, пока мир стоит!» (6, 38) – отозвался о ней Родион. Эти известные слова можно истолковать и так: для Достоевского подобный союз добра, истины и красоты – вечный, внеисторический идеал, приближающийся к Деве Марии, чей образ для него на этом этапе творчества отражен, прежде всего, в Сикстинской Мадонне Рафаэля. Однако присутствующие в Соне черты юродства скорее ассоциируются не с прекрасной католическо-гуманистической Мадонной, а с православно-церковными представлениями о Богоматери. Возможно, корни противоречивости Сониного образа – в отсутствии четкого конфессионального разграничения для Достоевского середины 1860-х гг. Ведь и народный русский идеал в это время воспринимается писателем скорее в гуманистическом ключе: «Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность *здоровья, нормы*, а следственно, тем самым гарантировано и *высшее* развитие этого народа» (18, 102). «Высшее», как видим, практически приравнивается к «здоровью» и «норме», ценностям гуманистической эпохи. Заметим, что Достоевский и впоследствии никогда не выступал против названных ценностей как таковых, но «высшим» стало для него со временем сверхкосмичное, трансцендентное начало, «миры иные».

Отмеченная противоречивость образа Сони в аспекте концепции красоты у Достоевского отражает, по-видимому, процесс «перерождения убеждений» (от социально-гуманистических в 1840-е гг. к церковно-православным в 1870-е гг.) самого писателя, процесс, который длился, как убедительно показал еще В.Л. Комарович²⁴, все 1860-е гг., захватив в свою орбиту не только «Преступление и наказание» (1866), но и роман «Идиот» (1868). Нельзя не согласиться с мнением Т.А. Касаткиной о появлении уже в эпилоге «Преступления и наказания» «словесной иконы» Богоматери «Споручница грешных»²⁵, проступающей в облике Сони на каторге, но можно сослаться и на мнение той же исследовательницы о том, что «формы “просветительского” искусства и “утопической” мысли были усвоены [Достоевским] настолько прочно, что и в поздних произведениях часто использовались им...»²⁶. Красота как такая просветительно-утопическая «форма» и есть чувственно воспринимаемая «гармония» физического облика, черты которой отразились во внешности Сони. Однако, как было показано выше, «здоровье» и «нормальность» явно потеснены в образе этой героини «юродством», деформирующим чувственно данную красоту и

возводящим ее на иной, сверхчувственный уровень, приближающийся к «спасающей» красоте иконописных ликов.

То, что с середины 1860-х гг. понятие об идеале красоты наполняется у Достоевского новым содержанием, убедительно показано Л.М. Розенблум²⁷: постепенно внешняя, земная, антиномично-противоречивая, двойственно-полярная красота («идеал Содомский» и «идеал Мадонны») передается, в качестве объекта устремления, *персонажам* его романов (например, Дмитрию Карамазову), красота же «спасающая», воплощенная, прежде всего, в образе Христа, становится притяжением *авторских* интенций. Более того, по мере приобщения Достоевского к христианско-православной духовной традиции Красота Христа и Его святых, особенно Девы Марии, освобождается от чувственно-прекрасных черт, характерных для постренессансного католичества, и приобретает аскетически-возвышенные черты византийско-русской иконописи. Таким образом, вопрос о возможности совпадения, в художественном мире Достоевского, внешне-чувственной и духовно-внутренней красоты в одном лице приобретает, на наш взгляд, риторический характер. Несмотря на любовь к красоте «этого мира», очевидно присущую Достоевскому как «биографическому» художнику²⁸ на протяжении всей его жизни, – как автор, являющийся «художественной реальностью произведения»²⁹, он, безусловно, все больше склонялся к разведению этих типов красоты: ведь «личность писателя *формируется самим процессом творчества*, попадая <...> в мощное “магнитное поле” глубинных историко-культурных традиций»³⁰. Так, в Записной тетради 1875–1876 гг., в отличие от публицистики начала 1860-х, красота определяется писателем как идеал духовного развития человечества по Христу (24, 159). Недаром Л.М. Розенблум называет «недоразумением» тот факт, что до сих пор большинством исследователей Достоевского слова Дмитрия Карамазова о «двоящейся» красоте воспринимаются как самое полное *авторское* ее определение³¹.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер говорил о том, что «в опыте» встречается «двоякая красота»: «смягчающая» и «напрягающая» («энергичная»). Призвание любой красоты – гармонизировать внутренние силы человека, поэтому «смягчающая» становится потребностью того, кто находится под гнетом «отвлеченных форм», «понятий», «законов», а «энергичная» – чувственности, «дурной» материальности, духовной расслабленности³².

Внимательный читатель Шиллера, Достоевский в своих героинях воплотил названные типы красоты. «Смягчающее» влияние Сони на Раскольникова проявляется как в целом романа (именно она возвращает его от убивающей, мертвящей «теории» – «крови по совести» – к жизни, любви, природе, простору), так и в многочисленных эпизодах. К примеру, когда Родион, измученный после совершенного убийства отчуждением от людей и собственным бесчувствием, вдруг вспомнил Сонины слова о необходи-

мости принародного покаяния, то «все разом в нем *размягчилось*, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю <...> и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем» (6, 405).

Дуня же, напротив, обладательница красоты «энергичной», которая, по Шиллеру, ведет «чувственного человека» к «форме и мышлению»³³. В орбите ее влияния два «чувственных» героя – Свидригайлов и Разумихин.

Еще в бытность гувернанткой в имении Марфы Петровны Дуня пыталась «спасти» Свидригайлова от тяги к разврату, внушить ему нравственные понятия, сделать из него «человека». Несмотря на видимую неудачу, что-то ей все-таки удалось. Более всего об этом свидетельствует сцена несостоявшегося насилия в квартире Свидригайлова в Петербурге, когда в сладострастном «звере» вдруг пробуждаются – пусть ненадолго! – самоотверженность и великодушие.

Разумихин, персонаж гораздо более симпатичный, также поначалу склонен к буйной беспорядочной жизни: попойкам, дебошам, «перинным» связям с женщинами. С первого взгляда пораженный требовательной Дунечкиной красотой, он постепенно становится строже, серьезнее, возобновляет учебу в университете, организует собственное издательское дело. Сближаясь с Дуней, этот человек оформляется, совершенствуется. Автор доверяет ему многие собственные суждения.

Характерно, что на Лужина, трезвого рационалиста, практически лишённого чувственности, Дуня не оказала ровно никакого влияния.

Облик Дуни совсем не схож с Сониным. Она «высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная», с темно-русыми волосами и «черными, сверкающими, гордыми» глазами, добрыми лишь «минутами». В ее лице подчеркивается «надменность» (6, 157). Дуня, в отличие от Сони, получила образование и воспитание интеллигентско-дворянского круга, основанное на западноевропейских гуманистических ценностях, формирующих в человеке веру лишь в *собственные* силы, автономность от Бога. Мать боится Дуни, брат не решается признаться ей в преступлении: «Потом еще, пожалуй, содрогнется, когда вспомнит, что я теперь ее обнимал, скажет, что я украл ее поцелуй!» (6, 327). В ней совсем нет той *безусловной* доброты, которая присуща Соне.

Дуня, конечно, умна по-земному, по-современному, но она, в отличие от Сони, не живет в религиозной «Истине». На протяжении романа она ни разу не говорит о Боге. Она не может прозреть демонических глубин преступления Раскольникова, как это делает Соня, потому что ее ослепляет та же гордость, что и брата. В романе неоднократно отмечается их поразительное внешнее и внутреннее сходство. Убийство старухи и Лизаветы ужасает Дуню прежде всего тем, что Родион разрушил свою «будущность». Она и сама способна к «благородному» преступлению: в сцене несостоявшегося насилия трижды стреляла в Свидригайлова и только случайно не убила. Ведь Свидригайлов еще более «зловредная вошь», чем процентщица!

В конце произведения Дуня, как и Соня, не отвергает брата-убийцу, но по другой причине: Дуня как бы соучастница гордых, «наполеоновских», замыслов Раскольникова. Соня же спасительница от них.

Как видно, красота Дуни далека от гармонического идеала Богоматери. В ней нет ни тени Сониного «юрродства ради Христа». И все же, отделившись от Истины и добра, эта красота пока не становится «инфернальной», то есть связанной с дьявольским началом. Классический идеал независимой от Бога «человечности», идущий от античной калокагатии и возрожденческого гуманизма, идеал, воспетый Шиллером, все еще дорог Достоевскому. Он не хочет отдавать красоту романтическому демонизму и вслед за Шиллером мечтает о восстановлении цельности человеческой природы, о единстве в ней добра, истины и красоты, без христианского юродства.

В образе Дуни писатель предпринял попытку такого восстановления, поэтому она, как и брат, меняется в эпилоге романа. Дуня – характер противоречивый, многозначный, в ней – воплощение еще не изжитой гуманистической веры Достоевского в красоту как «нормальность» и «здоровье». В то же время она предтеча знаменитых «инфернальниц» Достоевского, прежде всего Настасьи Филипповны.

«Образ чистой красоты» («Идиот», 1868)

Когда Аглая Епанчина после полугодовой разлуки впервые встречается с князем Мышкиным на даче, которую тот снимал у Лебедева в Павловске, она наполовину в шутку, наполовину всерьез читает перед князем и его гостями стихотворение А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...». Если сравнить прочитанные героиней строки с полным текстом пушкинской баллады, то можно увидеть, что она выбросила места, где прямо, черным по белому, говорится о влюбленности рыцаря в «Марию деву, Матерь Господа Христа».

Сама Аглая своеобразно интерпретирует пушкинское творение: «Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал “рыцаря бедного”, но видно, что это был какой-то светлый образ, “образ чистой красоты”, и влюбленный рыцарь вместо шарфа даже четки себе повязал на шею» (8, 207). Далее в объяснении Аглаи появляется, вместо идеала Богородицы, некая «дама», относительно которой «рыцарю бедному» «уже все равно», кем бы она ни была и что бы она ни сделала: «если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать» (8, 207).

Слов «образ чистой красоты» в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...» нет, но похожее выражение – «гений чистой красоты» – встречается в другом пушкинском шедевре, «Я помню чудное мгновенье...», посвященном А.П. Керн, конкретной женщине, с которой автора связывали вполне земные чувства.



Ясно, что в причудливо совмещенных художественных образах Аглая хотела выразить свое понимание главной романной коллизии – взаимоотношений князя Мышкина и Настасьи Филипповны.

«Образ чистой красоты», который князь увидел в «падшей» женщине, бывшей наложнице богатого помещика Тоцкого, вызывает в нем такое же религиозное поклонение, с каким относился пушкинский «рыцарь бедный» к «пречистой», «пресвятой» Марии. Обожествление обычной земной женщины, пусть и красавицы, – это признак гуманистической эпохи Нового времени (XVII–XIX вв.), отошедшей от церковно-библейской веры. Человек в его земной природе становится «мерой всех вещей». Переосмыляется и сам образ Христа, которого теперь нередко понимают как идеального, совершенного человека, лишённого божественной природы. Таков, по замыслу Достоевского, «положительно прекрасный человек» Мышкин, «Князь Христос» (9, 253). Другими словами, суть этого распространенного в XIX в. мировоззрения состоит в признании некоего эталона независимой от Бога «человечности», в котором добро, истина и красота соединяются в неразрывном, органическом единстве.

С таким, воспринятым через Ф. Шиллера, представлением Достоевский не желал окончательно расставаться практически всю жизнь – через девять лет после «Идиота», в «Сне смешного человека», он писал: «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118).

По этой логике, не что иное, как несправедливое социальное устройство, принудив Настасью Филипповну к унижительной роли содержанки, изуродовало ее душу, разрушило изначальную, природную гармонию ее личности. Однако восстановить утраченное единство добра, истины и красоты в Настасье Филипповне вполне под силу идеальному человеку, каковым и является, по первоначальному замыслу автора, прибывший в Петербург из Швейцарии князь Мышкин. Не случайно в романе подчеркивается, что он долгое время жил на родине Ж.-Ж. Руссо, французского мыслителя XVIII в., утверждавшего, что человеческая природа добра, разумна и прекрасна сама по себе, в своем земном состоянии, и портится только под воздействием «дурной социальности». Руссо, по сути, отрицал христианское учение о первородном грехе и его последствиях для человека, ставшего игрушкой в руках сатаны. По его мысли, не тронутый цивилизацией «естественный человек», подобный Мышкину в начале романа Достоевского, и есть подлинный идеал «человечности», не нуждающийся в преображении с помощью божественной силы. Вспомним, как в ответ на реплику одной из старших сестер Аглаи, Аделаиды, князь замечает: «я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею *поучать*...» (8, 31). А чуть позже, в том же разговоре в гостиной Епанчиных, признается в мыслях о своей способности прожить жизнь «умнее всех» (8, 53). Создается впечатление, что герой осознает себя предназначенным для некоей миссии.



Становится также понятным, почему при завязке романного действия, глядя на портрет Настасьи Филипповны и дивясь ее ослепительной красоте, князь Мышкин восклицает: «Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8, 32). Ведь «сладостная мечта», о которой говорил Пушкин в своем «Рыцаре бедном», в представлении героев романа, той же Аглаи, – это «восстановить и воскресить человека» (9, 264). Именно с такой целью Мышкин предлагает свою руку Настасье Филипповне в первый же день знакомства. Гуманистическая «истина», соединяясь с прекрасной внешностью и добром, воссоздаст в бывшей куртизанке «образ чистой красоты». Красота телесная в сочетании с красотой нравственной «спасет мир», потому что, как писал Достоевский еще в статье 1861 г., она «присуща всему здоровому», является «необходимой потребностью организма человеческого» (18, 94).

Но все складывается не так, как первоначально задумывал автор «Идиота». В романе появляется «гениальная фигура» (9, 253) Лебедева, мелкого дельца-мошенника, интригана и в то же время глубочайшего философа-парадоксалиста, толкователя Апокалипсиса. Именно он высказывает ключевые для дальнейшего понимания главных образов «Идиота» мысли: «закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве», «дьявол <...> властвует человечеством до предела времен, еще нам неизвестного», «ослабели, <...> помutilись источники жизни» в «наш век пороков и железных дорог» (8, 311, 315).

Из сюжета становится очевидным, что в судьбе Настасьи Филипповны действует «закон саморазрушения»; в ее лице красота не спешит сочетаться с истиной и добром, хотя имеет все возможности для этого.

Во-первых, при ближайшем рассмотрении трудно назвать героиню жертвой социальной несправедливости: в 1860-е гг. в образованных кругах России буквально процветал культ свободной в выборе любимого человека женщины, жениться на которой считалось «передовым» поступком. Кроме того, героиня вполне могла бы отказаться от роскошной жизни на средства влюбленных богачей, если уж так тяготилась своей «продажностью», и жить самостоятельно, скромной трудовой жизнью. Зло, но по сути справедливо бросает ей Аглая: «Захотела быть честною, так в прачки бы шла» (8, 473). Наконец, еще в начале произведения у нее появляется возможность выйти замуж за только что получившего огромное наследство князя Мышкина, горящего желанием искупить ее прошлые страдания искренним уважением и преданной любовью.

Однако Настасья Филипповна уезжает с купцом Рогожиным, а затем, в течение всего романного действия, мечется между обоими героями, доводя их до умопомрачения. Прекрасно понимая, что собственническая страсть Рогожина грозит ей гибелью, она, тем не менее, в очередной раз убегает в подвенечном платье от Мышкина и практически сознательно идет под нож измученного ревностью Парфена.

Ею движет «бесовская гордость» (8, 482), не дающая принять сострадание Мышкина. Поэтому и не может состояться гуманистическое «воскресение» Настасьи Филипповны, ее «возвращение» к «образу чистой красоты» (каковым она, по-видимому, никогда и не являлась). В одной из последних сцен романа, перед несостоявшимся венчанием героини с князем, собравшуюся у дома толпу поражает ее «инферральная», демоническая красота: она вышла «бледная, как платок; но большие черные глаза ее сверкали <...>, как раскаленные угли» (8, 493). «Жалость» к Настасье Филипповне сменяется у Мышкина «ужасом» перед ней: «я боюсь ее лица» (8, 494).

В подготовительных материалах к «Идиоту» автор записал: «Сострадание – все христианство» (9, 270). Однако под христианством он здесь очевидно понимал не почти двухтысячелетнее церковно-евангельское учение, а опиравшееся на идеи Руссо современное ему «розовое» христианство социалистов-утопистов, во главе с гуманистическим Христом, который вновь и вновь приходит в мир бороться за земную справедливость.

В процессе работы над романом художественная логика приводит Достоевского к убеждению, что натура человека глубже гуманистических «мечтаний»: «бесовство» не укротить человеческой «жалостью», а внутреннюю дьяволом тягу к смерти – рациональными доводами. Сострадание бессильно по отношению к Настасье Филипповне. Христианство не может быть сведено к одной «жалости»: Мышкин не «воскресил» героиню ни духовно, ни социально. В мире, лежащем во зле, даже «положительно прекрасный человек» *своими* силами не способен «спасти» другого человека, не может противостоять дьяволу без Божьей поддержки.

Однако присутствия Бога в этом произведении Достоевского не чувствуется. Никто из основных героев не посещает храма, не молится, не читает Священное Писание. Мы не встречаем в романе ни одного духовного лица. При этом отчетливо ощущается воздействие на персонажей «великого и грозного» «нечистого духа» (8, 311), перед которым все они беззащитны. Но что здесь есть – это великая тоска по Богу. Недаром уже в следующем романе Достоевского – «Бесы» (1870–1872) – появляется святой старец Тихон, насельник православного монастыря. Он становится воплощением положительного начала, получая *от Бога* силу сопротивления бесовской стихии, сокрушающей «человечность».

Идея же романа «Идиот», по признанию писателя, «почти лопнула» (28/2, 321), потому что гуманистический Христос оказался несостоятельным в деле «спасения» красоты от «бесовства».

Интересно, что знаменитые слова о красоте, которая «спасет мир», проходят в «Идиоте» как бы через тройной фильтр. С одной стороны, эта мысль первоначально была близка автору, потому что прозвучала еще в подготовительных материалах к роману: «Мир красотой спасется» (9, 222). Затем ее где-то за текстом произносит еще не разуверившийся в действ-

ности «сострадания» Мышкин. На страницах романа она впервые и единожды появляется в насмешливых речах «инферального» героя Ипполита, называющего эту мысль князя «игривой». К тому времени Мышкин уже сменил «жалость» по отношению к Настасье Филипповне на «ужас» и на каверзный вопрос Ипполита: «Какая красота спасет мир?» – не смог ответить ничего...

Красота не может сама по себе «спасти» мир – к такому неожиданному для себя выводу приходит Достоевский в итоге своего переломного романа. – Один из признаков творения, красота *сама* нуждается в «спасении» с помощью добра и истины, но не гуманистических, а обладающих божественной силой противостоять врагу человеческого рода. Гармония добра, истины и красоты может быть достигнута только в Боге, а не в мирском идеале «человечности». А значит, «образ чистой красоты» оказывается утопией.

Это подтверждает и романная судьба другой необыкновенной красавицы «Идиота» – Аглаи Епанчиной. В отличие от Настасьи Филипповны, она «порядочная» девушка – генеральская дочь, блестящая невеста, окруженная любящей семьей и почтительными искателями ее руки. Князь Мышкин издалека считает Аглаю «светом»; не знакомая с ней лично Настасья Филипповна пишет ей восторженные письма: «вы... совершенство», «вы невинны» (т.е. лишены греха) (8, 379–380). Один из поклонников называет ее «божественной девушкой» (8, 482).

Однако в оценке близко знающей ее матери Аглая – «злая», «самовольная», «фантастическая», «безумная» (8, 271, 273), а для отца она – «хладнокровный бесенок» (8, 298). Интересно, что те же самые определения постоянно сопутствуют на страницах романа Настасье Филипповне.

По мере развития сюжета, сближаясь с младшей Епанчиной, Мышкин замечает в ней все больше «мрачного», «нетерпеливого», «капризного» (8, 434). Пораженный ее ревнивой ненавистью к Настасье Филипповне, он бормочет, с болью теряя в Аглае свой идеал: «Вы не можете так чувствовать...» (8, 364). Когда же героиня проявляет светлые черты характера, он радуется: «Ах, как вы прекрасны *можете быть*...» (8, 436). К концу романа князь относится к Аглае почти так же, как и к ее сопернице, называя «безумной» и «ужасаясь иным взглядам ее в последнее время, иным словам» (8, 467). В сцене свидания двух женщин, в которой также участвовали Мышкин и Рогожин, Аглая проявляет «почти беспредельную гордость», «ужасное наслаждение мщения», «невывразимое высокомерие». «И я ее за ангела почитала!» (8, 473) – могли бы посетовать вместе с Настасьей Филипповной все остальные персонажи.

Получается, что «образ чистой красоты» был в Аглае иллюзией; кроме разрушительных страстей, поднимающихся из глубин ее существа, ничто – никакая социальная несправедливость или одиночество, как в случае с Настасьей Филипповной, – не может объяснить «бесовского характера» «гордой барышни» (8, 298, 473).

«Положительно прекрасный человек» и здесь оказался бессильным спасти красоту из демонического плена. Свадьба с Аглаей не состоялась, как и свадьба с Настасьей Филипповной. Первая красавица, исходя из авторской системы ценностей, погибла духовно, оторвавшись от России и став марионеткой в руках польского авантюриста-католика. Вторая, как уже говорилось, была зарезана одержимым ревноцем. Сам «Князь Христос» ушел от мира в неизлечимую душевную болезнь.

В мире без Бога судьба красоты ужасна, свидетельствует Достоевский своим романом: с неизбежностью становится она орудием «нечистого духа».

В следующих произведениях романист подходит к теме красоты преимущественно с религиозно-философским ключом. И все же отблески прежнего, гуманистического, «шиллеровского», понимания красоты сохраняются у Достоевского до конца его творческого пути – достаточно вспомнить любование «живой жизнью» в облике Катерины Николаевны Ахмаковой («Подросток») или восхищение русской красавицей Грушенькой, сохранившей чистую любящую душу одновременно с обретением прочного житейско-практического положения («Братя Карамазовы»).

Окончание следует

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 24. С. 460. *Dostoyevsky F.M. Polnoe sobranie sochineniy: In 30 volumes. Leningrad, 1972–1990. Vol. 24. P. 460.*
- ² Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 247. *Dobrolyubov N.A. Sbranie sochineniy: In 9 volumes. Vol. 7. Moscow; Leningrad, 1963. P. 247.*
- ³ Гизетти А.А. Гордые язычники (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Достоевского: Сб. статей / Под ред. Н.Л. Бродского. Л., 1924. *Gizetti A.A. Gordye yazychnitsy (K kharakteristike zhenskikh obrazov Dostoyevskogo) // Tvorcheskiy put' Dostoyevskogo: Sb. statey / Ed. by N.L. Brodsky. Leningrad, 1924.*
- ⁴ Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения (на материале русского и англоязычного литературоведения 1970–2000-х гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006. С. 9, 10, 11. *Dvoynishnikova T.F. Zhensknie obrazy F.M. Dostoyevskogo: itogi i perspektivy izucheniya (na materiale russkogo i angloyazychnogo literaturovedeniya 1970–2000 gg.): Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ulan-Ude, 2006. P. 9, 10, 11.*
- ⁵ Степанян К.А. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005. С. 499. *Stepanyan K.A. "Soznat' i skazat'". "Realizm v vysshem smysle" kak tvorcheskiy metod F.M. Dostoyevskogo. Moscow, 2005. P. 499.*
- ⁶ Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 2005. С. 266.

Zenkovsky V.V. Problema krasoty v mirosozertsanii Dostoyevskogo // Zenkovsky V.V. Russkiye mysliteli i Evropa. Moscow, 2005. P. 266.

⁷ Розенблюм Л.М. «Красота спасет мир». О «символе веры» Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1991. Ноябрь–декабрь. С. 142–180.

Rozenblyum L.M. "Krasota spaset mir". O "simvole very" F.M. Dostoyevskogo // Voprosy literatury. 1991. Noyabr' – dekabr'. P. 142–180.

⁸ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 260.

Schiller F. Stat'i po estetike. Moscow; Leningrad, 1935. P. 260.

⁹ Соловьев Вл.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев Вл.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 306.

Solovyov V.I.S. Tri rechi v pamyat' Dostoyevskogo // Solovyov V.I.S. Sochineniya: In 2 volumes. Vol. 2. Moscow, 1988. P. 306.

¹⁰ Новикова Е. «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX – первой половины XX вв. // Достоевский и XX век: В 2 т. / Под ред. Т.А. Касаткиной. Т. 1. М., 2007. С. 97–124.

Novikova E. "Mir spaset krasota" F.M. Dostoyevskogo i russkaya religioznaya filosofiya kontsa XIX – pervoy poloviny XX vv. // Dostoyevsky i XX vek: In 2 vol. / Ed. by T.A. Kasatkina. Vol. 1. Moscow, 2007. P. 97–124.

¹¹ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 110; Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994. С. 418, 426, 431, 436; Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М., 1979. С. 53, 224–226; История эстетической мысли: В 6 т. Т. 1. Древний мир. Средние века. М., 1985. С. 333–336.

Losev A.F., Shestakov V.P. Istoriya esteticheskikh kategoriy. Moscow, 1965. P. 110; Losev A.F. Istoriya antichnoy estetiki: Itogi tysyacheletnego razvitiya. Book 2. Moscow, 1994. P. 418, 426, 431, 436; Shestakov V.P. Ocherki po istorii estetiki. Ot Sokrata do Gegelya. Moscow, 1979. P. 53, 224–226; Istoriya esteticheskoy mysl'i: In 6 volumes. Vol. 1. Drevniy mir. Srednie veka. Moscow, 1985. P. 333–336.

¹² Дионисий Ареопазит. О божественных именах; О мистическом богословии / Изд. подг. Г.М. Прохоровым. СПб., 1994.

Dionisiiy Areopagit. O bozhestvennykh imenakh; O misticheskom bogoslovii / Izd. podg. G.M. Prokhorovym. Saint-Petersburg, 1994.

¹³ Соколова М.А. Калокатия // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2. М., 2001. С. 200.

Sokolova M.A. Kalokagatiya // Novaya filosofskaya entsiklopediya: In 4 volumes. Vol. 2. Moscow, 2001. P. 200.

¹⁴ Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве; Красота в природе; Общий смысл искусства // Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров». СПб., 1994.

Solovyov V.S. Chteniya o Bogochelovechestve; Krasota v prirode; Obshchiy smysl iskusstva // Solovyov V. Chteniya o Bogochelovechestve; Stat'i; Stikhotvoreniya i poema; Iz «Treh razgovorov». Saint-Petersburg, 1994.

¹⁵ Барум К.А. О внутренней «почве» Ф.М. Достоевского. К проблеме типологии персонажей Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXI международных Старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007. С. 22–34; Викторovich В.А. Достоевский и Вл. Соловьев // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 1. Ч. 2. СПб., 1993. С. 5–31.

Barshht K.A. O vnutrenney "pochve" F.M. Dostoyevskogo. K probleme tipologii personazhey Dostoyevskogo // Dostoyevsky i sovremennost': Materialy XXI mezhdunarodnykh Starorusskikh



chteniy 2006 goda. Velikiy Novgorod, 2007. P. 22–34; *Viktorovich V.A. Dostoevsky i Vl. Solovyov // Dostoyevsky i mirovaya kul'tura: Al'manakh. № 1. Part 2. Saint-Petersburg, 1993. P. 5–31.*

¹⁶ *Языкова И.К. Богословие иконы: Учебное пособие. М., 1995. С. 71.*

Языкова И.К. Bogoslovie ikony: Uchebnoye posobiye. Moscow, 1995. P. 71.

¹⁷ Там же. С. 71.

Ibid. P. 71.

¹⁸ *Аверинцев С.С. Другой Рим: Избранные статьи. СПб., 2005. С. 274.*

Averintsev S.S. Drugoy Rim: Izbrannyye stat'i. Saint-Petersburg, 2005. P. 274.

¹⁹ *Степанян К.А. Достоевский и Рафаэль // Степанян К.А. «Сознать и сказать»... С. 497–508.*

Stepanyan K.A. Dostoevsky i Rafael // Stepanyan K.A. "Soznat' i skazat'"... P. 497–508.

²⁰ *Свящ. Иоанн Ковалевский. Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской Церкви. Исторический очерк и жития сих подвижников благочестия. Изд. 3-е. М., 1902. С. 33–63.*

Svyashch. Ioann Kovalevskiy. Yurodstvo o Khriste i Khrista radi yurodivye vostochnoy i russkoy Tserkvi. Istoricheskiy ocherk i zhitiya sikh podvizhnikov blagochestiya. Izd. 3-e. Moscow, 1902. P. 33–63.

²¹ *Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005.*

Ivanov S.A. Blazhennyye pokhaby: Kul'turnaya istoriya yurodstva. Moscow, 2005.

²² *Иванов В.В. Безобразия красоты. Достоевский и русское юродство. Петрозаводск, 1993.*

Ivanov V.V. Bezobrazyye krasoty. Dostoevsky i russkoye yurodstvo. Petrozavodsk, 1993.

²³ *Достоевский. Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 131–132.*

Dostoyevsky. Estetika i poetika: Slovar'-spravochnik. Chelyabinsk, 1997. P. 131–132.

²⁴ *Комарович В.Л. Достоевский и шестидесятники // Современный мир. 1917. № 1. С. 129–138; Комарович В.Л. «Мировая гармония» Достоевского // Атений: Историко-литературный вестник. Кн. 1–2. Пг., 1924. С. 130; Комарович В.Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Пг., 1922. С. 201 и др.*

Komarovich V.L. Dostoyevsky i shestidesyatniki // Sovremenniy mir. 1917. № 1. P. 129–138; Komarovich V.L. "Mirovaya garmoniya" Dostoyevskogo // Ateney: Istoriko-literaturniy vremennik. Books 1–2. Petrograd, 1924. P. 130; Komarovich V.L. Nenapisannaya poema Dostoyevskogo // F.M. Dostoyevsky. Stat'i i materialy / Ed. by A.S. Dolinin. Petrograd, 1922. P. 201 i dr.

²⁵ *Касаткина Т.А. Прототип словесных икон в романах Достоевского // Касаткина Т.А. О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 302.*

Kasatkina T.A. Prototip slovesnykh ikon v romanakh Dostoyevskogo // Kasatkina T.A. O tvoryashchey prirode slova: Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoyevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle". Moscow, 2004. P. 302.

²⁶ Там же. С. 301.

Ibid. P. 301.

²⁷ *Розенблюм Л.М. Указ. соч. С. 142–180.*

Rozenblyum L.M. Op. cit. P. 142–180.

²⁸ *Тюпа В.И. Категория автора в аспекте исторической поэтики (К постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 26.*

Tyupa V.I. Kategoriya avtora v aspekte istoricheskoy poetiki (K postanovke problemy) // Problema avtora v khudozhestvennoy literature. Ustinov, 1985. P. 26.

²⁹ Там же. С. 26.

Ibid. P. 26.

³⁰ Там же. С. 26.

Ibid. P. 26.

³¹ *Розенблюм Л.М. Указ. соч. С. 144.*

Rozenblyum L.M. Op. cit. P. 144.

³² *Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М., 1957. С. 306, 308–309.*

Schiller F. Sobraniye sochineniy: In 8 volumes. Vol. 6. Moscow, 1957. P. 306, 308–309.

³³ Там же. С. 309.

Ibid. P. 309.



Н.П. Чукичева (Гродно, Беларусь)

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ В ПОВЕСТИ ВЛАСТА «ЛАБИРИНТЫ»

В статье исследуется специфика повествовательных решений в «Лабиринтах» – самом неожиданном произведении в творчестве Вацлава Ластовского, не имеющем аналогов в белорусской литературе своего времени. Анализируется ряд показательных примеров (событие первой встречи с персонажем, существование невидимого «издателя», игра паратекстом и др.), напрямую свидетельствующих о попытке сознательного «внедрения» возможностей внутренней диалогичности художественного слова и об авторской инициативе создания полисубъектного повествования. Среди маркеров активного использования автором многоголосого высказывания рассматриваются диалогизированные текстовые конструкции в сплошном дискурсе я-повествователя, смена наблюдательного фокуса на том или ином отрезке наррации и относительно развитая система персонажных номинаций. Таким образом, «Лабиринты» следует атрибутировать как повесть, в которой впервые проявляется принципиально новая в условиях белорусского литературного процесса авторская стратегия построения художественного произведения.

Ключевые слова: автор; повествование; нарратор; дискурс; фокализация; актер; персонажная номинация.

Как известно, 20-е гг. прошлого столетия в культурной и литературной жизни Беларуси считаются периодом национального возрождения. В это время появляется целая плеяда писателей и общественных деятелей, которые осознают себя представителями одной из старейших наций с собственной историей и традицией, некогда насильственно прерванными. Верным сподвижником возрожденческого «взлета» белорусской культуры в начале XX в. стал и Вацлав Ластовский (1883–1937) – известный белорусский писатель и поэт, политик, историк, публицист, литературовед, этнограф, один из самых эрудированных интеллигентов своего времени.

Повесть-фантазия «Лабиринты» (1923), выполненная в русле совершенно новой, а, главное, неожиданной в условиях белорусского литературного процесса модернистской эстетики, является наиболее интригующей на общем фоне литературно-художественного творчества Власта (Власт – один из многочисленных псевдонимов (Ю. Верашчака, Юры Верашчака, Ласт., В. Ласт., Уласт, Арцём Музыка, Сваяк, Veritatis, Miles, Wlast, Peregrinus) Вацлава Ластовского. Под этим псевдонимом в журнале «Крывіч» была опубликована повесть «Лабиринты»). В произведении рассказывается о невероятном путешествии в потустороннюю сверхцивилизацию. По приглашению некоего любителя-археолога Ивана Ивановича

главный герой выезжает в старинный город Полоцк. Там он знакомится с несколькими участниками местного общества ценителей старины – «Археологической вольной Контерфратернии», – среди которых ему отрекомендован в качестве специалиста-знатока древней полоцкой архитектуры молчаливый старец по прозвищу «Подземный человек». После ужина новый знакомый предлагает герою навестить в таинственный лабиринт, где, по его словам, спрятана знаменитая Полоцкая библиотека. Но прежде чем сопроводить спутника в скрытую сокровищницу, старец берет с него обещание сохранить все далее увиденное в секрете. Когда в гулких сводах подземелья звучат волнующие слова присяги, нечаянно оступившись, «погибает» Подземный человек. После непродолжительных поисков выхода из западни герой неожиданно встречает Ивана Ивановича. Выясняется, что и сейчас глубоко под землей живут и трудятся над научными открытиями славные предки белорусов-кривичей, дожидаясь часа, когда «им придется снова выйти к своему народу». Наконец, Иван Иванович приводит героя к редчайшей в мире библиотеке... Проснувшись утром в номере отеля, герой в некотором замешательстве: все, что с ним произошло, – реальность или фантастический сон? Гостиничный слуга отдает постояльцу срочную телеграмму, полученную в его отсутствие; герой вынужден вернуться назад в Вильню.

О решительно ином, ничуть не похожем на сложившийся, подходе к воссозданию действительности, представленном автором в «Лабиринтах», говорили многие белорусские литературоведы (Д. Бугаев¹, А. Кавко², Ю. Потюпа³, Л. Синькова⁴, В. Конон⁵, О. Борисенко⁶ и др.). Действительно, отечественных аналогов повести, неожиданно исполненной в стиле готического романа, молодая белорусская словесность не знала. Но произведение Власта примечательно еще и тем, что в нем реализованы возможности «многоголосого» высказывания, когда в общий дискурс я-повествователя «врываються» интенции и кругозоры многих героев. Повесть в рамках единого нарративного дискурса обнаруживает наличие нескольких самостоятельных субдискурсов. Число голосов, выявленных нами в тексте произведения (несомненно, большее, нежели количество субъектов высказывания), красноречиво свидетельствует о том, что речь хроникера не монологична. Ластовский организует повесть таким образом, что впервые в белорусской литературе «безмолвные» персонажи так или иначе получают статус «говорящей» инстанции.

Рассмотрим некоторые частные примеры, прямо указывающие на авторскую инициативу создания полисубъектного повествования.

Итак, вся история «Лабиринтов» рассказывается от лица безымянного персонажа – главного участника изображаемых событий. На «голосовом» уровне повесть часто выстроена таким образом, что эпизоды с монологическим типом изложения переплетаются с текстовыми вкраплениями, внутри которых высвечивается «речевой гибриды». Такие диалогизирован-

ные конструкции в общем дискурсе повествователя можно распознать без особого труда. Например, в сцене знакомства героя-рассказчика с участниками полоцкого археологического общества:

«...Второй в прошлом был здешним помещиком, который отказался от ведения хозяйства, распродал землю и теперь жил в Полоцке, в собственном домике с садом, с готового капитала. Отец его имел какое-то близкое отношение к базилианам, а сам он интересовался главным образом демонологией, каббалистикой и т.п. Имел, как отрекомендовал мне его Иван Иванович, у себя “чернокнижную библиотеку”, которой никому не показывал и не давал читать. Знал он еврейский язык и любил время от времени сходить в синагогу к жидам подискутировать»⁷ (здесь и далее перевод наш. – Н. Ч.).

Уже в начальной фразе приведенного фрагмента («Второй в прошлом был здешним помещиком...») одновременно звучат два голоса: голос героя-нарратора, наблюдающего и изображающего событие первой встречи с помещиком, и голос еще пока неназванного «посредника», присутствующего при знакомстве двух героев. Этот некто действительно владеет значительно бóльшим объемом информации о членах «Контерфратернии», чем успел бы рассказать о себе каждый из участников группы постороннему любителю старины. Только в первом предложении абзаца кратко изложены все узловые моменты биографии бывшего землевладельца. Читаем: «В прошлом он был здешним помещиком, но отказался от ведения хозяйства и теперь жил в собственном домике с садом, с готового капитала». Совершенно очевидно, что такие факты, как отказ от хозяйства, продажа деревенских угодий, переезд в город, рассказчик «озвучивает» как бы со слов третьего лица. И этим лицом вполне мог бы явиться тот, кто непосредственно представляет гостю присутствующих, либо сам имплицитный автор-повествователь, но в последующей фразе («Отец его имел какое-то близкое отношение к базилианам...») фокус видения немного ограничивается. Как бы вскользь произнесенное слово *какое-то* стилистически указывает на некоторое сужение зрительной перспективы, рассказчик здесь явно имитирует прямую речь персонажа-посредника. Наконец, все становится предельно ясным в третьей реплике («Имел, как отрекомендовал мне его Иван Иванович, у себя “чернокнижную библиотеку”...»), в которой называется главный «источник» дополнительных сведений об объекте наррации – Иван Иванович. Именно его, Ивана Ивановича, голос мы отчетливо слышим в данном текстовом отрывке в качестве цитатного вкрапления в пределах собственно нарративного дискурса героя.

Если говорить о конфигурации голосов повести в целом, то, конечно, необходимо указать на некоторую «пунктирность» основной сюжетной линии, регулярно прерывающейся дополнительными эпизодами, внутренними монологами, энциклопедическими обзорами белорусской истории и культуры, и, соответственно, – на чередование, как минимум, двух суб-

дискурсов: авторского (аукториального) и персонального (акториального). Однако любопытным представляется нам и тот факт, что в системе голосов, осуществляющих повествование, незримо присутствует один самостоятельный голос – голос «издателя», полностью вынесенный Властом в так называемую зону паратекстовых примечаний-комментариев. Однако к паратексту это решительно не имеет отношения, невидимый «издатель» – такой же персонаж, как и остальные, помещенный автором внутрь изображаемого мира героев. «Издательский» голос звучит в разъяснительных авторских ремарках, как бы подтверждая со стороны правдивость того, о чем идет речь. При этом носитель голоса (субъект) выделен графически и грамматически: «неавторская» сноска начинается словами «От издательства», а эксплицитный субъект повествования говорит от первого лица, обозначая себя местоимением «мы».

Возьмем для сравнения два примера: один – фрагмент так называемого «издательского» примечания, дополняющего основной текст, другой – авторскую сноску:

1. «*От издательства. Мы доверили руководителю нашего издательства проверить изложенное тут о Земельнице, который дал нам такую справку: <...>»⁸;

2. «***Kronos (греч.) – время. Кон – круг, круг годовой; как в немецк. Gott – год»⁹.

Оба комментария, как источник дополнительной информации, исполнены автором в тексте по-разному. Первый, отсылающий напрямую к голосу реально существующего издателя, призван усилить у читателя ощущение достоверности изложенных повествователем событий. С другой стороны, композиционно эта сноска является примером сознательной ориентации писателя на инстанцию имплицитного читателя. В данном конкретном случае на активную, любознательную особу, «идеального» реципиента, заявившего о своем повышенном интересе к предмету повествования. Второе примечание – «классическое», объясняющее значение описательной дескрипции «Превечный Кон, который дал всему живому законы жизни, назначил кон, участь и определил конец, кончину» (курсив наш – Н. Ч.), подчеркивает игру слов и их языковых значений, маркированных автором как ключевые в предложенном контексте.

Полисубъектный тип повествования в «Лабиринтах» отчетливо виден и на фокализационном уровне, т.е. уровне взаимодействия между голосом и сознанием (кто говорит и кто видит). В.И. Тюпа в работе «Аналитика художественного» (2001) термин «фокализация» использует в несколько ином, отличном от женеттовского, значении. Он утверждает, что этот термин применим скорее не к диегезису вообще (как «фокус наррации»), а «к каждой конкретной фразе, ибо на протяжении повествования фокусировка внутреннего зрения постоянно меняется от предложения к предложению»¹⁰. Смена наблюдательного фокуса на том или ином отрезке

диегезиса, как правило, означает смену доминирующего субъекта восприятия, и таким чередованием «точек зрения» в пределах наррации обеспечивается диалог сознаний и мировоззренческих ракурсов. Художественная реальность, изображенная Ластовским, преломляется через восприятие не одного, а нескольких «повествователей».

Обратимся к фрагменту текста, в котором герой-нарратор описывает вечернюю дискуссию между участниками «Контерфратернии»:

«...На миг остановилась беседа, но потом понемногу перешла на знаменитую полоцкую библиотеку, которую, завоевывая Полоцк в 1572 году, искал Иван Грозный и не нашел. Которую поручал папа Григорий XII [по всей вероятности, имеется в виду не папа Григорий XII (Анжело Коррер; годы папства: 1406–1415), а папа Григорий XIII (Уго Бонкомпаньи; годы папства: 1572–1585)] Поссевино [Антонио Поссевино (1534–1611) – один из самых инициативных и влиятельных членов «Общества Иисуса», зарекомендовавший себя опытным дипломатом и проповедником. Первый иезуит, побывавший в Москве. Целью его визита было посредничество в переговорах между русским царем Иваном IV Грозным и польским королем Стефаном Баторием о перемирии в Ливонской войне. Одновременно по поручению римской курии Поссевино пытался использовать статус «викария» (наместника) для того, чтобы в публичных диспутах о вере склонить Ивана IV к унии с католицизмом] найти и переправить в Рим. Все единогласно утверждали, что библиотека эта была тогда хорошо спрятана и сегодня остается где-то в подземных полоцких сводах. Иван Иванович рассказал, что собственными глазами читал в старых метриках, в архиве витебской лютеранской кирхи запись на полях о том, что игумен Бельчицкого монастыря, перед осадой города Московией, сложив все монастырские сокровища и книги, уплыл вниз по Двине, чтобы сохранить все это в подземельях Верхнего замка. Старый чиновник перечислил, какие книги имеются в сохранившейся библиотеке <...>»¹¹.

Мы видим, что разговор героев «пересказывается» с помощью несобственно-прямой речи, и такой прием передачи продолжительной во времени беседы является наиболее экономным, поскольку позволяет акцентировать внимание на сугубо важных для развития фабулы персонажных «репликах». Выбор этих событийных «фрагментов» принадлежит, безусловно, нарратору. Автор как бы перепоручает ему, как агенту, свой рассказ. Задачей же нарратора является прокладывание единой «смысловой линии» (Г. Зиммель) через множество событий и происшествий и координирование этих событий по признаку их релевантности для повествуемой истории. Так, значимыми для нарратора в вечернем разговоре участников археологического общества становятся факты о том, как богатейшая полоцкая библиотека была чудесным образом спрятана от русского царя и иезуитов. Отбор фабульных элементов (1572 г., осада Полоцка Иваном Грозным, тщетные поиски библиотеки, поручение папы Римского относительно книгохранилища, переправка книг и сокровищ в подземелье монастыря, запись на полях старой метрики и пр.) открывает нам определенную точку зрения – фокус видения героя, интересующегося историей древнего По-

лоцка («Меня давно влек к себе наш сивогорбый Полоцк своим романтическим прошлым, начинающимся еще с легендарных времен...»¹²). Исходная ситуация диалога во многом соответствует наблюдательной позиции персонажа-свидетеля, рассказывающего о событиях. Но все же отфильтрованные элементы, предопределяющие дальнейший ход истории, и их соединение в данную ситуацию беседы археологов осуществляет не герой, а нарратор. Иными словами, в настоящий момент повествования в сознании персонажа ситуации вечернего разговора членов «Контерфратернии» не существует, она всплывает в сознании нарратора, который прокладывает свою «смысловую линию» в данном конкретном случае через мышление и наблюдательную позицию героя, т.е. руководствуясь персональной точкой зрения. Но если мы посмотрим на цитируемый отрывок с внутренней фокализационной перспективы, то обнаружим ту самую неоднородность диегезиса, которую имеет в виду В.И. Тюпа. «Все единогласно» утверждают о тайном существовании уникальной библиотеки до наших дней, Иван Иванович рассказывает о прочитанном «*собственными глазами*» в архиве, старый чиновник-библиофил делится опытом собирания материалов по истории края «*своим*» словом (т.е. посредством прямой речи). Все эти «голоса» организует и обрамляет «голос» нарратора, который совмещает изложенные собеседниками события как факты сознания в соответствии с фокусом видения героя-свидетеля.

Важным показателем использования автором полисубъектного типа изложения истории является и относительно развитая система номинаций, посредством которых в повествовательном дискурсе выражается прямая или косвенная оценка любого персонажа. За присвоенным актору именем стоит другой («чужой») способ оценки данного актора. Выбор и введение автором в художественный текст каждой отдельно взятой «не своей» номинации зависит от наблюдательной позиции первичного субъекта речи (Б. Корман). Геройная номинация в таком случае выступает в общем нарративном дискурсе в форме своеобразного «вкрапления»-цитации, который подсвечивает модальную оценку персонажа.

Например, одним из центральных героев «Лабиринтов» является «здешний полоцкий мещанин Григор Н.». В первоисточнике, опубликованном в журнале «Крывіч» (1923), фамилия Григора передается латинской буквой N., а в тексте цитируемого нами издания из серии «Беларускі кнігазбор» (1997) – кириллической Н. Такие редакторские «шалости», конечно, недопустимы в отношении к персонажным номинациям, поскольку латинское N. – это не просто пустая буква-инициал, а так называемое мнимое имя (И. Фоменко), которое означает авторскую установку на интригу. «Мнимые» персонажные имена, не имея самостоятельного лексического значения, делают героя, по сути, безымянным. За кириллическим же Н. подразумевается реальное имя, а не претензия на него, как за латинским N.

Именно с такой номинацией – «здесьшний полоцкий мещанин Григор Н.» – в коротком дискурсе объективизированного нарратора впервые (и всего однажды!) упоминается в произведении Подземный человек – «молчаливый, сивоусый старец, который упрямо говорил только по-белорусски, а порой притворялся, что не понимает некоторых слов по-русски...»¹³. Согласно утверждению белорусского литературоведа и критика Антона Адамовича, «данная эта черта реальной личности одного из “нашенивцев”, – <...> Янки Станкевича»¹⁴. (Янка (Ян) Станкевич (1891–1976) – белорусский языковед, историк, политический деятель, сподвижник В. Ластовского). Подчеркнем: Григором Н. персонажа называет не герой-рассказчик, которому «его отрекомендовали под наименованием Подземный человек». Субъектом речи в данном случае является всезнающий автор-повествователь, хоть графически в тексте как будто продолжается актерский дискурс я-нарратора. Просто в одном фрагменте совмещаются голос автора-повествователя и видение персонажа-рассказчика: «молчаливым сивоусым старцем» Григор Н. станет уже с высоты персонажной наблюдательной позиции.

Тогда нужно ли вообще дополнительное имя «Григор Н.» в составе номинативной дескрипции, если автор мог «сотворить» со «здесьшним полоцким мещанином» то же, что и с остальными участниками Контерфратернии: «обрусевшим немцем-чиновником», «бывшим уездным помещиком», «средних лет учителем городской школы»? На протяжении всего дальнейшего повествования ни разу герой не именуется Григором Н. Значит, номинация не выполняет функции идентификации персонажа, хоть такая функция как будто заложена в собственном имени. Гипотетически имя-реквизит «Григор» также могло бы выступить в качестве идентифицирующего признака актанта. В предисловии к «Кривско-белорусскому именнику»¹⁵ Ластовский отмечает, что в белорусской семье формы имен (причем как мужские, так и женские) были приурочены к соответствующему семейному статусу лица: для ребенка – Антик, Петрик, Грись, для подростка – Антук, Петрук, (Г)Ригук, для парня – Антось(ль), Петрусь, (Г)Ригась, для мужа – Антон, Петро, (Г)Ригор, для дзедз-старца – Антух, Петраш, Гринь. В таком случае Григором, согласно старосветскому обычаю, назвали бы не «сивоусого старца», а семейного мужчину, который еще не успел женить ни одного из своих сыновей. Авторской номинации противопоставляется остраненная субстантивная метафора «Подземный человек». Разумеется, оксюморонное геройное имя, которое совмещает в себе разнонаправленные по смыслу понятия, «выросло» из определенного мнения о персонаже и его концептуализации с помощью другого субъекта или других субъектов: «Мне его отрекомендовали под наименованием Подземный человек, специальностью его было знание разных фантастических легенд о подземных ходах и чудесах, скрытых в них, которые он умел рассказывать с поразительным реализмом...»¹⁶. Необычное прозвище раскрывает

основное предназначение актанта: Подземный человек – медиум между миром людей и подземной страной. В этой связи герой-рассказчик неоднократно называет его «мой поводырь» или «проводник». А вот в дискурсе гостиничного слуги номинативная модификация «Подземник» (очевидно, отличающаяся от номинации «Подземный человек») становится синонимом собственного имени, типа Григор Н., полностью теряя первоначальное метафорическое значение.

Примечательным в оценочном плане является и номинативный ряд персонажа Ивана Ивановича. Прототипом героя современные ученые считают Ивана Луцкевича, Ивана Ивановича, кстати, – белорусского общественно-политического деятеля, выдающегося знатока истории и культуры края, археолога и коллекционера. Тот же А. Адамович свидетельствует: «...в уста ему [персонажу. – Н. Ч.] вложил [Ластовский. – Н. Ч.] многие высказывания на темы праистории Славян и Белорусов в частности, что запомнились ему из бесед с реальным “Иваном Ивановичем” (так в редакции “Нашей Нивы” и звали обычно Ивана Луцкевича»¹⁷. В произведении, однако, ни разу не звучит фамилия героя. Действующие лица уважительно обращаются к нему не иначе, как «Иван Иванович», и сам он в коротких записках подписывается именно так: «Ваш Иван Иванович». Есть, правда, в дискурсе я-повествователя отдельный момент, когда герой появляется перед нами в виде фигуры-призрака: «...я увидел <...> человеческий силуэт в белом одеянии и в белом митроподобном клобуке на голове. <...> А тем временем белая фигура с почтением начала ко мне приближаться»¹⁸. Номинация мотивирована внутренним восприятием персонажа-нарратора и включает в себе его (актантный) взгляд на данного персонажа. Далее в ограниченной геройной перспективе таинственная особа неожиданно оказывается переодетым Иваном Ивановичем: «Вглядываясь расширенными глазами в нее [белую фигуру. – Н. Ч.], я с немалым удивлением распознал облик Ивана Ивановича»¹⁹. Персонаж снова назван «родным» именем. Минимальная вариантность номинаций персонажа Ивана Ивановича при очевидной смене фокализаций, включенных в сплошной нарраторский дискурс, позволяет судить не только и не столько о совпадении «чужих» модальных оценок действующего лица, сколько о повторе одной и той же интерпретации этих оценок автором. Такая «монономинативность» по отношению к персонажу, возможно, является прямым отражением оценки, которую с некоторой долей вероятности можно приписать реальному автору повести.

Номинация как знак «чужой» наблюдательной позиции, процитированной нарратором, конечно, играет важную роль в осмыслении образа и сущности персонажа. Система номинаций двух главных героев «Лабиринтов» представлена антропонимами, в первую очередь, идентифицирующими (например, *старик, сивоусый старец*) – т.е. такими, которые указывают на определенные «опознавательные» признаки и свойства пер-



сонажа. С другой стороны, дополнительным средством авторской характеристики и оценки литературного героя является своеобразная неразвернутость номинативного ряда, когда вариантность повторных номинаций действующего лица при смене повествовательных инстанций сводится к минимуму (например, *Иван Иванович*). Кроме того, отдельным видом повторной номинации в авторском арсенале персонажных имен можно считать модифицированные номинации (например, *Подземник*). В условиях становления молодой белорусской литературы все это – проявления новой авторской стратегии построения интересубъектных отношений в художественном произведении, основанной на технике противопоставления одноголосой номинации и внутренне диалогического, ориентированного на другого субъекта, «чужого» имени.

Так, исходя из наблюдений за тремя избранными нами «срезами» наррации (голосовым, фокализационным и так называемым «номинативным»), следует говорить об исключительной степени авторской активности Вацлава Ластовского в использовании внутренней диалогичности художественного слова. С другой стороны, при всем смелом стремлении воплотить в диегезисе диалог разных сознаний и мировоззрений в силу отсутствия литературных образцов многосубъектного повествования имеет место некоторая незрелость художественной техники, усвоенной автором повести из чужой традиции текстопостроения (нечеткость контуров авторского и неавторского высказывания, недостаточная разработанность косвенных форм передачи чужой речи). И все же первый «прецедент» с художественным словом в русле еще только начинавшей свою жизнь белорусской литературы можно считать по сути своей эстетически успешным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Бугаёў Дз.* Пра Вацлава Ластоўскага (Роздум над кнігай адраджэнца) // Бугаёў Дз. Служэнне Беларусі: праблем. арт., літ. партр., эсэ, успаміны. Мінск, 2003. С. 31–48.

Bugayou Dz. Pra Vaclava Lastoŭskaga (Rozdum nad knigaj adradzhenca) // Bugayou Dz. Sluzhenne Belarusi: prablem. art., lit. partr., ese, uspaminy. Minsk, 2003. P. 31–48.

² *Каўка А.* У храме веды і красы: Вацлаў Ластоўскі і эстэтычнасць літаратуры // Каўка А. Будам жыць! Мінск, 1998. С. 53–57.

Kauka A. U xrame vedy i krasy: Vaclaŭ Lastoŭski i estetychnas'c' litaratury // Kauka A. Budam zhy'c'! Minsk, 1998. P. 53–57.

³ *Пацюпа Ю.* Моўная утопія В. Ластоўскага як славянская трансфармацыя футурызму // Крыніца. 1994. № 8. С. 14–23.

Pacyupa Yu. Moŭnaya utopiya V. Lastoŭskaga yak slavyanskaya transformacya'ja futury'zmu // Kry'nica. 1994. № 8. P. 14–23.

⁴ *Сінькова Л.Д.* Постмадэрнісцкая інтэргэстэтуальнасць і яе роля ў сучаснай міжкультурнай камунікацыі // Время. Искусство. Критика: Сб. науч. трудов. / под ред. Л.П. Саенковой. Вып. 2. Минск, 2010. С. 153–157.



Sin'kova L.D. Postmodernistskaya intertekstual'nasc' i yae rolya ŭ suchasнай mizhkul'turnay kamunikacyi // Vremya. Iskusstvo. Kritika: Sb. nauch. trudov / Pod red. L.P. Saenkovoy. Issue 2. Minsk, 2010. P. 153–157.

⁵ *Конан У.* Валхвец беларускага фундаменталізму // Крыніца. 1994. № 8. С. 23–26.

Konan U. Valxvec belaruskaga fundamentalizmu // Kry'nica. 1994. № 8. P. 23–26.

⁶ *Барысенка В.У.* Вацлаў Ластоўскі як прадстаўнік постмадэрнізму ў беларускай літаратуры // Terra Alba. Т. 1: Праблемы беларускага літаратуразнаўства (да 85-годдзя з дня нараджэння А. Куляшова). Мінск, 2000. С. 116–119; *Барысенка В.У.* Покліч кельцкай крыві: аб літаратурнай спадчыне В. Ластоўскага // Беларускае літаратуразнаўства. Вып. 2. Мінск, 2006. С. 63–72.

Bary'senka V.U. Vaclaŭ Lastoŭski yak pradstaŭnik postmodernizmu ŭ belaruskay litaratury // Terra Alba. Vol. 1: Prablemy belaruskaga litaraturaznaŭstva (da 85-goddzya z dnya narodzhennya A. Kulyashova). Minsk, 2000. P. 116–119; *Bary'senka V.U.* Poklich kel'ckay kry'vi: ab litaraturnay spadchy'ne V. Lastoŭskaga // Belaruskae litaraturaznaŭstva. Issue 2. Minsk, 2006. P. 63–72.

⁷ *Ластоўскі В.* Выбраныя творы. Мінск, 1997. С. 48.

Lastoŭski V. Vy'brany'ja tvory. Minsk, 1997. P. 48.

⁸ Там же. С. 60.

Ibid. P. 60.

⁹ Там же. С. 60.

Ibid. P. 60.

¹⁰ *Тюна В.И.* Аналітика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 63–64.

Tyuna V.I. Analitika xudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskiy analiz). Moscow, 2001. P. 63–64.

¹¹ *Ластоўскі В.* Выбраныя творы. С. 52.

Lastoŭski V. Vy'brany'ja tvory. P. 52.

¹² Там же. С. 47.

Ibid. P. 47.

¹³ Там же. С. 48–49.

Ibid. P. 48–49.

¹⁴ *Адамовіч А.* «Як дух змаганьня Беларусі» (Да 100-х угодкаў нараджэння Івана Луцкевіча). Нью-Ёрк, 1983. С. 23.

Adamovich A. «Yak dux zmagan'nya Belarusi» (Da 100-x ugodkaŭ narodzhen'nya Ivana Luckevicha). New York, 1983. P. 23.

¹⁵ *Власт.* Крыўска-Беларускі Іменнік // Крывіч. 1923. № 6. С. 34–43.

Vlast. Kry'ŭska-Belaruski Imennik // Kry'vich. 1923. № 6. P. 34–43.

¹⁶ *Ластоўскі В.* Выбраныя творы. С. 49.

Lastoŭski V. Vy'brany'ja tvory. P. 49.

¹⁷ *Адамовіч А.* «Як дух змаганьня Беларусі» (Да 100-х угодкаў нараджэння Івана Луцкевіча). Нью-Ёрк, 1983. С. 22–23.

Adamovich A. «Yak dux zmagan'nya Belarusi» (Da 100-x ugodkaŭ narodzhen'nya Ivana Luckevicha). New York, 1983. P. 22–23.

¹⁸ *Ластоўскі В.* Выбраныя творы. С. 58.

Lastowski V. Vybranyja tvory. P. 58.

¹⁹ Там же. С. 58.

Ibid. P. 58.

**ЭФФЕКТ «ОБМАНУТОГО ЧИТАТЕЛЬСКОГО ОЖИДАНИЯ»
В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ
Л. УЛИЦКОЙ «СКВОЗНАЯ ЛИНИЯ»**

В статье рассматривается «творческий потенциал» текста, выстраивающий сетку смыслов на основе лакун. Показано, как нарративная структура текста программирует эффект «обмана читательского ожидания». Материалом исследования служит повесть Л. Улицкой «Сквозная линия».

Ключевые слова: «горизонт ожидания текста»; «горизонт ожидания читателя»; места неопределенности; лакуны; «обманутое ожидание»; «творческий потенциал» текста; нарратор.

Повесть Л. Улицкой «Сквозная линия» строится на эффекте «обманутого читательского ожидания», в основе которого – парадоксальное несоответствие «горизонтов ожидания» текста и читателя.

Под термином «горизонт» Э. Гуссерль понимал такое эстетическое явление, как заложенные изначально, до встречи, ожидания о характере этой встречи¹. В применении к понятию «горизонт ожидания произведения» (понятие, соотносимое с «репертуаром» В. Изера) это можно рассмотреть как особую авторскую «интенциональность», то есть круг определенных надежд автора. Текст оказывается носителем этих ожиданий, он рассчитан на них, причем этот «механизм» закладывается в тексте самим его автором. Другими словами, тот самый «внутренний» (воображаемый или явный) диалог автора со своим потенциальным читателем, который так или иначе присутствует в любом художественном тексте, и есть воплощение этого горизонта. По словам Г.Р. Яусса, текст «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии»². Автор как бы «просчитывает» наперед читательские реакции и поступает с этими потенциальными реакциями в зависимости от своих эстетических принципов – либо «подыгрывая», либо разрушая это «поверхностное» ожидание и тем самым выводя читателя на более глубокие уровни содержания произведения. Получается, что автор, заранее предвидя «ходы» читательского восприятия, строит текст как «заочную» шахматную партию. Этот процесс может быть совершенно бессознательным, но в любом случае автор ориентирован на читателя, и это отражается в том явлении, которое Яусс и называет «горизонтом ожидания произведения».

Например, в произведениях Пушкина давно отмечен прием «эстетической ловушки». Ю.М. Лотман отмечает, комментируя четырнадцатую строфу третьей главы «Евгения Онегина»: «Подсказанный Пушкиным в

XIV строфе возможный будущий путь развития романа оказывается “ложным ходом”, на фоне которого еще острее чувствуется противоречие между литературной идиллией и подлинной жизненной трагедией. Под венец пойдут не Ольга с Ленским и не Татьяна с Онегиным, как мог бы подумать читатель, поверивший обещаниям автора в этой строфе, а Ольга с неведомо откуда появившимся уланом, который быстро заменил в ее сердце убитого Ленского, и Татьяна со столь же чуждым основной сюжетной линии романа князем Н. Все это, конечно, бесконечно далеко от “романа на старый лад”»³.

Согласно Г.-Р. Яуссу, «смоделированный» автором (имплицитный) читатель может быть и неадекватен реальному читателю, а уж если произведение вступает в последующие эпохи – это становится аксиомой. Таким образом, спрогнозировать рецептивную стратегию «горизонта ожидания» читателя оказывается практически невозможно. В то же время, возможно выявить какие-то «средние параметры» горизонта ожидания. Самой яркой определяющей категорией здесь становится фактор «жанра». Когда читатель обращается к новому произведению, им могут руководить два основных мотива – прочитать новое произведение интересного, известного ему автора («горизонт ожидания читателя» в таком случае строится на представлении о круге проблем, решаемых автором в других произведениях, знакомых читателю, на готовности к «встрече» с привычной манерой письма, на знании стиля данного автора) или прочитать произведение неизвестного автора, но относимое к определенному жанру (теме): «про любовь», «приключения», «фантастика» и т.п. В таком случае «горизонт ожидания читателя» строится на клише данных жанров. Вопрос о контексте опыта эстетического восприятия не рассматривается немецким теоретиком. Он говорит о том, что вопрос «о субъективизме толкования или вкуса отдельного читателя или уровней читателей может быть плодотворно поставлен после того, как определен тот внеличный горизонт ожиданий, который определяет воздействие текста»⁴.

В ходе взаимодействия двух горизонтов и осуществляется рецепция произведения и формирование эстетического опыта читателя. Механизм «встречи» читателя и произведения Н.Т. Рымарь обозначает как «изолирующую границу», требующую «рассмотрения литературного произведения как границы *автора и читателя*, а также границы пространства активного взаимодействия и творчества смыслов»⁵.

Как отмечает Г.-Р. Яусс, горизонт ожидания произведения стабилен, в отличие от постоянно меняющегося, способного к трансформациям горизонта ожидания реципиента. Новый текст вызывает в читателе знакомый по прежним текстам горизонт ожидания, который варьируется, корректируется, видоизменяется или только воспроизводится. Вариации и корректуры изменяют пространство художественного действия, а изменения и воспроизводство – границы жанровой структуры. По мнению Г.-Р. Яус-



са, идеальный случай способности к объективизации представляют собой произведения, которые сначала вызывают в читателе горизонт ожидания, проникнутый представлениями о давно знакомых формах, жанрах и правилах чтения и понимания, а затем шаг за шагом разрушают сложившийся у читателя горизонт ожидания (например, Сервантес в «Дон Кихоте» первоначально создает горизонт ожидания, ограничивающийся традиционными представлениями о рыцарских романах, чтобы тем ярче затем спародировать эту литературу и образ жизни своего героя).

Параллельно с работами Г.-Р. Яусса большое значение получают и работы В. Изера. В работе «Апеллятивная структура текста»⁶ он исходит из введенной Р. Ингарденом категории неопределенности литературного произведения. В. Изер пытается найти в тексте «пустые места», порожденные рядом условий и приемов, которые позволяют читателю дать самостоятельные суждения относительно тех или иных ситуаций повествования. Для него эстетический опыт формируется именно благодаря наличию в тексте «участков неопределенности» или «пустых мест», которые предоставляют читателям возможность «ввести в игру собственную способность к установлению связей, самим заполнить пробелы в тексте»⁷. Пустые места, по мнению исследователя, по-разному сказываются на процессах восприятия, а соответственно и на структуре текста. Существуют тексты с потенциалом разных реализаций, в этом случае ни один из вариантов чтения не исчерпывает их потенциала, поскольку каждый читатель заполняет эти пробелы по-своему. В. Изер отмечает, что в случае создания традиционных текстов этот процесс проходил бессознательно, в то время как современные авторы используют его сознательно. Соответственно, «чтение любого литературного текста – это процесс постоянного выбора, и потенциальный текст неизмеримо богаче, чем любая его индивидуальная реализация»⁸.

Пробелы оставляют открытой связь между позициями различных уровней текста, которые определяют авторскую точку зрения на уровне повествователя, персонажей, сюжета, образа воображаемого читателя, «вписанного» в текст. «Пробелы вовлекают читателя в процесс координирования этих оформленных позиций – иными словами, они побуждают реципиента к структурирующим действиям внутри текста»⁹.

По словам М. Наумана, «свойство произведения направлять читательское восприятие мы обозначаем понятием “потенциал восприятия” (“Rezeptionsvorgabe”). Это понятие носит безоценочный характер: любое произведение содержит в себе такой потенциал. Речь идет просто о категории, показывающей, какие именно функциональные возможности заложены в произведении в силу его изначальных свойств»¹⁰.

Нам кажется наиболее точным термин «творческий потенциал» текста, предложенный В.И. Тюпой¹¹. В нем содержится оценочный коннотат, характеризующий текст как «продуктивную» матрицу, несущую кодовую информацию обо всем недоволощенном в тексте. Под *творческим потен-*



циалом текста В.И. Тюпа понимает некую «систему указателей», формирующую читательские стратегии; это своеобразные лакуны текста, инспирирующие читательское со-творчество.

Если представить текстовую матрицу как шахматное поле, разделенное на условное число пунктов, где каждый будет обозначать определенный нарративный «шаг» текста, который определяется поворотом в сюжетной ситуации, то творческий потенциал текста – это определенные силовые линии, которые выстраивают сетку смыслов на основе лакун текста. В таком случае можно предположить, что из множества пунктов только *n*-ое их количество (это число индивидуально для каждого текста) будет определять «творческий потенциал», питающий читательскую активность.

При конкретизации творческого потенциала текста каждым конкретным творческим читателем актуализируется лишь определенный набор пунктов, из которых и моделируется смысл. Для каждого конкретного читателя этот набор будет иным.

Однако в самом тексте заложено, с одной стороны, бесконечное количество интерпретаций творческого потенциала, а с другой стороны, вполне определенное их число, ограниченное местами неопределенности (лакунами). Чем больше таких мест, тем больше модификаций, тем сильнее инспирирующая роль творческого потенциала.

Общей тенденцией для различных направлений постсимволистской эпохи является значимый «учет адресата и предвосхищение его ответной реакции»¹². Так, согласно характеристике М.Л. Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания»¹³. Тем самым утверждался новый статус произведения, требовавший «от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*»¹⁴.

По словам В.М. Диановой, «открытость современного произведения искусства – лишь одна из его характерных черт, способствующая созданию впечатления “вечно новой глубины”, “всеобъемлющей целостности”». В отличие от традиционного искусства, которому также присуща открытость, но в имплицитной форме, в современном искусстве прослеживается стремление к эксплицитной открытости, и притом доведенной до своего последнего предела, когда многозначность, двусмысленность, неисчерпаемая возможность вторгаются уже в самые элементы, служащие для достижения эстетического результата. Не только содержание, но и сама форма художественного произведения в современном искусстве становятся преднамеренно многозначными»¹⁵.

Художественная картина мира в рассказах Л. Улицкой демонстрирует относительность и неустойчивость бытия. Читатель оказывается в ситуации, когда «почва» уплывает у него из-под ног, и он не знает, что правда, а что ложь.

Повесть Л. Улицкой «Сквозная линия» посвящена исследованию категории лжи. Ложь рассматривается в разных ипостасях: во спасение, как самообман, ложь для достижения своих целей, для того, чтобы вызвать сочувствие и сострадание, ложь как маска (норма жизни). Текст строится парадоксальным образом: порой то, что казалось ложью, оборачивается правдой, и наоборот. Феномен лжи, содержащий бесконечные смысловые абстракции, воплощается в нарративной структуре текста.

Авторское определение жанра «Сквозной линии» – повесть. Однако в данном случае уже на уровне жанрового обозначения возникает «эффект обманутого читательского ожидания», поскольку перед читателем фрагментарное повествование, представляющее собой сборник новелл, объединенных повествователем и образом главной героини Жени, выступающей в роли фокализатора повествования. Именно через ее точку зрения происходит познание сути понятия «ложь».

Остановимся более подробно на нарративной структуре новеллы «Брат Юрочка». В ее основе, как и в основе каждого произведения сборника – нарушение горизонта читательских ожиданий. То, что сначала воспринимается читателем как ложь, оказывается правдой и наоборот. Текст провоцирует читателя на повторное чтение. При этом читатель может осознать те «эстетические ловушки», в которые он попадает.

В названии новеллы заложен минус-прием, текст назван именем вымышленного героя, существующего лишь в воображении героини девочки Нади.

В основе сюжета – рассказ о том, как Женя с двумя своими сыновьями приезжает на лето в деревню, снимает там домик у хозяйки Анны Никитичны Малофеевой. Дочка хозяйки Надя остается вместе с Женей, пока ее мать работает в Москве. Изменение восприятия девочки Нади Женей воссоздается на двух уровнях: действия Нади и ее слова. Все действия девочки (помощь по хозяйству, организация досуга и т.д.) радуют и восхищают Женю. Однако фантастическим историям, рассказанным Надей, Женя не верит, более того, «вранье» ребенка провоцирует возмущение, в то время как рассказ о том, что у Нади есть брат Юрочка, воспринимается как нечто само собой разумеющееся. На самом деле фантастические истории оказываются правдой, а брат Юрочка – всего лишь выдумкой, мечтой девочки об Идеале. Женя вторгается в мир детских фантазий и, сама того не ведая, жестоко его разрушает.

Нарратор новеллы «Брат Юрочка» предстает как субъект, наделенный определенной точкой зрения, которая сказывается в отборе тех или иных элементов из «событий» для повествуемой «истории». Однако в некоторых случаях нарратор прячется за точку зрения персонажей, в данном тексте ими являются – Женя, Надя, мать Нади (Анна Никитична). В тех случаях, когда нарратор фокусируется на точке зрения Жени, дается несобственно-прямая речь, а Наде и ее матери слово предоставляется открыто, без опосредованного участия.

Тем самым создается некоторая интрига, как будто бы нарратор наделен тайным знанием (знает о прошлом героини, позволяет себе дружески называть ее «Женькой», иронизирует по поводу ее неудавшейся личной жизни и др.), но предоставляет читателю самому разобраться и понять происходящее вместе с Женей, принимающей активное участие в этой истории. Именно поэтому он не считает нужным что-либо объяснять или комментировать. По словам В. Шмида, «смысловая позиция этого нарратора осуществляется почти исключительно на материале чужого сознания и чужой речи. Тем не менее, присутствует она как имплицитно изображаемая позиция “автономного ума”»¹⁶.

Сведения, которые нарратор сообщает о Жене, немногочисленны: ученый-филолог с незащищенной докторской диссертацией, мать двух сыновей с неудавшейся личной жизнью.

При описании детской игры в лесу дано интертекстуальное включение: «в полном соответствии с картинкой из Сетона-Томпсона, плели, рубили и вязали»¹⁷ (далее текст произведений Л. Улицкой приводится по указанному изданию). Очевидно, что Сетон-Томпсон («Биография гризли», «Береста», «Книга о лесе», «Рольф в лесах», «Рассказы о животных», «Маленькие дикари»), пропагандировавший идеологию жизни в гармонии с природой, является обязательным чтением для сыновей Жени. Позднее повествователь сообщит об увлечении биологией, которую она прививает своим детям. Женя давно мечтала «навестить своего университетского приятеля-чудака, который уже лет десять жил в глубине Нефедовского леса и наблюдал за птицами и прочими животными, которые предоставляли его любимым птицам либо корм, либо смерть» (64). Как выясняется, Женя поэтому и сняла эту дачу на лето, «имея в виду, что сыновей пристроит к натуралистам, а сама будет лежать в гамаке, книжечки почитать и размышлять о своей неудачливой личной жизни» (65).

В следующем фрагменте Женя уводит рассказ Нади о тете Кате Труфановой, которая родила от немца, в «ботаническую тему»: «указала на старую березу, облепленную древесным грибом, велела грибы аккуратно срезать, потому что, сдаются, это и есть целебная чага» (66).

Единственная «развернутая» характеристика Жени намечает своеобразный конфликт между теорией (наукой) и практикой (жизнью):

«Женя легла, немного подумала о том, как обрушилась опять ее нескладная личная жизнь, а потом отогнала эту надоевшую за десятилетие мысль и взяла в руки умную книгу, не совсем по зубам, но по каким-то непостижимым ощущениям нужную... Надела очки, вооружилась тонким карандашом для вопросительных знаков на полях – и немедленно заснула под чудную многослойную музыку, которая разыгрывается в деревенском доме во время дождя <...>» (71–72).

Элементы, отобранные нарратором для создания повествуемой истории (персонажи, ситуации, действия, их речь, мысли и т.д.), втягивают читателя в «эстетическую ловушку».



Уже с самого начала повествования, когда читатель узнает о том, что главная героиня Женя проводит с детьми лето на даче, вводится тема лжи-правды, причем очевидна Женина настороженность к миру.

По поводу слов молочницы Тарасовны о том, что дождь теперь зарядил на сорок дней, «потому что нынче Самсон», «Женя не поверила, но расстроилась: а вдруг правда?» (61).

Далее в тексте упоминаются факты, правдивость которых вызывает сомнение, но они появляются с самого начала рассказа, тем самым настраивая читателя на то, что с Надей могут происходить сверхъестественные истории: «... дачная хозяйка привезла свою десятилетнюю дочку Надьку, которая должна была ехать в лагерь на юг, да лагерь сгорел...» (62).

Девочка Надя становится для Жени объектом познания. Оценка Нади дается повествователем через точку зрения Жени. Уже при первом знакомстве заметна пристрастная заинтересованность, выскомерная дистанция, передающаяся экспрессивно-оценочной лексикой:

«Девочка удивила Женю своей розовой смуглой красотой, не то цыганской, не то индийской. Но скорее всего, южно-русской. Странно было, как от грубой мордастой медведицы произошел такой благородный отпрыск» (62); «круглая телом, как целлулоидный пупс, а скачет балериной» (68); «Женька в который раз подивилась тому, что Надька, красотка писаная, так сильно похожа на свою медведицу-мать, низколобую, мелкоглазую, с рубленным носом и длинным, от уха до уха, ртом...» (81).

Действия Нади заслуживают уважения Жени:

«...приходила к обеду, не опаздывая, потом, даже без Жениных указаний, перемывала всю грязную посуду, на удивление споро и чисто, и снова уходила, теперь уже до ужина, по соседям» (63–64); «но Надя прочистила какую-то трубу, то открывала, то прикрывала вьюшку, создавая тягу, которой все не было. Наконец после нескольких попыток маленький берестяной костерок, который она сложила по всем правилам деревенского искусства, загорелся, от него занялась избушка из щепы...» (70–71).

К Надиным словам Женя испытывает негативные эмоции: «по дороге на биостанцию Надя трещала не переставая» (65); «была бы эта сладострастная маленькая сплетница ее дочкой, ох, хороший подзатыльник бы сейчас Женя ей отвесила...» (67).

Мотивировка недоверчивого отношения дана в разъяснениях повествователя. С одной стороны, такое отношение обусловлено особенностями семьи и воспитания: «Семья у Жени была с сильным мужским преобладанием, у мамы были братья, у нее самой – младший брат, и в последнем поколении тоже все прибывали мальчики, а девочки ни у кого не рождались...» (67). Поэтому поведение девочки воспринимается как нечто чуждое, незнакомое.



С другой стороны, у Жени в отношении к Наде проявляется и неосознанная ревность как к сопернице: «И Женя догадалась, что в малолетней компании происходит то же самое, что повсюду на свете, как и в ее собственной жизни, – кто-то кого-то уже любит, не любит, плонет, поцелует...» (70).

Интересна с этой точки зрения аллюзия к «Легкому дыханию» И.А. Бунина. Женя обращает внимание на важную деталь во внешнем описании Нади – туфли: «скользя сбитыми, но очень породистыми недетскими туфельками» (68). Вспоминаются туфли Оли Мещерской, которые оценивает начальница гимназии: «– Ах, вот как, вы не виноваты! – сказала начальница. – Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из виду, что вы пока только гимназистка...»¹⁸.

Женя выступает в данном контексте в роли некой сдерживающей, охранительной силы, ревностно заботящейся о чистоте нравов, лишаящей свободы, завидующей юности и красоте. И в то же время данная аллюзия – свидетельство ложного пути воспитания Жени.

Композиция повествовательного текста представляет собой принцип соположения сцен, в которых раскрываются представления о правде и лжи. Сцены, воспринимаемые Женей, как «вранье», даны в восходящей градации (пик вранья – история про «летающую тарелку»), а затем по нисходящей – проверка каждой истории. Эти сцены перемежаются Надиными рассказами о воображаемом брате Юрочке.

Рассмотрим более подробно элементы текста, в которых правда оказывается ложью и ложь оказывается правдой.

Надя первый раз говорит о Юре, когда мальчики не берут ее с собой в лес: «Юра, мой старший брат, в прошлом году на дереве шалаш построил. Но ему-то четырнадцать...» (63).

Второй раз упоминает о нем, когда рассказывает историю о Кате Труфановой: «А Юра, брат мой, вообще никогда никого не дразнит, потому что зачем сильному и умному других дразнить? Правда ведь? Кто дразнится, сам хуже всех...» (67).

Третий раз – когда Надя говорит о медвежьей зимовке: «И она правдиво осеклась: – ... раньше здесь много медведей водилось... Я не видела, а Юра, брат мой, он видел. Но давно...» (69).

Четвертый раз о Юре упоминается повествователем, передающим точку зрения Жени на происходящее, как о том, во что она уже поверила: «то вытаскивала с чердака какие-то старые игры своего старшего брата Юры, однажды это была самодельная географическая карта здешних мест, и полтора дня все сидели и старательно ее перерисовывали, чтобы, как только дожди кончатся, обследовать края, столь заманчиво изображенные Юрой» (76).



Пятый раз – когда Надя отказывается от Жениной похвалы за придуманную игру, говорит, что это Юра придумал. Даже выдуманную планету Надя называет «Юрна» (первые слоги их имен).

Так, мы видим, что Юра для Нади – воплощение мечты о сильном, умном, смелом, интересном, творческом старшем друге, способном защищать, беречь, заботиться. Эта мечта раскрывает внутренний мир Нади, в котором уже выстроена определенная иерархия ценностей.

Рассмотренные текстовые элементы со-противопоставлены тем, в которых правда, рассказанная Надей, воспринимается как ложь.

Первая «ложь», как ее воспринимает Женя, заявлена в эпизоде «Игра в карты на историю».

Надя рассказывает историю – она дана через сложную систему опосредования: повествователь рассказывает о Жене, которая слышит Надину историю и не верит ей, соответственно настраивает читателя на то, что Надя говорит заведомую ложь. «Надька травила свою историю, затейливо и без тени правдоподобия выдуманную <...>» (72). История о том, как Надя была на киносъемках в Испании, как ей дали лошадь, которая раньше выступала в корриде и ее взаимоотношения с лошадью, конюхом, его дочкой Роситой, оказавшейся цирковой наездницей. Далее по нарастающей – как Росита хотела взять Надю с собой на гастроли, потому что Надя учится в лучшей русской школе верховой езды.

Реакция Жени выражена в комментариях повествователя: «Жене хотелось одернуть завравшуюся девочку, но, во-первых, Женя принципиально не воспитывала чужих детей, считая, что воспитывать детей должны родители, а не посторонние люди. Во-вторых, Надька врала все же очень забавно и как-то неординарно <...>» (73).

Вторая «ложь» выявляется после похода в магазин за хлебом, где обсуждалась новость об убийстве: «и теперь до Жени, накрывавшей на стол, доносились кочки нового Надькиного повествования – на этот раз о психологии преступника» (75). «Далее шла ее вставная новелла, как она три года тому назад таким образом поймала убийцу. Подробностей Женя из соседней комнаты не расслышала, но кое-что уловила. В рассказе фигурировал фоторобот, мужчина в темной куртке и барашковой шапке-ушанке, и медаль, которую она получила за помощь в поимке преступника» (76).

У Жени не возникает никаких сомнений, что Надя врет. Повествователь углубляется в ситуацию, показывая точку зрения героини о природе вранья мальчиков и девочек, считая при этом, что мальчишки врут по делу – избежать наказания, скрыть поступок, а девочки – просто так.

Однако отношение к Наде у Жени вновь колеблется:

«Честно же говоря, Надька была просто клад. Она все время придумывала занятия для всей команды <...>»; «Женя только диву давалась, до чего же талант-



лива эта маленькая врушка. Когда Женя невзначай похвалила ее, она, улыбнувшись мультифильмовской улыбкой рисованных игрушек, радостно сказала:

– Это мой старший брат Юра придумал!» (77).

Третья «ложь» раскрывается в истории о летающей тарелке, которую Надя рассказывает сама. Повествователь доверяет слово рассказчику (Наде), а не Жене. Данный фрагмент текста максимально приближен к детскому устному рассказу:

«Тарелка эта, НЛО называется, подлетела к нашему огороду и зависла в воздухе, очень низко, и три луча из живота выпустила, и они на земле соединились, и землю просто расплавили. Я сразу же закричала маме, мама выскочила, но тут они как раз лучи свои убрали и полетели вон за тот лес... Это позапрошлым летом было, а трава на том месте и до сих пор не растет...» (78).

Реакция Жени доведена до крайней степени неприятия: «И тут Женя страшно разозлилась: вранье было хоть и безобидным, но все-таки отравляло. Надо все-таки с ее матерью поговорить, просто патология какая-то – такая милая девочка, но почему же она все время врёт? Может, ее надо психиатру показать?» (78).

Композиционно новелла делится на две части, и своеобразным маркером становится повтор ситуации «встречи с Тарасовной». Эпизодический персонаж – молочница Тарасовна – появляется в самом начале рассказа и сообщает, что дождь будет длиться 40 дней, потому что «нынче Самсон». Вторая встреча Жени с молочницей Тарасовной – своеобразная «бытовая ложь», когда Тарасовна отговаривается от своих слов.

Приезд Анны Никитичны – переломный момент в развитии действия, далее – сцены даны по нисходящей градации, проверка всех историй, с точки зрения Жени придуманных Надей, их правдивость и разоблачение совершенно неожиданного.

Повествователь, рассказывая об Анне Никитишне, встает на ее точку зрения (даже ее отчество в разных формах: Никитична, книжный вариант – когда с точки зрения Жени, Никитишна – с точки зрения повествователя и местных жителей):

«Она была широкой натуры, бывшая местная жительница Анна Никитишна. Давно уже работала на хорошей должности в Москве, в УПДК, на ней лежали присмотр и обслуживание высших дипломатических чиновников по части уборки, стирки, стряпни. Штат у нее был – сотня баб, работа очень хлебная и очень ответственная: ошибок там не прощали» (80).

Когда Анна Никитишна говорит Жене, что не будет брать с нее денег за весь месяц, потому что она за Надей присматривает, «про Надькино вра-



ные Женя в этот момент и не вспомнила, удивленная широтой и щедростью этой полупростой тетки» (82).

Ночью Женя с Анной Никитичной откровенничают. И каждая из них выносит своеобразный вердикт: «“Нормальная девчонка”, – одобрила про себя Женю Анна Никитишна. “Экзотический продукт эта тетка”, – решила Женя» (83).

На обратном пути к автобусу Женя спрашивает Анну Никитишну об Испании, о медали за поимку преступника. И оказывается, что все эти фантастические истории – чистейшая правда. Первый пуант оказывается неожиданным для читателя так же, как и для героини. Повествователь в этой ситуации остается в стороне, он прячется за слова героев.

Второй пуант проявляется, когда Женя спрашивает Анну Никитичну про брата Юру. «Как же? А Юра? Она все про своего старшего брата Юру рассказывает... – еще больше удивилась Женя» (87). Неожиданна реакция:

«Анна Никитишна налилась краской, свела брови, и сразу стало видно, что не зря ее в этом самом УПДК держат:

– Ну, паршивка! Так это она по двору разнесла, что у нее брат... Соседкам много не надо, слух пустили, что у Кольки моего где-то на стороне сын есть... Вот оно откуда пошло! Ну Женя, ну я ей задам!» (87); «врать моду взяла» (88).

В финале новеллы Женя просит Надю показать след от летающей тарелки, и Надя, в знак доверия дает ей руку и ведет. «Надька сияла своим чудесным лицом и радовалась и излучала святую истинную правду...» (90).

После проверки этой информации, Женя спрашивает: «А про брата Юру наврала?» (90). Реакция Нади непредсказуема:

«Надькины карие глаза остановились, как будто покрывшись пленкой. Рот чуть-чуть открылся, и она судорожно всунула между губами почти все кончики пальцев и начала их мелко-мелко грызть» (90).

«Надя оторвалась от Жени, сверкнула черными ненавидящими глазами:

– Он есть! Он есть!

И горько заплакала. Женя стояла на чугунке, прожженной лучами летающей тарелки, и ничего не понимала» (91).

Открытый финал новеллы оставляет героев на пороге ситуации. Стремление Нади поделиться со взрослыми своей фантазией можно рассматривать и как способ познания окружающего мира – расширить реальность, изменить фантазию до реальности, и как самоутверждение, и как индикацию мира взрослых. «Индикация» мира взрослых оказывается смертельно опасной. Надя обманута, поскольку Женя безжалостно разрушает ее мечту, лишает ее фантазии. Для Нади – это своеобразный переход из счастливого мира детства в мир взрослых, живущих по своим законам. Ведь Надя даже не может предположить, почему эта история неприятна ее



матери и чем может обернуться информация о ее старшем брате, когда обретет сплетнями и распространится по деревне.

А для Жени произошедшая история – стимул к переоценке ценностей. Надино созидание ради мечты, ради нового гораздо ценнее, чем страдания по неудавшейся жизни Жени. Женя не ценит, и никто из мира взрослых не способен оценить, что Юре она готова отдать все лучшее, что в ней есть. Нарушая свой принцип не воспитывать чужих детей, Женя наносит психическую травму ребенку и вносит дисгармонию в семью, где возникнет ревность, последует выяснение отношений. Педагогическая правота оборачивается душевной нечувствительностью, черствостью.

В таком же непонимании и крайнем смятении находится и читатель, оказавшийся в роли дважды обманутого, сочувствующего разным персонажам, что спрогнозировано нарративной структурой текста, в которой «эстетические ловушки» создаются непроясненностью позиции повествователя, встающего на точку зрения разных персонажей.

Сам образ Жени, воссоздаваемый из скурых сведений, которые о ней предоставляет повествователь, выстраивается постепенно от новелле к новелле. И здесь также срабатывает основной принцип построения данного текста – «обманутое ожидание».

В новелле «Диана» Женя, поехав с сыном отдыхать на море, встречается с колоритной дамой Дорой, которая рассказывает ей истории о трех своих погибших детях, а впоследствии выясняется, что этого никогда не было.

Жизнь бедна впечатлениями, и обычный рассказ о благополучной жизни может оставить равнодушным или вызвать зависть. И поэтому человек склонен придумывать драматические события своей жизни. Фантазии героини настолько бедны, что она не может создать себе воображаемый идеальный мир, в котором можно жить светло и радостно, но создает мир ущербный, который, однако, удовлетворяет ее нереализованные потребности. Фантазия ограничивается умершими детьми для того, чтобы привлечь внимание понимающего и интересного собеседника.

Женя после такого психологического эксперимента чувствует себя «глухим кроликом, над которым совершили бессмысленный опыт» (58). Однако позиция Жени, осуждающей «врунов», это одна из точек зрения, поскольку авторский взгляд гораздо мудрее, призван вызвать сочувствие. В данном случае трудно согласиться с точкой зрения С.А. Григорь: «В рассмотренной повести мотив страдания и сострадания, возникающий благодаря изображению жизни и мыслей героини, проходит в повести “сквозной линией”, как и мотив обмана. Таким образом, становится понятным заложенный автором скрытый смысл повести о том, что ложь во всех проявлениях – это отравка»¹⁹.

В новелле «Конец сюжета» Женя верит рассказу своей тринадцатилетней племянницы Ляли о романе с двоюродным дядей-художником сорока лет. Как истинный правдоискатель, Женя решает устроить суд со-



вести Аркадию, тогда и выясняется, что все это лишь выдумка девочки. «Только через много лет они встретились в семейном застолье, и Лялька была взрослая, очень красивая молодая женщина, замужем за пианистом. С ней была маленькая дочка. Четырехлетняя девочка подошла к Жене и сказала, что она принцесса... Все. Конец сюжета» (111).

В новелле «Явление природы» разворачивается история психологической травмы девочки Маши, которую нанесла ей «профессорша» Анна Вениаминовна, всю жизнь преподававшая русскую литературу. Она открывает Маше мир поэзии, выдавая все прочитанные вслух стихи за свои собственные. После смерти «профессорши» Маша приходит на поминки, где почему-то никто не говорит, что Анна Вениаминовна была гениальным поэтом. И когда Маша открывает для всех этот секрет – возникает крайне неловкая ситуация, в которой все присутствующие обвиняют Машу. Женя такую неожиданную форму плагиата объясняет неудачами самой «профессорши», ее уязвленным самолюбием: «может быть, Анне Вениаминовне захотелось хоть единожды в жизни ощутить то, что переживает и великий поэт, и самый ничтожный графоман, когда читает свои стихи перед публикой и ощущает ответные эмоции в податливых и простодушных сердцах?» (136).

Люди ведут себя жестоко по отношению к Маше. Никто в этой истории не пытался разобраться и помочь ребенку. «Она была первым интеллигентным человеком, которого я в жизни встретила... Она мне открыла такой мир... и кинула... просто кинула...

Никогда, никогда Маша не бросит свой институт и не поменяет автодорожной профессии на гуманитарную» (136).

Авторская позиция вновь оказывается гораздо более сложной: ведь главное то, что профессорша открыла Маше мир Поэзии, плагиат был использован не во зло.

В новелле «Счастливый случай» рассказывается о проекте одного режиссера Мишеля снять фильм о жизни русских проституток в Швейцарии. Женю просят написать сценарий к фильму. Женя едет в Цюрих, выслушивает от каждой из девушек одну и ту же вымышленную романтическую историю, которая совершенно не соответствует их реальному низкому и грязному положению.

Рассмотренные новеллы раскрывают вехи становления героини, изменения отношения к миру, людям и к самой себе. Сначала Женя осуждает лжецов, фантазеров, выдающих желаемое за действительное. Женя как истинный прагматик не склонна к мечтам и фантазиям, не склонна людей облагораживать и возвышать.

Только в последней новелле «Искусство жить» читатель выстраивает целостный образ героини, бескорыстной, ищущей, думающей, мудрой, понимающей, прощающей и заботящейся о других.



Таким образом, рассмотренные «лакуны» текста инспирируют читательское со-творчество и формируют определенные читательские стратегии. «Творческий потенциал» повести Л. Улицкой «Сквозная линия» программирует обман читательского ожидания. Нарративная стратегия задает многократное радикальное изменение точки зрения на «событие», тем самым, с одной стороны – дезориентирует читателя, создает ощущение зыбкости и призрачности происходящего, с другой стороны – повышает его активность, настраивает на самостоятельный поиск истины, необходимость выстроиться «сквозную линию».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. М., 1999.

Husserl E. Idei k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. Book 1. Moscow, 1999.

² Яусс Г.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Антология. М., 2004. С. 194.

Jauss G.-R. Istoriya literatury kak vyzov teorii literatury // Sovremennaya literaturnaya teoriya: Antologiya. Moscow, 2004. P. 194.

³ Лотман Ю.М. Роман А. С Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 216.

Lotman Yu.M. Roman A.S. Pushkina Yevgeniy Onegin: Kommentariy. Leningrad, 1983. P. 216.

⁴ Яусс Г.-Р. Указ. соч. С. 195.

Jauss G.-R. Op. cit. P. 195.

⁵ Рымарь Н.Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как смыслопорождающий механизм. Вып. 2. Самара, 2004. С. 34.

Rymar' N.T. O funktsiyakh granitsy v khudozhestvennom yazyke // Granitsa kak smyslopороzhdayushchiy mekhanizm. Issue. 2. Samara, 2004. P. 34.

⁶ Iser W. Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970.

Iser W. Protsess chteniya: fenomenologicheskii podkhod // Sovremennaya literaturnaya teoriya: Antologiya. М., 2004. С. 208.

⁷ Iser W. Op. cit. P. 209.

⁸ Iser W. Op. cit. P. 209.

⁹ Iser W. Рецептивная эстетика: Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради: Альманах. М., 1999. С. 73.

Iser W. Retseptivnaya estetika: Problema perevodimosti: germenevtika i sovremennoye gumanitarnoye znaniye // Akademicheskiye tetradi: Al'manakh. Moscow, 1999. P. 73.

¹⁰ Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. С. 103.

Nauman M. Literaturnoye proizvedeniye i istoriya literatury. Moscow, 1984. P. 103.

¹¹ Тюна В.И. Творческий потенциал пушкинских набросков // А.С. Пушкин: филологические и культурологические проблемы изучения: Материалы международной научной конференции 28–31 октября 1998 г. Донецк, 1998. С. 16–18.

Tyuna V.I. Tvorcheskiy potentsial pushkinskikh nabroskov // A.S. Pushkin: filologicheskiye i kul'turologicheskiye problemy izucheniya: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 28–31 oktyabrya 1998 g. Donetsk, 1998. P. 16–18.



- ¹² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 276.
Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1979. P. 276.
- ¹³ Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 42.
Gasparov M.L. Poetika «serebryanogo veka» // Russkaya poeziya «serebryanogo veka», 1890–1917: Antologiya. Moscow, 1993. P. 42.
- ¹⁴ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 102.
Teoriya literatury: In 2 volumes / Ed. by N.D. Tamarchenko. Vol. 1. Moscow, 2004. P. 102.
- ¹⁵ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: Истоки и современность. СПб., 1999. С. 193.
Dianova V.M. Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: Istoki i sovremennost'. Saint-Petersburg, 1999. P. 193.
- ¹⁶ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 43.
Schmid W. Narratologiya. Moscow, 2003. P. 43.
- ¹⁷ Улицкая Л. Сквозная линия: Повесть. М., 2011. С. 63.
Ulitskaya L. Skvoznaya liniya: Povest'. Moscow, 2011. P. 63.
- ¹⁸ Бунин И.А. Избранные сочинения. М., 1984. С. 263.
Bunin I.A. Izbrannye sochineniya. Moscow, 1984. P. 263.
- ¹⁹ Григорь С.А. Повествовательные стратегии в прозе Л. Улицкой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2012. С. 10.
Grigor' S.A. Povestvovatel'nye strategii v proze L. Ulitskoy: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Saratov, 2012. P. 10.



Я.А. Ушенина (Москва)

**О НОВОЙ ЛЮБВИ:
на границе художественной литературы, философской рефлексии и
научных представлений**

В статье анализируются различные подходы в осмыслении единой темы, волнующей сегодня многих интеллектуалов. В рамках современной цивилизации, в пространстве больших городов и мгновенного распространения информации, на фоне меняющегося жизненного уклада и проникновения научного знания в тончайшую сферу человеческих отношений, любовь, как основополагающий принцип бытия, порождает все больше вопросов. В статье показывается, что рефлексия темы любви, представленная в текстах различной жанровой направленности – журнальной статьи, философского эссе, литературного романа – несет на себе отпечаток не только профессиональной деятельности авторов, а значит, определенной специфики в подаче материала и способе речевого воздействия на читателя, но и их личного, человеческого опыта.

Ключевые слова: любовь; жанр; журнальная статья; философское эссе; роман.

Поводом к написанию этой статьи послужило последовательное прочтение нескольких современных текстов, посвященных проблеме любви, брака и семейных отношений¹. Все тексты написаны в едином русле размышлений о новых смыслах любви, о возможности взаимодействия мужского и женского начал в рамках современного информационного общества на всех его уровнях, о поведенческих моделях в условиях смены жизненного уклада. Авторы текстов – наши современники, философы и ученые, романисты и журналисты, живущие в разных концах планеты и осмысляющие данную проблему под углом зрения своей профессиональной деятельности. И поскольку профессия во многом определяет способ видения и представления выбранной темы, то она же (профессия), наряду с привлекаемым живым жизненным материалом, диктует выбор способа изложения, определенной жанровой рамки, будь то философское эссе, научно-популярная статья в массовом издании или нашумевший литературный роман. Облаченная в различные жанровые одежды, тема разворачивается, «звучит» каждый раз по-иному, предьявляет вниманию читателя все новые и новые грани проблемы, тексты вступают в скрытый диалог, дополняя или опровергая друг друга. Формируется единое мыслительное пространство, внутри которого тема становится более осязаемой, объемной, как будто созданной в 3D формате. Полифония мнений призывает к



собственной рефлексии, заставляет задуматься, произвести максимальное приближение к проблеме.

Сегодня уже очевидно, что понятия Любовь, Семья и Брак, насчитывающие тысячелетнюю историю, существенно трансформируются как сами по себе, в силу многообразия их единичного воплощения и повсеместного распространения новых эмоциональных практик, не привязанных строго к «детскому вопросу», так и под влиянием внешних факторов, формирующих нестандартные модели поведения. Современный человек-влюбленный живет в тесных объятиях мегаполиса, в среде постоянного временного цейтнота, где побеждает статус не-укорененности, где царствует мгновенный «коннект» и такой же быстрый «дисконнект», где свадебный кастинг совершается на расстоянии, а в социальных сетях можно «подобрать» себе тысячу невест и вести с ними параллельную переписку.

Интересный взгляд на проблему любовно-брачного поведения представлен в статье Светланы Скарлош, редактора отдела спецпроектов журнала «Русский репортер». В интервью с психотерапевтом Александром Сосландом журналистка оперирует тем положением, что специфическая среда мегаполиса воздействует на природу человека, кардинально изменяя его личностные установки.

Любовь – чувство, не поддающееся регламентации, у нее может быть история, но не может быть плана. Любовь построена на неожиданном событии, на эмоции удивления, она вне времени, она играет им, не допуская в свои пределы. В условиях большого города эмоциональная жизнь рационализируется, любовь разворачивается только в пределах отпущенного ей времени и занимает только отдельный, выделенный уголок души, она больше не спонтанна, не ситуативна, она не игра, не интерес, а жертва, очередной проект, желателен успешный проект: «Уметь жить означает жить комфортно. Успешный брак – такой же проект, как и успешная карьера»². Проектирование и комфорт исключают спонтанную, эмоциональную составляющую в любви, а значит, сопутствующие ей переживания, горечь, страх, сомнение. Любой проект имеет окончание, а комфорт рано или поздно ведет к оскудению, опошлению чувственной жизни. Для любви же нужен дискомфорт, необычные, драматические обстоятельства, внеплановость и вневременность.

Российский ученый, демограф и экономист, Анатолий Вишневецкий, основываясь на научных данных по демографии и статистике, размышляет, прежде всего, о семье как первичной единице общества. Сравняются традиционная и современная семья с точки зрения трех видов поведения: матримониального (брачного), сексуального и прокреативного (рождение детей).

Вооружившись мнением ученого, можно сказать, что именно в рамках семьи происходит столкновение официальной, общепризнанной установки, ведущей к браку, а значит в какой-то мере желанию стабильности



и надежности, и личной, индивидуальной установки, нацеленной на независимость и на самопознание, самораскрытие, в том числе чувственное. Современное общество разглядело в семье чувственную составляющую, «союз мужчины и женщины становится более интимным, в одних случаях более глубоким, в других – более поверхностным, но всегда не слишком требующим внешнего, официального оформления брачных уз»³. Выделившись в отдельную категорию, новая чувственность вывела на сцену человека-влюбленного, который принялся выстраивать новое эмоциональное поле семьи, современную Карту Страны Нежности (Carte de Tendre), где уже четко «прописано» право на любовь. Последняя все более и более приобретает особый статус в современной семье.

Статья ученого-демографа написана с существенной оглядкой на художественную литературу, шире на искусство. Тем самым, за литературными произведениями признается роль вместилища и переработки человеческих страстей, экспериментальной площадки, на которой проигрываются различные любовные коллизии и которая путем вымысла показывает возможный ход событий. Говоря о «трагизме личных ситуаций», автор упоминает имена знаменитых героинь, Эммы Бовари, Анны Карениной, Сюзанны Симонен (героиня романа Д. Дидро «Монахиня», которую можно отнести к этому списку только с оговорками), и выдвигает тезис о том, что на сегодняшний момент «пик драматизма <...> уже пройден»⁴. Однако с этой мыслью трудно согласиться, так как свои «Эммы» и «Сюзанны» есть и сегодня. Но у них другие имена, часто мужские, и говорят они, или молчат, на другом языке, и страсти бушуют не менее сильные. Драматизм, как момент крайнего напряжения, является неотъемлемой чертой художественной рефлексии. Следовательно, задача читателя или зрителя – вычленив его современные формы и понять интенции автора.

В вышеупомянутых статьях новые формы любви рассмотрены с точки зрения демографии и психологии. Жанр статьи позволяет лишь точно наметить проблематику, оставляя простор для мысли читателя. Два следующих текста написаны в жанре философского эссе. Это уже иной формат рефлексии, затрагивающей основы бытия, проникающей в самую суть явления. Авторы в свободной разговорной манере излагают свои личные наблюдения, шаг за шагом отслеживают проблему и задаются непростыми «высокими» вопросами. И не случайно выбран жанр эссе, который порождает неформальную интонацию, довольствуется более простым разговорным языком, и который дает автору установку на близкий откровенный диалог с собеседником, будь то читатель, как у Паскаля Брюкнера, или журналист, как у Алена Бадью.

Уже название книги Паскаля Брюкнера построено в форме вопроса: «Брак по любви потерпел неудачу?» («Le mariage d'amour a-t-il échoué?»). И так как этот вопрос не требует немедленного однозначного ответа, а скорее длительного обсуждения, то уже на первых страницах дается целая



россыпь полемичных рассуждений, очерчивающих суть проблемы. Любовь в книге рассматривается как принцип бытия в браке, как ключ к разгадке брачного союза.

Главное, что интересует философа, это связка Любовь – Брак, где оба элемента существуют, с одной стороны, в неразрывной связи, а с другой – находятся в нескончаемой борьбе. Но не только в этом заключается интерес философа. Двуединство Любовь – Брак, призванное объединять двух влюбленных, внезапно обнаруживших встречные чувства, на деле способствует столкновению двух свободных индивидов, жаждущих вырваться за пределы ограничений и парадоксально двигающихся в противоположном направлении.

Классический брак, по утверждению П. Брюкнера, породил сотни бед. Но парадокс в том, что XX в., раскрепостивший тело и душу и, казалось бы, сделавший значительный шаг на пути к брачной гармонии, не изжил прежние ошибки в любви. Наоборот, к старым бедам добавились новые, способствующие упрочению и стремительному распространению нелюбви (*désaffection*), разлада (*discord*). «Что произошло? Волшебный дворец взаимных чувств оказался всего лишь ветхой лачугой, открытой всем ветрам навстречу? Каким образом любовь, никогда не знавшая законов (*Кармен*), может вписаться в закон, ведь ее стихия – трансгрессия?»⁵.

Освобождение от запретов и нелепых ограничений, по сути, ничего не принесло институту брака. Человек-влюбленный лишь приобрел более обостренное чувство собственности на свое раскрепощенное тело. Эмоциональная независимость сделала его особо восприимчивым ко всяким незаконным вторжениям со стороны.

Начиная с весьма удаленных времен, когда Монтень определял наслаждение в браке как «сдержанное, серьезное, граничащее со строгостью»⁶, П. Брюкнер показал, насколько трансформировались все прежние условия брачной жизни. Строгость обернулась чувственностью, меркантилизм уступил место бескорыстности, холодность отношений перешла во взаимную нежность, принуждение сменилось свободой. П. Брюкнер обращается к истории вопроса. Уже с эпохи Просвещения выдвигаются три главных требования: чувства должны прийти на смену принуждению и тяжелой обязанности, разведение супругов следует легализовать и упростить, а целомудрие отнести к глупому пережитку прошлого. Здесь заложены будущие векторы развития, а именно, любовь займет центральное место в браке, развод станет его неотъемлемым атрибутом, наконец, произойдет эмансипация женщины, а вместе с ней, расшатывание еще одной доселе незыблемой основы брака – женской покорности.

Постепенно, в силу определенных культурно-исторических условий, брак из закрытой структуры, в которой не было места любви, превращается в структуру открытую. Любовь смело впускается в брак, тесно с ним увязывается и начинает производить на брак деструктивное воздействие.



Однако принуждение осталось, только теперь это принуждение к самой любви. Страсть должна стать зримой, осязаемой, а ее отсутствие или неполнота естественно приводит к разрыву. Отныне брак без любви считается безнравственным, ее наличие становится императивом, она – единственная направляющая и организующая сила современного брака.

Нет всепоглощающей, показательной для всех любви. Расставание, чувство в основе своей горькое, даже драматичное, в современном обществе успеха и комфорта превращается в праздник: любой ценой подменить горе видимой радостью, показать, что препятствие успешно преодолено. В главе «На пути к расставанию в эйфории» («Vers une séparation dans l'euphorie») П. Брюкнер упоминает о первом парижском салоне развода, который состоялся в 2009 г. и носил красноречивое название *Начать с начала* (*Nouveau Départ*). Цель салона – придать мрачному событию позитивный характер. Описывая данное явление, П. Брюкнер выбирает знаковое слово – *dédramatiser* (не драматизировать, раздраматизировать). Оно вошло в разговорный язык в 60-х гг. XX в., как бы закрепив уже наметившуюся тенденцию. В этой связи слова А. Вишневецкого, отражающие его ощущения о конце пика драматизма, кажутся справедливыми.

Второе эссе «Похвала любви» («Eloge de l'amour») написано в форме диалога с журналистом Николя Трюоном. Его автор – современный философ Ален Бадью. В отличие от П. Брюкнера основное внимание здесь уделено Любви как таковой, чувству, порождающему единое целое «Два» (*Le Deux*). Однажды сформировавшись, «Два» начинает опытным путем, в осознании своей «различности», раскрывать для себя новую истину жизни.

Процесс похвалы любви означает практически процесс ее защиты, новое признание, реабилитацию ее легитимности. Не случайно эпиграфом даны знаменитые слова Рембо «L'amour est à réinventer, on le sait»⁷ («Любовь надо вновь изобрести, известное дело»). По справедливому мнению философа, любовь, будучи сильнейшим из чувств, способна зародиться только в условиях риска (*risque*), случайности (*hasard*), неподготовленности. Попытки искусственно построить любовь, сознательно уклоняясь от непредвиденных ситуаций, уверенно занимаясь самосохранением, ни к чему не ведут, делают любовь нежизнеспособной. Подготовка к испытанию любовью и расчетливая стратегия по безопасному выстраиванию отношений находят свою реализацию все в том же «успешном проекте».

По утверждению А. Бадью, у любви есть два врага: «страховая защищенность и комфорт оговоренных удовольствий» («la sécurité du contrat d'assurance et le confort des jouissances limitées») ⁸. В качестве иллюстрации к понятиям *sécurité* и *confort*, губительно влияющим на любовь, приведены рекламные лозунги сайта знакомств Meetic, которые звучат примерно так: «Вперед к любви без риска!» («Ayez l'amour sans le hasard!»), «Стань влюбленным, не влюбившись!» («On peut être amoureux sans tomber amoureux!»), «Не уппусти прекрасную возможность влюбиться не страдая!»

(«Vous pouvez parfaitement être amoureux sans souffrir!»)⁹. Такова любовь с гарантией от всех рисков, констатирует философ. И далее продолжает свою мысль: «...да, у вас будет любовь, но вы так ловко просчитаете свою сделку, так тщательно и заблаговременно отберете партнера, виртуозно стуча клавишами в поисках по Интернету, <...> что, добравшись до конца этой необъятной комбинации, вы сможете сказать: “Вот с ним-то все будет безопасно!”»¹⁰.

Признавая за любовью право на существование и способность открывать некие универсальные истины для единства «Два», А. Бадью критикует скептическую традицию, которая трактует любовь как красивый флёр, прикрывающий сексуальные желания, как иллюзию. Тем самым, на первый план выдвигается сексуальная составляющая любви, что автоматически освобождает человека-влюбленного от трудного познания ее глубинного смысла, от самой истины. В самом деле, если попытаться произнести три коротких фразы – «Истина в вине!», «Истина в Любви!», «Истина в сексе!», – то очевидно, что последнее звучит глупо и смешно, так как в нем нет вселенской мощи.

Скептическое понимание любви, по мнению философа, знаменует собой все то же спасительное бегство от нее, недоверие к ней. Она свергнута со своего пьедестала, «дисквалифицирована», удалена. Любой отныне может сказать: «Послушайте, если у вас есть сексуальные желания, ну так идите, удовлетворяйте их. Ни к чему заморачиваться мыслью, что должна быть еще какая-то любовь. Плюньте на это, и вперед, прямо к цели!»¹¹.

В процессе развертывания любви А. Бадью различает две основные стадии. Первая стадия – встреча (*rencontre*), имеющая статус события (*événement*) во всем его метафизическом смысле. Как раз это событие и является точкой отсчета, тем, что произошло вне сферы ожидания, надежности, предсказуемости, за пределами рационального. Художественная литература и искусство изобилуют подобными примерами, так как момент зарождения чувства исполнен драматизмом, обещанием захватывающего сюжета.

Однако любовь не сводится к событию встречи. Вербальная декларация любви «я тебя люблю», закладывающая фундамент и обязывающая, лишь санкционирует событие встречи. Вторая стадия для философа более важна, он называет ее «длительное строительство» (*construction durable*)¹², что в данном случае эквивалентно «построению истины» (*construction de vérité*)¹³. Истинный смысл любви может проявляться лишь в определенных жизненных условиях: «Настоящая любовь – та, которая долго и трудно побеждает препятствия, чинимые ей пространством, временем и обществом»¹⁴.

Слово *durée* (длительность) вообще занимает ученого гораздо больше. Оно дополнено целым рядом сопутствующих понятий: упорство (*obstination*), обязательство (*engagement*), верность¹⁵ (*fidélité*). (Слово «вер-

ность», по А. Бадью, означает «переход от случайности встречи к строительству настолько основательному, как если бы оно являлось безусловной необходимостью»).

Длительность в данном контексте несводима только к семье и детям. Она не должна также примитивно истолковываться как «любовь навеки». Под длительностью скорее понимается иное ощущение времени, возможность его нового изобретения (*réinvention*), выстраивание длительности непознанной, неизвестной (*durée inconnue*). Как кажется, именно это и является для А. Бадью главной интригующей силой любви. Однако то, что, по мнению философа, заслуживает сегодня пристального внимания, то есть «опыт длительности» (*épreuve de la durée*), как раз и вытеснено из области большой литературы, за редким исключением.

Оба философских эссе опираются на богатую литературную традицию. Наблюдения за поступками людей в реальной жизни, поиски и истолкование глубинных мотивов их действий, естественным образом заставляют философов обращаться к литературным героям – носителям определенной жизненной философии. Грань между конкретным «персонажем» из жизни и его выдуманным литературным двойником практически не заметна, так как любой писатель выводит на свои страницы, или старается вывести, натуру современную ему, с одной стороны, являющуюся средоточием драматических коллизий эпохи, а с другой – объясняющую ему самого себя. Обращая свой взор к бытию, философия достраивает его, законно апеллируя к миру литературного вымысла.

«Любовь живет три года». Это броское заглавие романа Фредерика Бегбедера сегодня известно всем. Книга обращена к массовому читателю, ведь упомянутая фраза в императивной, эпатажной форме выбрасывает в народ смелую мысль о тщетных усилиях. Проект под названием Любовь, читай потенциальный брак, вовсе нельзя причислить к успешным, ведь окончание проекта – развод. Скепсис – центральный нерв названия. Разочарование заложено в Любви, она имеет трехгодичную стоимость. Начиная процесс, человек-влюбленный вступает на тропу пессимизма.

Время, которое может служить созиданию, построению любви, у Ф. Бегбедера становится фактором разрушения: «Со временем любовь уходит» (название первой главы романа)¹⁶. С первых строк читатель как будто снова окунается в пространство философского эссе. Нет ни описаний, ни персонажей, ни какой-то определенной ситуации, дабы представить себе начальную точку художественного повествования. Автор, на правах философа или психолога, ведет диалог с воображаемым слушателем, обращаясь к нему как к собирательному, абстрактному лицу – *on, vous*. Еще один голос ловко вплетается в общую философскую рефлексию о любви. Дается тезис, «любовь – заранее проигранный бой», а затем его краткое обоснование. Доказательство тезиса, уже через мысли и поступки появившегося позже героя, растянется на многие страницы вплоть до «события встречи».

Этапы деградации любви укладываются в примитивную схему, которая поначалу озадачивает. С математической точностью подсчитано, что первый год пролетает в счастье (*bonheur*), второй длится в нежности (*tendresse*), а третий безрадостно плетется в отвращении (*dégoût*). Не оставлены в стороне и научные доказательства. Любовь имеет свою химию и гормональные всплески.

В следующей главе писатель-философ вынужден прервать свои размышления, так как герой, Марк Маронье, буквально врывается в книгу, вооруженный именно этой простой жизненной правдой. И видит его читатель как раз в конце отпущенного срока, на самом дне любовной драмы: алкоголь, ночные клубы, проститутки.

Едва показавшись в романе, герой производит попытки самоидентификации в повествовании. Сначала автор со стороны дает его описание, воспользовавшись местоимением «он» (*il*), затем Марк вступает в диалог со своим собственным душевным оппонентом, обращаясь к нему на «ты» (*tu*). В следующих коротких репликах появляется «я», Марк начинает диалог с читателем, наконец, слово опять переходит к автору, который на данный момент все еще отделен от героя.

Далее происходит окончательное сращение автора и героя, теперь они одно лицо: «Привет всем, я – автор. <...> Долой обман: я решил стать своим главным героем»¹⁷. Автор устраняет вымышленного литературного посредника, тем самым проникая в пространство литературного произведения. Роман наполняется живыми разговорными интонациями, бытовым «нелитературным» сленгом. Речь говорящего как будто не подвергается обработке, она «сырая», звучит прямо с места событий. Максимально сократив дистанцию между собой-героем и читателем, автор затевает с последним прямой диалог. Мысли вслух на тему любви потребовали, сообразно обсуждаемому предмету, большей интимности в интонации. И чем глубже Марк погружается в настоящую любовь, тем больше трансформируются и тональность речи и формы повествования. Громкая, показная бравада, игра на публику, постепенно уступают место жалобам в одиночестве. Шумная толпа растворяется, оставляя Марка один на один с предметом любви. Во второй половине романа появляются письма к Алисе. Остаются «Два», и их невысказанная интенция – продлить истинность чувства, построить новую истину, даже если она, как мираж, видна где-то вдалеке.

Может быть, слово *драма* звучит несколько выпендрено по отношению к Марку, но его история как раз и начинается с драмы, правда, переживаемой современным человеком-влюбленным. А он живет в своей системе ценностей, этаких перевертышей, где веселье и печаль прочитываются как единая эмоция.

Жизнь Марка проходит в окружении шика. Марк – гламурный герой мегаполиса, с гламурными причесанными страстями. Он выбрал маску негодяя, дабы скрыть за ней некую доброту и глубину. Жить красиво значит

жить легко и радостно. Чувства его дозированы, поступки вписываются в общий поведенческий мейнстрим, эмоции допущены в душу строго по расписанию. Марк – особый среди себе подобных. Он – товар, который продает себя в красивой упаковке: богатство, костюмчик, фото на обложках, красивая жена. Впрочем, последнее, как выяснилось, не состоялось. Любовь – вот что не уложилось в заведомо выстроенную схему успеха, оборвавшись спустя три года.

Брак нужен Марку в качестве дополнительного атрибута светского имиджа. Желание, казалось бы, реализуется. Героем двигает ложное ощущение свободы, подталкивающей его к общественно показательным, законным, действиям. Брак с гламурным оттенком шикарен, но лжив. Все основные правила как будто бы соблюдены: встреча, внезапная страсть, зачарованность женской красотой, предложение руки, жизнь вдвоем, совместные выходы в свет. Вот только во всем, что происходит, различима какая-то червоточина, какой-то гротеск. «Событие встречи» не несет в себе ничего таинственного. Очередная вечеринка делает ее банальной. Марк словно в бреду выхватывает наугад из толпы будущую жену: «Однажды, глядя в голубые глаза, мне показалось, что я заметил в них вечность. <...> я вообразил, что счастлив»¹⁸. А в словах его таится глубокое сомнение, внутреннее отторжение навязываемого обществом и ситуацией: «показалось», «вообразил».

Внешняя красота Анны, жены Марка, нереальна, она «чересчур красива», брак заключен «немного поспешно», походы в ночные клубы подозрительно регулярны, взаимные измены не так уж редки. Именно в связи с Анной, в первой половине романа, герой пускается в пространные размышления о пошлости и глупости брачного ритуала, рождающего скуку, взаимную ненависть молодых. Современный брак, по мнению автора-героя, подобен сексуальной тюрьме, имя которой Супружеский долг. Сходить замуж (жениться) равносильно походу в Макдональдс.

Если Анна в романе – воплощение анти-любви и «нормального» брака, то Алиса ассоциируется в сознании читателя только с любовью, с загадкой, с ожиданием истинного чуда: «В первом браке мы ищем совершенство, во втором – истину»¹⁹. С появлением Алисы Марк удаляется от гламурной жизни и концентрируется на своих переживаниях. Отныне его удел – одиночество. Герой обнаруживает, что оно заставляет душу трудиться: «Одиночество стало постыдной болезнью. Почему все от него бегут? Да потому, что оно заставляет думать»²⁰. Комфорт уступает место страданию, для которого не нужен броский декор. Мало-помалу Марк осознает иную ценность любви, мыслит ее в режиме «похвалы».

В Алисе все не так. Она похожа на страуса, высокая, темноволосая, способная вывести из равновесия добропорядочных женатых мужчин. Первая встреча происходит на похоронах. В лоне печального события зарождается новая радость. С этого момента автор-герой, несчастный, не-



прикаянный, вступает на путь обретения истинной любви, проходя через череду встреч и расставаний, сомнений, одиноких скитаний в поисках знакомого лица. Несколько глав, интимных посланий в жанре письма, призывают читателя в свидетели, дабы доказать ему всю глубину и, теперь уже, натуральность чувств. В 45 главе новый человек-влюбленный берет ручку, чтобы на едином дыхании, не отвлекаясь на абзацы и финальные точки, писать любовь, до бесконечности.

И все же читателю не стоит забывать, что автор-герой ставит эксперимент: переживая новую любовь, он, как ученый, зорко следит за собой со стороны: три или не три? В конечных главах романа идет обратный отсчет. За неделю до окончания эксперимента герой начинает испытывать тревогу, нарастающую с приближением контрольного часа. Двое в ночи, под звездами, и желание «строительства»: «Невероятно, но жизнь продолжается. Под оранжевой луной, со сплетенными руками, мы медленно поцеловались, думая о будущем»²¹. Марк опроверг свой собственный тезис.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Beigbeder F.* L'amour dure trois ans. Gallimard, 2001; *Bruckner P.* Le mariage d'amour a-t-il échoué? Grasset, 2010; *Badiou A., Truong N.* Eloge de l'amour. Champs essais, 2011; *Вишневский А.* Семья эволюирует... // Иностранная литература. 2011. № 5; *Скарлош С.* Мегapolis: что он делает с человеком. // Русский репортер. 2012. № 46. URL: <http://www.rusrep.ru/article/2012/11/20/megapolis/>

Vishnevsky A. Sem'ya evolyuiruyet... // Inostrannaya literatura. 2011. № 5; *Skarosh S.* Megapolis: chto on delayet s chelovekom // Russkiy reporter. 2012. № 46. URL: <http://www.rusrep.ru/article/2012/11/20/megapolis/>

² *Скарлош С.* Указ. соч.

Skarosh S. Op. cit.

³ *Вишневский А.* Указ. соч. С. 262.

Vishnevsky A. Op. cit. P. 262.

⁴ Там же. С. 264.

Ibid. P. 264.

⁵ *Bruckner P.* Op. cit. P. 15.

Ibid. P. 23.

⁷ *Badiou A., Truong N.* Op. cit. P. 7.

⁸ *Ibid.* P. 18.

⁹ *Ibid.* P. 15.

¹⁰ *Ibid.* P. 16.

¹¹ *Ibid.* P. 43.

¹² *Ibid.* P. 40.

¹³ *Ibid.* P. 50.

¹⁴ *Ibid.* P. 41.

¹⁵ *Ibid.* P. 51.

¹⁶ *Beigbeder F.* Op. cit. P. 15.

¹⁷ *Ibid.* P. 22.

¹⁸ *Ibid.* P. 36.

¹⁹ *Ibid.* P. 94.

²⁰ *Ibid.* P. 111.

²¹ *Ibid.* P. 194.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И.Е. Прохорова, Е.В. Сартаков (Москва)

АННЕНКОВА Е.И. ГОГОЛЬ И РУССКОЕ ОБЩЕСТВО.

СПб.: Росток, 2012. 752 с.

В рецензии рассматривается новая книга проф. Е.И. Анненковой «Гоголь и русское общество», в которой глубоко и взвешенно решаются многие проблемы творческой биографии Гоголя (главным образом, позднего периода) и его взаимоотношений с движением русской мысли середины XIX в. Отмечается, что актуальность этому исследованию придает и то, что основное внимание уделяется соотношению идей Гоголя и мыслителей консервативной направленности, роли которых в жизни русского общества до сих пор уделялось явно недостаточно внимания в нашей науке.

Ключевые слова: Е.И. Анненкова; поздний Гоголь; русская консервативная мысль.

В 1926 г. философ и богослов В.В. Зеньковский в книге «Русские мыслители и Европа» писал: «Гоголь как мыслитель еще больше закрыт от нас его художественным творчеством, чем это можно сказать о Ф.М. Достоевском, а между тем, как показывает вся дальнейшая история русской религиозно-философской мысли, Гоголь вплотную подошел к самым основным ее темам»¹. Представляется, что это глубоко справедливое утверждение Зеньковского остается актуальным и по сей день – через девять десятков лет. Причем огромный интерес представляет рассмотрение творчества Гоголя в связи с историей не только русской религиозно-философской мысли, но шире – мысли консервативной. Тем более что обоим этим явлениям, их роли в жизни русского общества до сих пор уделялось явно недостаточно внимания в нашей науке.

В советское время в силу ряда причин (в первую очередь, конечно, идеологических) серьезное изучение наследия Гоголя в этом направлении было почти невозможно, тем более публикация его результатов. Ведь предписывалось априори исходить из того, что в 1840-е гг. писатель «скатился в реакцию» и идеи, прежде всего высказанные в его последней книге «Выбранные места из переписки с друзьями», не способствовали истинному духовному развитию общества, а следовательно, не представляли ценности для специального анализа. Поэтому вполне закономерно, что правило отпущенной «сжатой пружины» сработало в постперестроечном гоголеведении – позднего Гоголя многие ученые стали рассматривать исключительно



как православного мыслителя, причем явно преуменьшая драматизм его идейных (в широком смысле этого слова) исканий. Но, разумеется, всегда были и есть в российской науке исследователи, успешно противостоящие обеим крайностям.

К таким ученым, безусловно, можно отнести профессора РГПУ им. А.И. Герцена Е.И. Анненкову, в новой книге которой «Гоголь и русское общество» (СПб.: Росток, 2012) глубоко и взвешенно, иногда с почти ювелирной точностью формулировок решаются многие проблемы, связанные с исследованием творческой биографии Гоголя – мыслителя и его взаимоотношений с движением русской мысли середины XIX в.

«Гоголь и русское общество» – своего рода моносорник, состоящий из семи вполне самостоятельных глав, разделенных на также довольно самостоятельные параграфы. Конечно, все они связаны между собой опытной рукой ученого-профессионала – их объединяет не только общее заглавие. Но то, что «основой» издания (более половины текста) стали ранее опубликованные законченные статьи, наложило отпечаток на его тип. Благодаря этому качеству читатель вполне может знакомиться с новой книгой Анненковой отрывочно – по частям! – без большого ущерба для понимания прочитанного, что, наверное, весьма важно для наших современников, не имеющих много времени для чтения. Хотя предпочтительнее, бесспорно, прочитать книгу в единстве ее частей, вникая в целостный замысел, поскольку, как отмечалось, автор не просто механически «собрал» в ней работы прошлых лет и дополнил их новыми. Кроме того, для тех, кто уже имел возможность оценить по достоинству первые публикации «старых» работ Анненковой (нередко в малодоступных журналах и сборниках материалов конференций), думается, будет любопытно сравнить их с новыми версиями, причем включенными в совершенно иной, как сегодня говорят, «макротекст».

Автор четко определяет сферу своих научных интересов в книге: «...русское общество первой половины XIX века в тех направлениях его развития, которые, прямо или опосредованно, были связаны с творчеством Гоголя на позднем этапе его развития»² (курсив наш. – И.П., Е.С. Далее книга цитируется по указанному изданию). Так, в поле зрения Анненковой оказываются в основном лишь «поздние» произведения Гоголя, что, как она сама признает, «может вызвать упрек в том, что содержание уже названия» (с. 6). Однако это оправдывается двумя причинами: нынешними исследовательскими предпочтениями автора и, главное, ее уверенностью в том, что «именно позднее творчество Гоголя способно проявить наиболее важные (и подчас скрытые) тенденции литературного развития первой половины XIX в.» (Там же). Для Анненковой «Выбранные места из переписки с друзьями» не просто «центральная вещь позднего Гоголя, в которой,



как в фокусе, собраны и сконцентрированы все проблемы его писательской и личной биографии»³. Исследовательница убеждена (и последовательно убеждает читателя), что в «Выбранных местах...» концентрированно отразились важнейшие проблемы «биографии» всего современного писателя русского общества.

Кроме того, уже в примечании к вступлению (с. 11–12) Анненкова уточнила, что, проанализировав связи Гоголя с либеральными и радикальными мыслителями его времени в книге «Гоголь и декабристы» (1989 г.), в новой книге она сфокусирует внимание на представителях консервативной идеологии, суждения которых корреспондируют с идеями поздней публицистики Гоголя. Поэтому удивляет утверждение В.А. Кошелева, рецензировавшего труд Анненковой в «НЛЮ» (2013. № 120): «Из книги прямо следует (курсив наш. – И.П., Е.С.), что <...> общество состояло прежде всего из носителей консервативных идей (и в соответствии с этим разделялось на славянофилов и западников) – именно с ними Гоголь вступал в “диалоги” и перед ними развивал свои “исповеди”»⁴. Неоправданно игнорирующим предварительные пояснения автора представляется и сожаление рецензента о том, что в центре внимания Анненковой именно «Выбранные места...», а не художественные произведения Гоголя. Вообще обоснованно критикуя «странные “искривления” нашей нынешней культуры, которая то ли освободилась от идеологических пристрастий недавней эпохи, то ли просто “переменила знаки”...», Кошелев, думается, несправедливо приписывает эти тенденции и Анненковой.

Исследование Анненковой привлекательно, с нашей точки зрения, верностью автора – филолога междисциплинарному подходу к изучению творчества писателя как органичной части всего социокультурного пространства эпохи. Такой подход предполагает расширительную трактовку понятия «история литературы» (хотя и не отменяет его «традиционного смысла») и объединяет традиционные историко-литературные штудии с изучением истории идей, истории общественной мысли, а отчасти и истории книгоиздательского дела и журналистики. Как справедливо пишет исследовательница, «с давних времен истории литературы занимались не только классикой, но и беллетристикой, изучали отношения художественной литературы и общественной мысли, проявляли интерес к читателю, и не только условному (в диалог с которым вступал автор на страницах своего произведения), но и реальному, влиявшему на редакционно-журнальные стратегии, тираж изданий и т.п.» (с. 6). Анненкова, опираясь на эту традицию, активно обращается к различным, в том числе «пограничным», областям знания, обнаруживая прекрасное владение разносторонней «литературой вопроса».

Особо хочется отметить, что исследование Анненковой – тот редкий случай, когда автору удается не подпасть под «магическое обаяние» своего

героя (Гоголя!), смотреть на объект изучения «с открытыми глазами», показывать отнюдь не только сильные стороны его позиции как писателя и мыслителя. При этом, передавая свое видение проблемы читателю, исследовательница избегает категоричных суждений, однозначности ригоризма, предпочитая интонации беседы, размышления вслух. Яркий пример – анализ концепции самодержавия в творчестве Гоголя и сравнения ее с подобной концепцией в «Государе» Н. Макиавелли. Анненкова завершает его так: «Гоголевскому монарху, в итоге, удастся, не переступая нравственные законы, в отличие от государя Макиавелли, “обратить в стройный оркестр государство”». Кем оказывается при этом автор (Гоголь – *И.П., Е.С.*): “мудрецом” ли “в познании идеального человечества” или “младенцем в познании человека”?» (с. 237). Для внимательно следивших за ходом мысли исследовательницы этот вопрос не имеет однозначного решения (Гоголь «оказывается» и тем, и другим одновременно), но очень ценно, что читателям дается возможность стать соавторами такого ответа.

Интонация «сомнения-размышления-предположения» слышна и в откликах Анненковой на многие дискуссии, актуальные для современного гоголеведения. Например, о соотношении консервативной концепции Гоголя и теории «официальной народности» С.С. Уварова. В этой связи И.А. Виноградов неоднократно писал о практически полном согласии писателя и политика по идеологическим вопросам и чуть ли не о реализации Гоголем социального заказа Уварова на протяжении 1830–1840-х гг.⁵ Автор книги «Гоголь и русское общество» ставит правомерный вопрос:

«Если идеологическая концепция Уварова столь близка Гоголю (как в 1830-е, так и в 1840-е гг.) и так органична для его творчества, а писатель идеально вписывался в контекст русской жизни той поры, то что же его мучило, откуда драматизм последних лет? Ведь не сжигал же Уваров своих трудов ни в преддверии своей кончины, ни раньше, когда отошел от арзамаской буффонады и эстетического фронтдерства?» (с. 215).

Анненкова подчеркивает, что, при всей «диалогичности» гоголевского творчества, типологических и даже генетических связях между идеями Гоголя и его современников, писатель всегда строил **«свою»** концепцию, не претендующую на абсолютную новизну, однако явно дистанцирующуюся от чужого знания» (с. 215).

Безусловно, новая книга Е.И. Анненковой не безупречна. Среди ее недостатков стоит отметить, на наш взгляд, слишком беглое и потому нередко лишенное необходимой глубины и полноты представление автором путей развития русской консервативной мысли в параграфе «Русский консерватизм от Н.М. Карамзина и А.С. Шишкова до Л.А. Тихомирова» (глава «Гоголь и русская консервативная мысль»). Вместе с тем надо признать,

что трудность, с которой здесь столкнулась исследовательница, носит объективный характер, поскольку достичь объемности в обзорном параграфе всегда тяжело, особенно когда предмет презентации так велик и многогранен, а опыт подобного рода объективных исторических характеристик русского консерватизма по сути только начал складываться в нашей науке. Недостаточной разработанностью общепринятого терминологического аппарата можно объяснить некоторые противоречия и при использовании Анненковой таких понятий, как «консерватор/консерватизм», «либерал/либерализм», и при решении вопроса об отнесении представителей славянофильства к одному из этих направлений.

В заключение отметим, что на последних 13 Гоголевских чтениях в Москве, посвященных теме, обозначенной и в заглавии рецензируемой книги Анненковой, один из докладчиков поставил под сомнение корректность рассмотрения наследия Гоголя (как, впрочем, и любого другого гения) «в историческом контексте общественной мысли его времени». Напротив, мы уверены, что привлечение максимально широкого контекста для анализа творчества писателя (не только в области изящной словесности, но и публицистики) позволит высветить в нем новые грани, указать на незаметные прежде связи между произведениями и их «фоном», выявить точки «схождения» и «расхождения» писателя с его окружением и соответственно уточнить его позицию как художника и как мыслителя по многим вопросам. И книга Е.И. Анненковой – замечательное тому подтверждение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа. М., 2005. С. 28.

Zen'kovskiy V.V. Russkiye mysliteli i Evropa. Moscow, 2005. P. 28.

² *Анненкова Е.И.* Гоголь и русское общество. СПб., 2012. С. 6.

Annenkova E.I. Gogol' i russkoe obshchestvo. Saint-Petersburg, 2012. P. 6.

³ *Воропаев В.А.* Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В. Гоголя в свете православия. М., 1994. С. 57.

Voropaev V.A. Dukhom skhimnik sokrushenniy... Zhizn' i tvorchestvo N.V. Gogolya v svete pravoslaviya. Moscow, 1994. P. 57.

⁴ *Кошелев В.А.* Анненкова Е.И. ГОГОЛЬ И РУССКОЕ ОБЩЕСТВО. – СПб.: Росток, 2012 – 752 с. – 1000 экз. // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/n30.html> (дата обращения 24.11.2013).

Koshelev V.A. Annenkova E.I. GOGOL' I RUSSKOYE OBSHCHESTVO. – Saint-Petersburg: Rostok, 2012 – 752 p. – 1000 ekz. // Novoye literaturnoye obozreniye. 2013. № 120. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/n30.html> (accessed 24.11.2013).

⁵ *Виноградов И.А.* Гоголь и Уваров: Неизвестная страница биографии писателя // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые Гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2002. С. 189–202.

Vinogradov I.A. Gogol' i Uvarov: Neizvestnaya stranitsa biografii pisatelya // N.V. Gogol': Zagadka tret'yego tysyacheletiya: Pervye Gogolevskiyechteniya: Sb. dokl. Moscow, 2002. P. 189–202.

IN MEMORIAM

Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)

**ДЕВЯТОЕ ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ.
ПАМЯТИ ВАДИМА СОЛОМОНОВИЧА БАЕВСКОГО
(1929–2013)**

Некролог памяти Вадима Соломоновича Баевского (1929–2013) – создателя Смоленской филологической школы по исследованию историко-культурных связей русской поэзии и теории стиха.

Ключевые слова: В.С. Баевский; Смоленский государственный университет.

13 ноября 2013 г. в Смоленске на 85 году жизни скончался Заслуженный деятель науки Российской Федерации доктор филологических наук профессор Вадим Соломонович Баевский.

Вадим Соломонович Баевский родился 28 сентября 1929 г. в Харькове. Годы учения на отделении русского языка, литературы и логики Киевского педагогического института им. А.М. Горького захватила Баевского без остатка. Он с увлечением штудировал классическую филологию, логику, иностранные и древние языки – осваивал мировую культуру. Путь к культуре лежал через большую науку. Баевский твердо вступил на этот путь. Именно в институте приобретался начальный опыт научной работы, готовились первые публикации.

По окончании института в 1951 году Баевский 11 лет работал в школе шахтерского поселка в Чистяковском районе Донецкой области. Опыт, приобретенный тогда, лег в основу диссертации по методике преподавания литературы, которую Баевский защитил, уже будучи сотрудником Смоленского государственного педагогического института, куда пришел в 1962 г.

Здесь Баевский организовал филологический кружок, который со временем преобразовался в Филологический семинар и недавно отметил свое сорокалетие. На протяжении всех лет руководящая идея научного объединения оставалась неизменной: изучать художественное слово в его многообразных проявлениях. Почти 400 докладов и сообщений прозвучало на его заседаниях. Среди гостей Семинара были профессора Дж. Бейли (Мэдисон, США), Р. Боуи (Майами, Огайо, США), Б.Я. Бухштаб (Ленинград), Б.М. Гаспаров (Калифорния, США), Б.Ф. Егоров (Санкт-Петербург), И. Лилли (Окленд, Новая Зеландия), П.А. Руднев (Тарту), Е.А. Шмидт (Смоленск). Филологический семинар стал серьезной школой и плодотворной формой научной работы для многих ученых и получил широкую известность и признание в литературоведческих кругах.

Когда-то школьный учитель математики, выбиравший учеников на факультативные занятия для знакомства с логарифмической линейкой, сказал Баевскому, явному гуманитарно: «А ты, Баевский, иди домой: тебе это не по уму». Через тридцать лет Баевский – одним из первых в мире и в Советском Союзе! – применил точные математические и компьютерные методы к исследованию литературы в докторской диссертации «Типология стиха русской лирической поэзии», которую защитил в 1975 г. в Тартуском государственном университете.

В 1979 году Баевский стал профессором кафедры русской литературы Смоленского государственного педагогического института.

Основные области широких научных интересов Баевского – это история русской поэзии; история русской литературы XIX–XX вв.; теория стиха; русская литература на Смоленской земле; точные методы исследования литературы; Пушкин, Пастернак, Давид Самойлов, Леонид Семенов. Баевский – автор более 800 печатных работ. В 2009 г., к 80-летию юбилею профессора, вышел полный список его публикаций под заглавием «CURRICULUM VITAE».

Пушкин и Пастернак – два имени, которые на протяжении всей жизни профессора Баевского находились в центре его научных интересов. О творчестве этих гениальных поэтов Баевскому удалось сказать принципиально новое слово в науке. Например, он объяснил эволюцию Пушкина как противостояние двух периодов: юности с ее бытием вне быта, заменой семейных уз дружескими, с атеизмом, рационализмом, романтизмом (до середины 1820 г.) – и зрелости, погруженной в семью и быт, с независимым и всеобъемлющим мирозерцанием, переходом от неверия к вере, с требованием полной независимости от любой власти ради свободы духа, с освоением раннего реализма (с 1823 г.). И между этими двумя периодами – четыре года кризиса. Так Баевский прояснил картину сложного и противоречивого религиозного сознания Пушкина и его отражения в творчестве поэта, а кроме того, вслед за Белинским, Гуковским, Бахтиным дополнил теорию русского реализма.

В свое время Бахтин показал влияние на Достоевского карнавальная народная смеховая культура, основанная на представлениях об игровой сущности жизни и о диалогичности, многомерности истины. Бахтин писал о смеховой культуре Гоголя, но не рассмотрел корней этого явления в русской литературе. Баевский обозначил проблему карнавального мироощущения Пушкина, отразившегося во всем его творчестве.

Он показал, что «Евгений Онегин» – это не только «энциклопедия русской жизни», но прежде всего это роман о любви, о высокой культуре чувств. А понимание любви – мерило этики, нравственности и отдельного человека, и всего общества.

Исследования Баевского, посвященные творчеству Пастернака, с одной стороны, рассматривают фундаментальные вопросы поэтической



системы: мифологического пласта, стихотворной речи, влияния музыки. С другой – они решительно порывают с рядом догм, бытующих в массовом сознании и закрепившихся в научном обиходе. Одна из них основывается на том, что Пастернак развивался от сложности к простоте. Баевский продемонстрировал, как одна сложность заменяется у Пастернака другой: на смену усложненному языку и образам приходит усложненность семантики, все более насыщается историко-литературный, философский, религиозный, исторический фон произведений. Баевский выступил против представления о Пастернаке как о поэте случайных ассоциаций и показал, что поэт лишь имитирует поток сознания, необузданных ассоциаций. В действительности творческая воля организует поэтический мир по определенным законам. Наконец, Баевский опроверг распространенное мнение о Пастернаке как о небожителе, далеком от политической злобы дня, и интерпретировал творчество Пастернака как глубокое поэтическое исследование истории XX в. Подготовленное им вместе с сыном поэта Е.Б. Пастернаком и Е.В. Пастернак полное собрание стихотворений Пастернака вышло уже двумя изданиями в «Библиотеке поэта».

В трудах о творчестве Пушкина и Пастернака Баевский впервые со всей остротой поставил проблему идеологии этатизма (государственности) и ее отражения в структуре русского романа. Тем самым наряду с традиционной проблемой «Поэт и Муза» Баевский открыл новые перспективы изучения таких проблем, как «Поэт и Власть» и «Поэт и Бог».

За монографию «Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма»¹ Баевскому было присвоено почетное звание лауреата Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2011 г. среди преподавателей высших учебных заведений и научных сотрудников научно-исследовательских учреждений.

Последняя вышедшая при жизни Баевского книга тоже была посвящена Пастернаку: «Остраннение: К поэтике Бориса Пастернака»².

Одна из последних работ Баевского «Три истории литературы» имеет фундаментальный характер. Она представляет историю литературы такой, какой она должна быть в идеале: историю публикации произведений необходимо дополнять историей их создания и переизданий. В таком случае историку литературы удастся гармонично объединить синхронический подход с диахроническим, а исследование поэтики – со скрупулезной текстологией.

Анализ пушкинской поэмы как «жанра-сюзерена» и книги Пастернака «Сестра моя жизнь», взятых в качестве примеров, убедительно доказывает, как предложенный Баевским подход корректирует устоявшийся взгляд на творческую эволюцию Пушкина и заставляет пересмотреть так называемый «пастернаковский канон».



Так, в истории публикаций десяти завершенных поэм Пушкина обнаружены два перерыва, вызванные перестройкой всего жизненного уклада поэта. Эти перерывы исследователь связывает с освобождением поэта из ссылки и с женитьбой. История создания всех поэм, завершенных и незавершенных, а также учет всех дошедших до нас замыслов помогли проследить путь Пушкина в поэме от предромантизма к реализму, от сказки и далекого прошлого к современности, от географической экзотики к Петербургу. Приведенные наблюдения убеждают в том, что все поэмы Пушкина, завершенные и незавершенные, и известные нам замыслы поэм могут рассматриваться как единый «жанр-сюзерен».

Третья история литературы – история переизданий – иллюстрируется полной драматизма судьбой в печати «Сестры моей жизни». Пастернак при переизданиях перерабатывал свои стихи, упрощая их под давлением цензуры и идеологической обстановки в стране, все больше удаляясь от авангардистской традиции. Две ранние книги лирики Пастернак ни разу не переиздал. В современных изданиях в первоизданном виде они не воспроизводятся, в результате чего не известны широкому читателю. Структура «Сестры моей жизни» претерпела при переизданиях существенные изменения, которые не позволяют теперь видеть в ней роман в стихах, столь очевидный для первых читателей.

Такой подход поднимает актуальные и наиболее проблемные современной истории литературы, текстологии и издательского дела и показывает перспективные пути их решения.

Событием в филологической науке стало издание в 2007 г. долгожданного тома сочинений Леонида Семенова, подготовленного Баевским для серии «Литературные памятники». Первая и единственная прижизненная книга Семенова «Собрание стихотворений» была опубликована в 1905 г., и только через 102 года увидела свет его вторая книга – полное собрание сочинений. В разные годы А.П. Семенов-Тянь-Шанский, З.Г. Минц, о. Александр Зилонский, о. Александр Шмеман предпринимали поистине героические усилия, чтобы произведения этого незаурядного поэта и жизнестроителя стали известны современным читателям, но в силу разного рода неблагоприятных обстоятельств их попытки не увенчались успехом. Появлением наиболее полного на сегодняшний день собрания сочинений Леонида Семенова мы обязаны многолетней работе, выносливости и таланту Баевского, сумевшего вполне традиционный набор разделов (в издание включены с подробными комментариями Баевского все опубликованные произведения Семенова, многочисленные материалы из российских государственных архивохранилищ и из семейного архива Семеновых-Тянь-Шанских, находящегося частично в России, а частично во Франции, а также написанная Баевским статья о жизни и творчестве Л. Семенова с приложением хронологической канвы) превратить в единый захватывающий текст – «роман о Леониде Семенове».

Чрезвычайно актуальным остается вопрос о месте смоленских авторов в общероссийском поэтическом пространстве. Ядром исследований Баевского по этой проблеме стала гипотеза А.В. Македонова о том, что на рубеже 1920–1930 гг. сложилась смоленская поэтическая школа. Центром ее был Исаковский, самым большим поэтом стал Твардовский, еще одна крупная в масштабах школы фигура – Рыленков. Близки к ней художественным мировоззрением и творческой практикой некоторые поэты, со Смоленщиной биографически не связанные, как, например, А. Яшин. Эти поэты приняли коллективизацию, изображали и утверждали то, что на официальном языке называлось социалистическими преобразованиями в деревне. Есть также поэты, выросшие и сформировавшиеся в те годы на Смоленской земле, но к смоленской поэтической школе отношения не имеющие (А. Гитович). Просуществовала эта школа как самостоятельное явление до начала Великой Отечественной войны, после чего растворилась в советской поэзии, передав ей некоторые свои специфические особенности.

Македонов описал это явление в книге «Очерки советской поэзии», вышедшей в Смоленске в 1960 г.³ Спустя пятнадцать лет Баевский в своей докторской диссертации «Стих русской лирической поэзии» получил математическое подтверждение гипотезе Македонова, что придало ей статус обоснованной теории. Стихотворения двадцати поэтов 1950–60-х гг. были исследованы с помощью корреляционного анализа. Количественные характеристики индексов, характеризовавших тексты Твардовского, Исаковского, Рыленкова, Яшина, оказались близки.

С тех пор представление о смоленской поэтической школе прочно вошло в сознание широкого круга читателей (во многом благодаря школьным и вузовским учебным курсам по литературе). Но представление это, как правило, подкрепляется характеристикой идеологической позиции и тематики творчества поэтов этой школы: их повышенным интересом к проблемам общественной жизни; обостренным чувством малой родины; опорой на документ и устойчивым интересом к людям «новой биографии». Баевскому в его публикациях о литературе на Смоленской земле удалось без предвзятости показать конкретные, порой весьма плодотворные черты их поэтики, в частности, поиски нового героя, синтез повествовательного, лирического и драматического начала, песенного и разговорного начала поэтической речи, обыденного и героического в сюжете. Это оказалось возможным благодаря рассмотрению их творчества в широком контексте всей русской поэзии.

В книге «Смоленская поэтическая школа в портретах»⁴ заинтересованному читателю сообщаются новые данные о драматических процессах создания и/или публикации таких произведений, как, например, «Сказка о Правде» М.В. Исаковского, стихотворение «Враги сожгли родную хату»; книга про бойца «Василий Теркин», поэмы «Теркин на том свете» и «По

праву памяти» А.Т. Твардовского, его же цикл стихотворений «Памяти матери»; книга лирики Н.И. Рыленкова «Снежница», его покаянная лирика; статьи А.В. Македонова «Трагические рабочие тетради Твардовского», «О советской поэтической классике, ее друзьях и противниках», книга «Эпохи Твардовского», его работы о Мандельштаме. Подготовленный им том стихотворений, поэм и переводов Рыленкова, снабженный вступительной статьей и комментарием и изданный в «Библиотеке поэта», получил высокую оценку специалистов и остается единственным научно подготовленным собранием произведений поэта.

Приводимые документы и свидетельства позволяют увидеть героев воспоминаний не предвзято, в одном заданном ракурсе, а во всем многообразии их культурного кругозора и во всей сложности их мировоззрения. Например, выясняется, что в конце 1920-х гг. коммунистические идеалы смоленских поэтов сочетались с увлеченным чтением Гумилева, Ахматовой и Мандельштама, с переводом стихотворений Киплингa.

Долгие годы дружбы связывали профессора Баевского с поэтом Давидом Самойловым. Они обсуждали проблемы существования и творчества в несвободном мире, вопросы теории стиха, посвящали друг другу стихи. Баевскому принадлежит первая монография о Давиде Самойлове, в которой автор воспроизводит жизненный и творческий путь крупного советского поэта. Серьезное внимание в этом исследовании уделено самойловским опытам в эпическом и драматургическом роде, его переводческой и теоретико-литературной деятельности. Творчество поэта рассматривается на широком историческом и литературном фоне, в связи с судьбой поколения «роковых» сороковых годов, которое сформировалось в годы тяжелых испытаний. Монографию удачно дополняют воспоминания о Давиде Самойлове, вышедшие отдельной книгой. Их уникальность заключается в том, что они основаны на живых впечатлениях от встреч, разговоров, стихов, переписки. Они воссоздают яркие стороны литературной жизни прошлого.

Давиду Самойлову посвящена и еще одна книга – «Из дневника двух тысячелетий», которую Баевский за две недели до смерти отправил в издательство МГУ.

Отличительная черта историко-литературных трудов и публикаций мемуарного характера Баевского – это богатая источниковедческая база. Автор твердо убежден, что документы должны быть опубликованы с возможно большей полнотой независимо от того, нравятся или нет им их содержание. Впервые в научный оборот им вводятся некоторые архивные материалы (например, личное дело студента Н.И. Рыленкова), письма и статьи из личного архива Баевского, дневниковые записи Баевского, обладающие высокой степенью достоверности и документальности, поскольку были сделаны по свежим следам разговоров и событий. Дневник Баевского сохранил для читателя важные свидетельства: точные даты, реплики в частных беседах, порой не восстанавливаемые по другим источникам.

Создать такие объемные, сложные в своих драматических противоречиях образы советских поэтов и критиков помог выбранный автором жанр литературного портрета, имеющий богатую традицию в литературе и науке о ней. По мнению коллег, компендиум «История русской поэзии» и «Роман одной жизни», раскрывающие разные ипостаси личности Баевского – ученого-филолога и свидетеля и участника событий XX в., – стали интеллектуальными бестселлерами.

Баевский всегда исходил из того, что убедительный результат научного исследования должен быть сформулирован так, чтобы он допускал опровержение. Необходимо всегда иметь возможность проверить методику и выводы исследователя. В этом помогает использование точных методов. С первых публикаций Баевский зарекомендовал себя в науке как последователь идей формальной школы. Его работы находятся в русле лучших традиций науки о литературе, увековеченных именами В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Р.О. Якобсона, В.М. Жирмунского, К.Ф. Тарановского, Б.Я. Бухштаба, Л.Я. Гинзбург, Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, Т. Шоу. И все же это абсолютно уникальное явление в филологической науке.

Наиболее полное представление об этом направлении работ Баевского дает его книга «Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы»⁵. Он нашел новые точные методы решения существенных вопросов истории и теории литературы и доказал их действенность. При этом историко-литературные задачи он ставит теоретически, а теоретические – исторически. Он установил, что уровни и аспекты стихотворной речи и всей поэтической системы, а также лирического стихотворения, историко-литературной ситуации и историко-литературного процесса находятся между собой в вероятностной зависимости. С помощью корреляционного анализа удалось сделать выводы о большой гибкости поэтической системы: та или иная особенность структуры лишь в ограниченной степени предопределяет другие ее особенности и ее свойства в целом. Этим и объясняется свобода выбора стиливых средств и путей историко-литературного развития. Баевский показал, что существует положительная корреляция между уровнем стихотворной речи и более высокими уровнями – поэтической речи, жанрового единства, значений и смыслов, даже бытового и жизненного поведения. А история, по словам Ю.М. Лотмана, «отраженная в одном человеке, в его жизни, быте, жесте, изоморфна истории человечества»⁶.

Исследования Баевского с применением лингвистических, математических, семиотических и компьютерных моделей достойным образом подводят итог важных направлений науки о литературе XX столетия и открывают перспективы развития филологической науки в XXI в.

О высоком научном авторитете и уважении коллег свидетельствует то, что профессора Баевского не раз приглашали стать организатором и

участником крупнейших международных конференций, в том числе, например, Всесоюзной семиотической конференции, организованной им по просьбе Совета по кибернетике АН СССР (Смоленск, 1979); Американско-советского симпозиума по творчеству Б. Пастернака в Стэнфордском университете (США, 1990); Русско-американской школы «На путях к XX столетию: Серебряный век и его культурно-исторические истоки» (Смоленск, 1993); Международного конгресса «100 лет Р.О. Якобсону» (Москва, 1996); Русско-американского Пушкинского симпозиума (Мэдисон, США, 1996); VII Международной стиховедческой конференции (Смоленск, 2001); Международной конференции по французско-русским культурным связям (Париж, 2003). Российский фонд фундаментальных исследований в течение ряда лет привлекал его к сотрудничеству в качестве члена экспертного совета.

Наряду с активной научной деятельностью много сил и времени профессор Баевский отдавал кафедре истории и теории литературы, которую он возглавил в 1989 г. и которой с незначительным перерывом руководил до 2012 г. Все сотрудники кафедры были его учениками.

Много лет назад Баевский принял решение, которому следовал на протяжении всей жизни: половину своего времени уделять собственной научной работе, а половину – работе с учениками. 27 его учеников стали кандидатами филологических наук, пять из них – докторами.

В 1994 г. в Смоленском государственном университете открылся диссертационный совет, в 2004 г. получивший статус докторского. С момента основания и до 2013 г. его возглавлял профессор Баевский.

На протяжении многих лет профессор Баевский читал циклы лекций для аспирантов. Эти лекции всегда были открыты для всех, и их регулярно посещали студенты, преподаватели, посторонние люди, интересующиеся филологией. Велись видеозаписи, которые легли в основу издания «Затексты русской литературы: лекции для аспирантов и магистрантов» (принято в печать посмертно). Среди неопубликованных бумаг замечательного филолога XIX в. Федора Ивановича Буслаева в РГАЛИ Баевский нашел такую запись, которая превосходно выражает суть отношения истинного профессора к своей работе, к своим ученикам: «Профессор, как бы специально ни предавался он своей науке, отличается от ученого вообще тем, что он передает науку слушателям, что он лично излагает перед ними свои исследования и убеждения и руководит их живым словом и примером. Кроме сведений ученого в профессоре виден и характер человека».

А.В. Македонов, сформулировавший понятие смоленской поэтической школы, писал профессору Баевскому: «Рад тому, что вокруг Вас уже сложился коллектив учеников, которые воодушевленно работают, среди которых есть явно способные люди. Вот формируется еще одна “смоленская школа” – в литературоведении»⁷. Так с легкой руки Македонова в научном мире говорят о Филологической школе профессора Баевского. Основные

проблемы, которые решают представители этой школы, формулируются как ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ. Ясно осознается, что поэзия имеет глубокие корни в устном народном поэтическом творчестве и в языке народа. В исследованиях, выполняемых в рамках школы, анализ поэтических явлений опирается на изучение фольклорных и языковых источников литературного творчества. Теоретические вопросы рассматриваются с исторической точки зрения, вопросы истории литературы – в теоретическом плане.

Первыми литературоведами в России были поэты (В. Третьяковский, М. Ломоносов, А. Сумароков). Но и литературоведы порой пробуют свои силы в художественном творчестве. Баевский из их числа – много лет он писал стихи и автобиографическую прозу. «Я пишу ее, ни на что не претендуя, меньше всего на какие-то срезы, на то, чтобы кого-то поучать, сознавая мою авторскую субъективность, подчиняясь какому-то инстинкту. Пишу ее наряду с воспоминаниями о замечательных людях, с которыми сводила меня жизнь. Чувствую себя обязанным сохранить эти искры жизни, «положить человека в сердце своем», как сказано в одной старинной книге»⁸.

Наиболее полное собрание прозы и стихов Баевского – это «Роман одной жизни». Книга состоит из трех частей: «События», «Поэты» и «Филологи», в каждой из которых от шести до девяти глав.

Часть первая «События» носит отчетливо автобиографический характер. Она о впечатлениях детства, отрочества, юности и зрелости. Ее завершает глава, представляющая собой собрание стихотворений автора (и героя) прозы.

Между прозой и стихами Баевского есть нечто общее, что позволяет их воспринимать как единый текст. Это фрагментарность прозаического и лирического повествования; их дневниковый характер; единая автобиографическая основа; выделение периодов в судьбе эпического и лирического героев (четыре «самородка» счастья, которым соответствуют отдельные главки в прозе) и семь «эпох», как острова в океане жизни, в стихотворении «Старость? Время утрат»); мотив прохождения героя через горечь, отчаяние, экзистенциальный ужас смерти и, вместе с тем, благодарная покорность перед Господом в ожидании Его Суда; картина тяжело больного времени; истории любви и предательства; портреты замечательных людей – рыцарей и мучеников литературы и науки; ориентированность на традиции русской и европейской литературы.

Части вторая «Поэты» и третья «Филологи» показывают нам героя как ученого-филолога. Эти части выполняют роль духовного и интеллектуального пространства, в котором он существует. Их составляют главы, посвященные библиотекам, поэтам (Б. Пастернаку, Е. Ланну, Д. Самойлову, Н. Рыленкову), их «спутникам» (брату Твардовского Ивану Трифоно-

вичу, артисту Д. Журавлеву, близкому Пастернаку, вдовам Андрея Белого, А. Грина, М. Волошина, Н. Рыленкова, жене Е. Ланна). Мемуаристика Баевского вбирает в себя поразительные факты, относящиеся к поэтам, то, чему свидетелем был он сам, и щедро делится всем этим с читателями. Ученые проникают в тайны мира и его явлений. Тут поистине события выстраиваются в историю мысли. Живой и правдивый рассказ об ученых филологах, с кем посчастливилось быть знакомым и дружить (Ю.М. Лотман, Б.Я. Бухштаб, Л.Я. Гинзбург, С.А. Рейсер, А.В. Македонов, М.Л. Гаспаров), – превращается в своеобразную историю науки в портретах. Обе части отчетливо осознаются автором именно как долг мемуариста, который он исполнил. В «Поэтах» и «Филологах» история одной человеческой жизни вливается в историю русской поэзии и в историю отечественной науки. Поэтому книга, названная «Романом одной жизни», приобретает полифоническое звучание.

Насквозь и подчеркнуто автобиографическая, дневниковая, вписанная в полную драматизма историю России, историю ее духовной жизни, книга Баевского оказалась вполне созвучна «Людям и положениям» Пастернака с его идеей обозначить важнейшие этапы своего духовного и творческого становления, озаменованные знакомством с выдающимися людьми XX в. (пастернаковским «людям» у Баевского соответствуют «поэты» и «филологи», а «положениям» – события).

Профессор Баевский любил повторять, что главное – делать свое дело на своем месте. Дело, которому он отдавал всего себя до последних дней жизни, – это наука.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М., 2011. Bayevsky V.S. Pushkinsko-pasternakovskaya kulturnaya paradigma. Moscow, 2011.
- ² Баевский В.С. Остраннение: К поэтике Бориса Пастернака. Смоленск, 2013. Bayevsky V.S. Ostranneniye: K poetike Borisa Pasternaka. Smolensk, 2013.
- ³ Македонов А.В. Очерки советской поэзии. Смоленск, 1960. Makedonov A.V. Ocherki sovetskoy poezii. Smolensk, 1960.
- ⁴ Баевский В.С. Смоленская поэтическая школа в портретах. Смоленск, 2006. Bayevsky V.S. Smolenskaya poeticheskaya shkola v portretakh. Smolensk, 2006.
- ⁵ Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. Bayevsky V.S. Lingvisticheskiye, matematicheskiye, semioticheskiye i kompyuternye modeli v istorii i teorii literatury. Moscow, 2001.
- ⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 389.
- ⁷ Македонов А.В. Эпохи Твардовского; Баевский В.С. Смоленский Сократ; Илькевич Н.Н. «Дело» Македонова. Смоленск, 1996. С. 211. Makedonov A.V. Epokhi Tvardovskogo; Bayevsky V.S. Smolenskiy Sokrat; Il'kevich N.N. "Delo" Makedonova. Smolensk, 1996. P. 211.
- ⁸ Баевский В.С. Роман одной жизни. СПб., 2007. С. 150. Bayevsky V.S. Roman odnoy zhizni. Saint-Petersburg, 2007. P. 150.

SUMMARY

Articles and Reports

Poetics of B. Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"

S.G. Burov (Pyatigorsk). **Inversion of the Fairy Tale in Doctor Zhivago.**

The article examines implementation of fairy tale composition models in B. Pasternak's novel. These models were described by V. Propp in *Morphology of the Folktale*. The reasons for Pasternak's addressing folklore and in particular the Russian fairy tale are also analyzed. Identification of the specific forms of the fairy tale inverted models reveals intertextual relations of the novel. It is found out that poetics of *Doctor Zhivago* is close to the poetics of Russian fairy tales, and the plot and composition whole of the novel presents a system of algorithmically reproduced inversions of fairy-tale functions singled out by Propp.

Key words: Pasternak; Propp; *Doctor Zhivago*; fairy tale; composition; model; function; inversion; intertextuality; analogy.

V.V. Maroshi (Novosibirsk). **On the Textual and Contextual Meaning of the Name Yuri Zhivago.**

An etymological meaning of the hero's personal name in the novel *Doctor Zhivago* ("George" – "farmer") is connected with the plot event of his escape from the city, the situation of his working in the vegetable garden of Varykino, and symbolic meaning of his deceased mother Mary's resurrection as traditional Mother Moist Earth of Russia. The hero's experience is also stipulated by Boris Pasternak's farmer mythmaking and by the etymological meaning of his "agricultural" name ("pastino" – "dig up").

Key words: name; etymological meaning of the name; plot event; symbolic repetition of the situation; earth; vegetable garden.

J.S. Moreva (Moscow). **Poems by Yuri Zhivago: Author and Reader**

The article attempts at understanding if *The Poems of Doctor Zhivago* may be considered a lyrical cycle, and the connection of the poems with the text of the novel is revealed. It is proposed to use the outer, the reader's and inner, the novel points of view, because it is possible to discover certain peculiarities of the cycle only due to their comparison. Such a comparison leads to conclusions on whether *The Poems* are the author's lyrical cycle and whether the artistic integrity of the cycle depends on the perceiving consciousness (the reader of the novel and its hero).



Key words: cyclization; lyrical cycle; point of view; Boris Pasternak; *Doctor Zhivago*; author; reader.

Yuji Kajiyama (Tokyo, Japan). **The Image of Water in B.L. Pasternak's Creative Work (Fevral'. Dostat' chernil i plakat', Povest' and Doctor Zhivago).**

The article is dedicated to the analysis of functions of the image of water in Pasternak's early poems *Fevral'. Dostat' chernil i plakat', Povest'* and *Doctor Zhivago*. Such an interpretation is explained by the fact that both *Povest'* and *Doctor Zhivago* have scenes in which the image of water acts as a central one. Stressing its importance in Pasternak's creative work, the author of the article makes a conclusion that water as a classical element plays here a dual role symbolizing both creative activity and changes in relationships between the heroes.

Key words: B.L. Pasternak; the image of water; classical element.

History of Literature

A.A. Moiseeva (Perm). **Catherine II as an Object of Satire in V.I. Maykov's Poem Elisey, or Bacchus Enraged.**

The article makes a supposition that the reader reveals an earlier unknown type of the 18th century satire in V.I. Maykov's poem *Elisey, or Bacchus Enraged*. The main object of satire in the poem turns to be Catherine II, and the means of its creation is mythological images used by other 18th century authors for appraisal of the tsarina's wisdom and beauty. V.I. Maykov modifies their traditional semantics addressing less popular mythological plots in which the same antique heroines are discredited and all these negative qualities extend to Catherine II by way of stable poetic associations. This "mythological" type of satire is supposedly a natural result of the "complimentary" court culture of the 18th century and can be found in other works of art created in this period.

Key words: Russian satire of the 18th century; mythological images; change of the traditional semantics.

O.A. Bogdanova (Moscow). **Will Beauty Save the World? The Problem of Beauty and Female Characters in F.M. Dostoyevsky's Novels. Article 1.**

A variety of female characters in Dostoyevsky's late novels is considered in relation to the problem of beauty that remained the most important for the writer in all periods of his creative work. The article shows evolution in the view on beauty (from the humanistic to clerical and Orthodox one), and the way from the general ideal of beauty (in the novel *Crime and Punishment*) to the national Russian ideal (in the novels *Demons*, *The Adolescent*, *The Brothers*



Karamazov) is traced. The transition from the humanistic understanding of beauty to the Christian one is done in the novel *The Idiot* that completes the process of “regeneration” of Dostoyevsky’s beliefs in the 1860-s. The transition from the pagan and national (the novel *Demons*) to the Orthodox and national (the novel *The Brothers Karamazov*) happening inside the Russian ideal of beauty is shown. The category of beauty in Dostoyevsky’s works is also viewed as an element of antique kalokagatia, on the one hand, and the Christian sophia unity, on the other. Close attention is paid to the interconnection between beauty and foolishness for Christ.

Key words: Dostoyevsky; beauty; female images; humanism; Orthodoxy; foolishness for Christ; kalokagatia; sophia; “living life”; “sightliness”.

Narratology

N.P. Chukicheva (Grodno, Belarus). The Experimental Narrative in Vaclaŭ Lastoŭski’s Story Labyrinths.

The article investigates the character of narrative solutions in *Labyrinths* – the most surprising work among Vaclaŭ Lastoŭski’s literary pieces that has no analogues in the Belorussian literature of that time. A number of significant examples is analyzed (the event of the first encounter with the character, the invisible “publisher”’s existence, the paratext play, etc.) that evidences an attempt at conscious “implementation” of internal dialogue possibilities of artistic expression and the author’s initiative in creating polysubjective narration. Among the markers of the author’s active use of polyphonic statement are viewed dialogized textual constructions in the I-narrator’s continuous discourse, as well as the change of an observation focus in different narration sections and a relatively developed characters nomination system. Thus, *Labyrinths* should be called a story in which for the first time in the Belorussian literature a completely new author’s strategy of composing a literary work is revealed.

Key words: author; narration; narrator; discourse; focalization; actor; characters nomination.

E.V. Abramovskikh (Samara). The Effect of the Disappointed Readerly Expectation in the Narrative Structure of L. Ulitskaya’s Story Skzovnaya Liniya.

The article views creative potential of the text that creates a network of meanings on the base of lacunas. It is shown how the narrative structure of the text prepares the effect of disappointment of readerly expectation. The material for investigation is L. Ulitskaya’s story *Skzovnaya Liniya*.

Key words: “the horizon of expectation of the text”; “the horizon of expectation of the reader”; places of uncertainty; lacunas; disappointed expectation; creative potential of the text; narrator.



Philology and...

Ya.A. Ushenina (Moscow). On the New Love: at the Boundary of Artistic Literature, Philosophical Reflection and Scholarly Notions.

The article analyzes different approaches to the one topic that puzzles a lot of intellectuals today. Love as an essential principle of being produces more and more questions in the framework of contemporary civilization, space of big cities and rapid spread of information, changing life patterns and penetration of scientific knowledge into the most delicate sphere of human relationships. The article shows that reflection over the topic of love represented in the texts of diverse genre characteristics: journal article, philosophical essay and novel, bears the stamp of not only the authors’ professional activity, i.e. of certain peculiarities of the material representation and the way of the verbal influence on the reader, but also of their own human experience.

Key words: love; genre; journal article; philosophical essay; novel.

Surveys and Reviews

I.E. Prokhorova, E.V. Sartakov (Moscow). Annenkova E.I. Gogol and the Russian Society. Saint-Petersburg: Rostok, 2012. 752 p.

The review contemplates a new book by Prof. E.I. Annenkova *Gogol and the Russian Society* that answers many of the questions related to Gogol’s creative biography (mainly, the latest period) and his relationships with the Russian thought of the middle of the 19th century. It is noted that the investigation is actual because major attention is paid to correlation between the ideas of Gogol and the conservative thinkers whose role in the life of the Russian society has not still been paid enough attention in the Russian scholarly work.

Key words: E.I. Annenkova; the latest works by Gogol; the Russian conservative thought.

In memoriam

L.V. Pavlova, I.V. Romanova (Smolensk). The Ninth Final Decennary. In the Memory of Vadim S. Bayevsky (1929–2013).

The obituary in the memory of Vadim S. Bayevsky (1929–2013), the creator of Smolensk philological school studying historic and cultural connections of Russian poetry and the theory of poetry.

Key words: V.S. Bayevsky; Smolensk State University.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамовских Елена Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара). Научные интересы: рецептивная эстетика, креативная рецепция текста, незаконченный текст, «творческий потенциал» текста, нарратология, серийность культуры, вторичные тексты. E-mail: ariadna2@list.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

Буров Сергей Глебович – доктор филологических наук, доцент кафедры литературного и журналистского мастерства Пятигорского государственного лингвистического университета. Научные интересы: творчество Б.Л. Пастернака, литература Серебряного века, интертекстуальный анализ, эзотерика, фольклор. E-mail: sb06@mail.ru

Кадзияма Юдзи – аспирант кафедры истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГГУ. Научные интересы: Б.Л. Пастернак, кинематограф. E-mail: gqmjk101@yahoo.co.jp

Мароши Валерий Владимирович – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета. Научные интересы: мифопоэтика, поэтическая ономастика. E-mail: maroshi@mail

Моисеева Анна Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы Пермского государственного научно-исследовательского университета. Научные интересы: функциональная типология мифологических образов в русской поэзии, ролевая лирика, межкультурные взаимодействия. E-mail: akunevich@mail.ru

Морева Юлия Сергеевна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: лирическая циклизация, футуризм, поэзия XX в. E-mail: zergi_89@mail.ru

Павлова Лариса Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского

государственного университета. Область научных интересов: история и теория литературы, поэтический образ, тематика, гипертекст, русская религиозная философия конца XIX – начала XX вв., Вяч. Иванов, литературное краеведение. E-mail: rectorat@sci.smolensk.ru

Прохорова Ирина Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Сфера научных интересов – русская литература и периодическая печать первой половины XIX века, история идей, становление либерализма в России. E-mail: ieprokhорова@mail.ru

Романова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета. Заместитель главного редактора журнала «Известия Смоленского государственного университета». Область научных интересов: история русской поэзии, коммуникативный аспект лирики, творчество Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского, современная поэзия, краеведение. E-mail: irina.romanova@bk.ru

Сартаков Егор Владимирович – аспирант кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Работает над диссертацией на тему «“Выбранные места из переписки с друзьями” Н.В. Гоголя в контексте русской журналистики 1840-х гг.: проблема консервативной идеологии». E-mail: esartak@mail.ru

Ушенина Яна Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой романской филологии ИФИ РГГУ. Основные направления научной и научно-педагогической деятельности: французская и английская литература рубежа XVIII–XIX вв., современная литература Франции, фонетика французского языка, лексикология современного французского языка, теоретическая грамматика французского языка. E-mail: ushenina.yana@yandex.ru

Чукичева Надежда Павловна – магистр гуманитарных наук, аспирант кафедры белорусской литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь). Научные интересы: фольклористика, сюжетология, историческая поэтика белорусской литературы. E-mail: nadja.chukichjova@rambler.ru

LIST OF CONTRIBUTORS

Abramovskikh Elena V. – Doctor of Philological Sciences, assistant professor at the Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature at Samara State Academy of Social Sciences and Humanities. Research area: receptive aesthetics, creative reception of the text, the unfinished text, creative potential of the text, narratology, serial character of culture, secondary texts. E-mail: ariadna2@list.ru

Bogdanova Olga A. – Doctor of Philological Sciences, professor at the Pushkin State Russian Language Institute. Research area: the history of the 19th and 20th century Russian literature. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Burov Sergey G. – Doctor of Philological Sciences, assistant professor at the Department of Literary and Journalistic Art at Pyatigorsk State Linguistic University. Research area: B.L. Pasternak's creative work, literature of the Silver Age, intertextual analysis, esoterics, folklore. E-mail: sb06@mail.ru

Chukicheva Nadezhda P. – Master in Humanitarian Sciences, postgraduate student at the Department of Belorussian Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Belarus). Research area: folklore studies, plot studies, historical poetics of Belorussian literature. E-mail: nadja.chukichjova@rambler.ru

Kajiyama Yuji – postgraduate student at the Department of History of the 20th Century Russian Literature, Institute for Philology and History, RSUH. Research area: B.L. Pasternak, cinema. E-mail: gqmjk101@yahoo.co.jp

Maroshi Valeriy V. – Doctor of Philological Sciences, assistant professor, professor at the Department of Russian Literature and Theory of Literature at Novosibirsk State Pedagogical University. Research area: mythopoetics, poetical onomastics. E-mail: maroshi@mail.ru

Moiseeva Anna A. – Cand. of Sc. (Philology), senior lecturer at the Department of Russian literature at Perm State University. Research area: functional typology of mythological images in the Russian poetry, role lyrical poetry, intercultural interactions. E-mail: akunevich@mail.ru

Moreva Julia S. – postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, RSUH. Research area: lyrical cyclization, futurism, the 20th century poetry. E-mail: zergi_89@mail.ru

Pavlova Larisa V. – Doctor of Philological Sciences, professor at the Department of Literature and Methods of Its Teaching at Smolensk State University. Research area: history and theory of literature, poetic image, themes, hypertext, Russian religious philosophy of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, Vyach. Ivanov, literary local studies. E-mail: rectorat@sci.smolensk.ru

Prokhorova Irina E. – Cand. of Sc. (Philology), assistant professor at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University. Research area: Russian literature and periodicals of the first half of the 19th century, history of ideas, establishing of liberalism in Russia. E-mail: ieprokhorova@mail.ru

Romanova Irina V. – Doctor of Philological Sciences, professor, head of the Department of Literature and Methods of Its Teaching at Smolensk State University. Deputy editor-in-chief of the journal *Izvestiya Smolenskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. Research area: history of the Russian poetry, communicative aspect of lyrical poetry, B.L. Pasternak's creative work, J.A. Brodsky's creative work, contemporary poetry, local studies. E-mail: irina.romanova@bk.ru

Sartakov Egor V. – postgraduate student at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University. The topic of the dissertation is “*Selected Passages from Correspondence with Friends*” by N. Gogol in the Context of Russian Journalism of the 1840s: the Problem of Conservative Ideology. E-mail: esartak@mail.ru

Ushenina Yana A. – Cand. of Sc. (Philology), assistant professor, head of the Department of Romance Philology, Institute for Philology and History, RSUH. Main directions of research and pedagogic activity: French and English literature of the 18th – 19th centuries, contemporary French literature, phonetics of the French language, lexicology of the contemporary French language. E-mail: ushenina.yana@yandex.ru

Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 12.12.2013.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru