

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Магнитогорский государственный технический университет
им. Г.И. Носова»

Libri Magistri

Выпуск 1

Литературный процесс: историческое и современное измерения

Научный рецензируемый журнал

Основан в феврале 2015

Магнитогорск
2015

УДК 800

ББК Ш5(2=Р)

LIBRI MAGISTRI

Научный рецензируемый журнал

Основан в феврале 2015 г.

Вып. 1

**Литературный процесс:
историческое и современное измерения**

Редакционная коллегия:

Т.Е. Абрамзон – отв. редактор, д-р филол. наук, профессор;

С.В. Рудакова – зам. отв. редактора, канд. филол. наук, доцент;

Лаура Росси – профессор русской литературы Миланского государственного университета;

Т.М. Попович – д-р филол. наук, профессор Белградского университета;

Н.В. Кононова – д-р филологии, ассоциированный профессор Латвийского университета;

А.К. Гладков – канд. ист. наук, старший научный сотрудник Отдела западноевропейского Средневековья и раннего Нового времени Института всеобщей истории РАН;

А.В. Петров – д-р филол. наук, профессор;

Т.Б. Зайцева – канд. филол. наук, доцент.

Разработчик обложки – канд. пед. наук, доцент О. П. Савельева

Картинка для обложки – гравюра из первого тома Г.Р. Державина.
(Спб., 1864. Т. 1. С. 264)

ISBN 978-5-9967-0641-9

© Магнитогорский государственный
технический университет
им. Г.И. Носова, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. История и теория жанров: диалектика формы и содержания

<i>Кистанова А. В.</i> Жанр оды в теоретической рефлексии английских поэтов XVII – XVIII веков (А. Каули, У. Конгрив, Э. Юнг)	9
<i>Коровин В. Л.</i> К истолкованию «Оды, выбранной из Иова» М. В. Ломоносова: (богословский аспект)	18
<i>Петров А. В.</i> Поэтика эпиграмматических циклов Г. Р. Державина 1790-х годов	25
<i>Шишкина А. А.</i> Жанрово-стилевое своеобразие писем Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву	42

РАЗДЕЛ II. Проблемы изучения и интерпретации художественного текста

1. Проблемы изучения лирики

<i>Рудакова С. В.</i> К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни	50
<i>Ильинская Н. И.</i> Концепт «Русский Христос» в стихотворении А. Блока «Вот он – Христос – в цепях и розах...»	60
<i>Баландина М. Б.</i> «Безбрежность жизни постигайте»: Художественное осмысление действительности в лирике Н. Г. Кондратовской	69

2. Поэтика Ф. М. Достоевского

<i>Сапченко Л. А.</i> Тема «Русского помещика» в «Селе Степанчикове...» Ф. М. Достоевского: пародийно-полемические аспекты	76
<i>Наохито Саусу.</i> Образы двух Тихонов в творчестве Ф. М. Достоевского и русский святой Тихон Задонский	84
<i>Власкин А. П.</i> Дифференциация образной системы в романах Достоевского	95
<i>Попович Т. М.</i> Жанр романа в мировой литературе XX века и наследие Ф. М. Достоевского	103

РАЗДЕЛ III. Литература и другие формы общественного сознания: проблема диалога

<i>Петрова Е. В.</i> Философия наслаждения в античной литературе	110
<i>Абрамзон Т. Е.</i> К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века)	116
<i>Зайцева Т. Б.</i> К вопросу «Лермонтов и Киркегор»	134
<i>Кононова Н. В.</i> Диалог культур (по статьям В. Клопотовского – Лери на страницах рижских газет «Сегодня» и «Сегодня вечером» за 1927 год)	140
<i>Савельев К. Н.</i> Декаданс и теории циклической истории	150

РАЗДЕЛ IV. Современная литература в историко-культурном контексте

<i>Слободанка Владив-Гловер.</i> «Пушкинский дом» как археология: в чем опасность литературной культуры прошлого для современной России?	157
<i>Цуркан В. В.</i> Концепт «игра» в творчестве А. Битова 1960-70-х гг.	168
<i>Бедрикова М. Л.</i> Концепт «душа» в поздней прозе и публицистике В. Распутина	174
<i>Васильева Т. И.</i> Концепт «счастье» в творчестве Л. И. Бородина	184

CONTENTS

Part I. History and Theory of Genres: The Dialectic of Form and Content

<i>Kistanova A. V.</i> Genre of Ode in 17–18 th Centuries English Poets’ Theoretical Reflection (A. Cowley, W. Congreve, E. Young)	9
<i>Korovin V. L.</i> To Interpretation of “The Ode Chosen From Job” by M. V. Lomonosov: (Theological Aspect)	18
<i>Petrov A. V.</i> Poetics of Derzhavin's Epithalamion Cycles of the 1790's	25
<i>Shishkina A. A.</i> Genre and Style Features of Karamzin's Letters Addressed to I. Dmitriev	42

Part II. Problems of Literary Studies and Interpreting Literary Texts

1. *Problems of Poetry's Poetics*

<i>Rudakova S. V. K.</i> Batyushkov and E. Boratynsky: "Dialogues" with Parni	50
<i>Il'yinskaya N. I.</i> The Concept “Russian Christ” in the Poem “Vot on – Hristos – v tsepyah i rozah...” by A. Blok	60
<i>Balandina M. B.</i> “Bezbrezhnost Zhizni Postigayte”: Interpretations of Reality in N. Kondratkovskaya's Poetry	69

2. *Problems of Dostoevsky's Poetics*

<i>Sapchenko L. A.</i> Theme of “Russian Landowner” in "The Village of Stepanchikovo ..." by F. Dostoevsky: Parody and Polemics	76
<i>Naohito Saisu.</i> Two Tikhon's Images in Dostoevsky's Works and Russian Saint Tikhon of Zadonsk	84
<i>Vlaskin A. P.</i> Differentiation of Image System in Dostoyevsky's Novels	95
<i>Popovic T. M.</i> The Genre of Novel in the Twentieth-Century World Literature and Dostoyevsky's Heritage	103

Part III. Literature and Other Forms of Public Consciousness: Dialogic Problems

<i>Petrova E. V.</i> Philosophy of Pleasure in Ancient Literature	110
<i>Abramzon T. V.</i> To the question of the Russian Happiness (Eighteenth-Century Poetry)	116
<i>Zaitseva T. B.</i> To The Question “Lermontov and Kierkegaard”	134
<i>Kononov N. V.</i> Dialogue of Cultures (Articles of V. Klopotovskiy - Leary in Riga’s newspapers “Today” and “Tonight” of 1927)	140
<i>Saveliev K. N.</i> Decadence and Theory of Cyclic History	150

Part IV. Contemporary Literature in Historical and Cultural Context

<i>Slobodanka Vladiv-Glover.</i> Pushkin House as archeology: is the ‘literariness’ of the Russian past dangerous for the present?	157
<i>Tsurcan V. V.</i> The Concept “Game” in Bitov’s Works of 1960-70s.	168
<i>Bedrikova M. L.</i> Concept «Soul» in Rasputin’s Late Prose and Publicistic Works	174
<i>Vasilyeva T. I.</i> Concept “Happiness” in L. Borodin’s Prose	184

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Данным выпуском коллектив кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова открывает периодический рецензируемый научный журнал «LIBRI MAGISTRI».

Журнал задуман как международное издание, главная цель которого – объединить научные поиски российских учёных и зарубежных русистов в изучении истории и теории русской литературы в контексте мировой литературы и культуры. Конечно, столь амбициозная цель требует конкретизации, последняя же возможна лишь с течением времени, когда определятся «география» пишущих, круг константных тем и рубрик, предпочтения редакции и многое другое.

Представляемый читающей публике первый выпуск журнала «LIBRI MAGISTRI» – «**Литературный процесс: историческое и современное измерение**» – выявил некоторые приоритеты авторов и редакции. Среди них – русская литература Нового и Новейшего времени; история жанров, особенно лирических; русский роман и в целом отечественная проза в разных её модусах (публицистика, эпистолярный, малые жанры); наследие Ф. М. Достоевского; философия литературы; компаративистика; концептология. Пожалуй, можно обозначить всё это термином Д.С. Лихачёва – «конкретное литературоведение».

Опора на предшествующую традицию российского литературоведения – дореволюционного и советского – остаётся для нас краеугольной. Литература как форма общественного сознания, литература и действительность, литература и миф, литературный процесс, художественный метод, анализ «одного» произведения – считаем все эти сферы и понятия науки о литературе неизменно актуальными, и потому редакция журнала «LIBRI MAGISTRI» будет только приветствовать исследования, выполненные в традиционном русле. Мы предполагаем также откликаться на юбилейные даты писателей-классиков, а возможно, и на «юбилеи» отдельных классических произведений, тем самым способствуя популяризации русской литературы и культуры у нас и за рубежом.

Всё сказанное отнюдь не означает, что мы закрыты для методологических новаций и поисков, для новых имён и произведений. Наоборот. Журнал «LIBRI MAGISTRI» с удовольствием предоставит свои страницы для исследований, посвящённых проблемам современной русской и мировой литературы,

актуальным вопросам теории литературы, а также продвигающих новые методы изучения литературы и того, что русские формалисты называли «литературным фактом».

Принципиальной для нас установкой является объединение (консолидация) исследователей различных специализаций из разных стран в «республику учёных» – их плодотворное общение на страницах журнала поверх территориальных, национальных, ментальных, методологических и прочих границ. Считаем совершенно необходимыми дискуссии и свободный обмен мнениями – главное, чтобы они были основаны на корректном отношении к слову и личности, на профессионализме и точности научной аргументации и способствовали приращению знания и повышению уровня гуманитарной науки. Это означает, в частности, что в журнале «LIBRI MAGISTRI» важное место будет отдано вопросам изучения взаимосвязей русской литературы с иными национальными литературами.

Обратим в этой связи внимание на состав участников предлагаемого выпуска журнала. Он по-настоящему интернационален. Российские учёные представляют гг. Магнитогорск, Москву, Санкт-Петербург, Ульяновск; иностранные учёные – Австралию (г. Мельбурн), Латвию (г. Рига), Сербию (г. Белград), Украину (г. Херсон), Японию (г. Киото).

Хотелось бы особо сказать, что редакция планирует вести специальный раздел, связанный с изучением и преподаванием литературы в вузе и школе.

Журнал «LIBRI MAGISTRI» пока планируется издавать 2 раза в год. Каждый выпуск (номер) будет по возможности сосредоточен на одной теме – достаточно узкой, чтобы объединить единомышленников, и достаточно широкой (по рубрикам), чтобы единомышленников было много.

Основная аудитория журнала – филологи, преподаватели-словесники, а также аспиранты, соискатели и студенты гуманитарных специальностей.

От Института истории, филологии и иностранных языков мы хотели бы выразить искреннюю благодарность участникам первого выпуска журнала «LIBRI MAGISTRI» за интересные и профессиональные статьи. Мы надеемся ещё не единожды увидеть их труды, а также статьи всех заинтересованных специалистов из разных российских регионов и зарубежных стран на страницах нашего журнала.

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЖАНРОВ: ДИАЛЕКТИКА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

ББК Ш5(4Вел)

УДК 821.111

А. В. Кистанова (Херсон, Украина)

кандидат филологических наук, доцент, докторант

ЖАНР ОДЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ XVII – XVIII ВЕКОВ

(А. КАУЛИ, У. КОНГРИВ, Э. ЮНГ)

Ключевые слова: жанр, ода, теоретическая рефлексия, пиндарический, правильный, неправильный

Жанр оды по праву считается одним из доминантных лирических жанров европейской литературы XVII–XVIII веков. Родившаяся в античности и вновь возрожденная в эпоху Ренессанса, ода на два века становится фиксированной формой выражения различных тем и поэтических эмоций. Традиционалистское художественное сознание Нового времени ориентируется преимущественно на два «жанровых архетипа» (О. Зырянов) – торжественные, хвалебные оды Пиндара и философские, сдержанные оды Горация. Развитие жанра повлекло за собой появление новых тематических, функциональных и жанровых модификаций, что затрудняет генологическую идентификацию произведений, превращая, казалось бы, жесткий одический канон в подвижную и открытую жанровую форму. Таким образом, несмотря на бесспорную репрезентативность жанра оды для поэтов XVII–XVIII веков, равно как и на попытки исследования одического жанра в XX и XXI веках (R. Shafer, G. Shuster, Ю. Тынянов, Г. Гуковский, Е. Погосян, Н. Алексеева), в теории и истории жанра до сих пор «нет полной ясности» [3, 23].

Попытки постижения жанровой природы оды предпринимаются в европейской литературе уже в XVII веке (предисловие А. Каули к сборнику собственных од (1656), «Поэтическое искусство» (1674), «Рассуждение об оде» (1793) Н. Буало). В следующем столетии

одический жанр становится объектом теоретической рефлексии английских и русских поэтов (У. Конгрив, Э. Юнг, В. Тредиаковский, А. Сумароков, Г. Державин). В русской литературе попытки осмысления оды совпадают с освоением ее как жанра («Рассуждение об оде вообще» В. Тредиаковского, «Эпистола о стихотворстве» А. Сумарокова), и, как ни парадоксально, с деактуализацией жанра в начале XIX века («Рассуждение о лирической поэзии или об оде» Г. Державина (1807–1816)). В этот период, по свидетельству В. Кюхельбекера, ода уступает место элегии и посланию («О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие», 1824), функционируя в поэтической практике лишь на уровне отдельных жанровых элементов (гражданственная поэзия декабристов). В английской поэтической практике XVIII века ода, практически не связанная с придворной культурой, но значимая для выражения философских взглядов и концепций Просвещения, не теряет своих позиций на протяжении всего столетия, лишь видоизменяясь в содержательном и формальном аспектах. В романтической литературе начала XIX века в результате деканонизации жанра и смешения существующих жанровых форм появляются индивидуальные жанровые модификации (оды П.Б. Шелли, Дж. Китса). В силу авторитетности оды для английской литературной традиции особую важность приобретет исследование теоретической рецепции жанра английскими поэтами XVIII века, где она занимает одну из доминирующих позиций жанровой системы.

Задача данной статьи – проанализировать работы английских поэтов XVIII века, посвященные жанру оды, выделить ключевые моменты, повлиявшие на дальнейшее развитие жанра в английской поэзии.

В английской поэзии XVII–XVIII веков ведущими поэтическими жанрами стали пиндарическая и горацианская ода, тогда как ода анакреонтическая, вследствие отсутствия четкого жанрового канона, остается на периферии литературного процесса. Примечательно, что объектом теоретической рефлексии становится лишь пиндарическая ода, занявшая важное место в поэтической традиции Англии. Появившись в творчестве поэтов-елизаветинцев, ода утверждается как жанр лирической поэзии в начале XVII века (M. Drayton's «Poems Lyric and Pastorals», 1605) [9, 98]. Оды пишут Бен Джонсон, Дж. Мильтон, Э. Марвелл, А. Каули (A. Cowley). Последнему принадлежат образцы всех восходящих к античности модификаций одического жанра, но основной целью А. Каули стало освоение поэтического творчества Пиндара, чей возвышенный стиль

и уровень лирической страсти глубоко впечатлили английского поэта («Pindarick odes written in imitation of the style and manner of the odes of Pindar», 1656).

Своему труду, который включает как переводы, так и подражания одам античного поэта, А. Каули предпосылает краткое предисловие, где акцентирует невозможность буквального воссоздания од Пиндара на английском языке. Помимо временной дистанции, национальных и религиозных отличий, поэт отмечает иной характер метрической структуры текста («musick of numbers»), не привычный для «английского уха». Сторонник переводческих принципов французского классицизма («угождать читателю и совершенствовать автора») [2, 112], поэт-метафизик в своем переводе двух од Пиндара «брал, опускал и добавлял то, что считал нужным» [6, 121], сообразуясь с правилами «хорошего вкуса». А. Каули не ставит целью показать читателю, как именно выражался античный автор; его «пиндарические» творения, скорее, попытка предположить, как бы Пиндар выглядел в английской традиции, «in an English habit» [6, 122]. Не слишком заботясь о формальной правильности в своем стремлении передать способ и манеру выражения античного лирика, английский поэт создает свой вариант пиндарической оды: строфы произвольной длины, несимметричные ритмически и метрически. Оды А. Каули с момента публикации считаются в Англии образцом «пиндарического» стиля, и именно свободная форма способствует их популярности в английской литературе рубежа XVII–XVIII веков (Дж. Драйден, А. Поуп). Одическая форма, созданная поэтом-метафизиком, получает название «pindarick» (которая уже в начале XVIII века обретает сниженную семантику), или «irregular ode» («неправильная ода»), и уже в начале следующего столетия подвергается серьезной критике вследствие «неправильности», а точнее, несоответствия одам самого Пиндара.

Первая половина XVIII века, называемая в английском литературоведении августинской, или неоклассической эпохой, отмечена сильным влиянием французского классицизма с его переоценкой наследия античных авторов. Требование ясности и порядка в поэзии, выдвинутое Ф. Малербом и Н. Буало, подхватывают Дж. Драйден и А. Поуп. Вкус, по мнению августинцев, воспитывается преимущественно на римской классике (Вергилий, Гораций, Овидий), но поэзия английского классицизма начала XVIII века характеризуется ориентацией скорее «на вкус и мнения современников, а не на всеобщие законы» [1, 198]. На процесс становления поэтики «классицизма эпохи

Просвещения» (А. Мунтян) в Англии значительное влияние оказывает и национальная литературная традиция, с доминантными фигурами Э. Спенсера, У. Шекспира и Дж. Мильтона. Их «дикая и необузданная» (С. Джонсон) манера письма, не похожая на изысканную простоту стиля Горация, обладает для английских авторов некоторыми неоспоримыми достоинствами. В одах Пиндара поэты-августинцы, вслед за Н. Буало, видят, помимо гармоничного порядка формы, и возвышенный полет воображения, объединяя, таким образом, достижения континентальной и национальной литератур. И попытки постижения пиндарической оды, ее формальной и содержательной сущности лежат между двух названных полюсов.

В 1706 году У. Конгрив (W. Congreve) предпринимает попытку возрождения в Англии «правильной» пиндарической оды. Авторитет поэта, получившего прекрасное классическое образование, в значительной мере основывается на его знании древнегреческого и латыни: «подлинный поэт, согласно эстетическим критериям конца XVII–начала XVIII веков, отличался от простого рифмоплета тем, что знал античность и мог пользоваться в своем творчестве наследием древних» [4]. Как и Н. Буало, У. Конгрив предпосылает своему образцу «правильной» пиндарической оды «Рассуждение о пиндарической оде» («A Discourse on the Pindarique Ode»), в котором критикует псевдо-пиндарическую оду А. Каули и его последователей. Показательно, что современник поэта, М. Прайор также пишет оду на это событие («Ode to the Queen», 1706), но избирает другую стратегию сочетания античной и современной героической поэзии: его ода, горацианская по стилю, написана спенсеровой строфой.

Задачу своего выступления классицист У. Конгрив усматривает в воссоздании «правильности» античной лирической поэзии, в частности, пиндарической оды. Отмечая в английской поэзии огромное количество од, называемых «пиндарическими», автор трактата сетует, что среди них нет ни одной истинно «пиндаровой», то есть созданной по формальной модели, заданной античным поэтом. У. Конгрив утверждает, что «нет ничего более правильного, чем ода Пиндара, с их точным соблюдением размера и метра строф и стихов и присущей им логичности мысли. Так как частые отступления и внезапные переходы являются лишь свидетельством тайной связи, не всегда заметной глазу, способной явиться только понимающему читателю» *<Здесь и далее перевод наш. – А. К.>* [5, 430]. Это заявление иллюстрируется историческим экскурсом, раскрывающим генезис пиндарической оды, особенности ее исполнения и связь с музыкой, специфику композиционной структуры – триады (строфа, антистрофа,

эпод). Современная английская ода, представляющая собой, по мнению У. Конгрива, «связку бессвязных, непонятных мыслей, выраженных такой же кучкой неправильных строф, состоящих из путаницы несоразмерных, неясных и замысловатых стихов и рифм» [5, 429-430], не может точно воссоздать оды античного поэта в силу изменившихся обстоятельств ее исполнения. И не отказывая в существовании «неправильной оде», критик видит в форме оды Пиндара возможности ее усовершенствования. Показательно, что именно формальная «правильность» истинно пиндарической оды является, по У. Конгриву, ее неоспоримым достоинством: «Красота не может быть таковой, если она несоразмерна. Отсутствие симметрии и гармонии не радует ни зрение, ни слух» [5, 435]. Искусство поэта в том, чтобы поражать видимой легкостью, оставляя понимание сложности произведения лишь внимательному читателю. Таким образом, можно говорить о классицистическом понимании пиндарической оды, причем английский автор выступает здесь более последовательным классицистом, чем Н. Буало, ценящий в пиндарической оде прежде всего ее дух, но не формальные аспекты.

Делая необходимый «реверанс» А. Каули и отдавая ему должное в отношении силы и мощи поэтологических средств, «возвышенного характера стиля и чувств», У. Конгрив отмечает, что «красота его стиха есть извинение неправильности его строф» [5, 435]. Но именно «неправильные» оды А. Каули стали причиной появления большого количества «карикатур» (У. Конгрив) на пиндарическую оду. Авторы, стремящиеся создать нечто «возвышенное и дерзновенное» в духе Пиндара, получили возможность с легкостью сочинять оды, не будучи ограниченными ни размером, ни композицией.

Свою собственную оду «A Pindarique Ode, humbly offer'd to the Queen, on the Victorious Progress of her Majesty's Arms, under the Conduct of the Duke of Marlborough» («Пиндарическая ода, смиренно поднесенная королеве, в честь славного успеха оружия ее Величества под предводительством герцога Мальборо») У. Конгрив пишет по строфической модели первой Пифийской оды Пиндара, наследуя хвалебный пафос и стилистику. Ода структурирована по античному образцу: состоит из пяти триад, насыщена мифологическими образами и исполнена возвышенного парения. Требуемая У. Конгривом «правильность» оды и подчеркивание ее «пиндарического» характера объясняется сильным влиянием Н. Буало на европейскую литературу той эпохи. По свидетельству J. Sambrook, «фигура Н. Буало доминирует в литературной критике

периода 1660–1740-х годов. Подражатель Горация, интерпретатор Лонгина, он сознательно связывал себя с древними», оставаясь при этом человеком своего времени [Цит. по: 7, 8]. Для английских авторов, стремившихся вписать национальную литературу в общеевропейский культурный контекст, авторитет Н. Буало с его пиететом по отношению к античности сочетался с не меньшим авторитетом представителей национального гения – Э. Спенсером и Дж. Мильтоном. Неслучайно в оде У. Конгрива в числе британских бардов названы «sweet Spenser» и «strong Milton». Таким образом, в художественном сознании английских авторов возвышенность, дерзновение и «лирический беспорядок» Пиндара, столь горячо защищаемого Н. Буало, сочетались с «дикостью и необузданностью» английских гениев, а манифестированная французским теоретиком классицистическая поэтика с ее обращением к античности и требованием правильности оказала влияние на попытку возрождения триадической структуры пиндарической оды.

Выступление У. Конгрива не изменило английской поэтической практики, но предоставило альтернативу: «неправильной» оде А. Каули была противопоставлена «правильная» пиндарическая ода. И хотя оды в стиле А. Каули продолжали появляться в большом количестве (Дж. Драйден, А. Поуп, Дж. Аддисон, С. Джонсон, У. Коллинз, М. Эйкенсайд, Т. Грей и др.), их эстетическая ценность заметно снизилась. Показательно, что Дж. Аддисон, создав по модели А. Каули «Оду на день Святой Цецилии» (1699), уже в 1711 году в «Зрителе» оценивает «Pindaricks» как «чудовищные сочинения» [Цит. по: 8, 328]. Форму «правильной» пиндарической оды в английской поэзии возрождает Т. Грей, публикуя в 1757 году «Оды в стиле Пиндара», в которых пиндарический пафос сочетается с кельтской и скандинавской тематикой. «Неправильная» же пиндарическая структура продолжает жить в английской поэзии, в начале XIX века актуализируясь в некоторых одах У. Вордсворта, С.Т. Колериджа, П.Б. Шелли, Дж. Китса.

Еще одна попытка постижения оды как особого жанра была предпринята в 1728 году Э. Юнгом. В эссе «О лирической поэзии» ода рассматривается как старейший жанр лирики, особый по смыслу, звучанию, выразительности и поэтической манере. Говоря о стиле оды, поэт подразумевает ее пиндарическую разновидность, которая рассматривается безотносительно к формальной правильности. Так, по Э. Юнгу, образ мыслей в оде должен быть необычным, возвышенным и нравственным; метрика – богатой, простой и гармоничной; выразительность – чистой, мощной, изысканной

и естественной; а поэтическая манера – восторженной, резкой и нелогичной на неискушенный взгляд обывателя. Естественная природа оды – это пламя и парение, «смирненная, скучная и заурядная ода – ошибка, достойная величайшего сожаления» [10]. Классицистический рационализм поэта еще не вступает в противоречие с предромантическим культом воображения. Поэт выделяет в оде два начала – мужское и женское – Разум (Judgement) и Воображение (Imagination) соответственно. Отдавая непререкаемый приоритет мужскому началу, поэт ни в коей мере не умаляет роль воображения. Наоборот, ода заслуживает величайшего одобрения, если внешнее господство Воображения обеспечивается умелым руководством Разума.

Величайшими античными мастерами лирической поэзии считает Э. Юнг Пиндара, Анакреонта, Сапфо и Горация, очерчивая, таким образом, основные модификации одического жанра. Обращаясь к персонификации, одному из излюбленных приемов английской поэзии XVIII века, поэт представляет разновидности оды в образах Муз. Так, муза Пиндара – величественная, властная и совершенная Красота; муза Анакреонта – мила, естественна и нежна, окружена цветами и Грациями; муза Сапфо – нежная и пылкая, но вместе с тем, сердечная и ласковая; муза Горация – корректна, серьезна и нравственна, гармонично сочетает в себе очарование, величие и чувственность предыдущих с присущим ей даром красноречия [10].

Очевидно, что в художественном сознании английских авторов пиндарическая ода ассоциируется чаще всего с характерной формальной структурой (regular и irregular ode) и хвалебным пафосом. В XVIII веке она наполняется новым содержанием (Т. Грей) и вместе с тем постепенно уступает место горацанской, приоритетной для августинской поэзии начала столетия. Происходит и иная трансформация: «правильная», рациональная горацанская ода влияет на «неправильную» пиндарическую. И, если в XVII столетии поводом к созданию оды выступает событие, то в начале XVIII века ода может быть обращена к абстрактному понятию, а в середине века Просвещения в основе оды лежит особая степень созерцательности, что отражает новые предромантические тенденции в эстетической и художественной практике.

Литература

1. Мунтян, А. А. Проблема художественных стилей и направлений английской поэзии XVIII века в современном литературоведении / А. А. Мунтян // Актуальні проблеми іноземної філології :

- лінгвістика та літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / БДПУ. – Бердянськ, 2013. – Вип. VIII, ч. 3. – С. 196–206.
2. Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней) : учеб. Пособие / Л. Л. Нелюбин, Г. Т. Хухуни. – М.: Флинта: МПСИ, 2006. – 416 с.
 3. Петров А. В. Переходные процессы в русской литературе XVIII века как методологическая проблема / А. В. Петров // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : Межвузовский сборник научных трудов. – Вып. 14. – Самара: ООО «Издательство «АсГард», 2009. – С. 21–32.
 4. Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии / И. В. Ступников [Эл. ресурс] // Конгрив У. Комедии. – М.: Наука, 1977. – С. 305–334 // Режим доступа: http://read.newlibrary.ru/read/kongriv_uiljam/page0/komedii.html
 5. Congreve W. A Discourse on the Pindarique Ode / W. Congreve [Electronic resource] // Congreve W. The Works of Mr. W. Congreve. Volume the third. – London, MDCCLXI. – 516 p. // Mode of access: <https://archive.org/details/worksofmrwilliam03cong>
 6. Cowley A. The Works of Abraham Cowley with a Preface, biographical and critical, by Samuel Johnson, LL.D. Re-edited with new biographical and critical matter by J. Aikin, M.D. / A. Cowley [Electronic resource]. In three volumes. – London, 1806. – Vol. 2. – 296 p. // Mode of access: <https://archive.org/details/worksofabrahamco02cowliala>
 7. Jung S. Poetic meaning in the Eighteen-Century poems of Mark Akenside and William Shenstone / S. Jung. Mellen Studies in literature / Romantic Reassessment. – Volume 159. – Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 2002. – 267 p.
 8. Money D. The reception of Horace in the seventeenth and eighteenth centuries / D. Money // The Cambridge Companion to Horace. Ed. by S. Harrison. – Cambridge University Press, 2007. – P. 318–333.
 9. Shafer R. The English Ode to 1660 : an essay in literary history / R. Shafer. – New York: Gordian Press, 1966. – 315 p.
 10. Young E. On lyric poetry / E. Young [Electronic resource] // Mode of access: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1728_young.html

GENRE OF ODE IN 17–18TH CENTURIES ENGLISH POETS'
THEORETICAL REFLECTION
(A. COWLEY, W. CONGREVE, E. YOUNG)

A. V. Kistanova

Abstract

The article focuses on the genre of ode as an object of 17–18th centuries English poets' theoretical reflection. "Discourses..." on an ode and lyrical poetry by A. Cowley, W. Congreve and E. Young that concerned mainly formal aspect of Pindaric ode are under consideration. It is stressed that irregular Pindaric ode ("pindarick") created by A. Cowley is popular in the second half of the 17th century. In the 18th century the trend to the exact reconstruction of the formal structure of Pindar's odes (W. Congreve, T. Gray) as well as the inclination for regularity and simplicity of Horatian ode are observed.

Key words: Genre, Ode, Theoretical Reflection, Pindaric, Regular, Irregular

В.Л. Коровин

ББК Ш5(2=Р)4–4
УДК 821.161.1 : 82–141

В. Л. Коровин
кандидат филологических наук, доцент

К ИСТОЛКОВАНИЮ «ОДЫ, ВЫБРАННОЙ ИЗ ИОВА»
М. В. ЛОМОНОСОВА: (БОГОСЛОВСКИЙ АСПЕКТ)

Ключевые слова: Ломоносов, Книга Иова, библейская экзегетика, богословие

Среди духовных од Ломоносова «Ода, выбранная из Иова» выделяется по характеру отношения к Священному Писанию, являясь связующим звеном между парафразами псалмов и двумя оригинальными «Размышлениями о Божием величестве». Перелагая псалмы, он в каждое свое четверостишие укладывал либо один, либо два стиха славянского текста, точно за ним следуя [см.: 8, 242–281]. В «Оде, выбранной из Иова» он свободно переложил лишь некоторые места из речи Бога к Иову (Иов 38:2–41:26) и поместил ее в обрамлении строф, обращенных от автора к ропщущему человеку, оказавшись, таким образом, в роли толкователя библейской книги. При этом речь Бога у него в целом организована по принципу шестоднева, рассказа о шести днях творения, а для полноты картины мироздания Ломоносов ввел в эту речь две оригинальные строфы о творении светил небесных (3-я) и человека (13-я), не имеющие соответствия в Книге Иова [см.: 5, 92–94].

Л.В. Пумпянский причислил «Оду, выбранную из Иова» к выделенному им циклу «богословских» од Ломоносова, созданных в 1742–1743 гг., и предположил, что написана она была в тот же период (издана в 1751 г.) [см.: 10, 102–110]. Это предположение, на наш взгляд, очень правдоподобно. Впрочем, и вне зависимости от датировки богословский характер оды очевиден. В ней дано не только поэтическое переложение, но и толкование общего смысла Книги Иова и некоторых ее деталей. Так, Бегемота и Левиафана Ломоносов в оде изобразил только могущественными животными, проигнорировав традицию аллегорического толкования их как образов дьявола. Ю.М. Лотман, посвятивший этому обстоятельству особую работу (1983), сделал вывод, что «Бог оды – воплощенное светлое начало разума и закономерной творческой воли» [7, 650]. Это утверждение верно только с одним уточнением: единственная «закономерность» воли Творца, о которой говорит сам поэт, это то, что «Он все на пользу нашу

строит». Бог в оде, прежде всего, Творец мира, но печется Он о благе человека, т.е. «казнит кого или покоит», имеет в виду именно его конечную пользу. Отсюда и мораль: «Святую волю почитая / <...> / В надежде тяготу сноси / И без роптания проси» [6, VIII, 392].

Вопреки существующим мнениям, что Ломоносов в своей поэзии прошел мимо «страстного протеста многострадального Иова» [2, 65], что в его оде «исчез Иов (так как он не дает мотивов из первых глав книги Иова) и вместе с ним исчезла самая проблема веры» [9, 343], именно история этого ветхозаветного праведника находилась в центре внимания Ломоносова, перелагавшего обращенную к нему увещательную речь Бога. Вне общей проблематики Книги Иова его ода вообще не может быть правильно понята. Помимо того, что вопросы праведного страдальца к Богу находятся в «за-текстовом пространстве» самой оды [см.: 3, 115–122], именно с историей Иова соотносится композиция раздела «Оды духовные» в двух прижизненных собраниях стихотворений Ломоносова (1751 и 1757 гг.): жалобы и мольбы к Богу утешяемого врагами праведника (семь переложений псалмов) – увещательная речь Бога («Ода, выбранная из Иова») – признание человеком величия Творца и ограниченности своего знания (два «Размышления»). В «Оде, выбранной из Иова» причины горестного ропота человека не конкретизированы, но о них можно судить по переложениям псалмов: написанные от лица гонимого врагами и искушаемого бедами *праведного человека*, они и подготавливают переложение речи *Всемогущего Бога*. Речь идет об отношениях человека, страдающего, может быть, незаслуженно (как Иов или псалмопевец), и Творца, все делающего для его блага. Это и есть проблематика Книги Иова.

Понимание Ломоносовым учения этой библейской книги, с точки зрения православной традиции, вполне канонично, что прослеживается во многих деталях его переложения и выдает богословскую образованность выпускника Славяно-греко-латинской академии. Так, например, он руководствовался не только поэтическими, но и экзегетическими соображениями, когда начинал свое переложение речи Бога не с первых Его слов в библейском оригинале: «Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла?» (Иов 38:2). Дело в том, что, по святоотеческим (и другим) толкованиям, эти слова были обращены не к Иову, а к только что умолкшему его обвинителю Елиую [см., напр.: 1, 233]. В оде Ломоносова Бог говорит только с Иовом («Внимай, коль в ревности ужасно / Он к Иову из тучи рек...»), и с первых слов Бога, обращенных в оригинале именно к нему, и начинается переложение:

Сбери свои все силы ныне,
Мужайся, стой и дай ответ.
Где был ты, как Я в стройном чине
Прекрасный сей устроил свет;
Когда Я твердь земли поставил
И сонм небесных сил прославил
Величество и власть Мою?
Яви премудрость ты свою!

[6, VIII, 397]

В Книге Иова на этом месте только два стиха (38:3–4), которые в славянском переводе выглядят так: «Препояши яко муж чресла твоя: вопрошу же тя, ты Ми отвещай. Где был еси, егда основах землю? Возвести ми, аще веси разум». В строфе Ломоносова этому тексту точно соответствуют только начальные слова второго и третьего стиха и стихи пятый и восьмой: «Мужайся <...> Где был ты <...> Когда я твердь земли поставил <...> Яви премудрость ты свою!». Шестой стих – «И сонм небесных сил прославил» – является парафразой второй половины позднее идущего библейского стиха: «Егда сотворены быша звезды, *восхвалиша Мя гласом велиим вси Ангели Мои*» (Иов 38:7) <здесь и далее выделено мною. – В. К.> (первую его половину – «егда сотворены быша звезды» – Ломоносов развил в следующую оригинальную строфу о сотворении звезд, солнца и луны).

Прочие стихи в приведенной строфе не являются простой амплификацией, а служат целям истолкования исходного текста: Ломоносов поясняет, уточняет и формулирует основную идею. «*Сбери свои все силы ныне, мужайся, стой...*» – это пояснение к словам «прояши яко муж чресла твоя». Бог начинает не с устрашения возроптавшего от горя Иова, а со слов ободрения и поддержки: он призывает его внутренне собраться и укрепиться. Слова седьмого стиха – «*Величество и власть Мою*» – служат уточнением, какие именно свойства Бога прославили в начале творения мира ангелы («небесные силы»). «*Я в стройном чине прекрасный сей устроил свет*», – это формулировка главной, по Ломоносову, идеи всей речи Бога к Иову, что мир был устроен премудро и наилучшим образом. Качественные характеристики – «стройный», «прекрасный» – в этом месте Книги Иова отсутствуют (на что обращал внимание И.З. Серман [см.: *II*, 47–48]), зато, как известно, похоже оцениваются дела творения в начале Книги Бытия (1:31): «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (аллюзией на этот стих и является формула Ломоносова).

Как видно, даже в *свободном* переложении Ломоносов обращается с библейским текстом отнюдь не произвольно, а соотносясь с его буквой и духом. Замечательно еще, что при этом он сходится в его понимании с православной традицией, выраженной, в частности, во вновь обнаруженных только в XX в. и заведомо

Ломоносову неизвестных «Комментариях на Книгу Иова» св. Иоанна Златоуста, где первые слова Бога к Иову прокомментированы следующим образом: «Поскольку Иов был низвержен отчаянием, Бог ободряет его этими словами, чтобы он внимал тому, что говорится, и вводит речь Свою в форме вопросов, что есть лучший способ опровержения. Прежде всего, Он показывает, что все творит премудро и разумно и что невозможно Тому, кто делает столько вещей премудро и разумно, презреть человека, ради которого все устроено, притом страдающего, как в этом случае. «Что ты говоришь?» – говорит [Бог]» [I, 233].

Жизнеутверждающий пафос («оптимизм») оды Ломоносова, отмечавшийся едва ли не всеми ее исследователями, происходит не из лейбнизианской философии (или не только из нее), а до некоторой степени из самой Книги Иова. Он согласуется с характерной для Православия традицией толкования этой книги и, в частности, заключительного в речи Бога фрагмента о Бегемоте и Левиафане (Иов 40:10–41:26). Общепринятое на Западе, в католической и протестантской традициях, понимание их как образов дьявола, никогда не опровергалось почитаемыми на Востоке отцами, но и никогда в православных странах не пользовалось широкой известностью (в том числе по причине разного чтения этого фрагмента в Вульгате и Септуагинте). Тот же св. Иоанн Златоуст не находил полезным аллегорическое толкование этих образов, предпочитая говорить о них как о могущественных животных, которые «ведут нас к богопознанию» [I, 250]. Именно такую функцию и выполняют Бегемот и Левиафан в оде Ломоносова [подробней см.: 5, 86–91]. При этом проблему присутствия в мире зла он не вовсе купирует, а как раз начинает с нее: «О ты, что в горести...» Зло в оде представлено страданием человека, который бывает безвинным (как в случае с Иовом). В том, что оно временно и обращено Провидением «на пользу» человека, Ломоносов и хочет убедить читателя (помнящего, конечно, что Иов пострадал не бесцельно, а для того, чтобы с полной очевидностью обнаружилась его праведность, которую пытался оспорить сатана).

Главнейшей в «Оде, выбранной из Иова» является не умозрительная философская проблема теодицеи, а жизненный и религиозный вопрос *об отношениях* человека к Богу, вызвавшему его «на распрю». По точному замечанию И. Клейна, «в центре внимания Ломоносова – не проблема зла, но обращенное к человеку требование смирения и преданности Господу... <...> Любому сомнению, порожденному столкновением с конкретным злом,

Ломоносов противопоставляет безусловность веры» [4, 295]. Речь Бога к Иову в оде напоминает как будто совершающуюся борьбу: «Сбери свои все силы ныне... <...> Кто может стать против меня?» (оба эти стиха не имеют соответствий в Книге Иова, а последний добавлен в качестве морали к изображению огромного могущества Левиафана, являющегося всего лишь одной из тварей Божьих). При этом Бог у Ломоносова показывает, что Его мощь и мудрость несоизмеримы с человеческими, но нигде не указывает Иову на его ничтожество. И точно так же, по словам св. Иоанна Златоуста, обстоит дело в самой Книге Иова: «Посмотри, сколькими примерами Он избличает скромность его природы, причем не говорит: «Ты мал», но: «Я велик, и ты не можешь того, что Я»» [1, 247].

Ломоносов представляет ситуацию, бесконечно далекую от деистических представлений о Боге, создавшем мир, подобный безотказному механизму, и ни на что уже не реагирующем. У поэта, как и в библейской книге, Бог убеждает Иова, обращаясь к его *разуму* и *воображению*, и тем укрепляет его пошатнувшуюся *веру*. Изображение в «стройном чине» устроенного «прекрасного света» в оде не самоцель, а *аргумент*, предназначенный для убеждения человека *в правосудии* все строящего для его пользы Творца: «Сие, о смертный, рассуждая... <...> Без роптания проси» [6, VIII, 392].

Этой дидактической концовкой, логично вытекающей из всего выше сказанного (хотя были противоположные мнения, см., напр.: [9, 344]), Ломоносов подчеркнул душеполезный характер своего сочинения. Иов, который, как сказано в его «Кратком руководстве к красноречию» (1748), «был терпения и добродетели образ»» [6, VII, 310], считался еще и прообразом христианского благочестия среди ветхозаветных праведников. Апология веры в «Оде, выбранной из Иова», основанной на каноническом понимании библейской книги, являлась апологией именно христианской веры в любящего и спасающего человека Творца. В свое время эта направленность оды Ломоносова была, кажется, самоочевидной для русских читателей. Отрывки из нее в дореволюционной школе учащихся обязывали заучивать наизусть, имея в виду в том числе воспитательные цели (ее начальные строки оказались единственным, что «припомнил» гоголевский Хлестаков, когда дочка городничего попросила его написать «на память какие-нибудь стишки в альбом»), и признавали «Оду, выбранную из Иова» главным из тех произведений Ломоносова, которые «для духовного просвещения много значили и значат» [12, 335].

Литература

1. Библейские комментарии отцов Церкви и других авторов I–VIII веков. Ветхий Завет. – [Т.] VI. Книга Иова / Под ред. М. Симонэтти и М. Конти; Русское издание под ред. Ю. Н. Варзониной, пер. с англ., греч., лат. и сир. – Тверь: Герменевтика, 2007. – 312 с.
2. Дороватовская, В. С. О заимствованиях Ломоносова из Библии / В. С. Дороватовская // М. В. Ломоносов. 1711–1911. Сборник статей под ред. В. В. Сиповского. – СПб., 1911. – С. 33–65.
3. Зверева, Т. В. О потенциальной двухчастности «Оды, выбранной из Иова» М. В. Ломоносова / Т. В. Зверева // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. – СПб.; Самара, 2007. – Вып. 13. – С. 115–122.
4. Клейн, И. Раннее Просвещение, религия и церковь у Ломоносова / И. Клейн // Клейн И. Пути культурного импорта : Труды по русской литературе XVIII века. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 287–300.
5. Коровин, В. Л. Ломоносов и Библия : «Ода, выбранная из Иова» и Книга Иова / В. Л. Коровин // М. В. Ломоносов и Православие. Сборник статей о творчестве М.В. Ломоносова. – М.: Издательский дом «К единству!» МОФЕПН, 2014. – С.75–97.
6. Ломоносов, М. В. Полн. собр. сочинений и писем: в 11 т. / М. В. Ломоносов. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1950–1983.
7. Лотман, Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры. – Т. IV (XVIII – начало XIX века). – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 637–656.
8. Луцевич, Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии / Л. Ф. Луцевич. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 608 с.
9. Мотольская, Д. К. Ломоносов / Д. К. Мотольская // История русской литературы : В 10 т. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1941. – Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. – С. 264–348.
10. Пумпянский, Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII века. Ломоносов в 1742–1743 гг. / Л. В. Пумпянский // XVIII век. Сборник статей и материалов. – М.; Л.: Наука, 1935. – [Сб. 1]. – С. 102–110.
11. Серман, И. З. Поэтический стиль Ломоносова / И. З. Серман. – Л.: Наука, 1966. – 260 с.
12. Филарет (Гумилевский), архиеп. Черниговский. Обзор русской духовной литературы / Филарет (Гумилевский). – Изд. 3-е, с поправками и доп. автора. – СПб., 1884. – 511 с.

В.Л. Коровин

TO INTERPRETATION OF “THE ODE CHOSEN FROM JOB”
BY M. V. LOMONOSOV: (THEOLOGICAL ASPECT)

V. L. Korovin

Abstract

The article is devoted to “The Ode Chosen From Job” by Lomonosov. The poet became an interpreter of the Book of Job. The main problems researched in the article are theological and moral aspects of Lomonosov’s ode connected with the Bible.

Key words: Lomonosov, the Book of Job, the Biblical Exegesis, Theology

ББК Ш5(2=Р)4–4
УДК 821.161.1

А. В. Петров
доктор филологических наук, профессор

ПОЭТИКА ЭПИТАЛАМИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ Г. Р. ДЕРЖАВИНА 1790-Х ГОДОВ

Ключевые слова: эпиталама как лирико-драматический жанр, лирический цикл, Державин, историческая поэтика, династический брак, мифопоэтика, мифопоэтика

Эпиталама, или поздравительные стихи на помолвку/бракосочетание, – один из многих «теневых» и окказиональных жанров в русской поэзии XVIII и последующих веков [см.: 3]. Востребованы брачные стихи оказывались буквально от «случая» к «случаю», а поскольку никакой *литературной* традиции, связанной со стихотворными поздравлениями к свадьбе, в русской культуре вплоть до конца XVII века не существовало, обращение к эпиталаме и в последующие два столетия почти всецело зависело от желания самого поэта либо её заказчика. К тому моменту, когда В.К. Третьяковский в «Способе к сложению российских стихов...» (1752) дал первое, по-видимому, в нашей филологии определение этого жанра, в русской литературе имелось уже более двадцати эпиталам. Написаны они были на четырёх языках – русском, немецком, французском и латинском, причём на русском – только половина из них.

Подобное «многоязычие» не должно, однако, заслонять того факта, что неизменной и всегда узнаваемой основой эпиталамического жанра и в России, и в Европе оставались греко-римские образцы. Если кто-либо из русских поэтов обращался к актуальной для него новоевропейской традиции, то и тогда он имел дело с «общими местами» античной эпиталамы. Именно на античную, точнее, римскую литературную традицию ориентируется в своей дефиниции Третьяковский: «Поэма брачным сочетанием поздравляющая. Материя сея Поэмы обстоятельства брака, древняя и новья обыкновения, похвала сочетавшимся, благополучныя прознаменования, и сердечныя желания; радость притом и веселие. Примеры: у Катутла в кн. 1. Поэм. 56. у Стация Силв. кн. 1. Поэм. 2. у Клавдиана на Гонориев брак. Сей род как Героический, так и Лирический» [9, 148].

В 1817 году Н.Ф. Остолопов определит эпиталаму как «сочинение на случай бракосочетания, брачную песнь, поздравление новобрачных». Вслед за Третьяковским он конкретизирует её «предмет»: «представить новобрачным благополучное их соединение, и изъявить желание будущего их счастья»; «как Эпиталама имеет предметом радости, восторги, то из сего следует, что она должна представлять одне веселья и приятныя картины, с наблюдением однакож, чтобы не было в них ничего неблагопристойнаго». Перечень образцовых авторов Остолопов начинает уже с древнегреческих поэтов Гесиода, Стесихора и Сафо [10, 69–70 первой пагинации], а в отдельном издании «Словаря древней и новой поэзии» (1821) добавляет к ним Феокрита [6, 440–444].

На рубеже XVIII–XIX веков было создано весьма любопытное риторическое описание эпиталамического жанра, принадлежащее перу Г.Р. Державина. Оно называется «Циркулярный ордер от избраннаго старосты к цеховым Парнасса» (1795 или 1799) и написано было в связи со свадьбой поэта Ф.П. Львова, на которой Державина избрали «старостой цеха поэтов»; от его лица В.В. Капнист сочинил стихотворное поздравление «От старосты Парнасска цеха» [см.: 2, 215–216, 567]. Приведу это малоизвестное державинское произведение полностью:

«Будучи вчера избран в отцы посаженные молодого стихотворца, предписываю вам немедленно: на свадьбу его от общества нашего сочинить эпиталаму по нижеследующей программе, которую имеете прислать ко мне на аprobante, дабы лучшая предпочтена была прочим.

Скажите: 1) Видели мы точно сами, и можем в том всех уверить подлинно, видели, что блестящая красотою небесная Муза сидела близ его и ему дружески улыбалась; 2) что принесла ему с собою лиру, на которой он готовился играть и предпочитать ее блаженствам всего мира; что дерзновенныя руки его простирал уже на сребристыя ея струны, притупляющия блистанием своим очи смертных; 3) что Небеса наделили ее силою пленять сердца: Приятности ее окружают; Любовь на ланиты и уста ея положила печать свою, от которой она сияет как заря утренняя; 4) что будучи избран я старостою поэтов, по вдохновению свыше усмотрел в сей Музе младую супругу поэта, поднес хлеб и соль новобрачным, пожелал им всех благ, и на молитву мою снеслось на них благословение Божие, как сходит с небес роса на цветы молодые; 5) что мы уже все видим предбудущее: дом их наполнился изобилием и лона их, подобно авраамлим, – чадами, как небо звездами» [8, 404].

Примечательно появление в этом шутовском «метапоэтическом» тексте раннеромантического мотива – любовного союза поэта-«жениха» и Музы-«невесты». В своём генезисе этот мотив восходит

к мифологии «священного брака» (иерогамии), усвоенной, в ряду немногих жанров, эпиталамой.

Итак, литературные теоретики XVIII – начала XIX веков указывают, что:

1) эпиталама представляет собой празднично-поздравительный текст;

2) модальность её основана на эмоциях радости, восторга, веселья и на разных приятных чувствах и переживаниях;

3) в ней обязательно должны содержаться похвалы новобрачным (скажем, описание их красоты и достоинств) и благопожелания им, в том числе молитвы о даровании счастья и Божественного благоволения;

4) в эпиталаме должны присутствовать описательно-повествовательные фрагменты, где говорится об обстоятельствах, сопутствующих бракосочетанию (обрядовые действия; приметы; место, где происходит событие, и пр.), и об участниках свадебной церемонии, включая условно-фантастических.

Примечательно, что и Третьяковский, и Державин, прежде нежели теоретизировать о жанре эпиталамы, немало потрудились в нём на практике. Третьяковский сочинил шесть эпиталам, Державин – около двадцати (больше, чем кто-либо из поэтов XVIII–XIX веков).

Надо сказать, что в приведённых выше дефинициях жанра не отражено такое его примечательное, а скорее даже, органическое свойство, как циклопорождающая способность. Эпиталама изначально была приурочена к двум разделённым во времени праздничным «случаям» – ритуалам *помолвки (сговора)* и *браковенчания*. Первый такого рода цикл в русской поэзии, посвящённый свадьбе А.Б. Куракина и А.И. Паниной, был создан В.К. Третьяковским в 1730 году [см.: 3, 65–70]. В последней четверти XVIII века ещё несколько авторов сочинят подобные «парные» стихотворения (в основном по случаю великокняжеских браков).

Имелись и другие естественные поводы к циклизации. Брачные торжества – сложный многодневный коллективный обряд, и потому поэт мог, например, соотнести отдельные стихотворения с разными его этапами и/или участниками. Так сделал, в частности, А.П. Сумароков в 1773 году, когда сложил шесть коротких мадригалов на помолвку великого князя Павла Петровича и великой княжны Наталии Алексеевны, посвятив их шести близким к ним лицам. Так сделал и Державин в 1796 году. Цикл мог быть организован также вокруг фигуры адресанта «брачной песни», как то произошло с тремя стихотворениями С.С. Боброва 1790-х годов, условный автор которых,

А.В. Петров

девушка по имени Милена, посылает поздравительные стихи трём своим подругам [см.: 3, 197–199].

Кроме вышеназванных стихотворцев, к написанию эпиграммических циклов в XVIII веке обращались В.И. Майков, В.Г. Рубан, М.М. Херасков, Ю.А. Нелединский-Мелецкий. Однако лидером как по количеству, так и по разнообразию эпиграммических циклов, безусловно, является Г.Р. Державин. Рассмотрю три его цикла, которые, хотя и не были выделены самим поэтом, самоочевидно обнаруживаются в корпусе его стихотворных произведений. Все они относятся к 1790-м годам и хронологически следуют друг за другом.

Первый цикл – «*К Каллиопе*», «*Амур и Психея*», «*Песнь брачная чете порфиородной*» – отражает этапы брачно-свадебных отношений великого князя Александра Павловича и великой княжны Елизаветы Алексеевны в 1792–1793 годах. *Второй цикл* является уникальным не только для творчества Державина, но и для всей русской литературы опытом саморефлексии – откликом поэта на собственные помолвку («*Мечта*») и бракосочетание («*К Анжелике Кауфман*») с Д.А. Дьяковой зимой 1794–1795 годов. *Третий цикл*, самый грандиозный, состоящий из шести стихотворений, Державин приурочил к торжествам по случаю намечавшегося (но не состоявшегося) обручения великой княжны Александры Павловны и шведского короля Густава IV в августе-сентябре 1796 года.

Со второй половины 1791 года Державин становится приближённым ко двору лицом: 13 декабря Екатерина II назначает его кабинетским секретарём, 2 сентября 1793 года он был пожалован званием сенатора с чином тайного советника и в этом своём качестве принимал участие в брачной церемонии 28 сентября 1793 года. Карьерный рост Державина совпал по времени с реализацией Екатериной II планов по устройению семейного счастья её старшего внука и по решению вопроса о престолонаследии. Неизвестно, в какой степени поэт был посвящён во внутрисемейные проблемы царской фамилии, но ряд злободневных политических намёков и иносказаний в первом цикле присутствует. Не исключаю, что эпиграммы 1793 года носили заказной характер, по крайней мере, вдохновение Державина-придворного питалось не одним лишь Кастальским ключом.

Любой династический брак, а таковым и был брак Александра Павловича и Елисаветы Алексеевны, одной своей стороной всегда погружён в политику, а другой – в сферу частную – любовных отношений. Эпиграмма как жанр, а значит, и весь цикл эту двойственность неизбежно должны были отразить. Особенно

репрезентативны здесь те мифоимена и та поэтическая мифология, которые подбирает и которую развивает Державин в цикле.

Каждая из трёх его «частей» приурочена к конкретному дню, соответственно к *31 октября 1792 года* (день приезда принцессы Луизы Баденской в Петербург), к *10 мая 1793 года* (день обручения благоверной княжны Елисаветы Алексеевны и великого князя Александра Павловича) и к *28 сентября 1793 года* (день их браковенчания).

Для каждого из праздничных «случаев» Державин находит разные жанровые формы.

Название и первая строфа оды «К Каллиопе в 31 день октября 1792 года» (так стихотворение называлось в отдельном издании) отсылают к Горацию (III, 4) и, значит, к теме свыше вдохновенного поэтического прославления властителя. В жанровом отношении «К Каллиопе» представляет из себя оду «на возвращение/прибытие». В.К. Третьяковский обозначил этот лирический жанр как *синхаристический*, или *эфемический*: «Сим поздравляют возвратившихся в отечество, или прибывших гостей» [9, 149]. Вторая «часть» цикла – «Амур и Психея» (в отдельном издании – «Песня») – это анакреонтическая песня, а третья «часть» – «Песнь брачная чете порфирородной» – переложение 44 псалма (весьма редкое в русской литературе XVIII века). Обе песни были положены на музыку и петы в присутствии императрицы.

В оде «К Каллиопе» Державин развивает несколько мифопоэтических мотивов, сопрягая их вполне в духе теории «лирического беспорядка», «одического парения». Обращение к музе эпической поэзии, «певице славы» Каллиопе («Сойди, бессмертная, с небес»), задаёт главную тему оды «на прибытие» – сошествие на землю, в Россию, олимпийских богов:

Уж в легких сизых облаках
Прекрасна дева с неба сходит [7, 505] <...>

Не ты ли света бог прекрасный
Пришел с небес на землю вновь
Торжествовать любовь? [7, 506] <...>

В златый, блаженный древний век,
В красы земны облекшись, боги
Являлися между людьми,
Чтоб в образе царей, героев,

Устроить блаженство их
Примером дел благих [7, 508].

С мотивом явления богов связан мотив *рая на земле* (см. четвертую, девятую, десятую, четырнадцатую строфы), обычный для русской оды, а также для эпиталамического жанра. Здесь находим обязательные уже для эпиталамы на династический брак реминисценции оды М.В. Ломоносова 1745 года («Вокруг их страстных горлиц вздох <...> Обнявшись кусты стоят» и др.).

Итак, «восхищенный дух» поэт видит в Александре и Елисавете «богов, Их чад, или монархов племя». В финале стихотворения Державин просит *Каллиопу* (то есть Музу-невесту, ср. выше в «Циркулярном ордере...») остаться в «звездной ввек стране» (России), где *Музами*, вдохновительницами автора, выступают... всё те же Александр и Елисавета. Однако главными мифоименами будущих венценосных супругов становятся *Аполлон и Диана*:

Но не в мечте ль, иль в яве я
С Дианой Аполлона вижу? [7, 509] <...>

В связи с этим в оде появляется близнецный миф:

Кто сей, к которому идет
Толь весело любезна дева,
Как к брату своему сестра,
Как к жениху в чертог невеста?
Зрю сходство в их очах, чертах,
Как будто в близнецах [7, 506].

В «Объяснениях...» Державин ссылается также на реальное внешнее сходство между женихом и невестой.

Но даже это немалое количество божественных воплощений, мифоимён возносимых великого князя и принцессы не устраивает автора. В строфах с семнадцатой по девятнадцатую он цитирует оду «На рождение в Севере порфирородного отрока», отрицая, таким образом, все предшествующие свои предположения о том, кто же из олимпийских богов сошёл с небес, и, подчёркивая, между прочим, свой пророческий дар. «Отрок» уже «возрос и возмужал», выбрал себе невесту («Се он с избранною своей!») и готов вступить на престол («Мой полубог почти уж Бог»).

Не только цитатами из оды 1779 года, но и самим фактом публикации оды «К Каллиопе в 31 день октября 1792 года» и «Стихов на рождение в Севере порфирородного отрока» под одной обложкой в 1792 году Державин предложил посмотреть на два эти стихотворения как на цикл. Примечательно, что в «Анакреонтических песнях» (1804) поэт расположил друг за другом «Стихи

на рождение...» и вторую «часть» рассматриваемого цикла.

В «Амуре и Психее» Державин продолжил разработку мотивов сошествия богов на землю и воплощения их в Александре и Елисавете. Пожалуй, *Амур и Психея* – самые удачные мифопоэтические имена новобрачных, найденные Державиным, и, скорее всего, не без оглядки на создаваемую в кругу Екатерины II властную мифологию [см.: II, 214–224]. Известно, что так императрица называла Александра и Елисавету («c'est Psyche unie á l'Amour») в своей частной переписке, а, возможно, и в быту. Так же именовала их в своих мемуарах графиня Варвара Николаевна Головина, старшая подруга великой княгини [I, 65].

Благодаря И.Ф. Богдановичу античный миф о потерянной и обретенной любви был известен русскому читателю XVIII века по преимуществу не с драматической своей стороны, а с шутливо-эротической – беззаботной и светлой. Державин в эпиталаме полностью игнорирует важнейшие для древнего мифа мотивы потери любви, трудных её поисков, страданий, а мотив обретения любви подменяет мотивом первой любви. Мало того, он исключает из «Амура и Психеи» и актуальную политическую проблематику, представляя брачный союз 1793 года сугубо частным, семейным событием. Таким образом, место «государственного мифа», намеченного в первой части цикла, занимает идиллия, изображение наивной и чистой игры двух детей, ни о любви, ни о политике ничего ещё не знающих.

Достаточно неожиданным на этом фоне выглядит обращение Державина к иной литературной традиции и, соответственно, к новому мифопоэтическому «коду» в третьей части цикла – «Песни брачной чете порфиородной», представляющей собой вольное переложение 44 псалма. Формально «песнь любви», а точнее, «песнь о Возлюбленном», как надписан псалом в Псалтири, соответствовала празднуемому событию. В этом псалме, согласно толкованиям Святых Отцов, иносказательно говорится о любви Христа (Жениха) к Церкви (Невесте), то есть раскрывается смысл христианского браковенчания как таинства. Однако художественный результат, которого достиг Державин в «Песни...», вышел менее убедительным по сравнению с предшествующими частями цикла.

Опираясь на идеологию и стилистику ветхозаветного текста, поэт использовал чуждые тому мотивы вознесения властителей; привычное для себя нравственно-политическое морализирование; эротические образы; комплименты Екатерине II. Получился в итоге некий гибридный жанр. В центре его – образ воинственного царя, «при бедре» которого «сильный меч» и который бросает «громы

А.В. Петров

из десницы» и попирает «врагов своей ногой». От Амура в нём ничего нет, да и Психея больше напоминает восточную принцессу:

Мы видим: дочь ему царева
Предстала, юна, лепа дева,
А с нею, как заря, любовь:
В монистах грудь ея Офира
Дыханьем зыблется зефира
Во плене золотых оков [7, 556].

От невесты в императивной форме требуется забыть и даже отречься от своего прошлого, от родных и близких, а деспотичный царь, возжелавший её, хочет вовсе не любви, но лишь верности и покорности:

Внемли, о дочь! и вразумися;
От стран твоих ты отрекися,
Отеческий твой дом забудь:
Монарх красы твоей желает,
К тебе он руку простирает,
И ты верна ему пребудь [7, 556–557].

Завершается «Песнь брачная...» мотивами *передачи власти* Екатериной II непосредственно «державным чадам» Александра и Елисаветы и *вознесения* правящего монаршего дома.

Тесную связь двух других эпиталам, которые, по моему мнению, составляют цикл, Державин явно осознавал, поскольку поместил их в сборнике «Анакреонтические песни» рядом. Стихотворение «Мечта» было написано на его сговор с Дарьей Алексеевной Дьяковой в декабре 1794 года, а «К Анжелике Кауфман» – на их бракосочетание, состоявшееся 15 (31) января 1795 года.

В центре обеих песен – женский образ (невесты), своеобразно поданный в каждом случае. «Мечта» – это рассказ от лица женщины, переходящий в её внутренний монолог. Изящество и «пленительную простоту» державинского вымысла, а также «философическую мысль» этого произведения высоко оценил в своём разборе 1824 года Пётр Александрович Плетнёв [см.: 7, 592–594]. Аллегорию об искрах, которые высек огнём мальчик (Эрот) и одна из которых «заронилась в сердце, в душу» героини, критик трактует так: человеческое сердце, «преследуемое первым чувством любви, является в виде пастушки, входящей в свой шалаш», «он <Державин. – А. П.> хотел объяснить, что любовь есть также чувство, которое в известном возрасте невольно начинает тревожить сердце человека. Сама природа разоблачает тайну,

и душа узнает ее». Немногие авторы, замечает Плетнёв, осмелились бы завершить аллегорическое произведение «таким драматическим монологом». Заключительные строфы «придают необыкновенную живость всей оде. Она доказывают, что стихотворец точно увлечен был сердцем, а не одною счастливою мыслию, когда писал свое сочинение». Строфы эти действительно замечательные, прежде всего своим психологизмом:

Стояла бездыханна, млела,
И с места не могла ступить;
Уйти хотела, не умела, –
Не то ль зовут *любить*? [7, 590].

Психологическое состояние героини обозначено здесь глаголом «любить», и раскрывается это понятие также через глаголы, описывающие её внутренние («млела») и внешние «движения». Любовь, «заронившаяся» в душу от искры, высеченной Эротом, осмысляется, далее, как чувство безобъектное и страдательное. Последняя строфа содержит прямое обращение невесты к жениху. Из него становится понятно, что «мечта» (название песни) – это любовная тоска женщины, сжигающая её изнутри и обретающая наконец для себя предмет:

Тоскует сердце! Дай мне руку;
Почувствуй пламень сей мечты.
Виновна ль я? Прерви мне муку:
Любезен, мил мне ты! [7, 591].

О своей собственной, 51-летнего вдовца, «мечте» Державин рассказывает во второй эпиграме. Он обращается к сюжету из анакреонтеи (ода XXVIII), известному у нас прежде всего по «Разговору с Анакреоном» (1756–1761) М.В. Ломоносова, а Державиным опробованному в «Изображении Фелицы» (1789). Поэт как бы заказывает известной немецкой художнице портрет своей невесты. Мотив портретирования, вообще характерный для державинских эпиграм, предстаёт здесь в остранный почти виде. «Поэт-живописец схватывает в своем предмете только те черты, которые, так сказать, осязательны. Он знает, что художник должен давать отчет о внутреннем состоянии души посредством наружных действий» [7, 593], – эта мысль Плетнёва теоретически безупречна, но не объясняет до конца ни стихотворения «Мечта» (по поводу которого была высказана), ни стихотворения «К Анжелике Кауфман», хотя это последнее представляет собой именно экфрасис.

А.В. Петров

Из 16 стихов, содержащих «программные указания» живописице, только шесть отведены описанию внешности невесты:

Напиши мою Милену,
Белокурую лицом,
Стройну станом, возвышенну,
С гордым несколько челом;
Чтоб похожа на Минерву
С голубых была очей <...> [7, 663].

А далее идёт просьба о том, *что* талантливый художник может сделать на полотне... но не в жизни:

И любовну искру перву
Ты зажги в душе у ней;
Чтоб, на всех взирая хладно,
Полюбила лишь меня <...> [7, 663–664].

Здесь собственно анакреонтический сюжет завершается. В его концовке в XXVIII оде Анакреона, в её переложениях у Ломоносова и отчасти у самого Державина (в 1789 году) изображение, благодаря чудесному таланту художника и силе желания заказчика, готово было *ожить*. Рисуемой натуре оставалось лишь *заговорить*, вместе со *словом*, даром речи в неё входила *жизнь*. Но именно этого мотива – *говорения/оживления* – в стихотворении «К Анжелике Кауфман» нет. Державин заменяет его мотивом, отсылающим к первой части цикла, – мотивом *любви, чудесно возгоревшейся от искры*. Однако самое интересное в том, что поэт относит мотив *оживления* (теперь уже как *воскрешения*)... к самому себе.

Заключительное пожелание заказчика не в силах исполнить даже гениальный живописец, ибо хочет он... воскресения собственной души:

Чтобы, сердце безотрадно
В гроб с Пленирой схороня,
Я нашел бы в ней обратно
И, пленясь ее красой,
Оживился бы стократно
Молодой моей душой [7, 664].

Таким образом, мотив оживления прекрасного рукотворного создания, известный по мифу о Пигмалионе и Галатее, получает в эпиталяме 1795 года новое и очень личное наполнение.

Почему же Державину понадобилось опосредующее звено в лице живописца, почему он сам, как когда-то в стихотворении о *первой* невесте/жене («Невесте», 1778), не может описать «красы» *второй*? Полагаю, что у поэта, «схоронившего» своё сердце вместе с Пленирой, вдохнуть любовь и жизнь в «хладную» Милену нет сил,

и он уповает на чужой художнический гений, который, быть может, сумеет магически перенести требуемые совершенства, «мечту» с портрета на самую изображаемую натуру.

В следующем году Державин пишет ещё один эпиталамический цикл, приуроченный к династическому браку. Женев старших внуков (Александра Павловича и Константина Павловича), Екатерина II задумалась о судьбе своих внучек. В августе-сентябре 1796 года императрица предприняла попытку устроить брак великой княжны Александры Павловны со шведским королём Густавом IV Адольфом. Политической его целью был союз России со Швецией против революционной Франции. Переговоры шли успешно, и на 11 сентября было назначено обручение, однако из-за вероисповедного вопроса и упрямства 17-летнего жениха оно не состоялось. Когда князь Зубов доложил об этом Екатерине, та почувствовала лёгкий припадок паралича. «Оскорбление, нанесенное в этот день ее самолюбию молодым королём, которому она оказывала столько внимания и участия, отразилось пагубным образом на здоровье шестидесятисемилетней государыни. На другой день Екатерина признавалась, что ночь с 27-го на 28-е июня 1762 года ничто в сравнении с той, которую она провела после несостоявшейся помолвки» [12, 254].

Шесть стихотворений, которые Державин сочинил к приезду графа Гаги (под таким именем прибыл в Россию шведский король; Нага – название одного из летних дворцов близ Стокгольма) и к планировавшимся брачным торжествам, остались в рукописях. В центре этого цикла находится романс «Победа Красоты» – единственное произведение, опубликованное поэтом при жизни (в «Рассуждении о лирической поэзии...») Державин определит его как «неправильную» балладу). Все остальные были напечатаны Я.К. Гротом в первом томе «Сочинений Державина». Это два «хора»: «Хор для концерта на помолвку короля шведского с великою княжною Александрою Павловною» и «Хор для польского на тот же случай»; стихи на праздник в честь шведского короля, данный в доме графа Безбородки; надпись к портрету графа де-Гага; «Разговор русского с шведом во время бытия графа де-Гага в Петербурге».

Как и в 1793 году («Амур и Психея»), Державин облакает тему помолвки в аллегорическую оболочку античного мифа, но теперь уже с выраженной политической направленностью. В мифе рассказывалось о том, как Афина-Паллада (Минерва) одержала победу над Посейдоном (Нептуном) в споре за обладание Аттикой. Поэт рисует

А.В. Петров

«продолжение» этой истории: к стенам Афин «притек» Лев «и ревом городу грозил» (подразумевалась недавняя, 1788–1790 годов война со Швецией). Однако автор не стал описывать военный конфликт и батальной оде предпочёл формы «лёгкой поэзии» и анакреонтики. Главная мысль стихотворения – в его названии: Любовь и Красота, говорит Державин, могут оказаться в военно-политических спорах более действенным оружием, нежели «копье непобедимо». Афина призывает с Олимпа Гебу, богиню юности (имеется в виду великая княжна Александра Павловна). Поражённый красотой Гебы, Лев (то есть Густав IV), «как солнцем пораженный, стал»,

Вздыхал и пал к ногам лев сильный,
Прелестну руку лобызал,
И чувства кроткия, умильны
В сверкающих очах являл.

Стыдлива дева улыбалась,
На молодого льва смотря;
Кудрявой гривой забавлялась
Сего зверинаго царя [7, 756].

Минерва (Екатерина II) угадала зарождающиеся чувства Льва и соединила влюблённых. Очень изящно Державиным подан обручальный мотив:

Минерва мудрая познала
Его родящуюся страсть,
Цветочной цепью привязала
И отдала любви во власть [7, 757].

Завершается стихотворение дидактически – той этико-политической мудростью, что ум, красота и особенно любовь (в контексте стихотворения они репрезентируют *женское начало*) способны успешно противостоять неразумной и агрессивной *мужской природе*:

Не раз потом уже случалось,
Что ум смирял и ярость львов;
Красою мужество сражалось,
И побеждала все – любовь [7, 757].

Следует признать, что Державину удавались подобного рода игриво-эротические придворно-комплиментарные мифоаллегорические куплеты.

Разработку брачной темы, но в более официальном, прямолинейном и пафосном варианте Державин продолжает в «хорах». Очень отчётливо, в наглядных аллегорико-эмблематических

образах «идея» династического брака выражена в «Хоре для концерта на помолвку...». Описываемый Державиным идеал органично и безболезненно для всех участников, устроителей и свидетелей брачного союза сопрягает *сердца двух влюблённых*:

Младая, нежная царевна!
Пленив красотой твоей царя,
Взаимно вечно будь им пленна,
Цвети, как роза, как заря [7, 759], –

чувства их родителей («А ваша радость без конца»), *две царских фамилии* («Блистая, Петров и Карлов дом»), *политические интересы двух государств* («Орлы и львы соединились») и *народов* («Поцеловался с Шведом Росс»). О правящей императрице сказано особо, в рефрене:

Екатерина, утешайся
Сим славным рук твоих плодом.

«Хор для польского...» обращён непосредственно к «нежно-милой чете» и, помимо комплиментов, содержит наставления молодожёнам, напоминания о том, что «два царства» «через них» «блага общего хотят»:

Ваше вечное согласие
Вам подаст веселы дни,
Насадит народам счастье
Мира сладкаго в тени [7, 760].

Двустихный рефрен представляет из себя традиционное для эпиталамического жанра пожелание счастья. При этом первая строка остаётся неизменной, а вторая варьируется, сохраняя сквозную рифму:

Утешайтесь лучшим счастьем
Быть любимым и любить.
<...>
Любям счастье творить.
<...>
Матерью, отцом прослыть.
<...>
Добродетели хранить.

Оставшиеся три стихотворения расширяют, так сказать, праздничный контекст цикла и передают, следовательно, индивидуальный взгляд Державина на брачные торжества 1796 года. Взгляд этот складывается из восприятия поэтом одного из пиров, данного русским вельможей в честь иноземного монарха;

А.В. Петров

комплиментарного портрета венценосного жениха; бытовой зарисовки-диалога, возможно, фрагмента несохранившихся наблюдений Державина над взаимоотношениями двух дворов.

Стихотворение «*на случай пира*» интересно тем, что является афористическим выражением эстетических и даже метафизических представлений Державина о прекрасном. В праздничном оформлении зала для торжественного обеда и, видимо, для представления живых картин поэт прозревает некие праобразы гармонического, то есть стройного, соразмерного в своих частях, устройства мира:

Что есть гармония во устройнии мира?
Пространство, высота, сиянье, звук и чин.
Не то ли и чертог, воздвигнутый для пира,
Для зрелища картин?
В твоём, о Безбородко, доме
Я в солнцах весь стоял в приятном сердцу гrome [7, 754].

Замечу, что гармонию поэт воспринимает прежде всего зрительно и на слух, при этом у него развито особое чувство пространства, а звуки он слышит сердцем.

Надпись к портрету графа де-Гага, в сущности, представляет собой эпиграму в миниатюре. В ней есть всё, что положено в этом жанре: описание брачующихся; вознесение их посредством уподобления астральным божествам; изысканные комплименты; указание на цель династического брака – даровать людям (подданным) счастье.

Ты скрыл величество; но видим и в ночи
Светила северна сияющи лучи:
Теки на высоту свой блеск соединить
С прекраснейшей из звезд, – чтоб смертным счастье лить [7, 754].

И наконец, «*Разговор русского с шведом во время бытия графа де-Гага в Петербурге*». Приведу его полностью:

Швед.

В народном сборище толиком,
Как двор ваш пышностью блистал
И оказал нам столько чести,
Где ваш Сенат стоял?

Русский.

В своем был месте, –
Стоял он при Петре Великом.

Швед.

Да где ж, у трона впереди, иль назади?

Русский.

Совсем не там, – на площади [7, 760].

Я.К. Грот считал «Разговор...» эпиграммой на русского (человека), который понимает одно значение слова Сенат – «здание». В этом бытовом диалоге действительно присутствует момент взаимного непонимания, который с современных научных позиций может быть интерпретирован как разность национальных менталитетов. Дело не в том, что россиянин 1790-х годов не воспринимал неких внятных его современнику-шведу значений слова «сенат». Напротив, в «Словаре Академии Российской» *здание* («место») является вторым значением этого слова, первое же определено как «сословие знаменитых особ, в котором председательствует сам Государь, и от которого зависят все прочие судебныя места». В контексте наших рассуждений особенно значим пример, приводимый составителями словаря: «Правительствующий Сенат в России установлен Петром I в 1712 году» [5, 419]. Для *русского* и в конце XVIII века все важнейшие государственные институты и установления почти автоматически связываются с именем Петра Великого. Сенат и учреждён был *вместо* Его царского величества, когда Он отсутствовал в стране или в столице («для отлучек Наших», как поясняет именной указ Петра I от 22 февраля 1711 года [4, 627]). Для *шведа* Сенат не более чем чиновная верхушка, приближённая к высшей власти, трону. Возможно, что указание на место нахождения сената во время брачной церемонии – «впереди иль назади» трона – означало для шведского наблюдателя степень его (сената) независимости. И наконец, в реплике *Русского* слышится насмешка над шведом, который не знает, что здание российского Сената находится на Сенатской (Петровской) площади рядом с памятником Петру I.

В целом же рассмотренный эпиталамический цикл позволяет говорить об особой, повышенной заинтересованности его автора, а значит, всего русского высшего общества в союзе со Швецией. Хотя Державин и уделяет внимание невесте и любовной теме, династический брак 1796 года раскрылся для него прежде всего со своей политической стороны. Непосредственно в плане поэтики можно отметить здесь движение Державина к крупным художественным формам. С конца 1780-х гг. он пробует себя в роли драматурга, а с начала 1800-х гг. активно разрабатывает драматические жанры. На 1790-е гг., следовательно, приходится некий промежуточный для Державина этап, когда он, экспериментируя,

обращается к форме цикла – свободной, составленной из разножанровых фрагментов-сцен структуре.

Лирико-драматическая природа античного жанра, которую в XVIII веке отобразил, пожалуй, ещё только В.К. Тредиаковский в «Приветствии, сказанном на шутовской свадьбе» (1740), особенно отчётливо проявила себя в малоизученном произведении Державина того же периода «Родственное празднество на брачное воспоминание князя Александра Алексеевича и княгини Елены Никитишны Вяземских» (1791). В этой связи можно наметить интересную перспективу исследования лирических и драматических сочинений Державина – сопоставление неавторских циклов (в том числе эпиталамических) «по случаю» праздников с такими специфическими жанрами, как «прологи» и «торжества». Научно перспективным следует считать и малоработанный в нашей науке вопрос о способах и формах циклизации в русской поэзии XVIII века. Творчество Г.Р. Державина даёт для этого богатейший материал.

Литература

1. Головина, В. Мемуары / В. Н. Головина. – М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. – 448 с.
2. Капнист, В. В. Избранные произведения / В. В. Капнист. – Л.: Советский писатель, 1973. – 616 с.
3. Петров, А. В. Эпиталама в русской литературе XVIII века: Очерки по исторической поэтике жанра: Монография / А. В. Петров. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2012. – 218 с.
4. Полное собрание законов Российской Империи, с 1649 года. – Т. IV. – 1700–1712. – СПб.: Типография II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. – 889 с.
5. Словарь Академии Российской. – Ч. V. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1794. – 602 с.
6. Словарь Древней и Новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ / Н. Ф. Остолопов. – СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1821. – Ч. 1. – 533 с.
7. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. / Г. Р. Державин. – СПб.: В Типографии Императорской Академии Наук, 1864. – Т. 1. – 812 с.
8. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. / Г. Р. Державин. – СПб.: В Типографии Императорской Академии Наук, 1871. – Т. 6. – 905 с.

9. Сочинения и переводы как стихами так и прозой Василья Третьяковского / В. К. Третьяковский. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1752. – Т. 1. – 271 с.
10. Труды общества любителей российской словесности при Императорском Московском Университете. – Ч. 9. – М. В Университетской Типографии, 1817. – 224 с.
11. Уортман, Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии / Р. С. Уортман. – М.: ОГИ, 2002. – 608 с.
12. Шильдер, Н. К. Император Павел Первый / Н. К. Шильдер. – М.: Чарли, 1996. – 544 с.

POETICS OF DERZHAVIN'S EPITHALAMION CYCLES
OF THE 1790'S

A. V. Petrov

Abstract

This essay focuses on three non-author's poetic cycles (1790-th) by G. Derzhavin. They were written for two dynastic marriages and for his own – author's - wedding. The poetic cycles for the dynastic marriages include mythopolitic and mythopoetic components which are correlated to the complex genre structure. The autobiographical cycle demonstrates the other technique: Derzhavin's preference is given to a mythopoetic code which goes up to the Anacreontics and to the myth of Pygmalion and Galatea and by means of which the poet expresses intimate and even unconscious experiences. The conclusion of essay is about a uniform basis of Derzhavin's practices in poetic cycles and his experiments with a drama form.

Key words: Epithalamium as a Lyrical-dramatic Genre, a Lyrical Cycle, Derzhavin, Historical Poetics, Dynastic Marriage, Mythopolitics, Mythopoetics

А.А. Шишкина

ББК Ш5(2=Р)4–4
УДК 821.161.1

А. А. Шишкина
Аспирант кафедры литературы УлГПУ

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПИСЕМ
Н.М. КАРАМЗИНА К И.И. ДМИТРИЕВУ**

Ключевые слова: письмо, Карамзин, Дмитриев, стиль, жанр, карамзинский слог

Современная филология большое внимание уделяет эпистолярной литературе, которая появилась ещё в античное время и существует до настоящего времени. Для каждого столетия характерны определенные черты этого жанра. Письма известных деятелей помогают не только познакомиться с исторической действительностью, с внутренним миром человека, но и свидетельствуют о важнейших изменениях в литературном процессе.

Одним из интереснейших памятников русской словесности являются письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. Это богатейший источник сведений о личности и творчестве русского писателя и историографа. Они позволяют уточнить факты его биографии, воссоздать литературную и культурную ситуацию того времени, кроме того, они представляют несомненный интерес с точки зрения эволюции эпистолярного жанра в конце XVIII–начале XIX столетия. Осмысление карамзинского наследия, его роли в русской литературе и культуре, познание духовной биографии Н.М. Карамзина приобретает особую значимость в связи с указом президента Российской Федерации о подготовке к празднованию в 2016 году 250-летнего юбилея историографа. Изучение писем Карамзина актуально сегодня и в литературоведческом аспекте. Исследователи пристально всматриваются в проблему документальных жанров. Проблеме автодокументальных текстов посвящены российские и международные конференции, сборники статей, монографии.

По словам Г.П. Макогоненко, в конце XVIII–начале XIX века письма стали насущной потребностью, т.к. «в них раскрывалась и самоутверждалась личность, пишущий письмо размышлял о мире и о себе», происходило «фиксирование раздумий и эмоций, анализ своих поступков и поведения окружающих людей, обдумывание планов будущих работ, путешествий, написания книг или картин» [3, 23].

Ученый выделил основные функции бытовых писем XVIII в.: 1) информационная (писатели передают множество сведений о себе и близких, делятся впечатлениями от произошедших событий, как в личной жизни, так и в стране); 2) литературная (письма некоторых писателей наделяются эстетической функцией) [3, 5].

По мнению, Ю.Н. Тынянова, в письмах «были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, “домашняя” малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных “грандиозным” приемам XVIII века». Таким образом, письмо становится одним из ведущих жанров литературы первой четверти XIX столетия [8, 21].

К посланиям литераторов конца XVIII–начала XIX века обычно применяется термин «дружеские письма». Н.Л. Степанов выделяет следующие черты «дружеского письма»: 1) Ориентация на устную речь; 2) пародийное использование поэтических и традиционно «высоких» стилистических штампов; 3) мозаичность конструкции, вбирающей в себя разнообразные тематические и стилистические пласты; 4) чередование прозы и стихов [5, 73].

Все это в большой степени характерно для писем Карамзина 80–х-90-х годов XVIII века. Это позволило исследователям его творчества говорить о новом – «карамзинском» – типе письма. Так, Ю.Н. Тынянов в своей работе «Литературный факт» определяет тип «карамзинского письма», как «мозаику с внедренными стихами, с неожиданными переходами и с закругленной сентенцией», «интимной дружеской шуткой, шутливой перифразой, пародией и передразниванием» [7, 132]. Эта точка зрения находит поддержку и у современных исследователей. Так, У.-М. Тодд III пишет, что карамзинская «сорокалетняя переписка с Дмитриевым может служить иллюстрацией перехода от сентименталистского письма к арзамасскому стилю» [6, 77].

Но это утверждение может быть отнесено только к письмам 1780-х–1790-х гг., где форма «дружеского письма» определяет содержание. Именно ранним карамзинским письмам свойственна литературность, что выражается в большом количестве стихотворных строк, в словесной игре, употреблении метафор и эпитетов. В то же время в письмах Карамзина к Дмитриеву, где на протяжении ряда лет живо обсуждались литературные новости, можно обнаружить содержащие иронию фрагменты сентименталистской критики, адресованной приверженцам классицистической архаики.

Отзывы на вновь появившиеся произведения, верные духу классицизма, облачаются в форму положительной оценки, притворного восхищения, оттеняемого, однако, горькой усмешкой по поводу устарелости и безвкусицы подобной литературной продукции. Ирония в письмах Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву выполняет функцию преодоления классицистических стереотипов, осмеяния ложных ценностей, предрассудков, невежества, окостенелых словесных формул, несовпадения книжно-поэтических образов с реальностью и прокладывает пути «новому слогу» русского языка и литературы, указывая на необходимость преодоления дистанции между книжным языком и повседневной действительностью, становится показателем литературного развития, сопутствует диалектике историко-культурного процесса.

Карамзин вошел в историю русского литературного языка как создатель «нового слога», ориентированного на нормы французского языка. В действительности его языковая позиция была более сложной, чем принято думать. Он критикует неточное словоупотребление, погрешности против смысла и внутренней формы слова. В условиях билингвизма русского дворянства Карамзин старается не допускать галлицизмов. Он не приемлет также архаическую лексику. В переводах он пытается сохранить красноречие античных и европейских авторов. Писатель размышляет также об особенностях русских текстов, создаваемых для иностранцев, приветствует усилия Дмитриева по знакомству «приказного слога» с краткостью, чистотой, приятностью.

То, что обычно называют «карамзинским слогом», для самого Карамзина лишь окрашенная иронией стилизация. («И так друг мой, болезнями отягченный, забывает слабость свою и в энтузиазме спешит на поле сражения! Сердце его бьется скорее обыкновенного, кровь его волнуется, лицо покрывается свежим румянцем, на челе у него сияет мужество! Браво, друг мой!» [2, 18].

Причем нередко он дает образцы лаконичного, информативного слога, который можно назвать языком предпушкинской прозы, например: «... Я верно отправлюсь в Сибирский край в начале зимы, дал слово и намерен сдержать его. Как тебе ехать в октябре? Вообрази себе ужасную грязь, скверную дорогу, тряскую кибитку, мокроту и сырость. Не лучше ли в тысячу раз катиться по белым одеялам зимы?» и т.д. [2, 41].

В 1810–1820-х гг. эпистолярный жанр претерпевает у Карамзина значительные изменения. Письма этих лет уже не соотносятся с теми характеристиками, которые были даны исследователями жанру «дружеского» (по другой терминологии –

«карамзинского» письма). В них отсутствует ирония, почти нет стихотворных вставок, теперь его письма тяготеют к таким жанрам, как хроника, летопись, исповедь.

Несмотря на то, что письма Карамзина разным адресатам довольно часто цитируются исследователями, сами карамзинские послания как целостный текст, особенно те, которые относятся к 1810–1820-м годам, практически не становятся предметом специального рассмотрения. Так, Н.Л. Степанов пишет: «... в письмах Карамзина мы имеем два периода: первый до 1800-х годов, когда “литературность” писем несомненна, когда им вводятся в письма разговорные обороты и стихи, – и второй, когда письма Карамзина отстаиваются в готовых формах, “дружески-делового”, сглаженного письма, чрезвычайно однообразного и в тематическом и в стилистическом отношении» [5, 72]. Трудно сказать, на чем основано подобное утверждение. Непосредственное обращение к карамзинскому эпистолярному наследию 1810–1820-х годов доказывает обратное, свидетельствуя о его жанрово-стилевом разнообразии.

В этот период изменяется мировоззренческая и филологическая сущность писем Карамзина. От «литературного» он идет к автодокументальному тексту, хотя невольно придает ему обработанную форму. От общих мест сентименталистской культуры и жанра «арзамасского» дружеского письма он приходит к выражению выстраданной истины. Его письма, обретая различную жанрово-стилевую природу, превращаются в самопознание и исповедь, в нравственно-философское раздумье, в духовное завещание, соотносятся с многообразными речевыми, хроникально-документальными, литературно-критическими жанрами.

Значительный интерес представляют письма 1812 года – репортаж с места военных событий. «...Как ни жаль Москвы, как ни жаль наших мирных жилищ и книг, обращенных в пепел, но слава Богу, что Отечество уцелело и что Наполеон бежит зайцем, пришедши тигром. <...> С нетерпением жду, чем закончится эта удивительная кампания. Есть Бог! Он наказывает и милует Россию» (26 ноября 1812 года) [2, 167]. Постигая, казалось бы, «план» Провидения, он пишет Дмитриеву: «Бог через нас истребляет всемирного злодея. Российская история может сделаться еще любопытнее» (18 декабря 1812 года) [2, 169–170]; «Отечество наше, потрясенное бурей, укрепится может быть в корне своем на новое тысячелетие» (30 апреля 1813 года) [2, 172–173].

Скептический политический прогноз также довольно часто встречается в карамзинских письмах: «... законодательное

и правительственное умничанье делается несносным для ума недетского. Хотят уронить троны, чтобы на их место навалить кучи журналов, думая, что журналисты могут править светом. Я не пророк: не знаю, что будет в Европе; но знаю, что *может быть*; а всего более знаю то, что нынешние умники не далеки от глупцов» [2, 261].

Опираясь на карамзинские письма, можно воссоздать его биографию, хронику событий, изменения в его мироощущении. В настоящее время петербургские и ульяновские ученые заняты подготовкой летописи жизни и творчества Н.М. Карамзина.

Большое место в письмах Карамзина к Дмитриеву» 1810–1820-х гг. занимает отражение написания «Истории Государства Российского». Карамзин не только рассказывает об этапах работы, но и об отношении к должности историографа: «Время для меня дорого: склоняюсь к старости; несколько лет еще могу писать, пять, шесть, если Богу угодно; а там на покой, временный или вечный: следственно надобно пользоваться днями и часами для довершения моего историографства» [2, 169–170]. «Историографу естественнее умереть на гряде капустной, им обработанной, нежели на пороге Дворца, где я не глупее, но и не умнее других» [2, 194]. Не должность, а любовь к России и к самому писательству воодушевляли Карамзина, несмотря на частые периоды охлаждения: «...Пусть никто не будет читать моей Истории: она есть, и довольно для меня». Возвышенная речь оттенена характерной самоиронией: «Одним словом, я совершенный граф Хвостов по жару к Музам или к Музе» [2, 408].

Другу Карамзин доверяет важнейшие самохарактеристики. В ответ на требования Дмитриева отвечать на критику, Карамзин писал: «Кротость моя тебя сердит, но я люблю быть кротким. Не стою ни за что, мне не принадлежащее; а что мое, того у меня не отнимут. Я должен благодарить Бога. Ты говоришь о достоинстве *Историографа*: но Историограф еще менее Карамзина (между нами будь сказано)» [2, 248]. В другом письме Карамзин возвращается к этой теме: «А ты любезнейший, все еще думаешь, что мне надобно отвечать на критики? Нет, я ленив. Хочу доживать век в мире. Умею быть благодарным; умею не сердиться и за брань. Не мое дело доказывать, что я как Папа безгрешен. Все это дрянь и пустота. Так мне части кажется; желаю, чтоб и всегда казалось» [2, 266–267].

Обращаясь к другу, он формулирует свое писательский, жизненный и религиозно-философский символ веры: «Не хочу писать для лавок: писать или для потомства или не говорить ни слова ...» [2; 180]. «Счастлив, кто независим; но как трудно быть счастливым, т. е. независимым» [1, 251]. «Чтобы чувствовать всю сладость жизни,

надобно любить и смерть, как сладкое упокоение в объятиях отца. В мои веселые, светлые часы я всегда бываю ласков к мысли о смерти, мало заботясь о бессмертии авторском, хотя и посвятив здесь способности ума авторству...» [2, 316].

В письме от 21 октября 1824 года Карамзин подводит итоги своей деятельности: «Описываю вторую главу Шуйского; ещё главы три с обозрением до нашего времени, и поклон всему миру, не холодный, с движением руки навстречу потомству, ласковому и спесивому, как ему угодно. Признаюсь, желаю довершить еще с некоторой полнотой духа, живостью сердца и воображения. Близко, близко, но ещё можно не доплыть до берега. Жаль, если захлебнусь с пером в руке до пункта, или перо выпадет из руки от какого-нибудь паралича. Но да будет воля Божья!» [2, 380–381]. В письме другу Карамзин благодарит бога: «Знаешь ли, что я со слезами чувствую признательность к Небу за свое историческое дело? Знаю, что и как пишу; в своем тихом восторге не думаю ни о современниках, ни о потомстве: я независим и наслаждаюсь только своим трудом, любовью к отечеству и человечеству» [2, 408].

Письма позднего периода ориентированы не на литературную форму, а на саму действительность. В то же время для них характерен лирико-философский дискурс. Карамзин размышляет о жизни и смерти, вспоминает молодость, подводит итоги: «Последнее твоё дружеское письмо, приятно меланхолическое, заставило меня слетать воображением на берег Волги, Симбирский Венец, где мы с тобою, геройски отражая сон, ночью читали Юнга в ожидании солнца. Да, мы были тогда молоды, а теперь стары; но беды нет: всё хорошо в своё время...» [2, 351].

В письме от 19 декабря 1825 года, где Карамзин описывает события на Сенатской площади, проскальзывают покаянная нота: «Я, мирный историограф, алкал пушечного грома, будучи уверен, что не было иного способа прекратить мятеж» [2, 411].

Подробное рассмотрение карамзинского эпистолярия позволяет соотнести тексты писем с разнообразными стилями и жанрами: деловая записка, репортаж, бюллетень о здоровье, просьба, совет, жалоба, отчет, характеристика и самохарактеристика, политические новости, светская хроника, поздравление, рецепт, пословица, рекомендация, воспоминание, лирический дневник, пророчество, молитва, исповедь, писательское завещание.

В то же время они объединены личностью адресанта, фактором адресации и ориентацией на действительность. Им присущи определенные принципы тематического отбора, формы видения

и понимания реальности. Многим из них свойственна широта охвата материала и глубина проникновения в сущность затронутых проблем, «сопутствие быта высшим минутам духовного бытия и возможность их соседства» [1, 46]. С так называемым литературно-игровым «типом карамзинского письма» их связывает, пожалуй, только мозаичность конструкции как специфическая черта дружеского письма.

Карамзинское письмо 1810–1820-х гг. всякий раз наполняется конкретным содержанием и обладает соответствующей функцией, что находит воплощение в различных жанровых модификациях. Жанр уступает место автору. Карамзин переходит от эпистолярного этикета, от литературного («поэтического») текста к «действительности», от многословия и принятых формул – к предельному лаконизму, информативности, от словесной игры – к исповедальности [4, 164]. Письма как содержательная форма были для Карамзина связующим звеном между родственными душами, превращались в летопись его эпохи, хронике его жизни, порой в исповедь, лирический монолог, признание, подводили жизненные итоги, становились способом самопознания, завещанием, обращением к потомству. Другими словами, содержание и форму писем к другу в 1810–1820-е годы определяла авторская интенция, а не жанрово-стилевая установка. Карамзинские послания этих лет – отнюдь не привычная литературная форма «дружеского письма», а целостный образ мира, запечатлевший определенное мирозерцание.

Литература

1. Грехнев, В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр / В. А. Грехнев // Болдинские чтения. – Горький: Волго-вятское книжное издательство, 1978. – С. 32–48.
2. Карамзин, Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву / Н. М. Карамзин. – СПб.: В типографии императорской академии наук, 1866. – 727 с.
3. Макогоненко, Г. П. Письма русских писателей XVIII века и литературный процесс / Г. П. Макогоненко // Письма русских писателей XVIII века. – Л.: Наука, 1980. – С. 3–41.
4. Сапченко, Л. А. Эпистолярное наследие Н. М. Карамзина и проблема целостности языковой личности / Л. А. Сапченко // Материалы Научно-педагогического собрания преподавателей русского языка государств-участников СНГ и стран Балтии «Русский язык – общечеловеческий код культурного содружества и исторической взаимосвязи» (4–5 октября 2013 г.). – Ульяновск: УлГПУ, 2013. – С. 163–167.

5. Степанов, Н. Дружеское письмо начала XIX века / Н. Степанов // Н Степанов. Поэты и прозаики. – М.: Худож. лит., 1966.– С. 66–90.
6. Тодд, Ш У.-М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У.-М. Тодд Ш. – СПб.: Академический проект, 1994. – 207 с.
7. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – 319 с.
8. Тынянов, Ю. Н. Архаисты и новаторы / Ю. Н. Тынянов. – Л.: Прибой. 1929. – 596 с.

**GENRE AND STYLE FEATURES OF KARAMZIN' LETTERS
ADDRESSED TO I. DMITRIEV**

A. A. Shishkina

Abstract

The object of the article is N. Karamzin's letters addressed to I. Dmitriev, a rich source of information about the person and the work of the Russian writer and historian. The problems attracted the researcher's attention are the stylistic features of Karamzin's epistolary, the nature of his biography reflection, the changes in his picture of the world, the specific of historical events exploring. The results of analysis demonstrate that "the late Karamzin" are not focused on literary form, but on the reality.

Key words: Letter, Karamzin, Dmitriev, Style, Genre

РАЗДЕЛ II. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1. Проблемы изучения лирики

ББК Ш5(2=Р)5–4

УДК 821.161.1

С. В. Рудакова

кандидат филологических наук, доцент

**К. Н. БАТЮШКОВ И Е. А. БОРАТЫНСКИЙ:
«ДИАЛОГИ» С ПАРНИ**

Ключевые слова: легкая поэзия, Парни, Батюшков, Боратынский, традиции, диалог, эпикуреизм

Русская литература первой трети XIX века формируется в условиях теснейшего взаимодействия с европейской культурой, в ситуации соперничества классицизма, сентиментализма и романтизма, а в последующем романтизма и реализма. Потому одной из важных примет и культурного и литературного процесса становится диалогичность. Более всего открытым диалогу оказывается именно романтический тип мировосприятия, носителям которого присущ интерес к движению, процессу, а не к их результату. Потому романтики и были так увлечены экспериментами со словом, с жанром, смыслом, художественным образом, так заинтересованы изучением истории, фольклора, религии, философии, а главное – творчеством предшественников и современников. Изучая другой мир, поэты открывают в нём и для себя, и для своего читателя что-то новое, иное.

Среди авторов европейской литературы, оказавших значительное влияние на русскую романтическую лирику первой трети XIX века, можно выделить Эвариста Парни. В творчестве Парни удивительным образом переплелись совершенно разные литературные тенденции. С одной стороны, обнаруживается следование некоторым

принципам классицистической поэтики, что особенно выразительно проявлялось в произведениях, написанных в духе Тибулла, полных высокой патетики. С другой стороны, в лирике Парни ощущается влияние просветительского рационализма Руссо и Вольтера. Но в первую очередь привлекло внимание русских романтиков к творчеству Парни то, что этот автор, несмотря на свою органичную связь с культурой уходящего XVIII столетия, стал первым поэтом, кто, желая описать особым лирическим языком внутреннее состояние уникальной в своем роде личности, отказался от традиционных абстрактно-обобщенных элегических формул, по-особому представив чувственные переживания человека.

Более всего значимо влияние Парни на русскую лирику как поэта-элегика, одного из ярких представителей французской «легкой поэзии» (*poesie fugitive*). Необходимо учитывать тот факт, что в русскую литературу это понятие ввел К.Н. Батюшков. Впервые это словосочетание он использовал в своей «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» [5], произнесенной в 1816 году при избрании членом Общества любителей российской словесности, он раскрыл суть этого явления, рассмотрел его историю в мировой и русской литературе. Но следует признать, что, хотя понятие «легкая поэзия» было предложено именно Батюшковым, само это явление существовало в России с XVIII века: те или иные проявления его связаны с ранним творчеством В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова. И.П. Богдановича, с лирикой М.Н. Муравьева, М.М. Хераскова, Н.А. Львова, Г.Р. Державина и др. [См. подробнее: *10, 1, 8, 11*].

По мнению Батюшкова, «легкая поэзия», «которую можно назвать прелестною роскошью словесности, имела отличное место на Парнасе и давала новую пищу языку стихотворному» [5, 239]. Само понятие «легкая поэзия» для Батюшкова, как для поэта, вступившего на путь диалога с Парни, соотносилось прежде всего с эротической лирикой, которая «говорит языком страсти и любви, любимейшим языком муз» [5, 240], это «искусство трудное, требующее всей жизни и всех усилий душевных» [5, 241]. Кроме того, содержание этой поэзии определяли культ вина, дружбы, воспевание гедонических (чувственных) и эвдемонических удовольствий, восславление самой жизни.

О том, какие это ценности, что провозглашались французским элегиком, и насколько они были привлекательны для русских лириков, могут свидетельствовать строки из стихотворения «Добрый совет» (1818), являющего собой вольный перевод Парни, сделанный юным Пушкиным. В этом тексте выразительно представлено мировосприятие приверженца «новой» «легкой поэзии»:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизнь играть,
Пусть чернь слепая суетится,
Не нам безумной подражать.
Пусть наша ветренная младость
Потонет в неге и вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Всё, что отымет у ней [15, 1, 366].

Уже современники обратили внимание на созвучие лирики К.Н. Батюшкова и поэзии Парни. Так, например, А.С. Пушкин в послании «К Батюшкову», давая восторженную характеристику своему старшему предшественнику:

Философ резвый и прит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых аонид,
Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец? [15, 1, 64], –

называет его «*наш Парни российский*» [15, 1, 64] <Здесь и далее выделено мною. – С. Р.>. Вслед за ним Н.М. Карамзин в одном из писем А.И. Тургеневу, упоминая приятеля, именует его «Батюшков – Парни» [14]. А.И. Тургенев же в переписке с князем П.А. Вяземским, вспоминая о друге, создает еще более выразительный образ: «Читаю с восхищением прелестный *impromptu* Батюшкова <...>. Поцелуй за меня *Парни Николаевича*. Святость его не мешает ему восхищать и восхищаться алебастровыми плечиками» [12].

Для Батюшкова Парни – объект восхищения и как личность, и как поэт. Так, в своих записках Батюшков, размышляя об одном из парадоксов европейской литературы, авторы которой соединяют шумную жизнь воинов с нежными мыслями, страстными мечтами и любовью, русский поэт вспоминает судьбу многих, в том числе и Парни: «Гораций бросил щит свой при Филиппах. Тибулл был воин. *Парни* служил адъютантом. Сервантес потерял руку при Лепанте» [6, 362]. Оказавшись в Париже в 1814 году вместе с русскими войсками, Батюшков, забыв на время о военных буднях, окунается в мир воспоминаний о знаменитой Академии, о французской

литературе и, воспользовавшись неожиданной возможностью, попадает на торжественное заседание в Институт, мечтая там встретиться с теми, чье творчество он так ценил. Но ожидания не оправдываются, о чем позже он с грустью в письме от 25 апреля 1814 г. рассказывает Д.В. Дашкову: «Ни *Парни*, ни Фонтаня я не видел. Шатобриана, кажется, не было» [3, 260]. Поразительна и другая деталь, встречающаяся в этом послании Батюшкова Дашкову: живописуя ситуацию, в которой оказался, поэт именует себя «маленьким Тибуллом» [3, 260]. Но если вспомнить, то и *Парни* часто сравнивали с этим древнеримским поэтом. Так, Вольтер даже дал своему младшему современнику прозвище «французский Тибулл». Подобные сопоставления *Парни* и Батюшкова с Тибуллом обусловлены определенной схожестью отношения поэтов к внешнему миру: их не радует триумф империй и жестокость войн, оба предпочитают этому мир «сладостных мечтаний», сердечного сладострастия, духовной независимости и отдадут должное лирике земной любви.

Созвучие творческих исканий *Парни* и Батюшкова проявляется и в том, что их Муза созвучна по интонациям и тематике поэзии другого их древнего предшественника – Анакреонта, с которым их сравнивали, в случае с Батюшковым проводилась даже двойная параллель: он – и античный поэт, он – и французский элегик. Подобное объясняется, в первую очередь тем, что все трое – Анакреонт, *Парни* и Батюшков – связаны были с миром гедонической лирики. Обнаружить подобные сравнения можно, например, в лицейской лирике А.С. Пушкина, и в его неизданной поэме «Тень Фонвизина», где появляются такие строки о Батюшкове:

”Знакомый вид; но кто же он?
Уж не *Парни* ли несравненный,
Иль Клейст? иль сам *Анакреон*?”
“Он стоит их, – сказал Меркурий, –
Эрата, грации, амуры
Венчали миртами его
И Феб цевницею златою
Почтил любимца своего...” [15, 1, 146]; –

и в послании «Моему Аристарху» («Помилуй, трезвый Аристарх...»):

Анакреон, Шолье, *Парни*,
Враги труда, забот, печали
<...> О вы, любезные певцы,
Сыны беспечности ленивой» [15, 1, 137].

Увлеченность Батюшковым Парни проявлялась в многочисленных переводах и подражаниях французскому автору. В подготовленных к печати сборниках поэт в подзаголовках нескольких стихотворений – «Мщение», «Привидение», «Ложный страх» – непосредственно указывает на их первоисточник – «Из Парни». Первое является вольным переводом 9-й элегии из IV книги «Эротических стихотворений» («Poésies érotiques») Э. Парни, второе – элегии «Выходец с того света» («Le Revenant») (10-я элегия I книги), третье – элегии «Испуг» («La Fraueur»). Однако есть ряд батюшковских текстов, являющихся переложением произведений Парни, в названиях которых автором это никак не отражено. Среди них оказываются стихотворения «Источник» (основой которого является одноименная элегия Парни («Le torrent»)), «Вакханка» (представляющее собой вольное переложение девятого эпизода из поэмы Э. Парни «Переодевания Венеры» («Les déguisements de Venus»)), «Сон воинов» (вольный перевод отрывка из 3-й песни поэмы Парни «Иснель и Аслега» («Isnel et Aslega»)). Кроме того, на создание еще нескольких произведений Батюшкова повлияли, в числе других, и тексты французского поэта. Так, например, в процессе написания элегии «На смерть супруги Ф.Ф. К<окошки>на» Батюшков обращается не только к мотивам стихотворения В.В. Капниста «На смерть друга моего», но отталкивается от образности и системы мотивов элегии Парни «Могила Эшарис»...

Однако, исследуя тексты переводов Батюшкова, мы понимаем, что он, подобно Жуковскому, вступает в своеобразное творческое состязание со своим предшественником и отказывается от принципа «переводить слово в слово, строка в строку» [4, 171]. Как следствие, существенно переосмысливает его тексты, меняя не только ритм, интонацию, но и настроение, усложняя, делая более земными и одновременно более возвышенными те переживания, которые берет у Парни за основу. На это качество Батюшкова впервые обратил внимание В.Г. Белинский: «Он и переведил Парни и подражал ему; но в том и другом случае оставался самим собою» [7, 7, 231–232].

Подобно своему французскому предшественнику, Батюшков переосмысливает традиции «легкой поэзии», раскрывает её возможности постигать внутренний мир души человека, описывать тончайшие его переживания. Вслед за Парни Батюшков доказывает своим творчеством, что произведения «легкой поэзии» – это не салонные тексты, призванные развлекать скучающую публику, это один из серьезных видов лирики; в своей статье поэт выделяет принципиально важные черты его: «В легком роде поэзии читатель требует возможного

совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях < ... >. Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем заменить не может» [5, 240–241]. Однако Батюшков идет дальше своего предшественника, становясь не столько подражателем Парни, сколько талантливым переводчиком его образности на романтический язык в русской лирике.

Для младшего современника Батюшкова – Е.А. Боратынского – Парни так же оказался тем поэтом, влияние которого способствовало формированию его особого дара. Примечательно, что Боратынского, как и Батюшкова, друзья-литераторы часто в полушутливой форме сравнивают с французским лириком. Так, К.Ф. Рылеев в письме от 6 октября 1822 г., адресованном Боратынскому, обращается к нему следующим образом: «*Милый Парни!* Сатиры твоей не пропускает Бируков. На днях я пришло еѐ к тебе с замечаниями, которые, впрочем, легко выправить» [9, 127]. Пушкин оказывается среди тех людей, кто улавливает связь творчества всех троих поэтов – Парни, Батюшкова, Боратынского. Например, в послании П.А. Вяземскому от 2 января 1822 г. Пушкин с восторгом отмечает: «Но каков Баратынский? Признайся, что он превзойдет и *Парни* и *Батюшкова*» [15, 10, 29].

Как и многие представители культуры первой четверти XIX века, Боратынский признавал гений Парни, ставил его в ряд величайших поэтов, о чем говорят, например, его строки из стихотворения «Элизийские поля», в котором лирический герой Боратынского, представляет себя попавшим в мир Элизума и, описывая тех, с кем мог бы там повстречаться, выделяет Парни:

Там, в очарованной тени,
Где благоденствуют поэты,
Прочту Катуллу и *Парни*
Мои небрежные куплеты... [2, 93].

Боратынский, как и его предшественники, готов воспевать те жизненные ценности, которые были дороги Парни:

Где ни жил я, мне всё равно:
Там тоже славить от безделья
Я стану дружбу и вино.
Не изменяя в подземном мире,
И там на шаловливой лире
Превозносить я буду вновь
Покойной Дафне и Темире
Неприхотливую любовь [2, 93].

Однако в отличие, например, от Батюшкова Боратынский не только не акцентирует внимание на своей увлеченности творчеством Парни, но и позволяет себе в декабрьском письме от 1825 г. к П.А. Вяземскому в полушутливой, полусерьезной форме высказать следующие соображения о собственной поэтической позиции:

Простите, спорю невпопад
Я с вашей Музою прелестной;
Но мне *Парни ни сват, ни брат*:
Совсем не он отец мой крестный,

– правда, чуть ниже признается:

Он мне, однако же, знаком:
Цитерских истин возвеститель,
Любезный князь, не спорю в том,
Был вместе с вами мой учитель [9, 168].

Как и некоторые современники, Боратынский делает переводы Парни. В сборнике 1827 г. с подзаголовком «Из Парни» напечатано стихотворение «Ожидание», при последующих его публикациях автор отказывается сначала от подзаголовка, а позднее и от названия. Кроме этого произведения, можно назвать ещё ряд поэтических текстов Боратынского, в которых угадывается влияние Парни. Так, например, в стихотворении «Расстались мы; на миг очарованьем...» (в этой редакции впервые опубликованное в сборнике 1827 г. под заголовком «Разлука») лирическая ситуация схожа с той, что описана была Парни в его произведении «Как счастье медленно приходит» («*Que le bonheur arrive lentement!*...») из сборника «Эротические стихотворения» («*Poesies erotiques*», кн. IV, элегия 11), а также Батюшковым – в его переводе этого стихотворения Парни под названием «Элегия» («Как счастье медленно приходит»). Однако Боратынский, несмотря на явное влияние первоисточника, сознательно не указывает на то, что эти его произведения так или иначе связаны с Парни. Обусловлено это прежде всего тем, что, отталкиваясь от мотивов и образов стихотворений французского поэта, Боратынский выходит на собственные размышления о любви, расставании, мимолетности чувств и эфемерности состояния счастья, приобретающими в его произведениях большую романтическую окраску, чем это проявлялось в оригинале.

Обращается Боратынский к опыту Парни и при создании «Эпилога» («Чувствительны мне дружеские пени...»), в сборнике 1827 г. завершающего последнюю, «Третью книгу», после которой следовали ещё два раздела – «Смесь» и «Послания». Это стихотворение тематически близко произведению Э. Парни

«Прощание» («Les Adieux»), что также оказывается итоговым в третьей книге «Эротических стихотворений» («Poesies erotiques»). Но меж ними обнаруживается и принципиальное содержательное отличие. Французский поэт признается в утрате поэтического дара вследствие разрыва отношений с возлюбленной: потеряв её, он утратил желание творить. Герой Боратынского оказывается в иной ситуации, он также заявляет о своей неспособности служить поэзии, но причина этого кроется в ином – в охлаждении души, утрате ею потребности любить и созидать. Боратынский создает образ романтического героя с преждевременно состарившейся душой: «Охота петь уж не владеет мною: / Она прошла, погасла, как любовь. / Опять любить, играть струнами вновь / Желал бы я, но утомлён душою» [2, 100].

Хотя знакомство с творчеством Парни происходит напрямую (французский язык Боратынский, как и многие дворяне, знал в совершенстве и читал Парни в оригинале), усвоение Боратынским отдельных элементов поэтики «легкой поэзии» идет всё же именно «через» Батюшкова.

Первые стихотворения Боратынского носят явно гедонический характер, в них прослеживается влияние Батюшкова и Парни в обращении поэта к эпикурейским и эротическим мотивам. Но для Боратынского готовность восхвалять эпикурейское счастье не была органичной [см.: 16, 106], поэтому почти в любом его «гедоническом стихотворении» не выдержано до конца настроение приподнятости. Начиная говорить о радостях любви, о Купидоне, повторяя общие места, присущие такой лирике, поэт часто обрывает стихотворения грустными видениями, заставляет читателя задуматься над вечными вопросами бытия, остановиться в суете дней и попытаться определить смысл своей жизни, понять, зачем пришел он в этот мир, что для него любовь и дружба. И как следствие, сам Боратынский признается в письме Н.В. Путьате от 29 марта 1825 г, что в нем «веселость – усилие гордого ума, а не дитя сердца!» [9, 157].

Привнесенная от Парни и Батюшкова в поэзию Боратынского жизнерадостность настолько переосмысливается последним, что приводит к смыканию в пределах одного стихотворения разных эмоциональных состояний. Это определяет противоречивость характеристик таланта поэта: одни называли его «певцом веселья и красоты», другие – «разочарованным», который «безрадостно с друзьями радость пел». Боратынский рано начинает ощущать расхождение с беспечными друзьями, воспевающими эпикурейские удовольствия, а вскоре осознает и чуждость для себя культа

наслаждения, воспринятого у Парни и Батюшкова. Он переосмысливает предлагаемое его предшественниками, философски обобщает их опыт в контексте своего поэтического творчества. И выбирает свой путь в романтической поэзии.

Литература

1. Абрамзон, Т. Е. «Любовная гадательная книжка» А.П. Сумарокова в контексте культуры XVIII века, или Литературная безделка от «северного Расина» / Т. Е.. Абрамзон. – М.: ОГИ, 2013. – 192 с.
2. Баратынский, Е. А. Полн. собр. стихотворений / Е. А. Баратынский / Вступ. ст. И. М. Тойбина. Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. – 3-е изд. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с.
3. Батюшков, К. Н. Письмо Дашкову Д. В. от 25 апреля 1814 г. / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Соч.: в 3 т. – СПб.: П. Н. Батюшков, 1885–1887. – Т. 3. – С. 257–264.
4. Батюшков, К. Н. Письмо Н. И. Гнедичу от 29 декабря 1811 г. / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Указ. соч. – Т. 3. – С. 169–172.
5. Батюшков, К. Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык в обществе любителей русской словесности в Москве / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Указ. соч. – Т. 2.– С. 237–249.
6. Батюшков, К. Н. Чужое – мое сокровище / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Указ. соч. – Т. 2. –С. 288–369.
7. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : АН СССР, 1953–1959.
8. Бруханский, Л. Н. М. Н. Муравьев и легкое стихотворство.// XVIII век. – М.,Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Сб. 4. – С. 157–171.
9. Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. : А. М. Песков; текст подгот. Е. Э. Лямина и А. М. Песков. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 496 с.
10. Макогоненко, Г. П. Пути развития русской поэзии XVIII века / Г. П. Макогоненко // Поэты XVIII века. – Л.: Советский писатель, 1972. –Т. I. – С. 5–74.
11. Петров, А. В. «Эротико-Политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топосов) / А. В. Петров // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., Магнитогорск; Новосибирск, 2011. – № 3. – С. 342–346.
12. Письмо А. И. Тургенев П. А. Вяземскому от 3 ноября 1816 г. // Остафьевский архив князей Вяземских. – Т. I. Переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812–1819. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1899. – С. 61.

13. Письмо Н. М. Карамзина А. И. Тургеневу от 27 июня 1814 г. // Русская старина. – 1899. – Вып. 2. – С. 466.
14. Письмо Н. М. Карамзина А. И. Тургеневу от 27 июня 1814 г. // Русская старина. – 1899. – Вып. 2. – С. 466.
15. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. – 4-е изд. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
16. Рудакова, С. В. Философия счастья в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. «Гуманитарные науки». – Екатеринбург, 2012. – № 4 (108). – С. 103–114.

K. BATYUSHKOV AND E. BORATYNSKY:
"DIALOGUES" WITH PARNI

S. V. Rudakova

Abstract

The author of the article investigates the problems of Parni's poetry influence on the K. Batiushkov's and E. Boratynsky's poems, the rethinking methods of "poesie fugitive" traditions coming from Parni, especially the assimilation of the Epicurean images and motifs in the Russian poetry.

Key words: Poesie Fugitive, Parni, Batiushkov, Boratynsky, Traditions, Dialogue, Epicureanism

Н.И. Ильинская

ББК Ш5(2=Р)6–4
УДК 821.161.1 : 82–141

Н. И. Ильинская
доктор филологических наук, профессор

**КОНЦЕПТ «РУССКИЙ ХРИСТОС»
В СТИХОТВОРЕНИИ А. БЛОКА
«ВОТ ОН – ХРИСТОС – В ЦЕПЯХ И РОЗАХ...»**

Ключевые слова: Русский Христос, концепт, этноспецифика, лирический герой, символика, мотив, национальное самосознание

В русской литературе начала XX века духовные универсалии составляют ее ядро. По-видимому, в этом проявляются глубинные токи национальной ментальности, о которых написано довольно много – от концептуальных обобщений Серебряного века [3, 144] до современных литературоведческих и культурологических штудий [5, 185]. Особую значимость приобретает этноспецифика бытования в русской литературе христианских мотивов и образов. Как пишет С. Аверинцев, «святыня должна быть увидена в родном ландшафте; сакральные имена должны звучать по законам местной речи и местного мелоса. Все это – норма» [1, 93]. Наиболее ярко это проявляется в рецепции образов Христа и Богородицы.

Несколько замечаний по поводу титульной категории, заявленной в названии статьи. Вслед за Ю. Степановым, под концептом понимаем сложное «культурно-ментально-языковое» образование [11, 41], в котором отражены ментально-психологические, аксиологические ориентации, закрепленные в национальном самосознании и художественном тексте. В нашем случае концепт «Русский Христос» – это конструкт, своего рода «идеальная сущность», которая охватывает названные аспекты.

Как «сгусток культуры» в «ментальном мире человека» [11, 42–43] концепт «Русский Христос» представлен в трудах русских религиозных философов (Н. Бердяев, Г. Федотов, И. Ильин, Н. Струве), в мировой славистике и культуре (О. фон Шульц, Т. Альтицер), современном литературоведении (С. Аверинцев, И. Есаулов, К. Исупов, В. Захаров, А. Любомудров, С. Семенова, Л. Киселева). Материалом исследования для названных авторов служили преимущественно духовные стихи, народные легенды и предания, устная традиция конфессиональной среды (например,

старообрядчество), романы Ф. Достоевского, поэзия конца XIX века. В русской поэзии XX века концепт «Русский Христос» практически не изучен [см. об этом: 8]. Цель настоящей статьи – выявить духовно-ментальную сущность концепта «Русский Христос», проанализировать специфику его поэтического воплощения в стихотворении А. Блока «Вот Он – Христос – в цепях и розах...».

Вполне закономерно, что наиболее стереоскопично исследуемый концепт представлен в религиозном фольклоре. Его открытие как духовного и творческого источника принадлежит Серебряному веку. В большинстве своем этот интерес русской элиты связан с ее внецерковными скитаниями, стремлением к соборности, обретению национальной идентичности, которые реализуются в поисках Русского Христа – «мистической сущности, которая объединяет всех». Вновь вернувшийся на землю Христос благословляет «народ, никак не различая их между собой. Русского Христа видят только русские люди, и только русский поэт может выразить увиденное» – так комментирует А. Эткинд этот национальный миф, у истоков которого знаменитое тютчевское «Эти бедные селенья...» [17, 114–115].

Каким же видит народная вера Иисуса Христа? Один из ответов на этот вопрос находим в фундаментальном труде Г. Федотова «Духовные стихи». В народном сознании, считает философ, образ Иисуса воплощает в себе идеалы святости: Он совершает подвиги веры, Ему присущи смирение и кротость. Тем не менее отношение к Спасителю двойственное: «Народ не хочет видеть кенозиса Христова, народ отвращает взоры от страданий распятого Господа» [14, 470]. И далее: «Ложная христология, ложный страх перед Небесным Царем убивают ростки «религии Иисуса», поскольку «народ, от всего сердца принявший от Христа закон милосердия, плохо верит в Его милосердие» [14, 471]. Иными словами, образ Русского Христа в народной религиозности амбивалентен. Один, видимый и именуемый – Небесный Царь, Податель закона и Страшный Судия. Другой, незримый, живет в именах и ликах множества героев жертвенной любви [14, 488]. Этот вывод иллюстрирует дуализм народной веры, который присущ концепту «Русский Христос».

В попытке осознать национальные характеристики русской религиозности Г. Федотов сближается с Ф. Достоевским, который фиксирует еще один парадокс народного православия: «Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно так, но Христа он знает и носит его в своем сердце искони.

В этом нет никакого сомнения. Как возможно истинное представление Христа без учения о вере? Это другой вопрос. Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания [5]. И далее писатель отмечает как константу национальной ментальности «потребность страдания», которая не покидает русского человека даже в радости [5]. Возможно поэтому, как видно из размышлений Достоевского, народной религиозности ближе Христос кенотический, нежели Христос во Славе.

Именно этот аспект концепта «Русский Христос» привлекает внимание западных славистов. Так, по мнению О. фон Шульца, «Русский Христос – это учение Христа, каким его... воспринял русский народ» [16, 40] на протяжении тысячелетней истории христианства. Изучая русскую литературу и творчество Ф. Достоевского в аспекте православия, он выделяет такие характеристики «Русского Христа», как «любовь, всепрощение, сострадание, милосердие, гостеприимство, преклонение перед божеством, раскаяние» [16, 40]. Взгляды литературоведа близки к тючевскому «мистическому натурпопулизму» (А. Эткинд) и почвенничеству: «...оторванные от родной почвы чувствуют себя чуждыми Русскому Христу и не могут отразить Его в своей жизни» [16, 41]. Аналогичные тенденции прослеживаются в работах французского русиста М.В. Лосской-Семон. Образ страдающего Русского Христа она рассматривает в ракурсе Его вечной «современности» на фоне трагической истории русского народа в ее «крутых маршрутах» [10, 28].

Интересен еще один аспект концептуализации Русского Христа – через апокалиптическое мировосприятие, воплощенное как в литературе, так и в трагической судьбе России. Западные русисты утверждают, что «единственная новейшая поэзия, которая действительно произнесла имя Христа – это русская поэзия, и из всех мыслителей новейшего времени только русские мыслители действительно познали Христа», и первый из них – Ф. Достоевский [2, 116]. Его религиозный опыт тяжелой духовной работы, перенесенные испытания открывают миру Русского Христа как Бога, «сошедшего в глубины ада» [2, 116]. По Достоевскому, единственное спасение от зла и хаоса жизни – это жалость Бога и Его любовь, которые пробуждают ответные чувства «человеков». Во время встречи человека с Богом на почве страданий «раскрывается апокалиптический Христос, полностью противоположный Космократору или Христу во Славе, Христос, который действительно нищ и одинок и тело которого – страдающее человечество» [2, 114]. Знаменательно

суждение исследователя об апокалиптическом характере блоковского образа Христа. Действительно, в поэме «Двенадцать» апокалипсис воплотился не только в разрушении старого мира, но и в насильственном уничтожении истории, в разгулявшейся стихийности и пассионарности «широкого русского человека» (Ф. Достоевский).

Таким образом, проведенный анализ позволяет выделить следующие аспекты концепта «Русский Христос»: вероисповедные (Христос кенотический и справедливый Судья); аксиологические (народные идеалы жертвенности, праведности и милосердия); апокалиптические (гибель страшного мира как искупительное событие, предполагающее сораспятие и Воскресение со Христом).

Концепт «Русский Христос» представлен в стихотворении А. Блока «Вот Он – Христос – в цепях и розах...». Стихотворение малоизучено, тем не менее удостоилось противоречивых мнений. Одни исследователи, отмечая смирение и кротость Агнца Божьего, видят в нем Русского Христа [2, 114]. Другие усматривают в зачине стихотворения «неприятную фальшь» – «привкус розенкрейцерства», а «нищий Христос» «выступает на фоне нищей Руси почти как символ небытия» [14, 547]. Третьи считают, что образ Христа в стихотворении можно толковать различно, «но общий контекст образной системы Блока заставляет склониться к мысли о пантеистическом звучании приведенных строк» [7, V, 251]. Бесспорно, во всех суждениях есть зерно истины, однако ни в одном из исследований не проводился текстуальный анализ стихотворения. Отдельные наблюдения касательно иконографии образа Иисуса в этом произведении содержатся в статье В. Лепяхина «Иконы и лампы в поэзии Александра Блока» [9].

Стихотворение «Вот Он – Христос – в цепях и розах» входит в сборник и цикл с одинаковым названием – «Нечаянная радость» (1906). Зная о других значениях этого образа-символа у Блока, воспользуемся интерпретационным кодом интермедialного прочтения поэтического текста через призму иконописной традиции как сугубо национальной.

Известно, что «Нечаянная радость» – название «акафистной» чудотворной иконы Божьей матери, ее поясное изображение с Младенцем Иисусом. Характерный момент, сближающий художественные структуры иконографического и поэтического текста Блока – композиционный прием «икона в иконе». Именно так, по принципу «сюжетного включения иконы внутрь происходящего действия, построена «Нечаянная радость». Здесь обычно представлен коленопреклоненный человек, молящийся перед образом Богородицы

Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление» [18, 98]. В стихотворении А. Блока также речь идет о духовном преобразении человека, увидевшего Его Лик. То есть, объединяет оба текста не сюжетное сходство, а сакральное действие: созерцание иконы, ситуация Богопознания. Под влиянием мистического общения с Искупителем, переживания Страстей Господних (их знаки – стигматы младенца Иисуса, цепи на Христе), человек приобщается к тайне. В результате синергийной с Богом духовной работы начинается его восхождение с Господом, умалившимся до «зрака раба». И это, безусловно, Русский Христос.

Следует подчеркнуть двуплановость художественного пространства в стихотворении А. Блока. Во внутреннем пространстве – «за решеткой» своей «тюрьмы» находится лирический герой. Символика «тюрьмы», «окна тюрьмы» может быть прочитана в гностическом ключе как материальный мир, в котором заперта душа поэта. (В скобках заметим, что употребление этого образа-символа в поэтическом мире Блока не единичное. Например, в «Осенней воле»: «Кто взманил меня на путь знакомый / Усмехнулся мне в окно тюрьмы»?)). Внешнее пространство – трансцендентное: из глубины небес взирает на пленника Агнец Кроткий: «Лик и синее небо – одно». Происходит характерное для символистской «поэтики соответствий» сближение горнего и дольнего.

Границей между внутренним и внешним пространством, то есть двумя реальностями, выступает окно. В народной традиции окна нередко воспринимались как путь для чего-то святого, чистого [15, 388]. Окно в символическом значении сближается с определением иконы как окна в духовный мир [12, 46]. Граница прозрачна, она как бы присутствует и отсутствует одновременно. Ее особенность состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум сферам – сакральной и обыденной, а сама она из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», то есть возникает характерная для символизма ситуация двойного бытия лирического героя.

В поэтическом тексте А. Блока взаимоотношение внутреннего и внешнего пространства опровергает традиционную оппозицию «свой / чужой». Более того, внешнее положительно маркировано как сакральное пространство «храма», изоморфное Богу и Вечности. Динамика переживаний лирического героя – от зрительного восприятия образа Христа к Его духовному постижению

в окружающей природе как иконе Бога. «Окладом» становится печальная русская природа.

По разъяснению А. Блока, свой «религиозный экфрасис» (Л. Геллер) он создает под влиянием картины М. Нестерова «Видение отроку Варфоломею». Вот как писал об этом сам художник: «Как-то с террасы абрамцевского дома моим глазам неожиданно представилась такая русская-русская красота: слева лесные холмы, под ними извивается аксаковская Воря, там где-то розовеют дали, вьется дымок, а ближе – капустные, малахитовые огороды. Справа золотистая роща...» [4, I, 483]. Сравним с пейзажем у У Блока:

На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг [4, I, 370].

Суть однако не в детальном сходстве, хотя и оно имеет значение, а в общей атмосфере. Святыня увидена поэтом «в родном ландшафте», и это Русский Христос. Явление «Агнца Кроткого в белых ризах», грустного, как «скудная» природа, заставляет вспомнить национального Христа. В стихотворении Блока «мерцает» тютчевский мотив царя небесного, исходившего «в рабском виде» родную землю, что подчеркивается бедным убранством иконы – ее «простым окладом», написанным «убогим художником». Возможно, по аналогии с иконой Спас Ярое Око А. Блок называет свою «синее Око». Однако в отличие от Христа Вседержителя его Иисус «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит» [Ис. 42:3; Мф. 12:20]. Представленные А. Блоком ценностные характеристики Русского Христа укоренены как в народном религиозном сознании, так и у Ф. Достоевского. Они ассоциируются с крестом, кротостью, искупительными страданиями Спасителя.

Довольно лаконичная колористика концепта «Русский Христос» также сориентирована на национальные сакральные тона – белый и синий. В системе византийско-христианской символики синий цвет передает Божественное начало, непостижимость тайны, глубину откровения. Лик Христа и небеса у Блока сливаются в единое целое, символизируя тайну запредельного. Белый цвет, наиболее близкий по семантике золоту, выражает Божественность, чистоту, непорочность и жертвенность. Из множества его значений Блок выбирает кротость и жертвенность. Несмотря на то, что белый – простой цвет, он символизирует светоносность, родство с божественным светом: «Бог есть свет» (1Ин. 1:5). Все это воплощает

в себе «Единый, светлый», украшенный розами в соответствии с «канонами» простонародной эстетики.

Вырваться из «гюрьмы» и достичь небес, к которым влечет лирического героя его душа, можно лишь при условии обретения пути: «пока не станешь сам, как стезя» (евангельская аллюзия «Я есмь путь и истина и жизнь» – Ион. 14:6). Уподобление Христу, как это видится А. Блоку, может осуществиться лишь в результате кенотического самоопустошения, полнейшего отказа от «эго», смирения. Поэт акцентирует высокий статус опрошения, нестяжательства, характерный также для народной христологии. Например, в духовном стихе о Вознесении воспроизведена апокрифическая прощальная беседа Христа с учениками, прославляющая нищенство [13, 368].

Последний катрен отмечен особенной религиозно-мистической напряженностью, вызванной стремлением лирического героя к единению с Абсолютом. Текст включает важнейшие для понимания христологии А. Блока апокалиптические мотивы умирания и Воскресения для будущей жизни. Путь зерна – единственно возможный для идущего за Спасителем: «Пока такой же нищий не будешь, / Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг, / Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь, / И не поблекнешь, как мертвый знак». Мистерия смерти Иисуса дарит надежду на Воскресение, и в этом пасхальном архетипе русской духовности также проявляется национальное своеобразие концепта «Русский Христос» в поэзии А. Блока.

Литература

1. Аверинцев, С. Праздник слез / С. Аверинцев // Родина. – 1990. – № 3. – С. 93–95.
2. Альтицер, Т. Россия и апокалипсис / Т. Альтицер // Вопросы философии. – 1996. – № 7. – С. 110–125.
3. Бердяев, Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / Н. А. Бердяев // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43–272.
4. Блок, А. Собр. соч.: в 6 т. / А. Блок / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983. – Т. 1. – 512 с.
5. Гройс, Б. Искусство утопии / Б. Гройс – М.: Художественный журнал, 2003. – 319 с.
6. Достоевский, Ф. Дневник писателя 1873 года / Ф. Достоевский // [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0470.shtml

7. Дунаев, М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. – Изд. 2-ое, испр. и доп. / М. М. Дунаев. – М.: Христианская литература, 2001–2003. – Т. V. – 780 с.
8. Ильинская, Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века : специфика сознания, концептосфера, типология : Монография / Н. И. Ильинская – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.
9. Лепехин, В. Иконы и лампы в поэзии Александра Блока / В. Лепехин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36151.php>
10. Лосская-Семон, М. В. О религиозном призвании русской литературы / М. В. Лосская-Семон // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 2. Вып. 2. (№ 9). – СПб., 1993. – С. 27–34.
11. Степанов, Ю. С. Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
12. Трубецкой, Е. Н. Три очерка о русской иконе : Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе / Е. Н. Трубецкой. – М.: ИнфоАрт, 1991. – 112 с.
13. Федотов, Г. П. Духовные стихи / Г. П. Федотов // Федотов Г. П. Святые Древней Руси: Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 355–506.
14. Федотов, Г. П. На поле Куликовом / Г. П. Федотов // Федотов Г. П. Святые Древней Руси: Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 533–568.
15. Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии : Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: ООО. «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2001. – 624 с.
16. Шульц, фон О. Русский Христос / О. фон Шульц // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научных трудов. – Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 31–41.
17. Эткинд, А. Хлыст (Секты. Литература и революция) / А. Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с.
18. Языкова, И. К. Богословие иконы (учебное пособие) / И. К. Языкова. – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221 с.

Н.И. Ильинская

THE CONCEPT “RUSSIAN CHRIST” IN THE POEM
“VOT ON – HRISTOS – V TSEPYAH I ROZAH...” BY A. BLOK

N. I. Ilyinskaya

Abstract

The spiritual and mental essence of the concept “Russian Christ” is studied in the article, its religious, axiological and apocalyptic components are marked out. The specificity of its poetical realization in the poem “Vot on – Hristos – v tsepyah i rozah...” by A. Blok is considered. The axiological characteristics of the Russian Christ are proved to be connected with national ideas of the meek and submissive God. The concept “Russian Christ” is realized in spatio-temporal structure of the poem, in motifs of a lyrical hero’s likening to Christ, in apocalyptic motifs of dying and Resurrection, in symbolic images of the path, the gospel grain of wheat, the icon, in colour symbolism, in Russian landscape, and in the gospel reminiscences.

Key words: Russian Christ, Concept, Ethnic Specificity, Lyrical Hero, Symbolism, Motif, National Self-consciousness

**ББК Ш5(2=Р)6–4
УДК 821.161.1**

М. Б. Баландина
кандидат филологических наук, доцент

**«БЕЗБРЕЖНОСТЬ ЖИЗНИ ПОСТИГАЙТЕ»:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
В ЛИРИКЕ Н. Г. КОНДРАТКОВСКОЙ**

Ключевые слова: художественный мир, модель мира, категория красоты, художественное пространство, художественное время, мир природы, мир человека, первоисточник, гармония

«Безбрежность жизни постигайте...» – эта сколь риторическая, столь и программная строка отражает художественное миропонимание уральской поэтессы Н.Г. Кондратковской, её стремление к непрерывному диалогу с миром и читателем. Отношение к действительности автор выражает в стремлении модифицировать «кратковременность свою» в «бессмертие»:

Безбрежность жизни постигайте
И кратковременность свою,
И крайний час отодвигайте
Как поражение в бою,
И до конца в него не верьте:
Эпоху двигая вперед,
Мы не мечтанье, а бессмертье
Передаём из рода в род [2, 171].

Осмысление мира и восприятие жизни у Нины Кондратковской складывается в своеобразную эстетическую систему, организующую художественный мир поэтессы.

Одна из основополагающих категорий в художественном мире Н. Кондратковской есть категория красоты, оказывающаяся среди элементов, имеющих целью раскрытие смысла и содержания человеческого бытия. Красота становится ключевым звеном в связи материального и духовного миров, привносит в жизнь содержание. У поэтессы постижение категории красоты осуществляется с помощью обращения к понятийной сфере, связанной с миром человека, его поступков, быта, природы и т.д. Люди и природа в поэзии Н. Кондратковской дополняют друг друга. Природой определён

М.Б. Баландина

круговорот их жизни, её содержание, ритм, тонус. И сам человек – часть природы. Поэтому высшим проявлением красоты в лирике Н. Кондратовской является красота природного мира.

Через категорию красоты у поэтессы раскрывается тема Родины. В стихотворении «Родное» создаётся удивительный волшебный мир природы. Лирическая героиня погружена в жизнь, она близка всему живому и потому способна ощутить счастье своего личностного бытия. Отсюда и возникает узнавание в природе родного:

Родное бесконечно узнаёшь
В хрустальной хвое, ломкой и смолистой [3]...

Мир природы у Н. Кондратовской живой. Автор использует олицетворения: «задумчивая дрожь» деревьев, «глухое воркование болотца», «опёнки вытянули шеи», дождь объявляет бой «ведьме-засухе».

Очеловечивание природы в художественном мире поэтессы это не просто «технический приём», не просто условное метафорическое уподобление неживого мира живому, идущее от фольклора. В этом приёме олицетворения проявилось мифотворческое сознание автора, которое объясняет стремление к одухотворению мира. Это связано с созданием некоей новой высшей реальности (высшей в соответствии с авторской логикой), которая воспринимается как первоисточник и «прообраз» («архетип») идеальных жизненных форм. Для поэтессы таким «прообразом» становится природа, в основе бытия которой – вечные космические законы.

Чувство одушевлённости и взаимосвязанности всех сторон бытия, признание целесообразности и единства великого и малого, макрокосма и микрокосма составляют суть пейзажной лирики Нины Кондратовской. Жизнь человека в её поэзии нередко соотносится с миром природы, исполненным гармонии и внутреннего смысла. В стихотворении «Студенческая ночь» поэтессой сближаются два понятия – весна и молодость. Текст строится на чередовании пейзажных зарисовок и характеристики человека. В едином ряду оказываются ночь, тишина, небо в звёздах, сирень и тут же:

И девушки в белом
С кудрями, как лён, –
Принцессы из сказок
Забытых времён [3].

В художественном мире Нины Кондратовской и человек, и мир слиты в единой жизни. Это мы встретим и в стихотворениях «Осень едет перелеском», «Ноябрь на нашей улице».

Природа показана как мир осязаемый, объёмный. Автор ориентируется на передачу красок и звуков природы. Хотя цвет

используется поэтессой нечасто. Для организации художественного мира она употребляет цветозаменители:

... Брусника, с каждым часом хорошея,
Зарделась, как заветный огонёк;
Опушил черёмушник метелью
Горную речушку-нелюдимку;
Сирень
Уже течёт по всем бульварам;
Вишни, яблони в цвету;
Островок берёзовый
Окурился мятой... [3].

Оттенки цветов создают удивительные картины, приводящие лирическую героиню к мысли о том, что этот мир прекрасен, а пространство природы – гармоническое пространство. Поэтому в пейзажной лирике всегда присутствует человек с его отношением к миру, с оценкой этого мира:

И чуешь сердцем, что земля такая
В тебя вливает свой могучий дух;
А я пила это диво, как пиво;
И всё-таки в такую ночь не спится
Разумному порядку вопреки... [3].

Использование цвета и цветозаменителей способствует созданию определённого настроения – ощущения радости бытия.

Сюжет в стихах Нины Кондратовской основывается на движении зрительных образов, которое передаёт течение времени. День сменяется ночью: «И вот уже кричит ночная птица, / И ночь вот-вот навалится плечом...». За зимой идёт весна: «Вот – зима / в белизне / и блеске, / Вот – весна. Время / давит / на все железки...».

Природа для Кондратовской становится поводом для размышления о смысле бытия и роли человека в нём. Замысел автора раскрывается постепенно. В стихотворении «Скорость» смена времён года передаёт бег времени, неисчерпаемость жизни:

Время сжалось –
и нам
осталось
Лечь костями...
Но куда ж ты
девалась,
старость,
Чёрт возьми?! [3]

Движение в природе поэтесса понимала и художественно отображала не просто как «круговращение», смену дня и ночи, смену времён года. Это постоянное и бурное движение составляет потаённую сущность жизни природы и человека:

И чуешь сердцем, что земля такая
В тебя вливает свой могучий дух.
И хочется теснее к ней прижаться,
И сойкой петь, и вереском цвести,
Дышать, дышать – и всё не насыщаться,
Глядеть, глядеть – и глаз не отвести [3].

Природа становится источником вдохновения для поэта в стихотворении «Листопад». Опять у Нины Кондратковской мир человека и мир природы сближены. Сравнение происходит на основе сопоставления: осень в природе – осень человеческой жизни. В стихотворении провозглашается идея бессмертия. Для природы – это способность возрождения, для человека – продолжение в творчестве:

А придёшь и вдохнёшь
Этот звон уходящего лета,
Эту струнную дрожь,
Что не сыграна и не допета –
И тебя окрыля,
Песни новой родится начало... [3].

Через категорию времени автор показывает связь между душевными процессами и явлениями внешнего мира («сцепление человека с природой и с окружающим миром» [1, 315]). Осень как время года символизирует этап человеческого пути в стихотворении «Запас». Здесь опять появляется образ осени. Это произведение наполнено исповедальными мотивами. Осень предстаёт здесь не в красках, не как преображение мира, как это было в «Листопаде»: «Как, родная земля, / Ты в раздумье своём величава!». В стихотворении «Запас» осень – это время подведения жизненных итогов:

Я нажила и пусть
Лишь сыновей и дочь...
<...>
Я обрела друзей,
Сотни надёжных плеч [2, 12].

В лирике Нины Кондратковской создаётся мифологическая модель мира, основанная на механизме круговорота и вечного возрождения. Время бытия природы в художественном мире поэтессы, изображённое как непрерывный поток, призвано показать

существование человека вечным круговоротом, в котором жизнь и смерть – части бесконечного бытия.

В художественном мире Кондратковской показан прорыв человека из ВРЕМЕНИ в ВЕЧНОСТЬ. Обязательным условием этого прорыва является творчески-преобразовательная деятельность человека:

А Завтра
В Сегодняшний день
Переплавить [3].

В стихотворениях разных лет «Мы – будем!», «Глубокий вздох», «Время», «Вчерашний день» показано осознание времени как течения, как процесса постепенного превращения прошлого в настоящее, настоящего в будущее:

И я глоток бездонного дыханья
Поставлю точкой на краю дорог,
И пусть в тот миг у нового созданья
Услышит мать глубокий первый вздох [3].

Художественное пространство лирики Н.Г. Кондратковской заполнено «дыханием вечной жизни» природы, насыщено различными красками, цветовыми оттенками, пронизано звуками и запахами. Художественный мир поэтессы – звучащее пространство. Звук в её творчестве существует как естественный признак вечной жизни природы: «воркование болотца»; «кричит ночная птица»; «Птицы песни все на свете / Всей артелью голосят»; «Закричала птица-клёст»; «щёлкает кузнечик».

Нина Кондратковская связывает представления о красоте мира с изобилием и многообразием природы. В этом случае «красота» близка понятию «богатство»:

Но озеро размахнулось щедро,
А лето было богато» («Пиршество») [3].

Красота как чудо предстаёт в стихотворениях «Песня первой метелицы», «Светлынь»:

Город стал от пурги-метелицы
Градом сказочным – Леденцом,
Обернулась я красной-девицей,
Ты – соколиком-молодцом;
Степенно солнечное тело
Перекатилось на дома,
Простые кровли завертело
И превратило в терема [3].

Произведения строятся на мотиве преображения мира. Зимний пейзаж в стихотворении «Песня первой метелицы» поэтессы характеризует метафорой «серебряная краса». В другом произведении вечерний закат уподобляется «светомузыке».

И, наконец, красота для Нины Кондратковской – это гармония, которая представлена в стихотворении «Сад». Картина мира у поэтессы складывается из образов-символов: соловьиный сад в цвету (отображает красоту природы) – дети – добрые сердца (отображает красоту души человека). Поэтесса развивает намеченные в предыдущей литературной традиции модусы сада, первоисточком для которых стал библейский рай. Но Н.Г. Кондратковская говорит не о сакральной, духовной сущности сада, а отмечает его «материальность», урожайность:

Сад зелёный соловьиный –
Вишни, яблони в цвету.
Над калиной, над малиной
Пчёлы млеют на лету.
Палисадник маком вышит,
И с плющом вперегонки
На балкон до самой крыши
Лезут хитрые вьюнки [3].

Сохраняя фольклорную семантику образа сада как символа дома, молодости и любви, поэтесса развивает метафору «жизнь-сад». Человек в саду не «праздный соглядатай», а созидатель: «знать, у тех, кто сад лелеет, / очень добрые сердца» [3].

Нина Кондратковская противопоставляет красоту природы и красоту слова. Для автора природа – идеал, абсолют, который трудно выразить словом:

Красоты несказанной
Краше нет на свете,
Нет такого красного
Слова на примете,
Чтоб медовой сладостью
Досыта ласкало,
Чтоб такой же радостью
Через край плескало [3].

Но не только природой любитесь поэтесса. Её интересуют и люди, их заботы, чаяния. В стихотворениях «Слово о Магнитке», «Человек увидел сон», «Расстрелянный Пушкин» поэтесса обращается к истории России, показывая время и людей, рождённых им. Автор

переходит к философскому обобщению, гордясь лучшими чертами народного национального характера:

– Был убит я?
Был. А не добит.
Отняли любовь? А я любил.
Взяли силы? Я пошёл без сил.
Хлеба не достало – я стерпел.
Выжимали стон – а я запел [3].

Для лирики Нины Кондратовской характерна установка на принятие жизни во всех её проявлениях, стремление к осознанию и целостности бытия. Поэтесса стремилась запечатлеть мир видимый с его красотой и гармонией. Единение с миром переживается ею как важный процесс вхождения человека в жизнь. Потребность включиться в движение жизни осознаётся как творческий выбор:

Живи, покуда время есть
И каждый миг его уведь,
И грозный час, и хмурый день
Врубай, включай в летящий век,
Во тьму, в немыслимый парсек.
Я это всё себе твержу,
Хватая время за вожжу... [2, 196].

Литература

1. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 320 с.
2. Кондратовская, Н. Тайная грусть / Н. Кондратовская. – Челябинск: Два Комсомольца, 2008. – 256 с.
3. Кондратовская, Н. Г. Сердце-озеро / Н. Г. Кондратовская // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kondratkowskaja_n_g/

“BEZBREZHNOST ZHIZNI POSTIGAYTE”: INTERPRETATIONS OF REALITY IN N. KONDRATKOVSKAYA’S POETRY

M. B. Balandina

Abstract

The author researches specific of the world view presented in poems by N. Kondratkovskaya, a famous Ural poetess. The poetess creates the mythological model of the world based on the idea of eternal revival. Kondratkovskaya’s poetry is characterized by acceptance of life in all its manifestations.

Key words: Picture of the World, Concept “Beauty”, Space and Time in Poetry, Harmony

2. Поэтика Ф. М. Достоевского

**ББК Ш5(2=Р)5–4
УДК 821.161.1**

*Л. А. Сапченко
доктор филологических наук, профессор*

ТЕМА «РУССКОГО ПОМЕЩИКА» В «СЕЛЕ СТЕПАНЧИКОВЕ...» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ПАРОДИЙНО-ПОЛЕМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Ключевые слова: Достоевский, Карамзин, Гоголь, пародия, русский помещик

В комментариях к третьему тому Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского приведены подробные сопоставления текста «Села Степанчикова и его обитателей» с произведениями Н.В. Гоголя, в первую очередь, – с главой «Русский помещик» и вторым томом «Мертвых душ». При этом показано, что тема «отеческого» отношения помещика к «невежественным» крестьянам, проповедь его обязанностей, его высокой нравственной миссии, как это патетически дано у Гоголя и Карамзина, становится объектом пародирования у Достоевского. Кроме того, в комментариях отмечено, что существует также традиция находить в образе Фомы Опискина черты личности, особенности поведения, привычки и высказывания Н.В. Гоголя.

Сходство образа Фомы Опискина с Н.В. Гоголем было подмечено при первом же чтении повести редакцией «Отечественных записок», что удержалось в устных преданиях. В 1921 году Ю.Н. Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь» сопоставил тексты «Села Степанчикова» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» и пришел к выводу, что многие фрагменты «пародийно» тождественны. Но если можно согласиться, что “речи Фомы пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями»”, то, по словам Л.П. Гроссмана, «есть преувеличения в утверждениях, что “материалом для пародии послужила л и ч н о с т ь Гоголя”» [4, 219]. Сопоставление Опискина с Гоголем, считает исследователь, необходимо «сосредоточить на литературном материале» [4, 219]. В биографическом же и личном плане нет сходства образов, «верховный художественный авторитет Гоголя никогда не колебался в глазах Достоевского» [4, 220]. «Автору не удалось доказать, что

Фома Опискин – пародированный Гоголь», – считал также В.В. Виноградов [2, 461].

Л.П. Гроссман упоминал о другом предположении, выдвинутом в книге А. Левинсона о Достоевском (Париж, 1931). «Чем пристальнее вглядываешься в образ Фомы, тем отчетливее различаешь (несмотря на все свое изумление) под маскою этого самозванца страдальческий образ Белинского... С помощью этой чудовищной карикатуры писатель, на пороге своего нового существования, прощается с людьми 40–х годов, и нет такого сарказма, который показался бы ему слишком жестоким для заклеивания их» [4, 221]. В рассказе И.И. Лажечникова об устройстве им судьбы молодого Белинского, который был принят секретарем к одному «богатому барину». В некоторых эпизодах из жизни критика (тяжелые неудачи, гонения, исключение из университета, оскорбленное самолюбие) просматриваются параллели к образу Фомы. «Если в его литературных выступлениях Достоевский пародирует публицистику Гоголя, в личности Фомы он сатирически метит в одного из самых антипатичных ему литературных современников – в Белинского» [4, 222].

Л.М. Лотман указывает на возможность и других литературных и реальных прототипов Фомы – Рудина, Грановского, однако заключает: «Конечно, ни Рудин, ни тем более Грановский или Белинский не являются прототипами гротескного образа Фомы Опискина, но многоаспектный социально–психологический анализ типа узурпатора общественных симпатий, ложного властителя дум включал и мотив его мимикрии под высокий образ “русского скитальца”, идеолога, мученика идеи» [8, 153].

Подобное обобщение имеет место и у Тынянова: «Фома прежде всего литератор, проповедник, нравственный учитель – на этом основано его влияние» [14, 216]. При этом, как считает В.А. Туниманов, пародируется неискренний, «неуместно торжественный тон гоголевской “Переписки”» [12, 44]. Но когда Фома читает наставления Ростаневу («Вы помещик; вы должны бы сиять, как бриллиант, в своих поместьях. Не думайте, чтоб отдых и сладострастие были предназначением помещичьего звания. Не отдых, а забота, и забота перед богом, царем и отечеством! Трудиться, трудиться обязан помещик, и трудиться, как последний их крестьян его!» [6, III, 166]), то здесь происходит пародирование давней и очень характерной для русской литературы традиции, отнюдь не связанной каким-либо одним именем. Об обязанностях помещика говорят уже персонажи фонвизинского «Недоросля». В этом русле может быть осмыслен также «Обитатель предместья» М.Н. Муравьева. Автор дневниковых записок, в форме которых ведется повествование,

противопоставляет двух помещиков. Один из них – граф Благотворов, который счастлив тем, что может облегчать судьбу себе подобных. Он спасает от огня «дряхлую больную женщину» и, обращаясь к друзьям, излагает свое жизненное кредо: «Друзья мои! Я человек, и мне приятно служить человечеству!» [9, I, 90].

О владельце другой деревни говорится: «Несчастье крестьян его не трогало. Он думал, что они рождены для его презрения...» [9, I, 92]. Обитатель предместья видит вокруг «поля пренебреженные, хижины земледельческие развалившиеся, вросшие в землю, соломою крытые!» [9, I, 92].

Тема русского помещика звучит в карамзинском «Письме сельского жителя», который «... начал входить во все подробности, наделил бедных всем нужным для хозяйства, объявил войну ленивым, но войну не кровопролитную; вместе с ними, на полях, встречал и провожал солнце; <...> ввел по возможности опрятность, чистоту в их избах...» [7, II, 292]. Герой Карамзина заслужил благодарность своих крестьян, ставших трезвыми и трудолюбивыми. Завершается письмо уверенностью героя в любви и благодарности поселян к нему, его же обхождение с ними показывает, что он считает их «людьми и братьями по человечеству и Христианству» [7, II, 296]. Высшим наслаждением для героя является осознание того, что живет он с истинною пользою для пятисот человек, вверенных ему судьбою. «Главное право русского дворянина быть помещиком, главная должность его быть добрым помещиком» [7, II, 296].

Между «Письмом сельского жителя» Карамзина и письмом «Русский помещик» из «Выбранных мест...» Н.В. Гоголя обнаруживаются поразительные аналогии. Начало и конец «Русского помещика» соединены одной мыслью, восходящей к «Письму сельского жителя» и предваряющей толстовское «Утро помещика»: быть помещиком над своими крестьянами повелел тебе Бог, и он взыщет с тебя, если б ты променял свое званье на другое. «...Не служа доселе ревностно ни на каком поприще, сослужил такую службу государю в званье помещика, какой не сослужит иной великочиновный человек. Что ни говори, но поставить 800 подданных, которые все, как один, и могут быть примером всем окружающим своей истинно примерною жизнью, – это дело не бездельное и служба истинно законная и великая» [3, VIII, 328].

Как бы взяв в образец обычая, заведенные карамзинским «сельским жителем» (непосредственное участие помещика во всех хозяйственных работах, общие праздники трижды в год и т.д.), Гоголь наставляет своего адресата: «Заведи, чтобы при начале всякого общего дела, как-то: посева, покосов и уборки хлеба – был пир на всю деревню,

чтобы в эти дни был общий стол для всех мужиков на твоём дворе, как бы в день самого Светлого Воскресенья, и обедал бы ты сам вместе с ними, и вместе с ними вышел бы на работу, и в работе был бы передовым, подстрекая всех работать молодцами, похваливая тут же молодца и укоряя тут же ленивца» [3, VIII, 324]. Предваряя Л.Н. Толстого, Гоголь советует: «Возьми сам в руки топор или косу» [3, VIII, 325].

Гоголевский дискурс, как и карамзинский, завершается процветанием и помещика, и крестьян, духовным родством между ними, чувством честно исполняемого долга.

В этом же контексте можно упомянуть слова Владимира из неоконченного пушкинского «Романа в письмах»: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши...

Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении» [10, V, 484–485] и т.д.

К типу «русского помещика» относится и Федор Иванович Лаврецкий («Дворянское гнездо»), вернувшийся в Россию, чтобы «пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать» [13, VII, 233]. В эпилоге романа Тургенев сообщает, что Лаврецкий «сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян» [13, VII, 293].

Таким образом, хотя пародийному переосмыслению у Достоевского подвергаются преимущественно фрагменты именно гоголевских текстов об обязанностях русского помещика, но вопрос может быть поставлен иначе. Не ставя целью найти конкретный прототип, хочется отметить, что проблема гораздо более масштабна. Она связана с типом «русского помещика» – основного героя русской классической литературы, прямо связанного с авторской позицией, проблемой идеала в произведении.

Согласно другим утверждениям, объектом пародии становится не личность и не тип, а литературный жанр. По мнению В.А. Туниманова, «в романе Достоевского пародируются скорее всего не отдельные статьи Гоголя, Карамзина, Шишкова (и других), а жанр наставлений» [12, 53] и сопутствующие ему утопия и идиллия, наподобие «Фрола Силина, благодетельного человека» (для Достоевского – пример искаженного представления о русском крестьянине).

Действительно, в жанровом отношении карамзинское «Письмо сельского жителя» обнаруживает признаки утопии. Перед нами не отображение реальных впечатлений, а скорее мысленный эксперимент, помещающий героя и читателя в пространство, поддающееся разумным преобразованиям.

Здесь можно отметить отсутствие героя-индивидуальности со своей судьбой, своим мировосприятием как объекта изображения. В «Письме сельского жителя» нет ни бедной Лизы, ни Фрола Силина, лишь обобщенные «крестьяне», чья точка зрения на все происходящее отнюдь не дифференцирована: в полном соответствии с планами помещика они постепенно и неуклонно исправляются, испытывая лишь любовь и благодарность к барину.

Гоголевский же текст («Русский помещик») скорее соотносится не с утопией, а проповедью, поучением, хотя исходная мысль Гоголя утопична: он убежден в быстрой («к концу года») достижимости полного взаимопонимания между помещиком и крестьянами, в умении русского человека (крестьянина) быть преданным и благодарным (именно этим заканчивается карамзинское «Письмо...»).

Жанр произведения А.С. Шишкова говорит сам за себя: «Завещание моим крестьянам, или Нравственное им наставление».

«Утро помещика» Л.Н. Толстого (результат замысла «Романа русского помещика») в поэтологическом отношении можно назвать борьбой романа (глубоко индивидуализированные образы в конкретном времени и пространстве, сложность душевной жизни главного героя) с утопией и идиллией (экспериментальное пространство, остановившееся или цикличное время, конгломерация вместо неповторимых персонажей, однообразный эмоциональный фон, упрощенность взаимоотношений). При этом карамзинско-гоголевская традиция предстает в «Утре помещика» как не имеющая ничего общего с действительностью.

У Толстого сами крестьяне являются специальным предметом художественного исследования. При этом писатель приходит к выводу о невозможности желаемого взаимопонимания. В этом заключается причина неосуществленности толстовского замысла «Романа русского помещика». Успех задуманного произведения именно как романа нового времени мог иметь место лишь в том случае, если бы помещик перестал быть таковым и соединился с крестьянским миром. Условие почти невыполнимое. Оно возможно только во внесоциальной сфере – философско-психологической, общегуманистической, христианской. Эти два феномена – роман и русский помещик – почти несоединимы: либо роман как слияние героя с действительностью, как принятие

правды жизни¹, либо помещик, диктующий свои условия крестьянскому миру. Не случайно тип «русского помещика» появился в литературе совсем не в романном жанре: в комедии, в утопии, в наставлении, в сатире. Слово «роман» в связи с «русским помещиком» оставляет за собой лишь любовную сферу, приобретающую, чаще всего, трагическое звучание. При этом осмысляется место героя не столько в общественной иерархии, сколько в целой системе мироустройства. Тип русского помещика вбирает в себя не только национально-исторический, социальный, но также и лирико-философский, религиозно-нравственный аспекты.

Не проходит мимо этой темы и Достоевский («Сцена разговора Егора Ильича Ростанева с мужиками в III главе напоминает разговор Костанягло с крестьянами» [I, 514]).

Среди сочинений Фомы Опискина упоминается, в частности, «бесмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться» [6, 158].

Общий для всех сюжет: приезд помещика в свою деревню – служит у Достоевского для того, чтобы опрокинуть привычную схему (приезд, реформы, улучшение жизни крестьян, общее благоденствие). Условно-риторические в произведениях Карамзина, Гоголя или иронические у Тургенева определения помещика: «отец», «батюшка», «кормилец» и т.п. – обретают свой истинный смысл по отношению к Ростаневу; его душевное родство с крестьянами не приобретается ценой реформ и «улучшений», а существует изначально и органично, хотя он и не выходит вместе с ними на поля, тогда как читающий проповеди и обучающий слуг французскому Опискин относится с нескрываемым презрением к человеку из народа и становится у автора объектом пародийно-сатирического изображения.

Таким образом, «русский помещик (в его отношениях с собственными крестьянами) – магистральный герой и вечный тип русской литературы, представленный в творчестве Фонвизина, М.Н. Муравьева, Радищева, Крылова, Карамзина, Пушкина, Шишкова, Гоголя, писателей «натуральной» школы, С.Т. Аксакова, Толстого, Тургенева, Гончарова решительно переосмыслен у Достоевского. В «Селе Степанчикове» мы находим продолжение и преодоление традиций, коренные изменения в самой ткани «романа русского

¹ В комментариях к четвертому тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого говорится, что для раннего Толстого «роман – это “история жизни”, “история”, но отнюдь не любовная <...> в названии “Роман русского помещика” слово “роман” можно перевести, как “история душевного и умственного развития” [II, IV, 398].

помещика». Как пишет М. Гус, здесь проявилось «стремление Достоевского занимать в литературных спорах свою особую позицию <...> Это сказалось и в Опискине и в Ростаневе, которого Достоевский и написал так, что он не подходил под понятие “лишнего человека” ...» [5, 162]. Опискин же – это «по-своему универсальный тип», как определяет его В.А. Туниманов [12, 32]. Для создания этого типа был использован «необъятный жизненный и литературный материал» [12, 49].

Достоевский не создает карикатуру на Гоголя, а вступает в спор с вековой традицией, утверждая в то же время (вслед за М.Н. Муравьевым) «силу личного достоинства» [9, 94] человека из народа (Гаврила, Гришка, Архип) и возвращаясь к истории любви барина и бедной девушки.

«Достоевский, как и в других произведениях, не просто использовал в “Селе Степанчикове” традиционные классические образы и сюжетные схемы, он часто отталкивался от них, психологически переосмысливая их и полемизируя со всеми предшественниками» [1, 515]. Признание в образе Ростанева нового для русского литературы героя может быть поводом к осмыслению и нового типа «русского помещика», а «Село Степанчиково» может быть рассмотрено как в высшей степени оригинальная модификация «романа русского помещика».

Литература

1. Архипова, А. В. Комментарии / А. В. Архипова // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 15 т. – Л.: Наука, 1988–1996. – Т. 3. – С. 510–530.
2. Виноградов, В. В. Гоголь и Достоевский / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. – М.: Наука, 1976. – С. 460–462.
3. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
4. Гроссман, Л. П. Прототипы Фомы Опискина / Л. П. Гроссман // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного. – М.: ГИХЛ, 1935. – С. 219–221.
5. Гус, М. Идеи и образы Достоевского / М. Гус. – Изд-е 2, доп. – М.: Худож. лит., 1971. – 592 с.
6. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч.: в 15 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988–1996.
7. Карамзин, Н. М. Избр. соч.: в 2 т. / Н. М. Карамзин. – М., Л.: Худож. лит., 1964.

8. Лотман, Л. М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX века / Л. М. Лотман // Достоевский: Материалы и исследования. – Т. 7. – Л.: Наука, 1987. – С. 152–165.
9. Муравьев, М. Н. Соч. / М. Н. Муравьев. – СПб.: В типографии Императорской Академии Наук, 1847. – 445 с.
10. Пушкин, А. С. Собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Гослитиздат, 1960.
11. Толстой, Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1928–1958.
12. Туниманов, В. А. Творчество Достоевского 1854–1862 / В. А. Туниманов. – Л.: Наука, 1980. – 296 с.
13. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. / И. С. Тургенев. – Л.: Наука, 1964. – М., Л., 1964.
14. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
15. Шишков, А. С. Завещание моим крестьянам, или Нравственное им наставление / А. С. Шишков. – СПб.: В типографии министерства государственных имуществ, 1843. – 67 с.

THEME OF “RUSSIAN LANDOWNER” IN “THE VILLAGE OF
STEPANCHIKOVO ...” BY F. DOSTOEVSKY:
PARODY AND POLEMICS

L. A. Sapchenko

Abstract

The researcher suggested the original interpretation of “The Village of Stepanchikovo...” by Dostoevsky. The theme of “Russian landowner” is considered in the dispute discourse, which the writer leads with predecessors and contemporaries – Karamzin, Pushkin, Gogol, Turgenev, Tolstoj.

Key words: Dostoevsky, Karamzin, Gogol, Parody, Russian Landowner

**ОБРАЗЫ ДВУХ ТИХОНОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И РУССКИЙ СВЯТОЙ ТИХОН ЗАДОНСКИЙ**

Ключевые слова: святой Тихон Задонский, Тихон, «Бесы», «Житие великого грешника» Достоевского, Тихон

По замыслу Достоевского, одной из центральных в романе «Бесы» должна была стать ненапечатанная глава «У Тихона». В беседе Ставрогина и старца Тихона, выслушивающего героя романа и читающего его листки с признанием в совершенном преступлении, содержится ключ к пониманию не только сложного образа Ставрогина, но и ко всему идейно-философскому содержанию романа. Разговор Ставрогина со старцем – одна из наиболее драматических и сложных в психологическом отношении сцен произведения. Особенно интересна реакция Тихона на исповедь Ставрогина. Желание героя обнародовать листки с признанием и публично сознаться в содеянном он комментирует следующим образом: «Я возражать вам и особенно упрашивать, чтоб оставили ваше намерение, и не мог бы. Мысль эта – великая мысль, и полнее не может выразиться христианская мысль. Дальше подобного удивительного *подвига*, который вы замыслили, идти *покаяние* не может, если бы только...» <Выделено мною. – Н. С.> [4, 11, 24].

В разговоре с героем Тихон несколько раз повторяет слова, которые подчеркнуты нами в цитате. Они звучат неожиданно, в особенности учитывая то, что Ставрогин только что признался в страшном преступлении. Но какую цель преследует Тихон? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к истории создания романа.

У Тихона в романе «Бесы» существовал реальный прототип – известный богослов и чудотворец, епископ Воронежский Тихон Задонский (1724–1783), который стал прообразом не только для Тихона в «Бесах», но и для похожего на него персонажа в ненаписанном романе Достоевского «Житие великого грешника». (Достоевский собирался написать «Житие» в 1869–1870 годах, в период между романами «Идиот» и «Бесы», но это произведение не было создано, остались лишь черновики и упоминания о плане романа в письмах к друзьям). В «Житии» писателем был также

задуман персонаж по имени Тихон, беседующий с героем и производящий на него сильное впечатление. Кроме того, Тихон Задонский стал одним из прототипов старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы».

Достоевский начал интересоваться жизнью и трудами Тихона Задонского в первой половине 60-х годов, когда было опубликовано жизнеописание святого и полное собрание его сочинений в 15-ти томах [1, 130]. Одно из произведений Тихона Задонского было найдено в личной библиотеке Достоевского, оно называется «Покаяние» [11]¹.

Трудно точно определить, какие именно труды святого старца читал Достоевский и какое из этих произведений сильнее всего повлияло на писателя. Несомненно то, что у Достоевского было особое отношение к Тихону Задонскому, поэтому в его творчестве появляется персонаж, которого зовут Тихоном. Кроме того, некоторые идеи в романах и рукописях Достоевского перекликаются с идеями в трудах Тихона Задонского², и это позволяет сделать вывод о том, что Достоевский знал о Тихоне Задонском достаточно много.

В монографии П.С. Шкуринова «Философия России XVIII века» можно познакомиться с важнейшими фактами биографии Тихона Задонского: «Родился в селе Короцко Валдайского уезда Новгородской губернии, в семье бедного дьячка. Учился в Новгородской семинарии и был оставлен при ней учителем. В 1758 г. принял монашество, уже через год стал архимандритом Желтикова монастыря, потом переведен в Отрочь монастырь и назначен ректором Тверской семинарии. В 1763 г. поставлен на епископскую кафедру в Воронеже. Написал ряд крупных богословских сочинений, в их числе «О семи св. тайнах» и «Прибавление к должности священнической». Установил в кафедральном храме традицию воскресных проповедей. До Указа 1766 г. запретил в своей консистории телесные наказания церковнослужителей. Открыл в уездных городах славянские и греко-латинские школы, а в Воронеже – семинарию. <.....>. Последние годы провел в Задонском монастыре, показывая пример благочестия и аскетизма» [12, 92–93] Тихон Задонский повлиял не только

¹ Но это лишь маленькая брошюра о пользе покаяния, которая почти не дает информации о самом святом. К тому же эта брошюра была издана в 1878 году, то есть значительно позже, чем возник замысел «Жития» и был закончен роман «Бесы».

² В рукописи «Житии» есть несколько описаний, которые взяты из жизни Тихона Задонского. Например, Тихон просит прощение человеку, который ссорил с ним и дал его пощечину [4, X, 138]. В жизнеописании тоже есть сходное описание [6, 239].

Наохито Сауцу

на Достоевского, но и на Новикова, Радищева, Надеждина, Чаадаева, Соловьева, Нестерова, Флоренского [10, 169].

В жизнеописании Тихона Задонского отмечено, что святой работал день и ночь и почти не отдыхал. Здоровье его было подорвано, и он часто чувствовал себя плохо. Появились нервные припадки с приливами крови, судорогами и мучительными болями. Он сподобился чудного видения. Глядя на висевшую перед ним картину распятия и духовными очами созерцая крестные муки Спасителя, святой вдруг увидел, что Христос, израненный и окровавленный, сходит с Голгофы и идет к нему [6, 238].

Припадки и видения Тихона Задонского невольно заставляют нас вспомнить об эпилептических припадках Достоевского. Можно предположить, что их недуги были похожи.

Как написано в комментариях к полному собранию сочинений Достоевского, которое издано в Петрозаводске [3, 900–902], неслучайно, что писатель избрал Тихона Задонского прототипом в своих романах. Святитель родственен Достоевскому по типу личности и по типу творчества. Св. Тихона никак нельзя причислить к тем, о ком в монастырях говорят: «Свят, но неискусен»; обладая личной святостью и чистотой как бы изначальной, не проходившей через искушения и испытания, соблазн и падение, такой монах зачастую не может служить руководителем для других, ибо сам не испытал опасностей дороги [3, 900].

Тихон Задонский страдал от уныния и тоски. Святитель по характеру своему был горячим, раздражительным и склонным к превозношению. Много должен был он потрудиться, чтобы переломить в себе эти качества. Горячо зывал он о помощи ко Господу Богу и стал преуспевать в кротости и незлобии. Когда слышал, проходя мимо, как иной раз издевались над ним монастырские служки или даже сам настоятель, говорил сам себе: «Так Богу угодно, а я достоин этого за грехи мои». Раз сидел он на крылечке кельи и мучился помыслами самомнения. Вдруг юродивый Каменев, окруженный толпой мальчишек, неожиданно подбежал к нему и ударил по щеке, шепнув на ухо: «Не высокоумь!» И дивное дело, сейчас же почувствовал святитель, как бес высокоумия отступил от него. В благодарность за это положил святой Тихон выдавать юродивому ежедневно по три копейки.

Большую борьбу имел святитель с плотью и с грехом уныния. Как только укреплялось его здоровье – начинала бунтовать плоть, когда слабели его силы – слабел и дух, и нападали тоска и уныние. Но святитель, укрепляемый Божьей помощью и благодатью, выходил победителем.

Самым тяжелым искушением была безотчетная тоска и уныние. В такие минуты кажется, что от человека отступает Господь, что все погружается в непроглядный мрак, что сердце каменеет, а молитва останавливается <...>. Святитель боролся с приступами уныния различными средствами [6, 238].

Действительно, гордость и уныние Тихона Задонского ассоциируются с духовным состоянием Ставрогина. Наверное, Достоевский имел в виду гордость Тихона Задонского, когда писал главу «У Тихона», поскольку он представил персонажа Тихона в качестве собеседника героя в этой главе. Поэтому, кажется, что Достоевский мог предположить возможность, что Ставрогин в состоянии перебороть свой характер и пойти по пути к святости.

Тихон Задонский жил в XVIII веке, который характеризуется секуляризацией всех сторон жизни русского общества. Среди высших классов были распространены французское вольнодумие, в частности, идеи Вольтера и философов-энциклопедистов. И из-за этого появились нигилизм и атеизм. Например, когда Тихон Задонский стал епископом в Воронеже, там кощунства и глупые выходки против церкви считались признаком образованного, передового человека [6; 2]. И в творчестве Тихона Задонского отражаются эти процессы.

Тихон Задонский не отрицал мир вокруг нас. Преодоление привязанности к плотскому зависело от восстановления собственной целостности, для чего человеку, по мысли Тихона Задонского, предстоит научиться прежде всего правильному познанию мира: все явления окружающего мира необходимо было рассматривать и изучать, пытаясь раскрыть, разгадать их скрытое символическое содержание. Мир в сочинениях Тихона Задонского в этом смысле безусловно положителен [2, 48–49].

Творчество Тихона Задонского богато примерами конкретных грехов, совершаемых в разных сословиях общества. Святой подчеркнул, что духовные падения не зависят от социальной иерархии. Его творчество наполнено великим состраданием и любовью к слабым и заблудшим.

По мысли Тихона Задонского, Христос явился в мир как идеал человека, чтобы стать духовным маяком и указать людям путь. Каждый может идти по этому пути, стремясь к совершенству. Спасение не зависит от количества грехов. Но люди будут прощены при условии познания и преодоления в себе действий сокроваженного яда, заразившего душевные и телесные силы человека, ибо, по мысли Тихона Задонского, «познавши зло и пагубу, от зла и пагубы не уклоняется» и, наоборот, «познав добро, кто его не ищет?» [2, 51].

Тихон Задонский считал, что для спасения человека важно осознание и преодоление своих грехов, а степень греха не так важна. Эта идея перекликается с мыслями старца Тихона в романе Достоевского «Бесы». По мнению Тихона в «Бесах», грех раскаявшегося Ставрогина не мешает его спасению. Также, мы можем найти подобную мысль в главе «У Тихона» в романе «Бесы». Например, после того, как Ставрогин сказал о невозможности своего спасения¹, Тихон ответил так: «Я вам радостную весть за сие скажу, – с умилением промолвил Тихон, – и Христос простит, если только достигнете того, что простите сами себе... О нет, нет, не верьте, я хулу сказал: если и не достигнете примирения с собою и прощения себе, то и тогда Он простит за намерение и страдание ваше великое [4, XI, 28].

Тихон Задонский считает, что достоинство каждого человека не связано с условиями в обществе. При этом он не отрицает социальную иерархию и то, что пороки в мире порождены социальной несправедливостью. Так как он думает, что Зло существует во всем мире и играет роль постоянного и полезного испытания для каждого человека. Мысль считать Зло мира полезным для воспитания человека во многом традиционна и типична во истории православия.

В феврале 1876 года в первой главе «Дневника писателя», называющейся «О любви к народу. Необходимый контракт с народом» Достоевский писал: «Я не буду вспоминать про его (народа. – Н. С.) исторические идеалы, про его Сергиев, Феодосиев Печерских и даже про Тихона Задонского. А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского? Зачем это так совсем не знать и совсем дать себе слово не читать? Некогда, что ли? Поверьте, господа, что вы, к удивлению вашему, узнали бы прекрасные вещи» [4, XXII, 43].

В этой главе Достоевский размышляет о том, что судить русский народ нужно не потому, какой он есть, а по тому, каким желал бы стать. В данном контексте становится понятно, что для Достоевского Тихон Задонский – идеал, к которому русский народ должен стремиться.

В письме, посланном Достоевским Майкову 25 марта 1870 г. Из Дрездена, в частности, говорится о роли Тихона в ненаписанном романе «Житие великого грешника». Существует несколько упоминаний о «Житии» в письмах писателя, но в послании Майкову Достоевский наиболее подробно рассказывает о плане своего

¹ – Кстати, Христос ведь не простит,— спросил Ставрогин, и в тоне вопроса послышался легкий оттенок иронии,— ведь сказано в книге: «Если соблазните единого от малых сих» – помните? По Евангелию, больше преступления нет и не может (быть) [4, XI, 28].

будущего произведения и о чрезвычайной важности в нем роли Тихона: «Не говорите же про Тихона. Я писал о монастыре Страхову, но про Тихона не писал. Авось выведу величавую, *положительную*, святую фигуру <...>. Правда, я ничего не создам, а только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом. Но я сочту, если удастся, и это для себя уже важным подвигом» [4, XXIX, 118].

Это письмо Достоевского имеет важное примечание, в котором писатель называет Тихона найденным положительным типом русской литературы: «Почем мы знаем: может быть, именно Тихон-то и составляет наш русский *положительный* тип, который ищет наша литература» [4, XXIX, 118]. Эти слова писателя позволяют заключить, что после романа «Идиот», в котором Достоевский попробовал создать «образ положительно прекрасного человека» – князя Мышкина, писатель пытался создать нового положительного героя в следующем романе – «Житии великого грешника», обратившись при этом к реальному историческому персонажу – русскому святому Тихону Задонскому.

Приблизительно через полгода, 8-го октября 1870-го года, в письме Каткову из Дрездена, Достоевский рассказывает о персонажах своего нового романа, который он начал писать, и план которого был еще не до конца ясен. Этим новым произведением становится роман «Бесы». В тексте письма Достоевский называет Тихона «светлым лицом», а Петра Верховенского и Ставрогина «мрачными лицами» [4, XXIX, 142].

Обратим внимание на то, что речь в письме идет только о трех персонажах, которые мыслились как центральные, при этом Тихон, упоминаемый после Ставрогина и Верховенского, очевидно им противопоставлялся.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для Достоевского образ святителя Тихона Задонского обладал большой притягательной силой. Писатель изучал его труды, в определенном смысле видел в Тихоне Задонском идеал русского народа и пробовал создать похожий на него светлый, положительный образ в своих произведениях. На наш взгляд, это намерение привело Достоевского в конце концов к созданию образа старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы».

По замыслу Достоевского, «Житие великого грешника» должно было стать большим романом наподобие романа Л.Толстого «Война и мир». Все свои невоплощенные замыслы Достоевский хотел развить и реализовать в этом произведении. Роман остался ненаписанным,

но заложенные в него идеи помогают более глубоко понять другие произведения писателя. Во время работы над «Идиотом» в письме Майкову Достоевский сообщал о том, что планирует написать роман под названием «Атеизм». Позже, в период создания «Бесов», писатель поменял название «Атеизм» на «Житие великого грешника» и одновременно значительно изменил содержание романа. Писатель, как ему казалось, ненадолго оставил рукопись, но после окончания романа «Бесы», он уже к работе над «Житием» не вернулся.

Несмотря на то, что Достоевский так и не написал «Житие великого грешника», в его романах «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы» обнаруживается много мотивов, сходных с мотивами «Жития». К.В. Мочульский называл «Житие» «Духовным центром» в творчестве Достоевского [8, 420]. После того, как в 1921 году были опубликованы рукописи «Жития», разные исследователи пытались реконструировать роман с помощью писем Достоевского и его рукописей, которые иногда противоречат друг другу. Литературоведы пытались найти сходные мотивы и в поздних романах Достоевского.

Первой серьезной работой, посвященной «Житию великого грешника» стала статья «Ненаписанная поэма Достоевского» В.Л. Комаровича, опубликованная в 1922 году [7]. В этой работе автор впервые касается многих важных проблем, связанных с «Житием». Он комментирует обстоятельства жизни писателя в период работы над романом, реконструирует сюжет ненаписанного произведения и сравнивает «Житие» с более поздними произведениями Достоевского, находя в них общие мотивы. В дальнейшем, в работах посвященных «Житию», этот роман неоднократно сравнивали с более поздними произведениями писателя («Бесами», «Подростком», «Братьями Карамазовыми»).

Между тем, на наш взгляд, в «Житии» можно найти немало общего не только с поздними, но и с ранними романами Достоевского. Вспомним, например, один из фрагментов романа «Преступление и наказание», где Порфирий Петрович говорит Раскольникову: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру иль бога найдет. Ну, и найдите, и будете жить» [4, VI, 351].

Порфирий Петрович произносит эти слова, уже зная, что Раскольников совершил убийство. Однако он не отрицает возможности воскресения души Раскольникова. То есть Достоевский имел намерение написать роман в жанре жития в своих произведениях

до того, как он замыслил «Житие»¹. Следует, конечно, учесть, что в романе «Преступление и наказание» не описана жизнь героя после того, как он приходит к Богу и его душа освобождается от груза совершенного преступления.

Мочульский называл «Житие» «духовным центром» в творчестве Достоевского [8, 420]. С точки зрения В.Л. Комаровича, во время работы над «Житием» в Достоевском произошла решающая перемена, некое «перерождение». Б.Н. Тихомиров полемизирует с В.Л. Комаровичем и соглашается с основными выводами К.В. Мочульского [5, 291–298]. Однако взгляды разных исследователей сходятся в одном – ненаписанный роман «Житие великого грешника» имеет чрезвычайно большое значение для понимания всего творчества Достоевского. И в этом произведении одна из важнейших ролей отводилась Тихону (об этом свидетельствует письмо Достоевского Майкову, которое цитировалось выше).

В современном русском языке слово «житие» может иметь разные значения. На наш взгляд, у Достоевского «житие», вынесенное в название романа, говорит о намерении писателя рассказать о жизни человека, совершающего тяжкое преступление, но преодолевающего свою гордыню, раскаивающегося и приходящего к Богу. Однако в рукописи «Жития великого грешника» герой, совершив убийство, не может избавиться от гордыни. Он пытается делать добро, но все добрые поступки остаются лишь внешней стороной его жизни. В конце романа герой умирает, признаваясь в своем преступлении. Подчеркнем, что, роль Тихона – роль учителя героя. Таким образом, в «Житии» Достоевский планировал изобразить Тихона светлым лицом, который ведет героя к лучшему, как он написал об этом в письме Каткову, которое мы цитировали выше.

Вернемся к рукописи Достоевского: «О семье, отце, матери, братьях. Чрезвычайно наивные, а потому трогательные рассказы Тихона о своих прегрешениях против домашних, относительно гордости, тщеславия, насмешек. («Так бы всё переделал это теперь», – говорит Тихон)» [4, IX, 138].

Таким образом, Тихон боролся со своей гордыней и тщеславием, и в итоге преодолевает их, приходя к христианскому

¹ «Преступление и наказание», «Житие» и некоторые другие произведения Достоевского можно назвать «романами воспитания», поскольку в них описана жизнь героя, которого гордыня и презрение к людям толкнули на преступление, но стремящегося к искуплению своего греха и очищению.

Наохито Саусу

смирению¹. Слушая рассказы Тихона, герой «Жития» сам старается стать смиренным.

Последнюю часть рукописи Достоевский называл «главная мысль». В этой части герой пробует жить и действовать так, как учил его Тихон. «Главная мысль» охватывает долгий период жизни героя после монастыря и до его смерти. Эта часть рукописи невелика по объему, но имеет большое значение для всего произведения.

Нам неизвестно, как и почему умер герой «Жития». Если бы Достоевский продолжил работу над произведением, возможно, конец романа стал бы другим. Но рукопись была оставлена, «житийный сюжет» вновь остался невоплощенным².

В «Житии» отношение Тихона к герою – это отношение учителя к ученику. Персонаж, прототипом которого является Тихон Задонский, подходит к роли, которая выбрана автором для него. В романе «Бесы» отношение Тихона к Ставрогину не столь явно выстраивается в линию учитель – ученик, как в «Житии».

Раньше даже и считали, что у героя в «Житии» и у Ставрогина почти одинаковые характеры. Однако между этими героями есть явная разница. Подчеркнем эту разницу, чтобы дать один из ответов на вопрос о том, почему Тихон в главе «У Тихона» охарактеризовал исповедь Ставрогина словами «подвиг» и «покаяние», несмотря на тяжесть преступления Ставрогина.

Есть одно принципиальное отличие героя «Жития» и Ставрогина – это отношение к тоске. У героя «Жития» есть сильная воля и гордость, ему чужда тоска. Он не совершает преступления от скуки. Можно выявить общность характера Ставрогина, с одной стороны, с характером героя «Жития», а, с другой стороны, с характерами таких героев, как Свидригайлов из романа «Преступление и наказание» и Версиков из романа «Подросток». Последних исследователи называют «хищным типом». Эти персонажи страдают от сильной тоски и насилуют девочек для утешения или от скуки. Такие чувства, как тоска и уныние, противоречат сильному

¹ В романах Достоевского гордые персонажи и смиренные персонажи связаны друг с другом. Они не совсем противоположны друг другу. В рукописи романа «Идиот» характер Мышкина сначала был гордый, и у него воля сильная. «*Главный характер Идиота*. Самовладение от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего. Но саморазрешение еще мечта, а покамест еще только судорожные попытки» [4, IX, 146].

² Можно найти сходство в размышлениях героев в «Житии» и в романе «Бесы». Например, в одном из рассказов Тихона в «Житии» есть слова «О прощении непростимого преступника (что это мучение всего мучит сильнее)» [4, IX, 138]. Не вполне ясно, о чем здесь идет речь. На наш взгляд, это связано с грехом, о котором Ставрогин рассказывает Тихону.

характеру и гордости героя «Жития». Так, Пономарева пишет: «Неразрешимость «хищнических» устремлений и попыток самоискупления («восстание на зло») – коллизия героя, обрекающая его в этой неспособности к нравственному «бремени» на безысходную свободу» [9, 277], – потому кажется, что «столкновение» этих проявлений в характере Ставрогина приведет к катастрофе в конце романа.

Тихон в романе в «Бесы» принадлежит особенно к житийному контексту. По-нашему, это составляет один из причин преувеличенных слов Тихона об исповеди Ставрогина. Если Ставрогин не имеет характер «хищного типа», то эти слава Тихона звучат не очень странно.

Интересно, что Тихон Задонский тоже страдал от уныния и от гордости, от которых Ставрогин тоже мучился. Но Тихон Задонский никогда не совершал преступления, хотя он был грешным в душе. В этом пункте между Тихоном Задонским и героями в романах Достоевского большой разрыв.

Очень трудно придать реальность рассказу, в котором совершивший преступление герой будет воскрешен и, наконец, станет святым. Потому что возникнут проблемы. Например, как искупить жертвы безгрешных детей?

Такое трудное спасение грешников было вечным стремлением Достоевского, который преуспел в этом в последнем романе «Братья Карамазовы». Еще возникает один вопрос. Почему автор считал, что эта тема важна и почему он многократно пробовал использовать этот сюжет? Этот вопрос мы обдумаем в будущем.

Литература

1. Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции научное описание. под ред. Н. Ф. Буданова. – СПб. Наука, 2005. – 338 с.
2. Видмарович, Н. П. Духовое преодоление мира в произведениях Тихона Задонского / Н. П. Видмарович // III Клушинские чтения: Материалы международной научной конференции 19–20 декабря 2005 года / Науч. ред. М. В. Антонова. – Орел: Издательство Орловского государственного университета, ООО Полиграфическая фирма «Картуш», 2006. – С. 47–52.
3. Достоевский, Ф. М. Пол. собр. соч. / Ф. М. Достоевский. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2010. – Т. IX. Приложение. Бесы : роман : опыт реконструкции журнальной редакции : текстологическое исследование, комментарии. – 908 с.

Naohito Saisu

4. Достоевский, Ф. М. Полн. Собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990.
5. Достоевский : сочинения, письма, документы словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова, Б. Н.Тихомирова. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – 472 с.
6. Гиппиус, А. Н. Жизнеописание святого Тихона Задонского, епископа Воронежского и всея России чудотворца / А. Н. Гиппиус // Жизнеописания достопамятных людей земли Русской X – XX вв. / Сост. С. С. Бычков. – М.: Московский рабочий, 1991.
7. Комарович, В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского. / В. Л. Комарович // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. – Пб., 1922. – Т. 1. – С. 117–207.
8. Мочульский, К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. И послесловие В. М. Толмачева; примеч. К. А. Александровой / К. В. Мочульский. – М.: Изд-во «Республика», 1995. – 608 с.
9. Пономарева, Г. Б. Замысел «Жития великого грешника» и Ставрогина в «Бесах». (В творческой лаборатории Достоевского конца 1860–начала 70-х годов) / Г. Б. Пономарева // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. – М., 1967. – Т. 186. Рус. лит-ра. – Вып. 11. – С. 264–281.
10. Смирнов, В. Россия в бронзе. Памятник Тысячелетию России и его герои / В. Смирнов. – Новгород: Русская провинция, 1993. – 240 с.
11. Задонский Тихон. Покаяние: Из творений Святителя Тихона, Епископа Воронежского и Елецкого. Рекомендовано Ученым Комитетом Министерства Народного просвещения для библиотек народных училищ / Тихон Задонский. – СПб.: Блистера, 1878. – 8 с.
12. Шкуринова, П. С. «Философия России XVIII века / П. С. Шкуринова. – М.: Высшая школа, 1992. – 257 с.

TWO TIKHON' IMAGES IN DOSTOEVSKY'S WORKS AND RUSSIAN SAINT TIKHON OF ZADONSK

Naohito Saisu

Abstract

The key question of this article is the nature of Tikhon's images in "Demons" and "The Life of a Great Sinner" by Dostoevsky.

Key words: Saint Tikhon of Zadonsk, Tikhon, "Demons", "The Life of a great sinner" by Dostoevsky

ББК Ш5(2=Р)5–4
УДК 821.161.1

А. П. Власкин
 доктор филологических наук, профессор

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Ключевые слова: замысел, воображение, концепция, образ, тип, характер, поэтика

У Достоевского динамичны почти все образы персонажей. Но в разных измерениях – подготовительном и каноническом – динамика наблюдается очень разная. Условно можно выделить первый разряд: это персонажи, которые очень существенно меняются в черновых вариантах. Яркие примеры здесь – первоначальные *ипостаси* будущего Мышкина в записях к «Идиоту», или изменчивый Картузов в материалах к «Бесам». Перемены здесь случаются кардинальные. Как ни странно, но это отличает центральных или по меньшей мере героев первого ряда – Раскольникова и Свидригайлова, Мышкина и Рогожина, Ставрогина и прочих. Это может казаться странным, потому что подобные герои несут ведь наибольшую идейную нагрузку; это некий «мейнстрим» авторского замысла. Но вот почему-то именно они так изменчивы.

Нечто подобное имел в виду Д.С. Лихачев. В известной статье ««Небрежение словом» у Достоевского» он писал: «...динамические связи, в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски <...>, настолько интенсивные <...>, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как, например, Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману» [2, 61].

Заметим, что в этих переменах — на стадии предварительного замысла — герои порой как бы соперничают за статус «центральной роли», за читательское внимание. Известно ведь, что Ставрогин первоначально подразумевался автором на «вторых ролях», а затем вышел на первый план. В 2010 г. известный исследователь творчества Достоевского, Б.Н. Тихомиров, на Старорусских чтениях развернул свой пример. В докладе «Другой Свидригайлов...» он убедительно говорил о том, что на предварительном этапе работы над

«Преступлением и наказанием» этот герой был едва ли не интереснее Раскольникова. Потом он сдал свои позиции: автор почти вынужденно «редуцирует» — по выражению Тихомирова — этот образ под функцию сопровождающую. А почему, собственно? (Теперь уже я задаюсь таким вопросом.) Не потому ли, что *характерность* положения Раскольникова больше соответствовала идейному замыслу романа, основной линии его пафоса? И далее, на переходе к окончательному варианту, у Раскольникова утверждается *характер*, и характер этот впадает в свою *судьбу*, — как в некую колею, сколь угодно широкую и будто бы непредсказуемую. Но судьба эта все-таки отвечает *правде* найденного характера.

В свете темы настоящей статьи нас может интересовать совершенно особый разряд персонажей. Присмотримся, например, к Лебезятникову из романа «Преступление и наказание»: в чем его своеобразие? По меньшей мере, в том, что модус изменений у него — обратный, т.е., в отличие от персонажей первого ряда, он в каноническом тексте становится *интереснее* и разнообразнее, чем был в черновых набросках. По первоначальному замыслу он — почти «никакой». А точнее, ровно такой, каким его обычно воспринимают на «хрестоматийном» уровне сюжета. Он уже изначально — сосед Мармеладовых, побил Катерину Ивановну, снабжает книжками Соню, в пародийном варианте преломляет социалистические идеи героев Чернышевского, в решающий, всем памятный момент защищает Соню от клеветнического навета Лужина. Но ведь и только.

Почему «и только»? Потому что в окончательном тексте образ этот разворачивается гораздо интереснее и даже в противоречивых проявлениях. Противоречия сказываются вот в чем. С одной стороны, он подается с позиций Лужина. С другой — даются авторские реплики. Станным образом они зачастую совпадают. Вот Лужин: он Лебезятникова издевательски третирует, потому что «быстро успел разглядеть в Андрее Семеновиче чрезвычайно пошленького и простоватого человека» [I, VI, 279]. Но следом уже сам автор как бы вторит Лужину: «Андрей Семенович действительно был глуповат. <....> Это был один из того бесчисленного и различного легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить всё, чему они же иногда самым искренним образом служат» [I, VI, 279]. Лужина понять можно: нашел себе для

издевательства смешную и безответную «овцу». Сложнее объяснить нюансы авторской характеристики: «дохленький недоносок», «недоучившийся самодур» – откуда столько личного? Ведь это почти неконтролируемое раздражение.

Отчасти понятно, что как от Лужина, так и от автора происходит возврат к изначальной заготовке типа: «Значение этой фамилии Достоевский определил сам в черновых записях: «Лебезятников, лебезить, поддакивать... картина лебезятничества». И далее: «Нигилизм – это лакейство мысли»» [I, VII, 202]. Но самое интересное, что ведь этот Андрей Семенович – чем дальше, тем больше по ходу сюжета начинает раскрываться почти непредсказуемо. Он явно размывает рамки начально-шаблонной своей репутации.

Вот яркий будто бы факт: Лебезятников прибил Катерину Ивановну. Но узнаем мы это, во-первых, от Семена Захаровича Мармеладова. И говорит он об этом в подпитии. К тому же и произошла эта сцена, когда он также, по его признанию, «лежал пьяненький». Во-вторых, фактом этим язвит Лебезятникова Лужин, правда с чужих слов. Тот негодует: «Это всё вздор и клевета! <...> и совсем это не так было! <...> Вы не так слышали; сплетня! Я просто тогда защищался. Она сама первая бросилась на меня с когтями... Она мне весь бакенбард выщипала...» [I, VI, 281]. Но все равно: история некрасивая и сомнительная. Важнее другие, косвенные признаки этической невинности Лебезятникова. Первое: к нему после этой истории не переменили отношения члены семейства Мармеладовых. Даже Семен Захарович. И Соня – потому что можно поверить Андрею Семеновичу, когда он уверяет: «...с Софьей Семеновной я в ладах и теперь, что может вам послужить доказательством, что никогда она не считала меня своим врагом и обидчиком» [I, VI, 284]. Наконец, даже истеричная пострадавшая не держит на него зла, потому что на поминки был «приглашен даже Андрей Семенович Лебезятников, несмотря на бывшую его ссору с Катериной Ивановной»...

Косвенные признаки другого рода – отношение к Лебезятникову Лужина. Например, читаем: саркастическую «улыбку... Петр Петрович заметил и про себя тотчас же поставил ее молодому своему другу на счет. Он уже много успел поставить ему в последнее время на счет» [I, VI, 277]. Можно заметить, что Лебезятников для Лужина постепенно становится едва ли не более ненавистен, чем Раскольников. А это ведь само по себе – дорогого стоит. После пресловутой истории с подsunутым сторублевым билетом Лужин вообще ставит их в один

ряд: в суде будто бы «не поверят двум отъявленным безбожникам, возмутителям и вольнодумцам» [I, VI, 310].

Интересно, что не один только Лужин уравнивает их в этическом плане. Вот как сам Родион Романович говорит Соне: «...ведь он бы (т. е. Лужин) упрягал вас в острог-то, не случись тут меня да Лебезятникова! А?» [I, VI, 312]. На этот риторический вопрос Раскольников позволяет себе ответить: всё правильно, только требуется поправка – заслуги тут распределены в обратном порядке. Первым вступился за Сону как раз Андрей Семенович.

Вот фрагменты этой великолепной сцены: «Соня осмотрелась кругом. Все глядели на нее с такими ужасными, строгими, насмешливыми, ненавистными лицами. Она взглянула на Раскольникова... тот стоял у стены, сложив накрест руки, и огненным взглядом смотрел на нее». Далее: «Со всех сторон полетели восклицания. Раскольников молчал, не спуская глаз с Сони, изредка, но быстро переводя их на Лужина». Наконец, Катерина Ивановна прямо обращается к нему: «Да защитите же ее, что ж вы стоите все! Родион Романович! Вы-то чего ж не заступитесь? Вы тоже, что ль, верите? Мизинца вы ее не стоите, все, все, все!».

И наконец, вступает в права настоящий рыцарь правды (притом помощь пришла, откуда не ждали): «Как это низко! – раздался вдруг громкий голос в дверях. – Петр Петрович быстро оглянулся. – Какая низость! – повторил Лебезятников, пристально смотря ему в глаза <...> вы... клеветник, вот что значат мои слова! – горячо проговорил Лебезятников, строго смотря на него своими подслеповатыми глазками. Он был ужасно рассержен». И обратим внимание, как реагирует Родион Романович: «Раскольников так и впился в него глазами, как бы подхватывая и взвешивая каждое слово» [I, VI, 305–306]. Затем он подхватит и разовьет разоблачение Лужина. Но позволю себе заметить: не слишком ли замедленная реакция у этого «ангела бледного» (так назовет его позднее Порфирий Петрович)? Еще раз напомним: ведь поначалу он не спускает «глаз с Сони, изредка, но быстро переводя их на Лужина», – тоже, что ли, не был уверен в ее невиновности?..

Взаимоотношения с Соней этих двух персонажей – вообще особая тема. На мой взгляд, в этом Андрей Семенович порой оттесняет Раскольникова на второй план, хотя бы в опережении: ведь он раньше начинает ей симпатизировать, влиять на нее, защищать ее, наконец!

Всем памятна пронзительная сцена: огарок освещал «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» [I, VI, 251–252]. А ведь по сюжету предполагается, что раньше бывало

иначе: доморощенный социалист и блудница странно сходились за чтением «Физиологии Льюиса»... Соня называет «смешными» книжки Лебезятникова. Тем не менее, по словам ее отца, она упомянутую «Физиологию» «с большим интересом прочла и даже нам отрывочно вслух сообщала» [I, VI, 16].

Еще важнее другое различие во взаимоотношениях. Раскольников считает Соню преступницей, Лебезятников – нет. Первый во всех беседах с нею думает больше о себе, а о ней – лишь в отношении к себе самому. Второй – больше озабочен ее личностью, ее правами и свободами. Вот показательный пример. Что происходит после скандальных поминок? Раскольников устраивает Соне сцену психоанализа, рвет ей душу («Лужину ли жить... или Катерине Ивановне умирать?..»), потом признается в убийстве. А вот финал этой сцены: «Софья Семеновна, можно к вам? – послышался чей-то очень знакомый вежливый голос.

Соня бросилась к дверям в испуге. Белокурая физиономия господина Лебезятникова заглянула в комнату» [I, VI, 324]. Он принес дурные вести. Оказывается, «в отличие от некоторых», Андрей Семенович после поминок был занят чужими проблемами. Он так и признается, что был уверен: Соню успокоит Раскольников, – а сам он горячо участвовал в положении Катерины Ивановны и младших детей. Погасить костёр страстей не удалось – Катерина Ивановна помешалась. Но Андрей Семенович сделал всё, что мог.

И вообще нельзя упускать из виду, что Лебезятников и Раскольников – это ведь прямые соперники, претенденты на внимание Софьи Семеновны. Другой вопрос – достойные ли соперники? Андрей Семенович неоднократно признается, что нравится ему эта девушка. Это ведь он говорит то, что мы все о ней думаем: «Вы еще не знаете, какая это натура! <...> Это прекрасная, прекрасная натура!» [I, VI, 283]. Раскольников скорее впечатлен тем, что она – «самоотверженно-преступная натура». И еще интересно, что сама Соня по-своему очень отличает Лебезятникова среди прочих. Он признается: «...мне даже самому это странно: со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!» [I, VI, 283]. Именно такова она и в отношении к Родиону Романовичу.

Так что не случись в сюжете Раскольникова, – очень вероятно, что Андрей Семенович мог бы завоевать сердце Сонечки. Лебезятников наивен, смешон, чистосердечен, страстный пропагандист, очень желал бы благотворно влиять на людей (даже

на Лужина). И вполне допустимо, что на такие качества вполне могло откликнуться голубиное, христианское сердце Сони.

Пожалуй, единственное, в чем проигрывает Андрей Семенович Раскольникову – в глазах Сони, – так это в том, что он *не погубил себя и не страдает*. И в этом он проигрывает бесповоротно.

Нужно особо сказать и о комической окраске образа Лебезятникова. Нельзя объяснять ее только задачей пародирования ненавистных Достоевскому нигилистов и социалистов. Это есть, но с этим же сопрягается и принципиальное доверие автора к серьезным художественным функциям комического. В черновиках к разным романам неоднократно встречаем установки себе самому, вроде следующей: «NB. Комичнее, загадочнее и интереснее поставить с 1-го разу фигуру Каргузова перед читателем. Все хищные и романтические моменты, при всей своей правде и действительности, должны быть уловлены из природы с комическим оттенком». И это сопровождается надеждой: «Есть возможность *сделать эти лица во плоти, а не идеями только*» [I, XI, 196].

Драгоценное признание, – и оно наводит на основную задачу статьи. Достоевский всегда исходит из «поэмы» (так он это называет); затем следует этап обработки, «художества». На этом этапе носители идейного замысла обретают «плоть и кровь». Но художество берет своё – и плоть и кровь обретают не только эти самые носители. В сюжете начинают *жить* по законам художества и те, кто в формате идейного замысла играл чисто служебную роль. В частности, Лебезятников. Я не собираюсь противопоставлять его Раскольникову в сюжетном измерении. Родион Романович интереснее и важнее. Но он в сюжете *воплощается*, каким задуман. А Лебезятников вдруг – как бы по законам полифонии – начинает *жить* и размывает рамки первоначальной, заданной автором репутации. Достоевский вновь и вновь называет его «добреньким», «глупеньким». Но автор, кажется, пишет о нем и сам увлекается. И вот уже «добренький» то и дело оказывается *ДОБРЫМ*.

Д.С. Лихачев в упомянутой статье отмечал нечто подобное: «Подлый человек неожиданно для себя делает добро» [2, 61]. Но, может быть, это не совсем верно. А что если – неожиданно не столько для себя, сколько для автора? Вернее, конечно, – неожиданно для первоначального замысла.

И еще из Лихачева: «...наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как

бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица» [2, 78]. Но вот вопрос: для всех ли «второстепенных» это верно? Лихачев нашел примеры лишь в поляках из «Братьев Карамазовых». А как насчет Лебезятникова, Келлера, Хохлаковой и иже с ними?

Складывается впечатление, что подобные герои задуманы как «типы и характеры» лишь на первоначальном этапе, а затем не только *не подсказывают* сюжет, но напротив – отдаются на волю его волн. А вернее, по воле авторского воображения начинают «творить, что хотят».

Это выводит нас на проблему автора и его взаимоотношения с героями. Она поставлена была М.М. Бахтиным в самом названии незаконченного трактата «Автор и герой в эстетической деятельности». Я бы предложил различать «автора с замыслом» и «автора с воображением». Первый – демиург, по его воле герои следуют идейной концепции. Второй – вживается в образ героя и «расковывает» его в своем воображении. Он начинает следовать не столько изначальной его концепции, сколько скрытым в характере героя потенциальным возможностям к самопроявлению (художественно-условному, конечно).

Получается, что соотношение замысла и прихоти воображения писателя может выступать как принцип дифференциации героев Достоевского. Правда, это будет срабатывать лишь по отношению к большим романам писателя. Т.е. лишь в перспективе масштабного сюжета Достоевский временами как бы «утомляется» его ведением и расковывает свое воображение. И тогда служебные будто бы персонажи начинают распускать свои «павлиньи хвосты»... Интересные получаются эффекты!

По логике известной оппозиции «закона и благодати», в ее метафорическом значении, можно заметить, что большинство центральных героев Достоевского – образы «закономерные» (в том смысле, что они отвечают законам авторского пафоса). И лишь на немногих, почти «случайных» для этого пафоса персонажах, – вдруг изливается благодать раскованного воображения автора.

Литература

1. Достоевский, Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. – 568 с.
2. Лихачев, Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – Л.: Советский писатель, 1981. – 344 с.

DIFFERENTIATION OF IMAGE SYSTEM
IN DOSTOYEVSKY'S NOVELS

A. P. Vlaskin

Abstract

The complexity of the image system in Dostoevsky's prose admits a variety of opportunities for its differentiation. The images of the central characters often changes in novel preparatory materials but the final version of these characters do not change and strictly follow the author's concept. Images of the minor characters are characterized by inverse dynamics. During the creation of the final version the author gives rein to the imagination, and the secondary characters can compete with the principal heroes.

Key words: Idea, Imagination, Concept, Image, Type, Character, Poetics

*ББК Ш5(2=Р)5-4
УДК 821.161.1*

*Т.М. Попович (Белград, Сербия)
доктор филологических наук, профессор*

ЖАНР РОМАНА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА И НАСЛЕДИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, модернизм, новый роман

Сегодня, кажется, невозможно понять европейский, а также и мировой роман XX века без познания русской прозы XIX столетия. Более того, решающее влияние русского реалистического романа на развитие современного повествовательного дискурса является уже давно общим местом в сравнительном литературоведении. Об этом влиянии иногда говорили неохотно, иногда об этом полностью умалчивали, но всё-таки ни один исследователь экспериментальных приёмов в современной прозе, относящихся к романному рассмотрению действительности, не может не заметить, что, например, весьма распространённый приём потока сознания начинается с Л.Н. Толстого, также как и не менее популярный философский роман учереждается благодаря Ф.М. Достоевскому [4, 160]. Иначе говоря, начиная с середины XIX века, когда роман становится ведущим литературным жанром, и вплоть до современной эпохи не теряющий своего первенства на литературной арене роман переиначивается различными способами, которые связаны с его предрасположением к мимезису (например, у Флобера и Толстого), с использованием фокализации или перекрещивания точек зрения, вплоть до игры с метатекстуальным диэгезисом (наследие Л. Стерна, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя) и пародии традиционных форм [6, 74]. Интересно, что меняется и структура романа, которая может, хотя это и необязательно, быть построена по хронологическому принципу, может следовать за показанными происшествиями, при чём следует учитывать, что особая трактовка пространства и времени создаёт новые виды композиции. Меняются язык и стиль романа, которые подчиняются задаче создания убедительного характера того или иного образа, всё больше внимания уделяется внутренним переживаниям героев, а не внешним событиям (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Г. Джеймс). Роман стремится к философии, то есть он пытается представить, как это сказал бы Гегель, *тоталитет действительности* [5, 18]. Подобное качество,

свойственное ещё произведениям Достоевского, обнаружится в последующем в модернистском романе М. Пруста, Р. Музила и Дж. Джойса, затем во французском романе середины XX века, представителями которого являются Ж.П. Сартр и А. Камю, в латиноамериканской и испанской прозе Мигеля де Унамуно и Эрнесто Сабато, а также и в современном мировом романе («Снег» и «Черная книга» О. Памука, «Осень в Петербург» Дж. М. Кутзее, «Норвежский лес» Х. Мураками).

Сама современная действительность, а также возможность её познания весьма отличаются от того, что некогда было описано классическим романом. Следовательно, фрагментарность, огромность или полное сжатие формы соответствует картине мира и глубине рассматриваемых проблем. Своеобразие повествования определяется в основном развитием различных научных областей, в первую очередь, психоанализа и технологии, а также философии, физики, информатики, кибернетики и т.п. В романе часто изменяется перспектива повествования, а сама цельность произведения определяется больше не каузальными, а ассоциативными связями. Стремление модернистского романа как к показу, так и к толкованию действительности уменьшает его диэстетическую плоскость. Несмотря на то, что он пытается изобразить окружающий мир, его повествование часто является немиметическим, а сама форма представления жизни больше не является повествовательной. Авторская нейтральность, проявляющая до этого в метатекстуальных комментариях или через введение персонального повествования, сейчас обогащена введением иронии и цинизма, абсурда, невозможного, фантастических элементов (Ф. Кафка, А. Белый, М. Булгаков, латиноамериканский магический реализм). Нередко новые формы романа возникают благодаря пародии, которая чаще всего в качестве своего гипертекста берёт такие жанровые формы, как утопия или антиутопия, фантастика и детективы (Е. Замятин, А. Камю, Дж. Хаксли, Дж. Оруэл, Г. Дж. Уэллс, Т. Толстая, В. Сорокин, Х. Мураками). Несомненно и рождение новой повествовательной стратегии, на основе которой при разрушении прежней формы повествования с помощью фрагментации действительности или через обращение к авторореферентному или метатекстуальному дискурсу одновременно отвергаются и усваиваются традиции классического романа.

Несмотря на то, что сложно говорить о каких-либо общих характеристиках романа XX века, можно выделить такие его качества, как сжатость повествования и стремление к жанровым новообразованиям, в чем одновременно проявляется и его тесная связь

с авангардной прозой. Так, например, указывая на пренебрежение существующими литературными конвенциями во французском новом романе (*roman nouveau*), благодаря выступлению его создателей за использование новых стилистических и повествовательных средств, Энрио имел в виду, в первую очередь, чётко выраженную фрагментарность этих произведений, в которых восприятие действительности основывается на отдельном впечатлении и особом перенесении этого впечатления в литературное произведение [6, 171]. Литературный герой является не действующим лицом, а наблюдателем действительности, а иногда даже и толкователем окружающего мира. Следовательно, нет классической завязки, преимущество в основном предоставляется предметному миру, существование которого независимо от человека. Это чаще всего приводит к преобладанию повествовательной дескрипции. Поскольку данный тип романа проистекает из особого восприятия мира и действительности, которые нередко граничат с отчаянием, абсурдом и антропологическим пессимизмом, то это обуславливает появление в нём особых типов литературных героев, охваченных страстью, так как они думают не о других людях, а лишь о себе.

Исходя, подобно философии экзистенциализма, из предпосылки о том, что человека нельзя рассматривать не как субстанцию с заранее данными характеристиками, а также не как субъект, который проявляет себя при встрече с предметным миром, новый роман подтверждает идею Сартра о том, что суть существа определяется экзистенцией, то есть действием героя. Личность отдельного человека не обусловлена никакими культурными или историческими данными, она выражается посредством того, что человек делает с этими данными или, как сформулировал Ян Котт, «суть не в том, что произошло с нами, а в том как мы отнеслись к тому, что произошло с нами» [2, 176]. В этом смысле вопросы выбора, решения и свободы являются существенными проблемами, которые интересуют не только Камю и Сартра, но и их последователей. Личность человека существует только в себе и для себя, она приговорена к свободе действия, чем исключается предопределённость судьбы, вследствие чего отдельный человек сам должен выбрать путь, по которому пойдёт. Именно из-за этого в романах, написанных представителями модернизма, поднимаются проблемы нравственности, принятие решений происходит чаще всего в пограничных ситуациях, связанных с противостоянием жизни и смерти.

Так, например, в «Постороннем» А. Камю или в произведениях Э. Сабато «Туннель» и «О героях и могилах» в самом начале ставится

вопрос о вине отдельного индивида. Герои этих романов, Мерсо, Хуан Пабло Кастел, Мартин и Александра, подобно Йозефу К. Кафки или I-303 и Д-503 Замятина, показаны как внутренне грешные герои или как еретики. Вернее, подобно многим героям Ф.М. Достоевского, на которого названные нами авторы указывают как на своего предшественника, персонажи романов XX в. формируются под влияние какой-то подразумеваемой вины, на основании основного принципа Маркела из «Братьев Карамазовых», «что всякий из нас перед всеми во всем виноват». Это установка на признание внутренней, врождённой вины в основном основывается на вере в то, что в человеке заложено зло, эта идея, пришедшая из средневекового манихейства, переродилась в современный атеизм или в антропологический пессимизм. Проблема вины и нанесения зла, тем не менее, не является только этическим вопросом узнавания того «нравственного закона в нас», она выдвигает и вопрос о вторичности, т.е. о собственном, нами созданным, представлении о Другом. Осознание Другого всегда связано с противопоставлением субъективностей или, как внушает Лакан, обусловлено осознанием себя, причем взаимность отдельных сознаний подразумевает желание овладения Другим [3, 211]. Это желание, конечно же, является двигателем воли Дмитрия Карамазова, Рогожина или Кастелло, главного героя романа Э. Сабата «Туннель», а также Хоакин Монегра, исполненного зависти и ненависти к своему самому близкому другу в произведении Унамуна «Абель Санчез». Основная разница между этими героями заключается не в получении удовольствия или отсутствие неудовольствия от удовлетворения желаний, когда первое должно вызывать радость, в то время, как второе – фрустрацию, а в том, что некоторые из них, подобно героям Достоевского, своей волей успевают преодолеть совершённый грех, раскататься и искупить свою вину, в то же время как авангардные герои остаются как будто «запертыми» в своем состоянии, погруженными в ощущение абсурда, безвыходности, то есть полного равнодушия по отношению к последствиям своего действия. Нам бы хотелось ещё раз вспомнить Достоевского: «Если Бога нет, всё позволено».

В этом ключе неосознание Другого можно рассматривать как закрывание глаз по отношению к себе и своему внутреннему Я. В то же самое время стирание границы между хорошими и плохими героями приводят к их «обезличиванию» и пустоте. Более того, удвоенные герои, которые согласно М. Бахтину, рождаются в полифоническом романе Достоевского [1, 19] сейчас слились в единую маску зла и равнодушия. Скажем так, многие литературные герои А. Камю и Э. Сабата имеют своих двойников в романах Ф.М. Достоевского – Мерсо в Шатове,

Кастел в Рогожине, Рамон в Свидригайлове и Лужине – но в то же время трудно говорить об их альтер эго внутри личного закрытого круга. В то время, как Раскольников, благодаря своему противопоставлению другим лицам, представленным как его двойники – Свидригайлов и Лужин, успевает найти выход из безнадежной ситуации, герои в новом романе остаются одни в закрытом безвыходном пространстве, в окружении пустых или обезличенных существ-масок. Такое положение героев усугубляется отсутствием четкой психологической или социологической мотивацией их поступков. Будто бы все происшествия происходят без осознанного участия героя, несмотря на то, что обычно речь идет об убийстве, совершенного ими. Отсутствие любви к своему ближнему порождает и отсутствие ненависти, вследствие чего часто получается, что происшествия в романе показаны как что-то происходящее вне зависимости от протагониста.

Однако необходимо заметить, что обезличивание действия часто прикрито употреблением первого лица при повествовании, причем само повествование показано как искреннее и оголенное, но не убедительное. Сам анализ событий, данный с точки зрения героя и участника, превращается, таким образом, в равнодушное рассматривание своего греха, вивисекцию разума и поступков, без существенного внутреннего осознания себя и собственной вины. Так грех, как и человек, остаются вечной тайной, что замечает, например, герой А. Камю Мерсо в «Постороннем» перед казнью.

С другой стороны, социальные истоки преступления затуманены и разбавлены лицемерием общества, которое осуждает не поступок, а личность. Возьмем, к примеру, два романа, практически заканчивающиеся сценой суда, – «Братья Карамазовы» и «Посторонний», в которых судебный процесс соотнесен прежде всего с показом нравственного лица подсудимого, а не доказыванием его участия в самом преступлении. Вследствие этого споры в суде превращаются в ложную и лицемерную проповедь, которая того, кто за решёткой, показывает как нравственного уродца, обеспечивая тем самым алиби общественному мнению для оправдания насилия, которое оно совершает над отдельным человеком. Таким образом, любовь к земной жизни уничтожает истинную любовь к Богу, сытость вытесняет свободную волю, а известность ничтожества становится более действительной, нежели неизвестность потустороннего существования.

Поэтому возникает ключевой, существенный вопрос: можно ли избежать неминуемость конца таким образом, что человек, как написано на дверях Ада Данте, освободится всякой надежды? Этот вопрос является самым важным и центральным практически во всех

упомянутых романах, а ответ на него с разными отклонениями практически один и тот же и весьма пессимистичен: выхода нет. На самом деле писателей нового и авангардного романов больше самого процесса рассматривания человеческого греха и неминуемости конца интересует один из видов экспериментального изучения человеческой деятельности. Человека помещают в разные репрессивные, обременяющие ситуации, то есть, на языке христиан, подвергают искушениям, человек пытается или игнорировать несчастья и препятствия, или предвидеть то, что неминуемо проистекает из происходящего. Такой практически проводимый только в лаборатории анализ человеческой природы и поступков, ею обусловленных, своё настоящее выражение получил в романах-антиутопиях. В отличие от утопических видений эпохи Возрождения, которые описывали идеальные или совершенные государства, антиутопия показывает самую невыгодную политическую и общественную систему, помещённую в основном в будущее. Несмотря на то, что родоначальником этого жанра можно считать Е. Замятина и его роман «Мы», необходимо подчеркнуть, что исследование последствий репрессий власти и всех проектов, созданных для более счастливой жизни людей, уже намечаются в «Легенде о Великом Инквизиторе». И там, также как и у Замятина и ряда его последователей (Дж. Оруэл, О. Хаксли, А. Камю и в конце века Жозе Сарамаго, Татьяны Толстой с её романами «Слепота» и «Кысь») указывается на возможность развития отрицательного общества, имея ввиду то, что планы о счастливой и одинаковой жизни всех людей основываются не на эмпирическом опыте, а на воображаемых представлениях. Несмотря на то, что они охотно используют фантастику, писатели антиутопий не пренебрегают реалистической мотивацией; более того, их интересует то, как человек может вести себя в этих искажённых обстоятельствах. Следовательно, в этом случае нужно говорить не о пессимистической фантазии, но об указании на реальные последствия развития общества или всей цивилизации, проистекающие из анализа возможных течений истории. Футуристские кошмары обычно проистекают из репрессии, а также из экологических или биологических катастроф (например, в «Чуме» А. Камю или в романах «Кысь» Т. Толстой и «Теллурия» В. Сорокина), авторы стараются показать тот мир, который не должен превратиться в реальность, хотя в то же время показывают, что этого трудно избежать. Описывая попытки государства полностью уничтожить всякую индивидуальность, что, необходимо заметить, являлось характеристикой и утопии, антиутопический роман завязку

строит на противопоставлении взбунтовавшегося человека, власти и её обезличенных представителей. В сущности, и антиутопия, как и антироман, основываются на внутреннем парадоксе: они, в первую очередь, исследуют отрицательные качества, которые человек проявляет в критические моменты, но прикрито выражают идею о том, что всегда будут люди, которые не готовы к угнетению, независимо от того, исходит ли это угнетение от Бога, власти или от семьи. Вера в силу характера человека, способного воспротивиться насилию государства или правителя, связана во многом с верой в человеческий род.

В этом смысле необходимо заметить, что, несмотря на восстания, эксперименты, провозглашённый антитрадиционализм, новый роман не слишком удалился от своих настоящих образцов с конца XIX века.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
2. Kott, J. Shakespeare Our Contemporary / J. Kott. – New York, L.: Norton & Company, 1974. – 400 p.
3. Lacan, J. *Écrites: a Selection* / J. Lacan. – New York: Norton, 1977. – 338 p.
4. Moretti, F. Atlas of the European Novel 1800-1950 / F. Moretti. – L.: Verso, 1998. – 206 p.
5. Moretti, F. Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez / F. Moretti. – New York, L.: Verso, 1996. – 256 p.
6. Tadié, J-Y. Le roman au XXe siècle / J-Y. Tadié. – P.: Počet, 1997. – 227 p.

THE GENRE OF NOVEL IN THE TWENTIETH-CENTURY WORLD LITERATURE AND DOSTOYEVSKY'S HERITAGE

T. M. Popovic

Abstract

The essay primarily focuses on the study of the nineteenth-century Russian novel and on the problem of Dostoevsky's heritage in twentieth-century modern novel of the world literature.

Key words: Dostoevsky, Modernism, New Novel

Е.В. Петрова

РАЗДЕЛ III. ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ФОРМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА

**ББК Ш5(0)32/35
УДК 82(091)**

Е. В. Петрова
аспирант кафедры литературы

ФИЛОСОФИЯ НАСЛАЖДЕНИЯ В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ключевые слова: гедонизм; наслаждение; удовольствие; античность; эпикуреизм

С незапамятных времен человек был одержим стремлением к получению удовольствия. Именно достижение удовольствия, согласно концепции З. Фрейда является главной движущей силой каждого индивида. К этому понятию мы вынуждены обращаться, когда размышляем о причинах или истоках нашего поведения, либо о правилах, которым это поведение вынуждено подчиняться.

Как гласит одно из его определений: «удовольствие (или наслаждение) – это чувство и переживание, сопровождающее удовлетворение потребности или интереса» [2, 246]. Если к этой дефиниции добавить философский аспект, то наслаждение – это уже не просто чувство, возникающее при удовлетворении потребностей, это наивысшая ценность, а стремление к удовольствию и отрицание страданий является источником человеческих действий, и речь здесь идет уже о гедонизме. Впервые идеи гедонизма проявились через религиозно-культурные представления и чувственно-эротические мотивы мифов в античной поэзии, а затем под влиянием философии эти разрозненные представления об удовольствии слились в научную доктрину, которая, в свою очередь, нашла отражение в литературном творчестве.

Впервые о гедонизме в систематизированном виде заговорил греческий философ Аристипп Киренский (435–355 до н.э.). В его работах гедонизм представляет собой тип этического учения,

систему взглядов, согласно которой удовольствие и наслаждение оказываются единственным благом: «Цель души есть наслаждение. Кто не чувствует наслаждения, тот трижды несчастлив и лишен блаженства» [3, 126]. При этом наслаждение является не общественным благом, а сугубо индивидуальным. Таким образом, потребности индивида главенствуют над общественными интересами. Общество в данном случае ограничивает свободу человека и подавляет его индивидуальность.

Исходя из тезиса о свободе инстинктов, Аристипп принимал «жизнь с любыми капризами и поворотами» [3, 236], но при этом самоцелью для античного философа являлось наслаждение, достичь которое можно в том случае, если выработать в себе возможность на все реагировать переживанием удовольствия. Но эта позиция радикального гедонизма, и вряд ли она могла быть востребована обществом. Поэтому с течением времени происходит отказ от ее радикальных положений и гедонизм приобретает более умеренную форму. Умеренность во всем, в том числе и в удовольствиях, характерна была, в первую очередь, для этики Эпикура (341–271 до н. э.), полагавшего, что для получения удовольствия необходимо знание: «часто бывает, что человек стремится к наслаждению, а получает страдание» [10, 178]. Зачастую стремление к наслаждению приводит к конфликтам, поскольку человек часто не осознает, какова цена удовольствия, а также не видит границу между страданием и наслаждением. Поэтому требуется вмешательство разума и мысли. Действительно, Эпикур говорит о том, что «начало всего <...> и величайшее из благ есть разумение; оно дороже даже самой философии, и от него произошли все остальные добродетели. Это оно учит, что нельзя жить сладко, не живя разумно, хорошо и праведно» [10, 234]. Разум позволяет правильно соотносить страдания и удовольствия. Только при помощи разума человек стремится к совершенствованию себя и условий своей жизни, обнаруживает границу между удовольствием и страданием.

Кроме того, только разум помогает человеку соблюдать меру удовольствий и не превратиться в приверженца грубой чувственности, поскольку помимо чувственных наслаждений Эпикур указывает и на духовные, которым отводит важное место в жизни человека. Духовные удовольствия, по его мнению, не могут существовать без физических, но при этом ценятся они выше, поскольку доставляют гораздо большее наслаждение. Но парадокс заключается в том, что в античном мире именно с телесными наслаждениями было принято увязывать идеи Эпикура. Его имя стало

нарицательным, а в широкий обиход вошли такие понятия, как эпикурейские вкусы, эпикурейские беседы и наслаждения. Гедонистическая философия Эпикура получила широкое хождение не только в самой Греции, но и в Древнем Риме, где нашлось немало ее последователей.

Необходимо отметить, что неправильно истолкованная теория Эпикура способствовала тому, что Римская империя стала ассоциироваться с неким центром, где приоритетом было безудержное стремление к материальным благам, удовлетворению низменных инстинктов и получению от этого удовольствия. Хотя изначально у римского общества были другие ценности, и связаны они были с такими понятиями, как труд и семья. Так, ярким примером строгости нравов можно считать Катона, описание которого приводит Плутарх: «он, следуя примеру предков, продолжал трудиться собственными руками, охотно довольствовался нехитрым обедом, холодным завтраком, дешевой одеждой, простым жилищем и считал, что достойнее не нуждаться в излишнем, нежели им владеть» [6, I, 390].

Однако по мере становления римской государственности меняются и нравственные приоритеты римлян. Отсутствие образования у простого народа и привычка во всем потакать своим чувственным желаниям, приводят к тому, что эпикурейство, в крайнем его понимании, становится своеобразным жизненным ориентиром. Оправдывая любые проявления гедонизма, римляне стали твердить, что «наслаждение есть высочайшее благо» [10, 190], или «наслаждение является началом и концом счастливой жизни» [10, 260]. Постепенно эти идеи стали находить отражение и в нарождающейся поэзии императорского Рима. Так, Гораций (65–8 до н. э.), поэт «золотой середины», сумел сформулировать принцип, ставший отражением целой эпохи: «Carpe diem», лови день, не беспокойся о будущем, наслаждайся каждой минутой, которую дарит тебе жизнь. Счастье для него – это наслаждение жизнью. И в беге времени, и в смене времен года и фаз луны, и в увядании цветов видится ему напоминание о кратковременности жизни, когда бледная смерть равно стучится в лачуги бедняков и в чертоги богачей. Тогда следует задуматься о будущем: «Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему» [1, 57]. Спешить жить и ценить каждый момент, наставляет поэт, «Наслаждайся жизнью и не гадай о будущем» [1, 6]. Истинно счастлив и свободен тот, кто умеет наслаждаться и может сказать на исходе дня:

Сей день я прожил! Завтра – тучей
Пусть занимает Юпитер небо

Иль ясным солнцем, - все же не властен он,
Что раз свершилось, то повернуть назад;
Что время быстрое умчало,
То отменить иль не бывшим сделать [I, 174].
(пер. Гинцбурга)

И хотя не стоит пренебрегать пирами, вином и любовью, однако истинное удовольствие приносит безмятежность духа, умеющего сохранять меру во всем:

Хранить старайся духа спокойствие
Во дни напасти; в дни же счастливые
Не опьяняйся ликованием,
Смерти подвластный, как все мы, Деллий [I, 96].
(пер. А. Семенова-Тян-Шанского)

В своих «вакхических», пиршественных одах, прославляя беззаботное веселье, он не позволяет человеку в нем раствориться и потерять контроль над собой:

Но для каждого есть мера в питье: Либер блюдет предел.
Бой кентавров возник после вина с родом лапифов, – вот
Пьяным лучший урок [I, 69].
(пер. Н. Гинцбурга).

Мера в удовольствиях и умеренность – вот его жизненное кредо, его философия, именно они определяли его поведение решительно во всех областях жизни.

Последователем эпикуреизма можно считать и другого римского автора, Петрония (г. рождения неизвестен; приблизительно – 66), чей образ жизни, как свидетельствуют античные источники, отличался утонченной роскошью и гедонизмом. Не случайно он снискал расположение самого императора Нерона и был принят в число его личных друзей, получив при этом титул «судьи изящного» («arbiter elegantiarum»), откуда и происходит вторая часть его имени» [4, 26]. Как пишет о нем историк Тацит («Анналы», XVI, 18): «Дни он отдавал сну, ночи – выполнению светских обязанностей и удовольствиям жизни. И если других вознесло к славе усердие, то его – праздность. И все же его не считали распутником и расточителем, каковы в большинстве проживающие наследственное достояние, но видели в нем знатока роскоши» [9, 319].

Именно этого «законодателя изящного вкуса» принято считать автором романа «Сатирикон», написанного в форме «Менипповой Сатиры», с характерным для этого жанра чередованием стихов и прозы:

Что вы, наморщивши лбы, в лицо мне вперились, Катоны,
И осуждаете труд новый своей простотой?
В милом рассказе моем веселая прелесть смеется,
Нравы народа поет мой безмятежный язык.
Кто не изведал любви? Кто неги Венеры не знает?
Кто запретит согреть в теплой постели тела!
Сам отец Эпикур, в искусстве истины мудрый,
Жизни великую цель в этом нам видеть велит [5, 187].

(Пер. Н. В. Вулих)

И хотя до настоящего времени дошло лишь несколько фрагментов этого романа, но даже по ним мы можем судить о нравах, царивших в эпоху императора Нерона. Показывая культ наслаждения и неги, Петроний наглядно демонстрирует, как распространялся псевдоэпикуреизм среди римского общества. Ярким примером может служить эпизод в доме богатого вольноотпущенника, Тримальхиона, выставляющего напоказ свое несметное богатство. Пир, который он закатывает, – это непрерывная серия всевозможных сюрпризов и неожиданностей. Так, перед его началом, слуга заносит в зал скелет, который гости бросают на стол. При этом скелет начинает принимать разнообразные позы. Глядя на данное развлечение, Тримальхион восторженно произносит:

«Горе нам, беднякам! О, сколь человечешко жалок!
Станем мы все таковы, едва только Орк нас похитит,
Будем же жить хорошо, други, покуда живем» [5, 50].

(Пер. Б. Ярхо)

Действительно эпикурейские пиры часто сопровождалось разглядыванием скелета. Данный ритуал провоцировал у участников желание поразмышлять о смерти, о тленности всего земного, о том, что следует пользоваться каждым моментом жизни, который дарован тебе.

Несколько позже, когда христианство обретет вес в античном мире, изменится и отношение к получению наслаждения. Актуальной станет идея о том, что удовольствие и радость, испытываемые человеком в наслаждении, являются искусственными. Как пишет Сенека: «Один ищет радость в пирушках и роскоши, другой – в честолюбии, в толпящихся вокруг клиентах, третий – в любовницах, тот – в свободных науках, тщеславно выставляемых напоказ, в словесности, ничего не исцеляющей. Всех их разочаровывают обманчивые и недолгие улады, вроде опьянения, когда за веселое безумие на час платят долгим похмельем» [7, 15]. Разочаровавшись в уладах и увлекшись идеями новой религии, общество заката античности, ищет более глубокого счастья, которое обретает в вечной

жизни. Так постепенно античная концепция наслаждения сменилась христианским учением о блаженстве.

Литература

1. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Гораций; редакция переводов, вступительная статья и комментарии М. Гаспаров. – М.: Худож. лит, 1970. – 480 с.
2. Гусейнов А. А. Этика: Учебник / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. – М.: Гардарики, 2000. – 472 с.
3. Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. –Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. История античной эстетики / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1969. – 641 с.
4. Основные произведения иностранной художественной литературы: Европа, Америка, Австралия: Лит.-библиогр. Справочник / Л. А. Гвишиани [и др.]. – 4. изд., доп. и перераб. – М.: Книга, 1980. – 800 с.
5. Петроний Арбитр. Сатирикон / А. Петроний // Петроний. Апулей / Сост. И. П. Стрельникова. – М.: Издательство «Правда», 1991. – 399 с.
6. Плутарх Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / Плутарх. – М.: Наука, 1994. – Т. 1. – 503 с.
7. Сенека Л. А. Нравственные письма к Луцилию / Л. А. Сенека. – М.: Наука, 1977. — 384 с.
8. Татаркевич Вл. История философии. Античная и средневековая философия / Вл. Татаркевич. / Пер. с польского Квасков. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 482 с.
9. Тацит Корнелий. Соч.: в 2 т. / К. Тацит. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 445 с.
10. Эпикур. Письма и фрагменты / Эпикур // пер. Соболевский С. И. Материалисты древней Греции / С. И. Соболевский. – М.: [Б. и], 1955. – С. 179–263.

PHILOSOPHY OF PLEASURE IN ANCIENT LITERATURE

E. V. Petrova

Abstract

Pleasure and enjoyment as a purpose of life is a wide spread idea in human culture. The author researched the origins of hedonism in religious cult and the development of hedonistic idea in philosophy and literature, particularly in works of Aristipp, Epicurus, Horace, Seneca and Petronius.

Key words: Hedonism, Pleasure, Enjoyment, Antiquity, Epicureanism

Т.Е. Абрамзон

**ББК Ш5(2=Р)4
УДК 821.161.1**

*Т. Е. Абрамзон
доктор филологических наук, профессор*

К ВОПРОСУ О РУССКОМ СЧАСТЬЕ (ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА)

Ключевые слова: Просвещение, проблема счастья, поэзия XVIII века, российская культура

То, что счастье – продукт Просвещения, – факт общепринятый и общеизвестный. Просветителям удалось изменить средневековую картину мира, в которой земной путь человека рассматривался как подготовка к будущей вечной жизни, а страдания мыслились как его необходимая часть и условие небесного блаженства. Они создали новую жизненную парадигму, включающую земное счастье обязательно и непреложно. Несмотря на различия в понимании счастья и на разнообразии концепций счастья, будь то индивидуальное или коллективное счастье, счастье государственное, счастье кабинетное или счастье на лоне природы – все западноевропейские просветители (А. Поуп, Вольтер, Гельвеций, Ж.-Б. Руссо, С. Джонсон, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро и другие) сходились в главном тезисе: Человек создан для счастья, и главное – для счастья земного.

Безусловно, одно из ключевых понятий западноевропейского Просвещения не осталось без внимания исследователей: существует достаточное количество серьезных и глубоких работ, посвященных моделям счастья в той или иной культуре, концепции счастья в творчестве того или иного просветителя, а также сравнительные исследования по данной теме¹. Однако поиски счастья русскими просветителями почти не попадают в фокус западных исследований и остаются на периферии внимания в российских гуманитарных работах по ряду причин, разбор которых не входит в задачи данной статьи. Актуальным представляется написание истории русского счастья XVIII века, анализ механизмов рецепции античных, европейских моделей счастья и способов разработки национальной концепции счастья, исследование индивидуальных моделей счастья, предложенных поэтами², писателями и мыслителями. Задачи данной

¹ См.: [24, 25, 27, 28].

² Например, изучение философии счастья поэта Е.А. Боратынского [18].

статьи скромнее: мы лишь хотим обозначить основные этапы в этой истории счастья, указать на ключевые западные прецедентные тексты и русские произведения, определившие ее развитие, причем сосредоточив свое внимание на поэзии XVIII века. Попутно мы хотим проследить логику жанровых и стилистических предпочтений авторов в дискурсе счастья.

Обратимся к моменту зарождения этого дискурса в русской литературе. В 1738 году на свет появляются два русских стихотворения о счастье: одно – оригинальное, другое – переводное; одно – сатира, другое – ода; одно написано в Лондоне; второе – в Германии; одно – признанным мастером острого слова; другое – студентом, доказывающим свои успехи в учебе. Оба произведения были опубликованы годы спустя, после смерти авторов, их написавших. Несмотря на то, что оба текста не оказали прямого влияния на развитие концепции счастья в литературе, они, безусловно, являются знаковой точкой отсчета в истории преднамеренной разработки концепции счастья в русской культуре.

Первый текст – сатира «О истинном блаженстве (About true bliss)» принадлежит князю Антиоху Кантемиру, в то время резиденту России в Англии, в которой он формулирует идеал счастливого человека, указывает на тщету богатства и власти, прославляет человека добродетельного и устремленного к познанию сути вещей. Как было давно замечено Л. Пумпянским, сатиры Кантемира лишь формально примыкали к сатирам Буало, но на деле являлись русской параллелью к сочинениям английского моралистического просветительства [17, С. 205–206].

Кантемир прославляет тишину жизни, противопоставляет ее бурным человеческим страстям. Его идеал – «довольство малым», прямо ориентирован на античные образцы. Так, в примечаниях к одной из строк Кантемир ссылается на Вергилия и приводит цитату из стихов римского поэта и историка, почитавшего счастливым того, кто преуспел в познании природы явлений: «Felix, qui potuit rerum cognoscere causas». Впервые в русской светской поэзии прозвучала формула «блажен кто...»¹, свои варианты которой дали чуть ли не все русские поэты XVIII-XIX веков.

Однако следует обратить внимание на то, что Кантемир не использует слово счастье, но употребляет блаженство как высшую степень счастья, слово, связанное с религиозной культурой Древней Руси. Более того, он усиливает эффект, добавляя эпитет «истинное»

¹ Вариации этой формулы были известны в русской культуре как римская поэтическая формула “*beatus ille qui...*” в эподе Горация и «Блажен муж, который...» как псалмодическая формула.

блаженство (в другой редакции – «прямое блаженство»). Причем сам Кантемир осознает связь слова блаженство с миром потугосторонним, уточняя в примечаниях к первому стиху, что блаженство «в сей жизни», потому что, по его мнению, «блаженство будущая жизни иное есть, о котором в сатире говорить было бы неприлично» [7, 151].

На самом деле это очень важное указание на то, что внимание автора сфокусировано на земном существовании, на земном варианте блаженства. Кантемир разграничил блаженство сей земной жизни и блаженство будущей жизни. Крылатое счастье в сатире Кантемира подано в сатирическом ключе, оно может возвести человека на высокую ступень, но не может быть долгим. Счастье «пинком под зад» сталкивает человека с высокой ступеньки, и человек летит, ломая себе кости. А без помощи Счастья, по мнению Кантемира, успех невозможен.

В авторских примечаниях к сатире Кантемир развивает мысль о не постоянстве земного счастья, к примеру, в примечании к стиху 28 он пишет: «Счастье весьма прменчиво, на том же долго стоять не умеет; для того стихотворцы изображают Фортуна стоящу на шаре, который твердо установить не можно» [7, 152]. Кантемир приводит характерную черту богини удачи и указывает на ее аллегорические, эмблематические черты, после чего вновь делает вывод: переменчивая Фортуна не может доставить истинное блаженство.

Стремление к «тишине» и уединению необходимо рассматривать в соотношении с общественными и эстетическими идеями представителей западноевропейского Просвещения. Теорию обуздания страстей как средства достижения общего блага, идеализацию патриархальных общественных отношений и свободной от вмешательства государства жизни частного человека – в том или ином виде мы встречаем у Попа, Локка и Шефтсбери, у Вольтера и Руссо и, в частности, у Л. Риккони и Нивелль де ла Шоссе. И у Фенелона, чью оду в том же 1738 году и переведет начинающий поэт и ученый Михаил Ломоносов, кстати, переводивший оду Фенелона приблизительно в том же возрасте, в каком Фенелон ее написал.

Ода Фенелона 1681 года прославляла идиллический покой вдаль от суетного света. «Лживая фортуна» («*trompeuse fortune*») обманывает людей, поэтому Фенелон не завидует даже самому счастливому, удачливому, смелому и мудрому из смертных – Одиссею («*Des Grecs je vois le plus sage*»). Обретение личного тихого счастья путем эскепизма, отказа от карьеры и жизни в обществе, предпочтения сельского уединения – одно из направлений развития темы. Эти идеи прозвучат и в ломоносовском переводе, в результате чего сложится негативный образ лживой Фортуны («лжвыя фортуны смех», «прочь, фортуна, прочь, спесива»), в противовес которому

будет нарисована картина тихого счастья на лоне природы в окружении Муз. В этом первом опыте поэтического перевода Ломоносов проявил талант переводчика и мастера русского слова, найдя эквиваленты, отражающие дух оригинала. Правда, судьба этого стихотворения не была счастливой: Ломоносов отправил свой перевод оды Фенелона в Академию Наук Санкт-Петербурга в качестве отчета о своих успехах в учебе, но академическое начальство не придало значения этому факту и сдало оду-перевод в архив, где она и была обнаружена 116 лет спустя [20, I, XXIV].

И в оригинальной сатире Кантемира, и в переводной оде Ломоносова сформулировано понимание счастья, наследующее античным и современным западноевропейским концепциям. Эти два произведения следует признать точкой зарождения дискурса счастья в русской литературе Нового времени. Несмотря на то, что ломоносовская переводная ода была погребена в архивных подвалах, она все же повлияла на развитие концепции счастья. Во-первых, комплекс идей о счастье вошел в сознание Ломоносова-просветителя, звуки этого первого переводного поэтического опыта будут слышны и в зрелых произведениях поэта. Приведу лишь один пример неожиданного сравнения со счастьем. В научно-дидактической поэме «Письмо о пользе Стекла» (1752) Ломоносов, обращаясь к фавориту императрицы Елизаветы Петровны Ивану Ивановичу Шувалову, возносит похвалу Стеклу, противопоставляя ему золото, драгоценные камни и – «ломкость лживого счастья»: Стекло лучше лживого счастья. Во-вторых, о счастье и блаженстве русских подданных Ломоносов будет петь в своих торжественных одах. В-третьих, думаем, первый переводной опыт определил выбор оды для другого поэтического соревнования в 1759 году, предметом которого стала «Ода на Счастье» Ж.-Б. Руссо. Обратимся к государственному варианту счастья, вошедшему в русскую культуру во многом благодаря торжественным одам Ломоносова.

Счастье золотого века России в торжественных одах Ломоносова. В каждой из двадцати торжественных од, за четверть века написанных Ломоносовым (1739–1764), звучит мотив счастья, форму и содержание которого во многом определяет жанр оды. В похвальном дискурсе счастье охватывает всё и вся – и правителей, и подданных России. В метафорическом смысле оно объемлет всю вселенную. Так, в «Оде на прибытие императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург по коронации 1742 года» муза поэта должна быть счастлива тем, что может воспевать Елизавету. Берега Балтийских вод должны быть веселы, потому что видели «щастливый ход» российских кораблей, а Нева – «щастливейшая» из всех земных

рек, потому что видела Елизавету. Великие поэты прошлого завидуют Ломоносову, называют его самым счастливым поэтом, потому что ему выпало счастье воспевать «Петрово семя», Елизавету. Восшествие Елизаветы на престол – «вестник счастья» России, залог вечного благополучия в «Оде на день восшествия на престол Елизаветы Петровны 1746 года». Здесь же говорится, что счастье России уже продлилось пять лет царствования.

Также счастливыми именуется императрицы и императоры, которым посвящены оды: «счастливая Анна», «счастливая Елизавет», «счастливая Екатерина». Причем относительно правящих особ, восхваляемых поэтом, счастье мыслится в античном (или религиозном) ключе: все они – избранники Высшей силы, благоволящей к ним, и тому есть подтверждение. Так, поздравляя императрицу Елизавету Петровну с днем рождения, Ломоносов разрабатывает тему счастливых знаков, сопровождавших ее появление на свет («Ода на день рождения императрицы Елизаветы Петровны», 1746): счастливое положение планет как астрологическая примета удачной жизни Елизаветы, знаком счастья объявлен тот факт, что Елизавета родилась в год Полтавской победы (1709), одержанной ее отцом Петром Великим. Главное пожелание, адресуемое в день рождения Елизавете, множество «счастливых лет».

В соответствии с системой топосов торжественной оды понятие счастья получает разработку не как самостоятельное понятие, но в рамках мифологического топоса золотого века, золотых дней. Счастье и блаженство русской державы заключаются в том, что Россия находится под властью того или иного правителя: будь то Анна Ионанновна (*Ода 1739 года*) или только что родившийся Иоанн Третий (*Ода 1741 года*) или Елизавета Петровна (*Оды 1742–1760 годов*). Топос золотого века – “*locus magicus*”, в котором микрокосм приведен в равновесное отношение с макрокосмом, неизменно присутствует в каждой оде [См. подробнее: 5, 658].

Топос золотого века содержит несколько ключевых концептов и мотивов: покой, тишина, безбедность; отсутствие препятствий, страха, пасторальные мотивы. Основные мотивы, входящие в состав ломоносовской мифологемы «*золотой век*», традиционны: они сходны с античными представлениями о счастливом состоянии общества. Наиболее ярко эти представления выражены в поэме «Труды и дни» Гесиода и в «Метаморфозах» Овидия. К примерам из последнего Ломоносов часто прибегает в своем «Кратком руководстве к красноречию», возможно, именно «Превращения» (таково название в переводе Ломоносова) Овидия являлись претекстом для одических описаний российского рая [Ср.: 13, 11–12].

Наступивший золотой век, счастье России в ломоносовских торжественных одах не имеет ничего общего с российскими реалиями середины XVIII века: этот мир населен сладкоголосыми птицами, в нем царят красота и гармония, вместо суровых русских зим в России наступила вечная весна (и лето)¹. В нем нет тяжелого труда, постоянной думы о «хлебе насущном», в нем, как и положено в раю, всего в достатке, в изобилии. Млеком и медом текут российские реки, золотятся колосья, многочисленные стада пасутся в тучных влажных лугах. Это идеальное состояние государства напрямую связано с царственными особами: золотой век, блаженство и счастье россов наступают с воцарением очередного императора/императрицы².

Античный миф о золотом веке, о счастливом и беззаботном состоянии первобытного человечества обретает в эпоху Просвещения иной статус: недостижимая мечта о благоденствии превращается в реальную цель, осуществимую при определенных условиях. Идеальный порядок мыслится как вполне земной, однако в России он еще не достигнут. Согласно Ю. М. Лотману, образованному русскому человеку XVIII века было свойственно представление о том, что процесс сотворения мира еще не закончен и что именно литература конструирует конечный образ, цель пути [10, 110].

Счастье в ломоносовских торжественных одах представляет собой просветительский вариант всеобщего государственного счастья. Правитель счастлив тем, что он избранник Высшей силы и что он/она заботится о своих гражданах: «Я (императрица Елизавета Петровна. – Т. А.) россов счастьем услаждаюсь» («Ода на день восшествия императрицы Елизаветы Петровны», 1747 года). В свою очередь подданные счастливы тем, что находятся под властью доброго и заботливого монарха и что верой и правдой служат ему: «Блаженны мы, что ей (Екатерине II. – Т. А.) послушны: / Покорность наша к счастью путь!» («Ода императрице Екатерине Алексеевне в новый 1764 год»). Счастливые и спокойные лета – это то, что подданные ожидают от своих монархов («Ода на день брачного сочетания князя Петра Феодоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны 1745

¹ Наступление золотого века, «блаженства россов» активно пропагандировалась еще с начала XVIII века в фейерверках и иллюминациях, а также надписях их сопровождавших и объяснявших происходящее в огненных спектаклях. [См.: 6, 112–114].

² Воплощенная в образе райского сада мифологема «золотой век» является лишь одной из составляющих в ломоносовском образе России. Российское пространство в одах распадается на два мира и существует в двух измерениях: в одном – в тишине и размеренности, на лоне «всегда роскошествующей природы» протекает патриархальная жизнь, в другом – гремит военная слава, «россы» добывают «металл из гор», осваивают новые земли, моря соединяют реками, исследуют глубь земли и поднебесье. [См. подробнее: 1, 60–68; 16; 15, 47–103].

года»). Собственно, перед нами просветительская концепция общественного договора, которая выражена в одических образах и которая включает счастье обеих сторон – монарха и подданных – как ее неотъемлемую часть. Но от похвалы до обличения – один шаг.

Как уже было сказано выше, значимой для истории русского Просвещения и для осмысления концепции счастья является ода «A La Fortune» Ж.-Б. Руссо, избранная для поэтического турнира в 1759 году¹. Ломоносов и Сумароков предложили собственные варианты перевода, которые были опубликованы в январском номере московского журнала «Полезное увеселение» 1760 года под заглавием «Ода господина Руссо Fortune, De Qui La Main Couronne, переведенная г. Сумароковым и г. Ломоносовым. Любители и знающие словесная науки могут сами, по разному сих обеих пиитов свойству, каждого перевод узнать»². Талантливый перевод Ломоносова получил наибольшие симпатии публики: ему удалось достаточно точно передать весь комплекс идей и обличительный пафос оригинала, бичевавшего удачливых, но жестоких правителей-завоевателей и укорявшего счастье в пособничестве коронованным тиранам. Во французской оде слова «Fortune» и «Bonheur» употреблены по три раза в качестве контекстуальных синонимов. Ломоносов же отказывается от имени греческой богини Фортуны и использует взамен его слово Счастье, что соответствовало общей тенденции русификации античных образов в русской культуре.

В оде Ж.-Б. Руссо и в ее ломоносовском переводе концепция государственного счастья представлена *счастьем праведным*, когда во главе государства стоит просвещенный монарх, постоянно заботящийся о жизни своих граждан, и *счастьем неправедным*, «ложным», «безчестным», когда государством правит себялюбивый властитель, кровью и слезами соотечественников добывающий себе

¹ Для первого поэтического турнира в истории русской культуры был выбран псалом 143. В 1743 году была опубликована маленькая книжница «Три оды парафрастическия псалма 143, сочиненныя чрез трех стихотворцев, из которых каждой одну сложил особливо» (СПб., 1744). Суть этого открытого состязания между тремя главными российскими поэтами того времени - Ломоносовым, Тредиаковским и Сумароковым – состояла в выяснении эстетического вопроса: обладает ли стихотворный размер своими, только ему присущими качествами, эмоциональной окраской и пр. Однако в ракурсе данного исследования нас интересует лишь выбор произведения, а именно – высокой религиозной материи [см. подробнее: 2, 130–147]. О переложениях псалмов в истории русской литературы [см.: *II*]. Выбор именно этой оды для поэтического соревнования, возможно, был связан с современными событиями – с Семилетней войной, в которой прусский король Фридрих II заливал кровью центральную Европу и разорял свои и чужие земли.

² В 1765 году появился и третий вариант перевода этой оды, выполненный В.К. Тредиаковским, который не был привлечен к состязанию.

славу и богатство. Причем акцент сделан на последнем – на обличении обманного счастья.

Итак, к 1760-м годам счастье входит в русскую культуру в основном как счастье государства, всецело зависящее от мудрого правителя. Две основных линии в разработке концепции счастья – это похвала и объявление вечного счастья, счастья/блаженства золотого века и обличение несправедливого счастья. В официальной поэзии, приуроченной к торжественным датам императорской семьи, звучит первый вариант счастья, второй – в обличительных одах.

И здесь следует отметить следующее: разрыв (the gap) между действительным положением дел и мифологическим счастьем, декларируемым официальной русской поэзией, был настолько велик, что этот миф о «счастье и покое росссов», обретенным с ныне правящими монархами, приобрел строго закрепленное место – праздничного комплимента, топоса счастья России в жанре похвальной оды. Обличения счастья – вторая линия разработки – оказались более приближены к реалиям российской действительности, поэтому иронический, сатирический и обличительный дискурсы в осмыслении понятия не просто будут более востребованы во второй половине XVIII века, но и привнесут в поэтическую разработку концепции счастья земное измерение, почти отсутствующее в праздничном официозе¹.

Счастье добродетели в нравоучительной поэзии 1750–1760-х годов. Иной подход к счастью находим в журнальной поэзии того времени в середине 1750–60-ые годы («Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», 1755–1765; «Трудолюбивая пчела»,

¹ Приблизительно в это же время поиски общественного счастья связаны с художественным конструированием моделей идеальных обществ и государств, которое происходит не в поэзии, а в прозе (Сумароков А. «Сон», «Щастливое общество», 1759; Щербатов М. «Путешествие в землю Офирскую г-на С...швецакого дворянина», 1783; Левшин В. «Новейшее путешествие», 1784; Радищев А. «Спасская полясть», «Путешествие из Петербурга в Москву», 1790; и др.). Воображаемые общества имеют различные устройства, они не похожи друг на друга, но их объединяет очень важное общее свойство: счастье, по мысли их авторов, гарантировано всем гражданам общественно-политическим строем. Российские утопии, как и утопии любого другого времени, несут в себе заряд веры в возможность разумного устройства общества, которое и является залогом всеобщего счастья. Однако сама эта мечта о счастье, отнесенном к месту, которого нет (и-topos), к пространству далекому – будь то государство из сна Сумарокова, или Офирская земля, Антарктида, в романе Щербатова, или государство на Луне в повести Левшина – не могла обрести реальную земную плоть, это идеальное счастье совершенного общества. Безусловно, эти утопические устремления российских писателей второй половины XVIII важны и любопытны для понимания истории российской культуры и развития национальной ментальности, однако земной вариант счастья получил наибольшую разработку в поэзии 1770–1800-х годов.

1759; «Праздное время, в пользу употребленное», 1759–1760; «Полезное увеселение», 1760–1762). Параллельно праздничной комплиментарной концепции всеобщего российского счастья в журнальной поэзии идут напряженные поиски счастья частного человека. В этом человеческом (не государственном) измерении Счастья основополагающим, прецедентным текстом, текстом-ориентиром, является поэма «An Essay on Man» (1732–1734) Александра Попа, вослед которому достижение счастья русские поэты будут толковать в этико-моралистическом ключе как путь избавления от страстей.

Перевод поэмы Александра Попа «An Essay on Man», с французского перевода Э. Силуэтта «Essai sur l'homme» (Амстердам, 1738) был сделан А. Поповским (1753–1754, отдельное издание 1757), учеником М. Ломоносова¹. Интерес к произведению А. Попа появился у Поповского благодаря его учителям – М.В. Ломоносову и физику академику Г.В. Рихману, в 1741 г. сделавшему прозаический перевод «An Essay on Man» на немецкий язык. Ломоносов впоследствии приложил немало усилий для того, чтобы перевод его ученика был опубликован [12, 137–138]. Вскоре «An Essay on Man», содержащий главные идеи европейского просветительства первой половины XVIII в., приобрел большую популярность в России XVIII–начала XIX века².

В ракурсе нашего исследования интерес представляет тот факт, что в стихотворениях 1750–1760-х годов русские поэты включаются в проект по постижению человеческой природы и по воспитанию человека честного, благородного, добродетельного: стихотворения «В крайностях терпение пользует» [4, 2, 139–140]; «Эпистола к Г*» [4, 4, 299–306]; «Сонет из сея греческия речи <, то есть добродетель почитающих венчает» В. Третьяковского [22, март, 187–188] и мн. др. В нравоучительной оде *На ослепление страстями* [4, 8, 127–140] А. Дубровский вторит английскому поэту: некоторые строки оды являются вольным переводом-пересказом поэмы «An Essay on Man», точнее, четвертого письма, которое служит итогом размышлений английского мыслителя и в котором он подробно развивает идею о том, что истинное счастье состоит в добродетели³. Молодой М. Херасков в «Оде к господину В*» [4, 8, 162–165] вроде бы и признает, что «премудрым пристойно искать счастья в жизни»,

¹ Об истории публикации перевода Поповского см.: [21, 85].

² Перевод Поповского выдержал пять изданий; кроме того, известны переводы И. Федоровского, Ф. Загорского, Е. Болховитинова.

³ В «Ежемесячных сочинениях» [4, 11, 431–440] был опубликован перевод С. Порошина с немецкого языка – эссе «Благополучие человека зависит не от места», основная мысль которого также заключается в овладении страстями, причем со ссылкой на английского поэта Ковлей.

но там, где счастье обитает, там добродетель уступает место порокам, поэтому нужно принимать спокойно «злую и благую часть». О счастье-покое мечтает А. Ржевский в стихотворении «Я счастья сего на свете не желаю...» [14, 3, 118], предпочитая тихое счастье с возлюбленной славе и чинам.

Этот ряд примеров, безусловно, можно умножить и расширить, но для нас важно обозначить следующее: журнальная поэзия (и проза) середины XVIII века, в основном нравоучительного толку, не рассматривает и не пропагандирует счастье как одну из важных целей человеческой жизни. Идея счастья тонет в морализаторских требованиях к человеку, борьба идет не за счастье, но против страстей и пороков. Счастье же на таком пути мыслится дополнительным, но совсем не обязательным бонусом. И, кроме того, максимально разрывая зависимость счастья от мира материального (богатства, любви, славы, чинов и пр.), счастье все больше и больше превращается в абстракцию, безжизненную, сухую и совсем не привлекательную.

Между Фортуною, Счастьем и Блаженством. Конец 1760–начало 1770 годов отмечен новым подходом к теме счастья: меняется не только ракурс внимания поэтов – с всеобщего счастья, связанного с общественно-политическим устройством государства, на счастье частного человека, с большого счастья на счастье малое, но меняется, а точнее расширяется диапазон жанровых и содержательных решений. Послания к Счастью или размышления о нем написаны почти всеми поэтами того второй половины XVIII века.

Счастье становится одним из важных понятий в картине мира того времени, относительно которого поэты определяют свои ценностные ориентиры, через толкование которого происходит осмысление жизни и места человека в ней. Поэмы на данную тему образуют солидный «дискурс счастья», в котором и воплотились попытки сформулировать: что же такое счастье? В ряде поэтических сочинений конца XVIII–начала XIX века складывается парадигма «русского счастья»: «Фортуна» А. Ржевского; «На Счастье», «Истинное счастье» Г. Державина; «На Счастье» В. Капниста; «К Счастию» И. Крылова; «В счастья несчастьи быть осторожну...» И. Баркова; «Фортуна», «Счастье» и «Фортуна» Н. Львова; «„Ода на счастье“ Ж.-Б. Руссо» А. Востокова; «Счастье» В. Попугаева; «Мое счастье (К другу)» А. Волкова; «Счастье» И. Пнина, «Счастье» А. Бенитцкого, «Счастье истинно хранится...» Н. Карамзина; поэма «О счастья» А. Буниной и многих др. Уже заглавия этих произведений демонстрируют смещение акцентов в российской этико-философской парадигме, происходит выдвигание Счастья если не на центральную

позицию, то, во всяком случае, в качестве равноправного понятия в иерархии ценностей.

В этих разных по объему произведениях – от катрена до поэмы – концепция счастья получает разработку в основном по двум стилистическим и содержательным направлениям: в шутливо-игривой манере об изменчивом и капризном счастье и в духовно-моралистическом размышлении-наставлении об истинном счастье. Обратимся к творчеству Г. Державина, потому что в нем присутствуют оба названных направления и потому что именно его тексты во многом определили дальнейшую историю «русского счастья».

Один из знаковых текстов – знаменитое стихотворение «На Счастье» (1789) Г. Державина, сочиненное во время его нахождения в Москве под судом по делу отстранения его от Тамбовского губернаторства. Образ счастья, рисуемый Державиным, включает все основные мотивы и идеи античного счастья и его французского варианта из прецедентного текста Ж.-Б. Руссо: счастье обладает небывалой разрушительной («в пепел грады претворишь») и созидательной силой («раба творишь владыкой миру»¹), оно желанно всеми людьми любого возраста и социального статуса. Также Счастье у Державина связано с императрицей Екатериной Великой, пусть и не названной по имени. Написанное державинским фирменным «забавным» слогом, стихотворение осовременивало и русифицировало характерную эмблематику счастья. Приведу лишь один пример: в державинском стихотворении Фортуна преображается в бога сильного, резвого, одновременно доброго и злого, а шар, на котором римская богиня стоит одной ногой, в «шаровидную колесницу», на который бог счастья объезжает весь мир. И еще – счастье «катает кубарем весь мир», а также уподобляется воздушному шару Монгольфьеров², потому как сказано в авторских примечаниях: «счастье <...> упадет, куда случится».

Державин молит Счастье обратить на него взор, но признает, что по каким-то неведомым причинам он не угоден Счастью. Знаменательна финальная строка державинского стихотворения о Счастье в целом мире и в жизни поэта: «Спокойствие мое во мне!» [3, 176] Эта мысль нивелирует все выше сказанные слова и о желанности счастья, и о счастливом состоянии российского государства под властью мудрой правительницы, и о переменчивости Счастья. В финале происходит

¹ К этому стиху Державин сделал следующее пояснение: «Тогда разумелся Надир, из разбойника сделавшийся царем персидским, а после и Наполеон может служить примером» [см.: 3, 177].

² Первый публичный опыт воздухоплавания был сделан братьями Монгольфьер в 1783 году в Версале.

подмена Счастья другим состоянием – состоянием внутреннего покоя, которое не обусловлено ни внешними обстоятельствами, ни внешним миром, ни политическим устройством общества.

Подражая державинскому стихотворению, которое разошлось в списках, И. Крылов пишет в шутовом, сатирическом тоне стихотворение «К счастью» (1793), называя счастье – «богиней резвой, слепой», в которую влюблен весь свет и которая нежит своих любимцев «как внуков бабушка», возносит к почестям недостойных, дает богатство «дуракам» [Цит. по: 9, 3, 252]. Неприглядная правда, которую высказывает Крылов привередливой богине, состоит в том, что Счастье лишь портит свет. Но поэт не боится попасть в немилость к всесильной богине, заявляя, что, то, что он ищет в этом мире, находится не в её власти.

В том же – державинском – стилистическом и содержательном регистре о счастье пишет Н. Львов в «Эпистоле к А.М. Бакунину из Павловского, июня 14, 1797», состоящей из двух частей: «Фортуна» и «Счастье и Фортуна». Львовская Фортуна очень похожа на державинскую и крыловскую: она - мадам, а на самом деле чёрт, «всё хороша и всех прельщает», обманывает ожидания людей. Любимцы Фортуны, имея все блага земные, считают, что их жизнь – туман, что счастье – мечта, а должность «первая из важных» – суета [26, 72]. Вторая часть – басенка о том, как Счастье не смогло ужиться с Фортуной в шалаше на берегу реки: Счастье после двух дней совместной жизни с Фортуной, приходит к выводу, что жить оно может лишь с Любовью, и потому, взяв «котомочку», оно отправилось домой, ведь «Фортуна любит шум, а Счастье покой»¹. В львовских стихах есть четкое разделение Фортуны, счастья в обществе, включающего богатство и чины, и Счастья семейного, личного, вдали от шума и суеты общества. Однако, как и у Державина, синонимом счастья или даже его сутью объявляется покой.

Посмотрим на другой пример из творчества Державина – переложение первого псалма Давида. В основном следуя библейскому тексту, поэт проповедует блаженство праведников и грозит страшным судом Всевышнего нарушителям господних заповедей [3, 189]. И пафос, и основная идея библейского текста сохранены в 28-и строках державинского псалма. Любопытно заглавие. Обычно именование переложений псалмов включало

¹ Одна из первых басен в русской поэзии, объясняющих качества богини счастья, была написана А.Ржевским в 1761 году – «Фортуна» [14, 8, 48]. В ней дана история ослепления Фортуны ее мужем Роком, который «выколол глаза» супруге за ее неверность. Мораль сей басни такова: не верьте Фортуне, даже если она полюбит кого-то из смертных, то верность она не блюдет.

указание на номер псалма и чаще всего содержало указание на фрагментарность текста – «Из псалма 1». Но переложение первого псалма Державин озаглавливает «Истинное счастье»¹.

Безусловно, этот смелый новаторский ход Державина интересен двумя парадоксально сочетающимися интенциями. С одной стороны, можно говорить об эмансипации поэзии от строгости религиозного надзора – поэтическое переложение библейского текста теряет в своем названии прямую отсылку к Священному Писанию, обретает новое светское имя, вписывающее его в культуру секуляризованную. С другой стороны, заглавия псалмодических стихотворений Державина образуют некую идеальную парадигму жизни, которая по-своему содержанию отсылает читателя опять же к Библии, к миру религиозному и к христианской этике: Праведный Судия – это Бог, истинное счастье – это блаженство праведника. Мирские заглавия и свободный выбор в торжественном философическом дискурсе вновь возвращаются к религиозной парадигме. Освободившись от церковной догматики в середине XVIII века, поэзия уже в свободном выборе вновь приходит к христианскому началу – к тому, от которого Петр в своих реформах хотел избавиться и откеститься.

Почти одновременно Державин пишет три стихотворения «Величество Божие» (мысль из 103 псалма), «На Счастье», «Истинное счастье». Сопоставление державинского переложения 103 псалма и его же стихотворения «На Счастье» приводит к любопытным наблюдениям. Величественный пафос переложения псалма противоположен забавному слогу «На Счастье», но Всемогущий Бог библейских псалмов и Бог Счастье как бог, «царь царей», несмотря на разность тональности в их изображении, во многих чертах схожи: Бог назван Царем Вселенной, Счастье – «над царями царь», почитаемым во всей вселенной; и к библейскому Богу, и к богу Счастья люди обращаются с мольбами; и Богу, и Счастью поэт обещает возносить хвалы. Понятно, что различный пафос произведений определяет и стилистику текстов, но по существу, «великомощно Счастье» выполняет схожие со всемогущим Творцом функции. Все успехи и неудачи – от Бога, но как предъявить претензию к Всемогущему и все к нему обратиться? Как писал Александр Поуп, «попробуй Провиденье упрекнуть» / «Who finds not Providence all good and wise, / Alike in what it gives, and what

¹ Державин озаглавливает свои переложения псалмов: «Праведный судия» – из псалма 100 [3, 188–189]. Отметим, что в издании 1798 г. в заглавии звучала первая строка псалма: «Милость и суд воспою Тебе Господи».

denies?» («Essay on Man»). Вот и ругают поэты Высшую Силу, именуя ее Счастьем, и просят эту силу о благосклонности. Повторю: «истинное счастье» по Державину – счастье христианского праведника, и это при том, что Державин не был масоном.

На наш взгляд, особое влияние на историю русского счастья оказало масонство, которое было тесным образом связано с Просвещением, исповедовало многие его идеи, однако имело важное отличие от него: масонство – это все-таки религия, и она обращена в первую очередь к Богу. Поиски земного счастья обесцениваются в творчестве поэтов-масонов. В. Майков в оде «Счастье» (1778), обращенной к другу-масону М. Хераскову, видит счастье в спокойствии сердца, в довольстве малым, в Диогеновом счастье, а те, кто стремятся к счастью, не будут счастливы никогда [23, 2, 251]. М. Херасков перебирает все варианты земного счастья (богатство, приятная жизнь, чины, прекрасная жена, слава, знание), но затем объявляет, что благополучней всех человек, который может преодолеть все страсти и желания. Он даже просит Фортуны испытать его, лишив спокойствия, но он и в несчастье будет благополучен («Истинное благополучие»; «Благополучие», 1790-е). И. Пнин не обольщается счастьем («Счастье», 1798), именуя его мечтой, достичь которую можно лишь пройдя много ступеней, а сходят от нее – одной. Н. Карамзин пишет, что «счастье истинно хранится / Выше звезд, на небесах» (1787), на земле единственным блаженством он признает дружбу, но дружба не вечна, и ее окончание приводит к несчастью. В «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1796) Карамзин, обращаясь к юноше, вступающему в свет, представляет историю философских исканий счастья, способов, как быть счастливым, называя целый ряд философов. В заключении дает совет: не стоит искать блаженство под луною, скорее можно найти философский камень, чем прожить без горя. В. Капнист противопоставляет суетного человека величественной и мудрой Природе, благодарной Богу за свое бытие («На счастье», 1792). Человек в бесконечной погоне за благами мира, в мирской суете не может обрести истинного, «прямого» (т.е. настоящего) счастья, прямого блаженства. Плод его каждодневных усилий – лишь «счастья тень» [8, 93]. По Капнисту, Бог может наградить человека добродетельной женой и хорошей семьей, тогда счастье поселится в его доме, однако и это счастье ненастоящее, потому что если болезни или смерть достигнет возлюбленную или детей, то и горе будет вдвойне тяжелей. Поэтому истинного земного счастья человек не в силах обрести, оно не уготовано ему на земле.

Особое положение в этом дискурсе счастья последней трети XVIII века занимает поэзия М. Муравьева. Она включает основные

вышеописанные концепции: и счастье как покой россос в одических стихотворениях («Ода на день рождения великого князя Павла Петровича», 1772; «Военная песнь», 1773), и счастье как избавление от желаний, и счастье в гармонии с природой («Сельская жизнь к Афанасью Матвеевичу Брянчанинову», 1770-е), и счастье семейной жизни («Эпистола к его превосходительству Ивану Петровичу Тургеневу», 1774), и счастье как спокойствие души («Эпистола к Н. Р. Р*», 1776). Незаурядность муравьевского подхода к счастью – это интуитивное чувство диалектического единства счастья и несчастья: счастье, по Муравьеву, перестало бы быть таковым, если бы не было бед; стоическое счастье, проповедуемое Сенекой, Эпиктетом, Зеноном, названо бредом, потому что глупо не отличать солнечные дни от ненастья, январь от мая («Эпистола к Н. Р. Р*», 1776). Муравьев отрицает и порицает взгляды древнегреческого поэта Феогида, согласно которому лучшей долей смертных была бы возможность вообще не родиться на свет. Однако позиция Муравьева необычна: его выступления против масонской концепции, что всё на свете суета сует, а также сформулированная им концепция земного счастья, безусловно ориентированного на добродетельного человека, но человека живого, который не может истребить все страсти, отказаться от волнений ума, – случай редкий.

Итак, на протяжении всего XVIII века русские поэты и мыслители, вдохновленные античными авторами и европейскими просветителями, включились в общеевропейский проект по обретению земного счастья. Они пели о счастье государства под властью премудрого правителя в торжественных одах (1740–1760), они бичевали неправедных монархов-тиранов и неправедное счастье в обличительных одах и сатирах (1750–1760), они проповедовали умеренность и добродетель как залог частного счастья-спокойствия в нравоучительных одах, они создали выразительный забавный образ богини счастья в посланиях к счастью и выразили индивидуальные концепции тихого счастья в эпистолах и дружеских посланиях (1760–1800-е). Счастье входит в русскую ментальность и в русскую культуру благодаря усилиям литераторов и философов XVIII века. Однако в силу целого ряда причин – и масонство с его исканиями совершенства, и преромантизм с его идеями скоротечности и призрачности жизни, и максимализм русского человека, живущего между топором и иконой, между раем и адом, – не позволили проработать и сформулировать парадигму земного счастья, доступного многим. К концу века Просвещения основной концепцией счастья становится этико-религиозная модель за редким исключением из правил: «прямого счастья» на свете нет, истинное блаженство – это блаженство праведника на небесах. Приходится

признать, что проект русских поэтов с их просветительскими установками на обоснование счастья на земле не удался. Счастье истинное, настоящее вновь отпущено на небеса.

Литература

1. Абрамзон, Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин) / Т. Е. Абрамзон. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – 480 с.
2. Гуковский, Г. А. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы / Г. А. Гуковский // Поэтика: Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. – IV. – Л.: Academia, 1928. – С. 126–148.
3. Державин, Г. Р. Соч.: в 7 т. / Г. Р. Державин / 2-е акад. изд., прим. Я. Грота. – СПб.: В тип-ии Императорской Академии наук, 1868–1876. – Т. 1. – 1868. – 542 с.
4. Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. – СПб.: Петербургская Академия Наук, 1755.
5. Живов, В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века / В. М. Живов // Из истории русской культуры. – Т. IV (XVIII – начало XIX века). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 657–683.
6. Зелов, Д. Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века (история триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы) / Д. Д. Зелов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 304 с.
7. Кантемир, А. Д. Собр. соч. / А. Д. Кантемир. – Л.: Советский писатель, 1956. – 540 с.
8. Капнист, В. В. Избр. произведения / В. В. Капнист. – Л.: Советский писатель, 1973. – 351 с.
9. Крылов, И. А. Полн.собр. соч.: в 3 т. / И. А. Крылов. – М.: ГИХЛ, 1946.
10. Лотман, Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века / Ю. М. Лотман // Из истории русской культуры. – Том IV (XVIII – начало XIX). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 13–337.
11. Луцевич, Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии / Л. Ф. Луцевич. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 608 с.
12. Модзалевский, Л. Б. Ломоносов и его ученик Поповский / Л. Б. Модзалевский // XVIII век. – Сб. 3. – М. –Л., 1958. – С. 111–169.

13. Овидий. *Метаморфозы* / Овидий // Овидий. Собр. соч.: в 2 т. – СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. – Т. 2. – С. 7–321.
14. *Полезное увеселение*. – М.: Типография Московского университета, 1761.
15. Попович, А. В. *Мифологические мотивы и образы в поэзии русского преромантизма* / А. В. Попович. – Херсон: «Айлант», 2011. – 210 с.
16. Приказчикова, Е. Е. *Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX века* / Е. Е. Приказчикова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 525 с.
17. Пумпянский, Л. В. *Кантемир* / Л. В. Пумпянский // *История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. III: Литература XVIII века. – Ч. 1. – 1941. – С. 176–212.*
18. Рудакова, С. В. *Философия счастья в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. «Гуманитарные науки». – Екатеринбург, 2012. – № 4 (108). – С. 103–114.*
19. *Санктпетербургский Меркурий*. – СПб, 1793.
20. *Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке*. Издал А. Куник. – СПб., 1865. – Ч. I–II.
21. Тихонравов, Н. С. *История издания «Опыта о человеке» в переводе Поповского* // Тихонравов Н. С. Соч. – Т. 3. – Ч. I. – М., 1898. – С. 85–88.
22. *Трудолюбивая пчела*. – СПб., 1759.
23. *Утренний свет*. – СПб., М., 1778.
24. Norton, Brian Michael. *Fiction and the Philosophy of Happiness: Ethical Inquiries in the Age of Enlightenment (Transits: Literature, Thought & Culture, 1650–1850)* / Brian Michael Norton. – Bucknell University Press, 2014. – 168 p.
25. Kavanagh, Thomas M. *Esthetics of the Moment: Literature and Art in the French Enlightenment* / Thomas M. Kavanagh. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. – 294 p.
26. L'vov, Nikolaj A. *Izbrannye sočinenija* / N. A. L'vov. [Vstupit. stat'ja, sostavlenie, podgot. texta, kommentarii K. Ju. Lappo-Danilevskogo]. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau; Sankt-Petersburg: Puschkinhaus, RCHGI, Acropolis, 1994. – 396 s.
27. Potkay, Adam. *The Passion for Happiness: Samuel Jonson and David Hume* / Adam Potkay. – Ithaca and London: Cornell University Press, 2000. – 260 p.

28. Mauzi, Robert. L’idée du bonheur au XVIIIe siècle / Robert Mauzi. – Paris: Librairie Armand Colin, 1960. – 726 p.

TO THE QUESTION OF THE RUSSIAN HAPPINESS
(EIGHTEENTH-CENTURY POETRY)

T. V. Abramzon

Abstract

The problem of Happiness is a topical subject in the history of world literature and culture. In the Middle Ages the Christian church dogma ousted the happiness from the land: a man felt guilty because of permanent sinful life, eschatological fears and the only possible way for him was to suffer, which was a necessary condition of celestial bliss after death. Only in Modern Times European enlighteners brought back the happiness from heaven to earth. Poets and philosophers announced and protected one of their key theses: “A man is born to be happy!” Enlighteners looked for *true* happiness, reflected on *personal* and *public* happiness, and developed a model of *universal* happiness. The scope of this essay is to observe the main stages in the process of seeking happiness by Russian poets and philosophers, to research the remarkable poems articulated the idea of happiness.

Key words: Enlightenment, Happiness, XVIII-th poetry, Russian Culture

Т.Б. Зайцева

**ББК Ш5(2=Р)5-4
УДК 821.161.1**

*Т. Б. Зайцева
кандидат филологических наук, доцент*

К ВОПРОСУ «ЛЕРМОНТОВ И КИРКЕГОР»

Ключевые слова: Лермонтов, Киркегор, литературная антропология, эстетическая экзистенция

Тема «Русская литература и Киркегор» давно привлекает к себе внимание литературоведов и философов, поскольку оригинальная философия Киркегора, сугубо индивидуальная, *единичная* и одновременно универсальная, позволяет значительно расширить представление о художественно-философских исканиях и открытиях русской литературы [1].

В последнее время внимание многих исследователей привлекает к себе тема «Лермонтов и Киркегор», поднятая в 1941 г. В.В. Перемиловским [6].

В глубокой и интересной статье филолога и культуролога В.И. Мильдона «Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели» [4] мы находим убедительные примеры того, что экзистенциальные искания датского философа шли параллельно с художественными поисками Лермонтова. На первый план в статье выходит экзистенциальная сущность Печорина, не зависящая от социальных условий. Однако исследователь «ограничивает» философию Киркегора лишь «эстетическими» произведениями («Афоризмами эстетика», например), т. е. рамками представлений исключительно об эстетической экзистенции, что вполне объяснимо, если исходить из того, что Лермонтов подвергал анализу именно эстетический образ жизни. Привлекая для сопоставлений с Лермонтовым исключительно «эстетические» произведения Киркегора, автор статьи тем самым ограничивает трактовку образа Печорина «эстетическими» рамками. Представление об эстетической экзистенции становится для исследователя решающим, основополагающим, что противоречит киркегоровской антропологии о трех экзистенциальных модусах.

Многие положения статьи высказаны как будто с точки зрения эстетика в киркегоровском смысле, отсюда и солидарность автора с героем, его восхищение Печориным. Приведем некоторые примеры. «Печорин – первый герой в русской литературе, позволяющий

утверждать: причины того, что происходит с человеком, в нем самом, действительность же – лишь среда, место действия. Что произойдет в этом месте – зависит от человека, он – автор судьбы, творец жизни, подобный божеству. Лермонтовский роман, обезнадеживая человеческое существование, обожествляет человека – такому герою, конечно, тесно среди людей, относящих все на счет окружающего, да и людям с ним тяжело, хотя их к нему тянет, и мужчин, и женщин» [4]. Представляется, что мысль о человеке как хозяине собственной судьбы не только не киркегоровская, но даже не лермонтовская. Эстетическое обожествление собственной личности в корне противоречит киркегоровской концепции общечеловеческого, этического.

Размышляя о поисках смысла жизни лермонтовским героем, В.И. Мильдон пишет: «В “Тамани” натура Печорина обнаруживается впервые – не случайно этим рассказом начинается его дневник: герой ищет в жизни того интереса, который, если воспользоваться <...> словами Киркегора, родствен поискам доказательств “бессмертия души”» [4]. Это утверждение также выдает опору на эстетическую точку зрения, здесь даже лексика в духе киркегоровского эстетика: *интерес* – понятие интереса не совместимо ни с учением Киркегора о подлинном существовании, ни с его концепцией этической и религиозной стадий; *поиски доказательств “бессмертия души”* – сама формулировка противоречит киркегоровской убежденности, что к Богу и вере возможен только иррациональный прорыв.

Наиболее адекватно, на наш взгляд, проходит сопоставление Киркегора и Лермонтова в интересной содержательной статье «Кьеркегор и Лермонтов в контексте постромантизма» [5] А.Г. Овчинникова. Исследователь выявляет экзистенциальный смысл «мотива соблазнения», в основе которого лежит сближающий героев конфликт с миром обыкновенных людей, властью «общего», обыденного. Постромантические взгляды Киркегора и Лермонтова отразились на особенностях изображения известных еще романтикам архетипов Художника (Йоханнес) и Героя (Печорин), экзистенциальные сознания которых предстают в «Дневнике» и «Журнале» по преимуществу автономными в силу их уникальности и враждебности по отношению к миру обыденности, однако (что характерно уже для эпохи постромантизма) они оказываются «разомкнутыми для различного рода понимания» [5, 127], поскольку сами воспринимаются только «на границах» сознаний других героев (у Кьеркегора это редакторы и издатели, прочие авторы-герои, у Лермонтова – издатель-повествователь, рассказчик Максим

Максимович); тем самым произведения лишаются «финализма», «суммирующего итога» [5, 126].

Полемика вокруг образа Печорина разгорелась давно, но до последнего времени все же превалирует традиция, заложенная В.Г. Белинским, видеть в персонаже положительного героя с романтической окраской.

Попыткой показать «другого» Печорина была предпринята, как известно, А.М. Марченко в статье «Печорин: знакомый и незнакомый» [3]. Вопреки традиционной трактовке, во многом ориентированной на восторженный отзыв В.Г. Белинского («почти апологию Печорина» [3, 162]), А.М. Марченко обнаруживает в романе иронический взгляд автора на главного героя. Во многом Печорин проигрывает прямодушному, скромному и мужественному Максиму Максимычу, который вызывает искреннее уважение и сочувствие, отношение же автора к главному герою скорее насмешливо-ироническое, особенно если речь идет о «Журнале Печорина», где герой рассказывает о себе самом, сам себя оценивает и всячески старается подать себя в выгодном свете, заинтриговать собой, подчеркивая свой демонизм, окружая себя таинственными недомолвками. Однако Печорин не раз как бы «проговаривается», что и позволяет судить о герое достаточно объективно.

Привлекая материалы черновых набросков «Героя нашего времени», незаконченного лермонтовского романа «Княгиня Лиговская» и популярного в сороковые годы XIX века романа Е. Хамар-Дабанова «Проделки на Кавказе», исследовательница выводит на первый план такие черты персонажа, как «недозрелость души», «инфантильность», «отсутствие интересов, приличных не мальчику, а мужчине в поре первой, тридцатилетней возмужалости» [3, 180], обостренное самолюбие, светское эстетство, зависть к чужим успехам. Опираясь на аргументы, высказанные Б.Т. Удодовым, А.М. Марченко доказывает, что не только «Тамань» (как это принято считать), но и «Фаталист» создавались как самостоятельные произведения. Позднее, включив их в состав романа «Герой нашего времени», Лермонтов отождествил их центрального персонажа с Печориным. Именно поэтому возник диссонанс между «серьезным» философом Печориным «Фаталистом», и Печориным – изнеженным светским денди «Княжны Мери».

Возражая А.М. Марченко, А.М. Ранчин в статье «К истолкованию романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Печорин: герой или антигерой времени?» [7] пишет о неординарности и неоднозначности образа Печорина: «Поэтика его

образа такова, что допускает различные и даже взаимоисключающие интерпретации и позволяет обнаруживать в нем и романтическую тайну и глубину, и иронию над романтическими штампами; позволяет даже порой усомниться в искренности, в ненаигранности его страданий. Такое «сосуществование» противоположных толкований характерно для лермонтовского творчества в целом. Обычно оно выражается в противоположном осмыслении одних и тех же антитез, контрастов» [7].

Однако такое сосуществование противоположных толкований можно объяснить иначе, опираясь на киркегоровскую концепцию трех стадий человеческого существования. Образ жизни и отношение к любви, дружбе, страстям, рассудку, смерти, времени, вечности, религии, наконец, к самому себе действительно роднят киркегоровского эстетика с лермонтовским Печориным и лирическим героем стихотворения «И скучно, и грустно», а также, в целом, с тем поколением тридцатых годов, чей безрадостный портрет показан в философской медитации «Дума».

Типичные эстетики, писал датский философ, «понимают под наслаждением жизнью удовлетворение всех своих желаний» [2, 132]. Другие люди для эстетика – лишь материал для собственных экспериментов в погоне за наслаждениями, дающими иллюзию наполненности бытия. Периоды возбуждения в погоне за наслаждениями, которые может дать жизнь (исполнение желаний, любовь, страсти, интеллектуальные удовольствия, дружба), быстро сменяются периодами упадка, душевной немощи, равнодушия, скуки.

Главный герой романа М.Ю. Лермонтова мог бы раскрыться иначе (адекватно лермонтовскому замыслу), если бы литературоведы учитывали, что отношение Киркегора к эстетизму было далеко не однозначным, так же, как к подобному явлению у Лермонтова: герой мог вызывать восторг, увлекать своей ярко выраженной индивидуальностью, незаурядностью своего мышления, глубиной и утонченностью чувств, образом жизни, бескомпромиссным критическим отношением к действительности, особенно если повествование велось от лица самого эстетика, однако нельзя забывать об иронии по отношению к самому эстетике, которая обнаруживается в повествовании от лица персонажей, представляющих этическую точку зрения. Неоднозначное отношение к Печорину было заложено Лермонтовым уже в названии романа, в котором слово «герой» имело не только буквальное значение, но и скрывало иронию автора по отношению к псевдогерою, не совершающему ничего героического, проматывающему свою

Т.Б. Зайцева

жизнь на любовные приключения, претендующему на роль вершителя судеб и нередко оказывающемуся лишь марионеткой в руках судьбы. С другой стороны, экзистенциальное отчаяние, переживаемое Печориным, действительно, ставит его выше толпы, выше обывателя (но не выше общечеловеческого). Киркегоровская концепция трех стадий человеческого существования, на наш взгляд, позволяет связать, казалось бы, несовместимые вещи: авторское восхищение героем (его экзистенциальным потенциалом) и авторское ироническое (вплоть до отрицания) отношение к герою, вызванное ироническим отношением к эстетизму в киркегоровском духе со стороны самого Лермонтова.

Киркегоровский многосторонний анализ человеческой экзистенции предполагал освещение разных экзистенциальных позиций не только «изнутри», но обязательно в столкновении с другими экзистенциальными модусами, с другими внешними точками зрения, что не позволяло абсолютизировать ни одну из возможных экзистенциальных позиций. По сути с подобным подходом мы встречаемся в романе Лермонтова: люди и события представлены с разных экзистенциальных точек зрения (Автор, Повествователь-путешественник, Максим Максимыч, сам Печорин), эстетическая экзистенция рассматривается «изнутри» и «снаружи».

Подчеркнем, что философия датского мыслителя и писателя является для нас «точкой опоры», своеобразной теоретической базой и одновременно объектом сопоставления, что и позволяет обнаружить в творчестве Лермонтова особый тип философствования или мироотношения, философскую или культурную парадигму, и одновременно неповторимые особенности индивидуального переживания бытия.

Литература

1. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях / Т. Б. Зайцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 1. – М., Магнитогорск, Новосибирск, 2012. – С. 265–274.
2. Кьеркегор, С. Наслаждение и долг / Сёрен Кьеркегор; пер. с датск. П. Ганзена. – Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1998. – 416 с.
3. Марченко, А. М. Печорин : знакомый и незнакомый / А. М. Марченко // «Столетия не сотрут...» : Русские классики и их читатели. – М.: Книга, 1998. – С. 161–222.
4. Мильдон, В. Лермонтов и Киркегор : феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели / В. Мильдон // Октябрь. –

2002 – № 4. // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/mil.html>

5. Овчинников, А. Г. «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М. Ю. Лермонтова в контексте постромантизма / А. Г. Овчинников // Романтизм vs реализм : парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст. : к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – С. 111–129.
6. Перемиловский, В. В. Лермонтов / В. В. Перемиловский. – Харбин; Прага, 1941. – 58 с.
7. Ранчин, А. М. К истолкованию романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / А. М. Ранчин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/philology/37114.php?ELEMENT_ID=37114

TO THE QUESTION “LERMONTOV AND KIERKEGAARD”

T. B. Zaitseva

Abstract

The author of the article suggests a new view on Lermontov's prose. The methodology of analysis is based on Kirkegorovsky's Anthropology. The results of this research outline the perspectives of studying the theme «Lermontov and Kierkegaard» and Lermontov's works.

Key words: Lermontov, Kierkegaard, Literary Anthropology, Aesthetic of Existence

Н.В. Кононова

ББК Ч110
УДК 821.161.1 : 82 92

Н.В. Кононова

доктор филологии, ассоциированный профессор

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР (ПО СТАТЬЯМ
В. КЛОПОТОВСКОГО – ЛЕРИ
НА СТРАНИЦАХ РИЖСКИХ ГАЗЕТ
«СЕГОДНЯ» И «СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ» ЗА 1927 ГОД)**

Ключевые слова: Рига, Москва, Париж, Берлин, Лери, статья, публицистика, культура, экономика, политика, история.

Творчество Владимира Владимировича Клопотовского – Лери на страницах газеты «Сегодня» и «Сегодня вечером», где он активно публиковался, полностью не исследовано.

Роспись газеты «Сегодня» и «Сегодня вечером» в двух частях за 1919 – 1930-ый год и за 1931–1940-ой год составлена Юрием Ивановичем Абызовым. Книги опубликованы в Риге в 2001 году. «Интерес к рижской газете «Сегодня» естественным образом проявился после того, как она была извлечена из «спецхрана», и главным образом после выхода исследования Лазаря Соломоновича Флейшмана, Юрия Ивановича Абызова и Бориса Анатольевича Равдина «Русская печать в Риге: из истории газеты «Сегодня» 1930-ых годов», которое продемонстрировало, какой пласт ещё неосвоенной информации в ней содержится» [3, 3].

К этой, ещё малоосвоенной информации, я хочу обратиться.

Несколько слов о газете «Сегодня» и «Сегодня вечером». В межвоенный период в Латвии русской прессе принадлежало заметное место на газетно-журнальном рынке страны, где в то время сформировалось три пересекающихся информационных пространства – латышское, русское и немецкое. Газеты и журналы на русском языке с удовольствием читали не только русские, но и латыши, евреи, немцы, поляки [15, 40]. Самым популярным русским изданием была газета «Сегодня», выходившая с 1919 года по 1940 год. С 1924 года выходил вечерний выпуск «Сегодня вечером». Газета была широко известна в русской среде за пределами Латвии, имела много корреспондентов в разных столицах Европы. Свои материалы в газету присылали знаменитые русские писатели и поэты: Аркадий Аверченко, Константин Бальмонт, Иван Бунин, Александр Куприн, Надежда Тэффи, Иван Шмелев. По словам исследователя русской

прессе в Латвии Ю.И. Абызова, «газета не была ни эмигрантской, ни антибольшевистской, ни еврейской. Она считала себя латвийской, поскольку обслуживала полиэтничный состав республики, выросшей в атмосфере русской культуры» [2, 40]. Этот фактор и предопределил ее успех на читательском рынке.

Газета «Сегодня» за 1920-ые годы изобилует публицистическими статьями, всевозможной хроникой политических событий, художественными текстами Ал. Ремизова, П. Краснова, А. Амфитеатрова, Н. Русина, С. Кречетова, текстами Н. Зарубина, М. Арцыбашева, Евг. Шкляра, Ник. Бережанского, В. Сирина (Набокова), Ивана Лукаша, И. Шмелева и, конечно же, Лери [6].

Несколько слов об авторе. Владимир Владимирович Клопотовский (1883) родился в Санкт-Петербурге, однако по духу он принадлежал городу Киеву, в котором провёл детство, получил образование. В этом городе состоялась его дебютная публикация в одной из местных газет. Из Киева начался его сложный жизненный путь, его восхождение от рядового журналиста до редактора «Двинского вестника», периодического издания, вышедшего в период нацистской оккупации.

До октябрьской революции сотрудничал в «Одесском листке», «Киевских откликах», «Орловском листке», в редакции «Биржевых Ведомостей»; во время гражданской войны – в «Южном слове», редактировавшемся И. Буниным и Н. Кондаковым.

Несколько десятилетий своей жизни Владимир Клопотовский посвящает газетной деятельности в Одессе, завоёвывая себе славу острого и интересного фельетониста, пишущего на злободневные темы и оперативно отзывающегося на многие актуальные события. Эти профессиональные качества будут проявляться и в эмиграции.

Из Одессы Вл. Клопотовский перемещается в Петербург, затем в Киев, после чего возвращается в Одессу, откуда эмигрирует за рубеж. Всюду работает по профессии. Первым городом, куда он отправился в эмиграцию, была Прага, откуда он вместе со многими одесситами и киевлянами перебирается в Берлин в начале 20-ых годов, где в это время, как известно, концентрируется цвет русской эмигрантской мысли. Обстоятельства вынудили покинуть Берлин. Лери закрепляется в Париже, где испытывает определённые материальные трудности. В конце 1924 года он покидает не совсем гостеприимный Париж, и ему удаётся остановиться и остаться в Риге. Этот город стал последней жизненной остановкой фельетониста. В Риге он проживает двадцать лет, работая в различных рижских периодических изданиях, но больше всего – в газете «Сегодня».

Упомяну также, что Лери работал в «Голосе эмигранта» под редакцией Б.С. Оречкина (Берлин, 1921–1922 г.) [13].

С 1920-ых годов Лери стал сотрудником газеты «Сегодня». В конце 1927 года переселился в Ригу, вошёл в редакцию газеты, а также «намечался стать главным редактором журнала «Для всех»: «Главным редактором журнала «Для всех» намечался В. Клопотовский (Лери); выход журнала планировался в издательстве «Двинский вестник». Однако, возможно, в связи с неустойчивым военным положением вокруг Двинска (Даугавпилса), издателем стал именоваться «Рижский вестник», а скончавшегося В. Клопотовского, судя по показаниям В.В. Гадалина в СМЕРШе, в роли редакторов сменили А. Перфильев и В. Завалишин. Правда, непонятно, был ли при них, редакторах, ещё и главный редактор? Возможно, В. Клопотовский в долгой болезни пребывал в этой должности. А после его кончины?» [14, 224].

В. Клопотовский использовал криптонимы и псевдонимы: В.К., В., Весеньев, В. Весеньев – Кудряш, Кудряш, возможно, Зритель, Ирель, Дядя Митяй. Вероятно, пишет Борис Равдин, «он же Лесной, Лесной В., Лесной Вл., Лесной Владимир. Псевдоним Лесной появлялся, как правило, в праздничных и юбилейных номерах редактировавшихся Клопотовским газет, когда и положено выступать редактору» [14, 237]. По компетентному мнению Б. Равдина, «предположения Ю. Абызова о принадлежности Клопотовскому псевдонимов: Квик, Михеев – следует снять» [14, 237].

В. Клопотовский являлся автором статей, пародий, стихотворных фельетонов, сатирического романа в стихах «Онегин наших дней» (отдельное издание: Берлин, 1922 год), «Рижского романа» «Онегин с берегов Невы» (газеты «Сегодня», «Сегодня вечером». Рига. 1928 г.); а также эстрадных обзоров и скетчей, ставившихся в рижском Театре Русской Драмы.

После тревожного для многих прибалтийских публицистов-мигрантов периода июня-июля 1940 года в связи с закрытием ряда газет (в том числе и газеты «Сегодня») Вл. Клопотовский теряет место работы. Наступают дни тревожного ожидания ареста как сотрудника антибольшевистских газет и журналов, который не состоялся. После начала нацистской оккупации Вл. Клопотовский участвует в создании русскоязычных печатных органов. На раннем этапе таковым стала газета «Родина». С 1941–1943 гг. был редактором газеты «За Родину», журнала «Новый путь», газет «Русский вестник», «Слово», издававшихся в Риге для населения оккупированных Германией территорий. Был главным редактором и «Русского вестника» и «Двинского вестника». Газета «За Родину», кстати сказать, была объявлена выходящей в Пскове, хотя делалась и печаталась в Риге.

Непринуждённо использовалась советская литература в отрывках, например, рассказы деда Щукаря из «Поднятой целины», широко использовались рассказы В. Катаева, М. Зощенко и других авторов. В. Клопотовский также перепечатывался в разных изданиях, например: «Псковский вестник», «Островские известия».

А также, возможно, по изысканиям Бориса Равдина, был редактором – издателем первых номеров журнала «Для всех», принимал участие в создании и редактировании газеты «Правда», в 1941–42 годах издававшейся в Риге, в 1943–1944 – в Таллинне.

В связи с биографией Вл. Клопотовского рассмотрим первую половину 1941 года. «Первая половина года отмечена активной работой «компетентных органов». Арестованы, сосланы, загублены, расстреляны: Н. Антипов, М. Дидковский, Б. Евланов, М. Каллистратов, С. Коренев, М. Кривошапкин. С. Лебедев, Г. Левин-Лугин, Э. Махтус, Л. Мейерсон, М. Мильруд, Г. Немой-Шустерман, А. Перов, П. Плотников, В. Преображенский, С. Сахаров, Н. Трейфельд, И. Фридрих, Р. Цельмс, Л. Шполянский и др. Так что, когда Рига была занята немцами и оккупационным властям понадобилось издавать газету на русском языке, то оказалось, что уцелели только В. Гадалин, Е. Квиесит, В. Клопотовский-Лери, А. Перфильев и И. Сабурова. На них, по сути дела, и держались все издания, пока не подключились журналисты и писатели, оказавшиеся в захваченных немцами районах России» [1, 361].

Умер Лери в Риге после тяжёлой болезни 28 марта 1944 года. Похоронен на Покровском кладбище. Ему был 61 год. «Некрологи и статьи, посвящённые Клопотовскому, см. в газете «Русский вестник» за 1944 год»: Сергеевой Е., Перфильева А., Клыкова Вас., Гарцевой В., Влад. Деспотули в «Новом слове».<...> «В центральных латышских и немецких газетах („Tēvija”, „Deutsche Zeitung im Ostland”) от имени родных и коллег были помещены только траурные объявления, статей-некрологов, посвящённых кончине Клопотовского, эти газеты не помещали» [14, 238].

В рижской библиотеке находятся некоторые, но, увы, далеко не все номера газет «Сегодня» и «Сегодня вечером» за 1927 год.

За этот год в имеющихся номерах поэтом-сатириком, фельетонистом В. Клопотовским – Лери опубликовано более тридцати статей. Эти материалы ещё никем не описаны, ждут своего часа и своего исследователя. Это первые подступы к изучению.

Лери актуализирует историческое, политическое, культурное, экономическое, гастрономическое пограничье между Ригой, Москвой, Парижем, Берлином, создавая универсальный характер картины мира 1927 г.

Материал очень большой по своему объёму. Я акцентирую внимание лишь на некоторых сюжетах, так или иначе связанных с темой культурного и географического пограничья между Францией, Россией и Латвией.

В «Дневнике русского парижанина», написанного в жанре эссе, соединяющим в себе и бытийную достоверность, идущую от дневника, и мыслительную обобщённость философии, образность и пластичность художественной литературы; жанре, содержащем определённую концепцию человека, субъективную трактовку темы, свободную композицию, ориентацию на разговорную речь, склонность к парадоксам, В. Клопотовский сравнивает жизнь русского общества в Париже и в Риге. Автор дневника долгое время проживал в Париже, затем, как он пишет, переехал в «весьма своеобразный город» Ригу. Париж и Рига – это два этапа жизни, два периода творчества Лери, два мировоззрения. Города даны в оппозиции друг к другу.

Приведу лишь некоторые примеры: «Если в Риге врач, так он на самом деле врач, а не рабочий на Рено, если инженер – так инженер, а с шофёром такси не надо говорить о судебных уставах Александра Второго, потому что он действительно шофёр, а не товарищ прокурора» [8, 6]. Или в качестве примера – рассуждения автора статьи о славном русском обычае – хождении в гости. Русский парижанин с удивлением констатирует, что форма приглашения у русских в Париже и русских в Риге абсолютно разные: «Большинство русских в Париже приглашает гостей по такой форме: - Приходите к нам, пойдём в кафе. А в кафе, само собой – <...> каждый за себя, а Бог за всех. В Риге совсем наоборот. – Приходите в кафе, оттуда пойдём к нам...» [8, 6].

Автор подробно, во всех красках расписывает пир, с несметным количеством блюд, напитков, завершающийся «телячьим вопросом» в Риге: «Потом, конечно, была телятина. Я, конечно, с непривычки отказался. – Извиняюсь, говорю, но, во-первых, переполнение внутренних стенок желудка, во-вторых, общий финансовый кризис и рационально по сему означенную телятину на завтрашний обед оставить, в текущий же момент ограничиться легюмами.

Тогда мне объяснили, что телятина в Риге вообще пара пустяков, на том законном основании, что рижские телята идут исключительно на венские шницеля, и дамских ридикюлей телячьим мехом наружу из них не делают, чего нельзя сказать о Париже. Потому там по капризу женской моды к телятине и не доступиться» [8, 6].

На аналогичном противопоставлении «свой-чужой» строится статья Лери «Французская Одесса», в которой даётся подробное описание портового города Марселя, напоминающего автору Одессу.

Не менее важная тема в публицистике Лери – культурная жизнь Франции, корреспондирующая с «русскими днями», «русскими праздниками» во Франции, Латвии. Также важны и интересны информационные статьи о тех или иных событиях в Париже, о тех или иных знаменитых личностях. Частотно – это самые распространённые тексты в статьях за 1927 год. Имена Раймонда и Айседоры Дункан, Ивана Бунина, Сергея Рахманинова, Иосифа Кесселя, Эмиля Купера, Фёдора Шалыпина – это имена – символы, имена – знаки, имена – хранилища информации, являющиеся маркёрами своего времени.

Автор в ряде статей не забывает упомянуть и о русском народе на чужбине, с чувством достоинства восхваляя его успехи, вклад в культуру, науку, общество, что, безусловно, способствует чувству национальной гордости. В статье «У Эмиля Купера в Париже» Лери воспроизводит интервью с главным дирижёром рижской Национальной Оперы, передаёт беседу с ним в его парижской квартире и информирует о перспективах будущего сезона в Риге. Приведу небольшую цитату из интервью с Э. Купером; любопытна его оценка Рижской Национальной Оперы: «Рижская Национальная опера в художественном отношении занимает в настоящее время весьма высокое положение и может быть приравнена к лучшим оперным театрам Европы...» [11, 5]. В самых лестных и тёплых выражениях Э. Купер отзывается о Мильде Брехман Штенгель, Аманде Ребанэ, Берзинской, Рудольфе Берзине, Адольфе Кактыне, Яне Недра, Михельсоне.

Читая статьи Лери, убеждаешься, что «вопреки национальным и политическим границам побеждает единство всемирной культуры» [16, 8]. Идея, идущая ещё от И. Анненского, не нова, но важна и актуальна. В публицистике Лери 20–30-ых годов XX века частотны топосы Риги и Москвы, заявленные оппозиционно по отношению друг к другу, как реализация концепта «свой – чужой». В статьях о Латвии и России сравнительно-сопоставительный аспект выбран Лери как доминантный. Так, в статье «Московский иностранец в Риге (образцы европейских разговоров для будущих невозвращенцев)», написанной в жанре дидактической заметки – анекдота, воспроизведены актуальные ситуации тех лет. Несколько примеров: «В статистическом бюро»: – Могу ли я видеть господина директора статистического бюро? – Для этого вам нужно научиться говорить по-латышски. – Но я завтра уезжаю из Риги. – Господин директор полагает, что одного дня вполне достаточно для изучения какого бы то ни было языка.

К тому же господин директор сейчас очень занят. – Чем именно занят сейчас господин директор? – Господин директор занят евреями, русскими и процентами» [9, 6].

«В кафе: – Наконец-то я в настоящем европейском кафе. Нужно воспользоваться случаем и выпить стакан кофе. Скажите, где здесь кофейный хвост? – У нас в Риге нет кофейных хвостов. – В таком случае, по какому купону выдают у вас сегодня кофе и воблу? – У нас в Риге купонами продаётся только сукно. – В Риге вы можете получить всё, что угодно и притом совершенно свободно! – И не нужно стоять? – Абсолютно! А у вас там опять стоят? – Всё сознательное население стоит. – А не сознательное? – Сидит! – Но говорят, будто Москва отстраивается? – Совершенно верно. Только что отстроили мавзолей Ленина и его мумию» [9, 6].

В этом же ассоциативном ряду «Письмо к тётеньке», составленное на противопоставлении двух политических систем [10, 14], «Дурашкин и виза». В рифмованной песенке-частушке, стилизации под жанр русского фольклора, способного откликаться на все события жизни: «*Дурашкине и визе*» актуализируется тема тяжёлой процедуры выезда из России в европейскую страну. Вымышленный герой Дурашкин бессилён что-либо изменить. И если для европейца подобная ситуация может показаться комичной, то в России – это очень серьёзная проблема.

Сильно комический пример,
Англичанин бы со смеху помер
Глядя, как мечется Дурашкин:
Не имея нужной бумажки
Или попросту визы,
Какую имеют киргизы.
Готтентоты, папуасы
И другие люди низшей расы.
Мечется он с недовольством
По консульствам да посольствам
Обивает пороги,
В итоге
Вместо Берлина или скажем Риги
Консул ему тычет фиги,
В самый нос!
Хохот до слёз [12, 6].

Лери в своих статьях не скупится на сатиру и в изображении рижан. В статье «Познание Риги», написанной в жанре фельетона, в соответствии с жанровыми канонами: злободневностью

и сатирической направленностью содержания, живым и динамичным языком; повествование ведётся от первого лица, в формате приятной беседы, в которой повествуется о привычках рижан.

Автор-повествователь, пробыв в Риге две недели, почувствовал, что город ему нравится весь: «От Замка до кулебяки с двинской лососиной включительно» [12, 6]. Он влюблён в Ригу.

Пространство фельетона заполняет картина быта города. В нём присутствует большое количество локусов общественных мест, кафе, ресторанов, театров. Актуализируется культурное времяпрепровождение рижан. Рига, как известно, город театральный. «Мне уже известно, что в Русскую Драму ходят по вторникам, а в «Сплендид» только в понедельник. Кто ходит наоборот, тот ничего не понимает и не может быть причислен к сливкам» [12, 6]. «Сплендид» (“Splendid Palace”) – кинотеатр, основанный в Риге в 1923 году. Он стал первым кинотеатром в Балтийских странах, начавший демонстрацию звуковых фильмов. Здание, в котором располагается кинотеатр, является памятником архитектуры государственного значения. Фасад здания и внутреннее убранство стилизованы под рококо.

Однако, несмотря на восторженность автора городом, рижане Ригу критикуют и почти всегда её ругают: «...Омерзительнейший город. <...> – Что может быть хуже Риги? <...> – Дыра!... Трущоба!.. Провинция!» [12, 6].

«Хороший тон, – пишет Лери, – требует ругать Ригу» [12, 6], что делает и сам автор-повествователь из чисто тактических соображений, дабы не потерять кредит доверия.

В отличие от парижан, которые на всех перекрёстках разливаются в песенках, восхваляющих «Мон Пари», или немцев, которые также любят свой Берлин, рижане всегда недовольны своим городом. «На человека, восторгающегося Ригой, рижанин смотрит с чувством нескрываемого сожаления и даже презрения. Никакого кредита в его глазах не имеет гость, которому нравятся узенькие улочки Старой Риги, густая рамка садов и широкая линия рижских бульваров» [12, 6]. На этой ноте заканчивается первая часть статьи и начинается следующая, в которой автор возвращается к теме театральной Риги, стремящейся к разнообразию. «Рига жаждет новизны, постоянный мир ей скучен» [12, 6]. Для Риги было бы идеально, если бы репертуар театров менялся как можно чаще: «Истинным идеалом Риги было бы такое театральное состояние, при котором состав русской Драммы менялся каждый месяц, а в «Тагоне» ежедневно выступала новая знаменитость, а ещё лучше две, по одной знаменитости на каждом сеансе» [12, 6]. При этом в число знаменитостей должны входить Фёдор Шаляпин, Анна Павлова, Лиа де Пути или хотя бы Линдберг.

Главный критерий при оценке театра и актёров для рижанина является не «сумма его сценических возможностей и достижений», – как пишет Лери, – а «обстоятельства побочного характера» [12, 6]. Главный принцип, по которому житель Риги оценивает артиста, это «в течение какого времени данный артист выступает в Риге». <...> «Зибель Разливайская?.. Ну, какая же это певица!.. Она уже второй год в Риге!.. – Кардамонов?... Он не в состоянии отдать рельефного рисунка и вообще захватить зрителя: он знаком домами с половиной Риги...» [12, 6]. И если бы случилось так, что в Риге в один день поселился бы Фёдор Шаляпин, то после недели восторгов, все бы о нём говорили как о весьма надоевшем явлении. Рижанину всё не так: и город плохой, и репертуары театров, и актёры...

Таким образом, универсальная картина мира географического пограничья (Латвия, Россия, Франция), созданная Лери в публицистике, корреспондирует с историческим, политическим, гастрономическим, экономическим, культурным пограничьем. При всех несомненно существующих границах, только культура не знает границ. Во всех статьях мы видим присущую автору художественно-публицистическую манеру, тематическое разнообразие его публикаций; жанровое и стилистическое многообразие.

Литература

1. Абызов, Ю. И. А это издавалось в Риге 1918–1944. Историко-библиографический очерк / Ю. И. Абызов. – М.: Библиотека – фонд «Русское зарубежье». Русский путь, 2006, – 379 с.
2. Абызов, Ю. И. Русские Латвии / Ю. И. Абызов. – Рига: Фонд Татьяны Жданок – русской школе, 2008. – 40 с.
3. Абызов, Ю. Газета «Сегодня» 1919–1940. Роспись. – Ч. 1. 1919–1930 / Ю. Абызов. – Рига: Латвийская национальная библиотека, 2001. – 415 с.
4. Клопотовский – Лери, В. Газета «Сегодня» / В. Клопотовский – Лери. – Рига, 1927. – N 1–292а.
5. Клопотовский – Лери, В. «Сегодня вечером» / В. Клопотовский – Лери. – Рига, 1927. – N 1 – 295.
6. Кононова, Н. В. «Рижский Онегин» Фунтика (по материалам газеты «Слово») / Н. В. Кононова // Болдинские чтения – 2013. – Большое Болдино. – Нижний Новгород: РИ «БегемотНН», 2013. – С. 81–84.
7. Лери (1883–1944) / Лери // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&uul=http%3A%2E%2Fwww.russkije>
8. Лери. Дневник русского парижанина / Лери // Газета «Сегодня вечером». – 1927. – N 286 (19.12). – С. 6.

9. Лери. Московский иностранец в Риге / Лери // Газета «Сегодня вечером». – 1930. – N 254 (8.11). – С. 6.
10. Лери. Письмо к тёньке / Лери // Газета «Сегодня». – 1927. – N 268 (27.11). – С. 14.
11. Лери. У Э. Купера в Париже / Лери // Газета «Сегодня». – 1927. – N 152 – (13.7). – С. 5.
12. Лери. Частушки / Лери // Газета «Сегодня вечером». – 1927. – N – 282 (14.12.). – С. 6.
13. Поэт довоенной Риги // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode==inject&url=http://www.d-pil>
14. Равдин, Б. А. Роспись журнала «Для всех». Рига. 1944 / Б. А. Равдин // «Радость ждёт сокровенного слова...». Сборник научных статей в честь профессора Латвийского университета Людмилы Васильевны Спроге. – Рига: Латвийский университет, 2013. – С. 224 – 250.
15. Русские Латвии. – Рига: Фонд Татьяны Жданок – русской школе, 2008. – 80 с.
16. Эткинд, Е. Г. Русская переводная поэзия XX века / Е. Г. Эткинд // Мастера поэтического перевода. XX век. – СПб.: Академический Проект, 1997. – С. 5–54. (или С. 39–45.)

DIALOGUE OF CULTURES (ARTICLES OF
V. KLOPOTOVSKY - LEARY IN RIGA'S NEWSPAPERS
"TODAY" AND "TONIGHT" OF 1927)

N. V. Kononov

Abstract

The paper is devoted to the dialogue of cultures which has been placed in articles of talented poet and satirist, columnist V. Klopotovskiy – Leary in Riga's newspaper "Today" and "Tonight" of 1927. The space of Leary's articles includes countries: Russia, Latvia, France. The researcher investigated the universal picture of the world created by Leary.

Keywords: Riga, Moscow, Paris, Berlin, Leary, Art, Journalism, Culture, Economics, Politics, History

ДЕКАДАНС И ТЕОРИИ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Ключевые слова: декаданс, переходные периоды, мифы народов мира, теории циклической истории, исторический пессимизм идеализации прошлого, золотой век

Когда заходит речь о декадансе, то принято говорить о «метаисторическом» характере этого явления, когда его многочисленные составляющие наглядно проявляются в различных культурно-исторических эпохах: в эллинистическом периоде греческой культуры, на закате Римской империи, в мировосприятии барокко и на рубеже XIX–XX веков. Практически все эти временные отрезки можно отнести к переходным периодам, для которых характерна «необычайная разнородность литературных явлений, многообразии направлений, без преобладания какого-либо определенного, открытость границ художественных систем, экспериментирование с художественным текстом и с собственным сознанием» [9, 21].

Именно переходные периоды являют собой благодатную почву для декадентских настроений, которые, проникнув в общественную, философскую научную и религиозную мысль, способствуют переоценке устоявшихся ценностей, когда человек начинает осознавать себя свободным от прокрустова ложа догм и религий, социальных структур, от наивного деления на белое и черное. Потребность в декадансе человечество начинает испытывать в момент неопределенности, неуверенности, как правило, когда одна историческая эпоха исчерпала свои возможности, а другая еще не зародилась, или, говоря словами Бердяева, когда «старое, гнилое, лживое еще не разрушено до конца, а новое, живое, правдивое еще не создано» [1, 142].

Идея о том, что тому или иному поколению суждено жить в период политического и культурного упадка, в эпоху «декаданса», витала в воздухе задолго до XIX века. Концепция декаданса превалировала во многих религиозных космологиях древности, что

подтверждают многочисленные мифы народов мира, которые сообщают нам об очень отдаленной эпохе, когда человек пребывал в своей невинности, не знал, что такое смерть, труд, страдания, и ему стоило только протянуть руку, чтобы вкусить земных плодов. Но рано или поздно это райское блаженство, дарованное ему свыше, должно было закончиться. В процессе падения или деградации первобытные добродетели утрачивались, и люди, оказавшись существами смертными, вынуждены были начать работать, чтобы прокормиться.

Подобные концепции доминировали в архаических апокалипсисах и антропогониях (мифы о происхождении человека). Как правило, сюжетный стержень у них един: потоп или наводнение являются закономерным финалом для истощившегося и погрязшего в грехах человечества. После этих катаклизмов нарождается новое поколение людей – обычно начало ему дает мифический «предок», или лунное животное.

В чем смысл всех этих мифов? В том, что мир рождается, дряхлеет, гибнет и вновь возрождается без всякого промедления. Такие предположения были, как правило, одной из составляющих частей так называемой теории циклической истории, допускающей, что мир обречен на бесконечные повторения модели вырождения. Подобные ощущения особенно остро дают о себе знать на исходе века, когда заканчивается очередной временной цикл и человек оказывается во власти магических цифр. В общественной психологии и в духовной жизни конец одного века и начало нового вызвали эсхатологические ожидания, тревогу неизвестности, склонности к мистике и апокалиптике. Как образно подметила Л. Березовая, само историческое время предстает в виде стрелы, пущенной из прошлого в будущее, но в момент рубежа веков эта стрела времени сделала своего рода выгиб, излом, напомнив человеку об архаическом чувстве цикличности, круговорота. Собственно, сам декаданс, замешанный на эсхатологическом ощущении конца цикла, был всего лишь художественным символом состояния национальной души, культурным синдромом «поворота веков», «его пессимизм, апокалиптичность были не деструктивным элементом, а поиском мостов перехода к новому циклу» [2, 112].

Концепция циклического времени и периодического возрождения истории доминировала в работе Гераклита «Фрагменты»; она прозвучала в платоновском «Тиме», в «Исповеди» св. Августина; над «мифом о вечном возвращении» задумывались Ф. Ницше, О. Шпенглер, М. Элиаде. По мнению Д. Затонского, представление о жизни как о прохождении неизменно повторяющихся циклов

является «не только наиболее древним, но и наиболее естественным, ибо имманентно самой природе» [4, 186].

Исторический пессимизм, столь свойственный циклическим концепциям истории, наглядно проявился в космологических теориях Древней Индии. Так, индуистская доктрина учит, что человеческий цикл, называемый Манвантара, разделяется на четыре века, отмеченные таким же числом фаз постепенного помрачения первоначальной духовности. И ныне мы находимся в четвертом веке Кали-Юга, или в «тёмном веке», в котором человек биологически, интеллектуально, а также по своим этическим и социальным функциям стоит гораздо ниже, чем его предки. Этот век, который идет под знаком распада и который неизбежно должен закончиться катастрофой, не оставляет людям никакой надежды, и они вынуждены страдать еще больше, чем страдали люди предыдущих веков. Как правило, все эти теории, в основе которых лежит «ужас перед Временем», сводятся к анализу пути, по которому направляется современная цивилизация к своему полному уничтожению.

Под влиянием Востока идея о вечном возврате была востребована и философами античности. Платон причину регресса и космических катастроф усмотрел в самом процессе движения Вселенной, чье вращательное движение может происходить как в одну, так и в другую сторону в зависимости от желания Бога, который то придает ей круговращение, то «предоставляет ей свободу – когда кругообороты Вселенной достигают подобающей соразмерности во времени» [8, 27].

Но стоит той изменить свое первоначальное направление, как вслед за этим «с нами, живущими в пределах этого неба», произойдут разительные перемены: «На всех животных тогда нападает великий мор, да и из людей остаются в живых немногие. И на их долю выпадает множество удивительных и необычных переживаний, но величайшее из них то, которое сопутствует вихрю Вселенной, когда ее движение обращается вспять» [8, 29]. Что же Платон вкладывает в понятие «удивительные и необычные переживания»? Прежде всего, это время, которое отныне для человека движется в обратную сторону, и, что изначально было смертным, перестало стареть и выглядеть старше, более того, наоборот, «все стали моложе и нежнее: седые волосы старцев почернели, щеки бородатых мужей заново обрели гладкость, возвращая каждого из них к былой цветущей поре; разгладились также и тела возмужалых юнцов, с каждым днем и каждой ночью становясь меньше, пока они вновь не приняли природу новорожденных младенцев и не уподобились им как душой,

так и телом». Таким образом «старческая природа переходит в природу младенческую», что же касается мертвых, лежащих в земле, то им уготовано вновь воскреснуть. Именно тогда, по утверждению Платона, и зародилась так называемая раса земнорожденных (т.е. рожденные прямо из земли). Люди этого золотого века были лишены памяти о прошлых поколениях; для них не существовало государств, как и не было у них в собственности ни жен, ни детей; они кормились плодами фруктовых деревьев, а также тем, что в изобилии давала им земля: «Голые и неприкрытые бродили они большей частью под открытым небом. Ведь погода была уготована им беспечальная, и ложе их было мягко благодаря траве, обильно произрастающей из земли» [8, 30].

Подобно этому мифу об изначальном рае, столь красочно описанном Платоном, греческие стоики уверовали в то, что Вселенная переживает бесчисленные циклы растяжения и сокращения, развития и распада; «периодически она вспыхивает великим пожаром и понемногу образуется вновь; затем ее прежняя история повторяется вплоть до мельчайших деталей, ибо цепь причин и следствий – это безвыходный круг, бесконечное повторение» [3, 658]. Следуя Гераклиту или непосредственно восточным гностическим учениям, стоицизм популяризировал идеи, связанные с Великим Годом и с Космическим пожаром (миф о гибели мира в пламени, из которого праведные выйдут нетронутыми), которые приводят к концу Вселенной, чтобы через некоторое время вновь ее обновить. Аналогичные представления о циклическом развитии истории по нисходящему направлению были широко распространены в эллинистически-восточном мире. Наиболее яркое тому подтверждение эта смена веков в «Метаморфозах» Овидия, когда после сотворения мира человек переживает смену веков, и на место Золотого века, этой великолепной «Аркадии», придет Серебряный, Бронзовый и, наконец, Железный век:

Первым век золотой народился, не знавший возмездий,
Сам соблюдавший всегда, без законов, и правду и
верность.

Не было страха тогда, ни кар, и словес не читали
Грозных на бронзе; толпа не дрожала тогда, ожидая
В страхе решенья судьи, – в безопасности жили без
судей [7, 11].

(Пер. С. Шервинского)

В представлении Овидия «золотой век», где отсутствуют законы и суды, где нет труда, войн, мореплавания и «сладкий вкушали покой

безопасно живущие люди», потому прекрасен, что время в нем замерло, включено в неподвижную вечность. Признаки «золотого века» описаны у Тибулла и у Вергилия в «Георгиках». Сенека (со ссылкой на Посидония) допускает для «золотого века» существование власти, но такой, которая заботилась лишь об общем достатке, защищала слабейших от сильных, действовала не силой, а убеждением. Люди «золотого века» в представлении Сенеки жили в блаженной неподвижности до-истории. Г.С. Кнабе видит во всем этом «глубочайший, органический консерватизм», явившийся, по его мнению, главным принципом отношения римских писателей ко времени: «нравы предков действительно были для римлян наставлением, идеалом и нормой, а движение времени вперед – соответственно нарушением идеала и нормы и, следовательно, утратой, разложением, порче» [6, 284].

В той же тональности об идеализации прошлого и осуждении новизны рассуждает и М. Элиаде, который приходит к выводу, что суть всех этих представлений сводится к одному: «Современный исторический момент представляют собой деградацию по сравнению с предыдущими историческими моментами» [10, 105].

Таким образом, в классическом мире декаданс был расценен как естественный закон природы, и поскольку представлялось невозможным остановить центробежную тенденцию разрушения, то и сам «факт вырождения не порицался с таким моралистическим усердием и негодованием, как в настоящее время» [11, 4], – приходит к заключению К. Сворт.

Интерес к теории о циклическом развитии мира вновь был проявлен на рубеже XIX и XX века, когда заговорили о закате западной цивилизации, о крушение гуманизма, о надвигающемся «средневековье», о современном декадансе. Широкую популярность приобретает идея о всеобщей деградации европейской нации, стоящей перед распростертой бездной. Одними из первых заговорили об этом французские публицисты, активно стремившиеся доказать, что страна, породившая Марата, Робеспьера, Наполеона и прошедшая через многочисленные войны и революции, находится на пороге упадка, причем этот процесс можно зримо наблюдать как на биологическом, так и на медицинском, историческом, политическом уровнях. В трудах К.-М. Родо «О декадансе Франции» (1850) и Г. Рошфора «Французы периода упадка» (1866), задолго до появления трактата М. Нордау «Вырождение» (1892) на псевдонаучных медицинских данных была сделана попытка доказать, что французы не просто истощились физически, но и стали психически неустойчивыми, т.е. невротиками.

Эта идея прочно укоренилась в общественном сознании и нашла своих достойных последователей. Но если одни, подобно Родо и Рошфору, ставили неутешительный диагноз своему поколению, другие, как, например Э. Золя, открыто признавались в том, что им нравится эта эпоха безвременья: «Мне кажется, что иной среды, иной эпохи художник не может и желать. Нет больше учителей, нет школ. Царит полнейшая анархия, и каждый из нас является мятежником, который мыслит для себя, творит для себя, борется для себя. <...> А какой широкий горизонт! С каким трепетом мы ощущаем в себе рождение новых истин!» [5, 12].

Но подобные внутренние ощущения, о которых говорит Золя, были скорее исключением, чем правилом. Показателем времени становятся всеобщие пессимистические настроения, отрицание веры в самую возможность чего-либо истинного. Пессимизм, как и в далеком прошлом, был провозглашен во Франции «болезнью века», ему в первую очередь оказались подвержены души молодых людей. Французские декаденты, возмнившие себя новыми калигулами, неронами, мессалинами, будут сравнивать свою эпоху с погрязшими в излишестве последними веками Римской Империи, с декадансом Петрония. Что позволит П. Верлену написать сакральную фразу, ставшую поистине эмблемой эпохи: «*Je suis l'Empire à la fin de la decadence*».

Литература

1. Бердяев, Н. А. О «Литературном распаде» / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции : сб. статей. – М.: Канон, 1998. – С. 142–148.
2. Березовая, Л. Г. История русской культуры: в 2 ч. / Л. Г. Березовая. – М.: ВЛАДОС, 2002. – Ч. 2. – 400 с.
3. Дюрانت, В. История цивилизации. Жизнь Греции / В. Дюрانت. – М.: Крон-Пресс, 1997. – 704 с.
4. Загонский, Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Загонский // Вопросы литературы. – 1996. – Май–Июнь. – С. 182–205.
5. Золя, Э. Что мне ненавистно / Э. Золя // Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т. 24. – С. – 12–18.
6. Кнабе, Г. С. Историческое время Рима / Г. С. Кнабе // Кнабе Г. С. Материалы по общей истории культуры и истории культуры Древнего Рима. – М.: Индрик, 1991. – С. 279–298.

7. Овидий. Метаморфозы / Овидий // Овидий. Собр. соч.: в 2 т. – СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. – Т. 2. – С. 7–321.
8. Платон. Политик / Платон // Платон. Соч.: в 3 т. – М.: Мысль, 1972. –Т. 3. – Ч. 2. – С. 19 – 42.
9. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса : истоки, генезис, становление / К. Н. Савельев – Магнитогорск: МаГУ, 2007. – 344 с.
10. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) / М. Элиаде // Элиаде М. Избранные сочинения : Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М.: Ладомир, 2000. – С. 23–127.
11. Swart, K. W. The Sense of Decadence in the Nineteenth-Century France / K. W. Swart. – The Hague: Martinus Nijhoff, 1964. – 272 p.

DECADENCE AND THEORY OF CYCLIC HISTORY

Saveliev K. N.

Abstract

The article specifies the concept of “decadence” according to the terms of the cyclic history theory. The author analyzes the different concepts of political and cultural decline as in ancient religious cosmologies as in the nineteenth-century decadence.

Key words: Decadence, Transitional Periods, Myths, Theory of Cyclic History, Historical Pessimism, Idealization of the Past, Golden Age

РАЗДЕЛ IV. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

*ББК Ш5(2=Р)
УДК 821.161.1*

*Slobodanka Vladiv-Glover
Adjunct Associate Professor
Monash University, Australia*

PUSHKIN HOUSE AS ARCHEOLOGY: IS THE ‘LITERARINESS’ OF THE RUSSIAN PAST DANGEROUS FOR THE PRESENT?

Key words: archaeology, writing, Pushkin, Tyutchev, museification of culture, desire, Other

In his novel *Pushkin House*, written in the 1960s but published only after *perestroika* in the 1980s, Andrei Bitov questions the Russian cultural past of the past 200 years, through the symbolic institution, located in StPetersburg, called “Puhskin House”. The symbolism of Pushkin as an icon of Russian culture of the 19th and 20th century, an icon, moreover, promulgated for ideological purposes during the Soviet era, also belongs to the wider symbolic significance of the title of the novel. All of Russia, grounded in the model of “classical” 19th century culture, is according to Bitov’s novel, Pushkin’s “house.” This is what Bitov sets out to challenge through his plot and the “hero of the times” – the 1960s – Leva Odoyevstev. The novel, in form and content, represents a new poetics – that of postmodernism, which is constructed as a recovery of the cultural memory of the lost Russian Modernism and avant-garde of the 1920’s, loose represented in the novel by Lyova’s Grandfather and Uncle Dickens. It is this recovery of cultural memory – represented as an “archaeology” of Russian cultural history, which brings about a revolution in the perception of reality in Bitov’s new Russian postmodern poetics. Is this revolution dangerous?

The plot of *Pushkin House* is not a chronology but a temporality and a synchronicity. The three parts of the novel: *Part One – Fathers and Sons*; *Part Two – The Hero of Our Time*, and *Part Three – The Humble Horseman*, fit together like the threads of a skein of wool, which is being

wound into a knot or a ball. Another image suggested by the plot is a spiral, which is open-ended and hence points in the direction of infinity. But since the plot also appears to return perpetually to a point which had already been passed, it could also be likened to a Moebius strip [see *12, 9*] or the reverse eight,¹ which has neither beginning nor end. Lyova, the hero and subject of this novel, constitutes himself not in chronological time, but as a position in space. This space is defined by Lyova's various imaginary and symbolic 'doubles'. Thus, Uncle Dickens materializes into an image of the ideal Father (or Grandfather) to constitute Lyova's small *other* (Lacan's *objet petit a*) of the *imaginary*. Grandfather Odoyevtsev, who appears when Lyova is at the threshold of adulthood, forms Lyova's big Other in the *symbolic* register. Together with Mitishatyev, into whose image Lyova eventually doubles (in Part III of the novel), Lyova becomes the Other of 'time' (*vremia*). This Other of 'time' is the unconscious of the 1960s of Russian history.

The investigation of the unconscious of an era (Bitov's *epokha*) has acquired a name in recent Western theory. Through Michel Foucault, this methodology of historical research has been called 'archaeology'.² Such an archaeology seeks to uncover, not totalizing unities and teleologies, but discontinuities, difference(s) and dispersions. The failure of traditional historical research to perceive discontinuities is attributed to the tendency in Western culture to want to "preserve, against all decenterings, the sovereignty of the subject, and the twin figures of anthropology and humanism" [6, 12]. The perceived failure of Western nineteenth century historicism to uncover "the whole interplay of differences",

¹ The "reverse eight" figures as a diagrammatic representation of Lacan's topology of the subject (his "interior 8") [8, 155–156]. The "interior 8" looks like "two intersecting fields", with a continuous edge, which, however, is "hidden" at one point by "the surface that has previously unfolded itself" [8, 155–156]. Lacan first situates the libido and desire at this intersection. However, he then goes on to point out that what is created by this intersection is not two surfaces but a hole, a void. It is thus this void that becomes the locus of desire and the "support" of the subject [see also *II*, 71–72].

² In his book [6] Michel Foucault defines this new methodology of the social sciences as something like the old history of ideas and yet quite different from it. The difference is in the fact that "archeology" takes discourse itself as its object of research. It treats the past as discourse or as numerous discourses and it regards these past discourses as "monuments". "Archeology" is thus not "an interpretive discipline. It does not seek another, better-hidden discourse. It refuses to be 'allegorical' [6, 139]. In *The Order of Things* – a book that preceded *The Archeology of Knowledge*, and whose methodology Foucault undertakes to "explain" in the latter – the method of investigation described as "archeology" is defined as a desire "to reveal a positive unconscious of knowledge" [7]. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences (Les Mots et les choses*, Paris, 1966) (London, 1992), p.xi (from the Foreword by Michel Foucault, 1970, not published in the original French edition).

or to see “discontinuities”, “transformations”, the function of “levels” (dare we say, with Deleuze and Guattari, “plateaus”), “limits”, and “specific series”, is diagnosed by Foucault as issuing from a general fear of the Other as a category by which our own thought defines itself: “As if we were afraid to conceive of the *Other* in the time of our own thought” [6, 12]. While it may be true that historical discourse has eschewed the category of the Other in its methodology, the representation of the Other has been a fact of European aesthetics at least since the times of Modernism. However, it is only through postmodern discourse that an imperative has been established to extend this representation to the entire epistemological field. Hence Foucault's call for a new 'archaeological' methodology of history and the human sciences. In his own way, Bitov answers this call.

With *Pushkin House*, Bitov undertakes a complex task. His novel, which combines features of a work of fiction and an essay on art¹, must serve, in the context of Russian culture of the 1960s, both as a recuperation of a lost Russian cultural past – that of the Russian avant-garde and Modernism of the beginning of the twentieth century — and as a 'scientific' project, aimed at a radical re-evaluation of Russian history of the first half of the twentieth century and the dissemination of a new epistemology that would uproot the Soviet metaphysics and Socialist Realism.

That is why Lyova, Bitov's hero, is engaged in an 'archaeological' project on Russian culture of the nineteenth century. This he does through his study of Pushkin, Tyutchev and Lermontov, which results in various articles appearing as titles or in paraphrase only (“The Belated Genius”, “The Median of Contrast”, which addresses the *Bronze Horseman*). The exception is an article entitled “Three Prophets,” part of which appears in the text of the novel, at the end of Part Two. Here, while apparently going over old themes of Russian literature, Lyova manages to offer a new, individual re-evaluation of old material: this novelty results from the introduction of a single new element – namely, Lyova's own experience. Lyova's article on “The Three Prophets” is not, the narrator alleges, about Pushkin, or Lermontov, or Tyutchev, but about Lyova himself. This imparts to Lyova's critical work, which the narrator evaluates as even somewhat naive and unscientific, the quality of 'inner freedom' [I, 125]. It is this unabashedly subjective study of the past that becomes a kind of 'monument' at Lyova's Institute, circulating in a well-worn and slightly tarnished samizdat-like copy: it is something “without precedent”, unique and “different”.

¹ Thus Susan Brownsberger writes, in her “Translator's Afterward”: “At least one academic bookstore, deceived by appearances, has shelved this novel under criticism instead of fiction” [I, 360].

However, it is not just that Lyova's archaeological project is different and without precedent; it is that such a project is a project *on* difference, discontinuities, and series which do not form totalities. Thus, instead of looking for the continuity of Pushkin's poetic tradition in Tyutchev's poetry, Lyova looks for and uncovers a 'secret' duel going on across the generations, a duel between Tyutchev and his predecessor. This duel is one-sided, since Pushkin is not aware of his poetic adversary. In fact, Pushkin is not a 'real' opponent for Tyutchev, but Tyutchev's Other – a phantasmic being, constructed by Tyutchev in a relationship of *jealousy* or *envy*. According to Lyova's study, it is this Other that enables Tyutchev to define himself in the history of Russian poetry, as a *vtorostepennyi* (“second tier”) poet in relation to the 'Pushkin tradition' or 'Pushkin line' in Russian literature. Bitov's reader knows that this is a monstrously unfair judgement of Tyutchev, which cannot possibly be taken at face value. The point of Lyova's study of Tyutchev, Pushkin, and Lermontov (the latter figuring only nominally) is not in its truth value: its value lies in its relation to Lyova's own experience. And Lyova's experience consists of his total identification with Pushkin and his subjective reading of Tyutchev as Pushkin's envious and presumptive heir in Russian poetry. It is not that Lyova rejects or denies Tyutchev's genius as a poet. On the contrary. Lyova gives Tyutchev his historical due, his place in Russian poetry as the “master of *concrete* poetry” [2, 275]. Lyova even asserts, in his drunken polemic speeches during his night on duty at the Institute (which resemble Grandfather's drunken confession to Lyova), that there is no such thing as the 'Pushkin line' in modern Russian literature. This is because modern Russian literature is closer to the poetics of Tyutchev than it is to Pushkin. What Lyova uncovers in his study – and this is the actual novelty of it – is that Pushkin was Tyutchev's *desire* (“first love”) [2, 278], and that this desire shaped Tyutchev's subsequent destiny as a poet. This desire took on the form of a desire for recognition by the Master (Pushkin) that was never granted. What Lyova does not say but what his study 're-enacts' (not as a 'historical' re-enactment but as an *intertextual* replay of the theme of desire in Bitov's novel) is the fact that desire is by definition unsatisfiable. As such, it is the agency of something called infinity. This infinity is not something transcendental or beyond the human subject. It is part of the constitution of the subject and the subject's relationship to language. It is in the *jouissance* of language – the *jouissance* beyond the phallus – that man experiences the infinite and the sublime. However, Lyova's study does not take us that far. As a typical *homo sovieticus*, Lyova is still below the level of appreciation of the sublime, even if he can intuitively grasp the category of the Other of discourse. This is not so for Bitov. The author of *Pushkin*

House (or the abstract level in the structure of the text representing his discourse) is no longer a *homo sovieticus* and can therefore show, using his hero, the *excess* that is productive of discourse. This he does in Lyova's final orgy of writing (albeit for only a brief spell) during his night of duty at the Institute, when Lyova discovers his 'old' manuscript on "The Median of Contrast", which he relives ecstatically for a moment as both reader and writer (archaeologist) in an attempt to complete the unfinished work. This *jouissance* of writing is accompanied by a blaze of light-music [svetomuzyka] [2, 338], which is the synaesthetic effect of Lyova's inebriated state in which he, in an orgiastic mood, switches on all the chandeliers at the Institute.

It is in fact Tyutchev with whom Lyova identifies more than with Pushkin, even if, unlike the reader, he does not realize it. Lyova understands Tyutchev because Lyova has come to understand the dialectic of desire through his own experience of desire. Desire is not just one of Lyova's experiences: it is his self-defining experience.

Just as he was for Tyutchev, Pushkin is also Lyova's desire. As Lyova's desire, Pushkin, for all his historical concreteness (his poetry, letters, his documented historical personality), shares the elusiveness of Lyova's beloved, Faina. Pushkin was unattainable for Tyutchev, his contemporary. Pushkin is even less attainable for Lyova, who is his "belated" contemporary [2, 338]. For Lyova imagines, vainly, that he would have reacted differently to Pushkin, had he been in Tyutchev's place: he would have embraced Alexander Sergeevich. Here, the narrator Bitov shows skepticism. Did we not, he asks, see Lyova's reaction to Grandfather, who, it is implied, was Lyova's contemporary and carrier of a cultural (critical) tradition that Lyova aspired to inherit? The encounter with Grandfather – Lyova's Other – resulted not in a loving rapprochement, but in total alienation. However, this alienation was not nihilistic; this 'encounter' with Grandfather transformed Lyova into a 'mature' unconscious and his 'life' into *logos*. For it is after the encounter with Grandfather and during Faina's habitual absence, that Lyova's work on his postgraduate dissertation gets off the ground (to Mama's satisfaction), eventually leading to the study "Three Prophets". The archaeological project, which is the form Lyova's *logos* assumes, is in itself not unproductive. It enables Lyova to look into the past and see his own image reflected in it. This is Tyutchev's 'guilt' before Lyova: "He [Tyutchev] was to blame for Lyova's recognition, the recognition of himself in the ugly face of his own experience" [2, 338]. This is what Lyova held personally against Tyutchev even if, in the same breath, Lyova recognized that it was Tyutchev's poetics (not Pushkin's Classicism) that formed the bridge to the Russian

twentieth century literature (“Tyutchev *vanquished* him [Pushkin] in poetry < . . . > Pushkin's line has no supremacy” [2, 281]). Identifying the relationship of the poetic discourse of an era (Bitov's *epokha*) with a cultural Other (the Tyutchev/Pushkin relationship) is what gave Lyova's 'archaeological' project on Russian literature such a unique experiential quality. In fact, what Lyova did was question the authority of the past. He dared 'profane' the sacred monuments of Russian culture and use them to further or assimilate knowledge about himself and his own time. Thus Tyutchev became Lyova's mirror. In this sense, Lyova utilized the past in a constructive way. He brought the past out of its 'museum' and turned it into an analytic tool of the present moment. This constituted Lyova's 'archaeological' methodology.

But it is also Bitov's methodology. With his novel, Bitov, too, is offering an archaeology, not of the past, but of the 1960s — his own 'time' or contemporaneity (*vremia*), which is the time of the writing of his novel. Bitov's archaeological project overlaps with Lyova's. For it is Bitov's original and deconstructive reading of the past which reanimates the (historical) relationship between Tyutchev and Pushkin. The question of whether Bitov's analysis of that relationship is factually correct or critically plausible is irrelevant. In a work of fiction, the author is allowed to use everything as metaphor. The only constraint he faces is that his metaphor be relevant to his project, the main concern of his fiction. Bitov's metaphor, built on the Tyutchev/Pushkin historico-poetic dichotomy, ends with a parallel reading of two poems on madness. Both Russian poets had visions of madness, which they expressed in poetry. Each of them depicted madness as either a flame with a shadow or a shadow surrounded by a flame. Which poet's vision was which remains unclear and, ultimately, irrelevant. The point is made that each poet's *logos* was like a light illuminating dark space and that either this light or this surrounding darkness corresponded to the concept of madness or non-meaning, which is the same thing. But this madness or non-meaning is not the end-point of their poetry. On the contrary, it is the precondition of *logos*, its reverse or underside, the concealed portion that corresponds to the concealed intersection of the Moebius strip. This generative or originary madness, symbolized by light and its shadow, is a metaphor. Light is the image of metaphor, a metaphor of metaphor. A similar image occurs at the end of Grandfather's writing. The madness Tyutchev and Pushkin described but which only Pushkin 'feared' (Pushkin, the Classicist, would have balked at the Futurists' *trans-sense* language or the *literature of the absurd*) is the same madness embodied in Grandfather's life and written word. It is a madness coeval with non-sense or with *silence*, both of which are on the other side — beyond the *limit* — of language. Silence is opposed

to *mnogovorenie* [2, 283] (babbling), both in Bitov's 'critique of critiquing' (his attack on 'negation' and 'nihilism') and in Grandfather's attack on "mediocrity" (*poshlost'*) and "consumerism" (*poterbitel'stvo*). But if both Bitov's and Grandfather's critiques of the 'production' of words (criticism, critical thought) were to prevail as the sole principle of discourse, then discourse itself would become an impossibility. This *reductio ad absurdum* can only be overcome through archaeological criticism. And it is as an archaeological project that Bitov's discourse ultimately functions.

The two 'archaeologies' – Lyova's and Bitov's – form a unified whole. They frame each other in a combined function, namely as cultural *memory* and as the contemporary unconscious. And while memory is always of something already past, memory as archaeology is brought into the present and becomes the 'chronotope' (Bakhtin) that supports the culture of the present. Memory as chronotope or as archaeology, or as the unconscious of 'time' (*vremia*) is not subject to *museification*. It does not turn into a dead monument. And while Bitov's novel appears to be littered with monuments of the Russian past – the very setting of *Pushkin House* embodies such a notion – Bitov's archaeological method of evoking this past is radically subversive. All the concretized 'monuments' of the past – Pushkin's pistols (a 'proven' historical artefact), Grigorovich's inkwell (an 'unproven' artefact, which has the flavor of yet another double literary allusion, namely to Ivan Karamazov's inkwell, which is a 'graft' onto Luther's inkwell), the Bronze Horseman, Pushkin's death mask – are subjected to laughter and parody. Pushkin's pistol, used by Lyova in the symbolic duel with Mitishatyev, is left smouldering not from gun powder but from Mitishatyev's semi-extinguished cigarette butt, which the latter stuffs into the barrel of the gun before disappearing from the Institute and from Lyova's life. Pushkin's death mask, which is broken in the scuffle, turns out to have been only one of hundreds of copies held in the basement of the museum. Grigorovich's inkwell is retrieved, unbroken. Lyova straddles the bronze lion in front of the Admiralty Building, scratching the monument with a coin, to prove that this was not the "marble beast" [285/E] straddled by Pushkin's hero Yevgeniy in *The Bronze Horseman*. Historical artefacts, which belong to the museum of Russian culture, are played with *transgressively* and exploded as 'relics' – objects of worship and quasi-religious admiration. History as *factual* museum of dead exhibits and decontextualized artefacts is subverted in favor of history as *archaeology* or the lived unconscious of time (*vremia*). Since an historical fact can never be reinstated in its fullness outside of its past context, all factual history is of necessity distortion

of the facts [2, 281–282]. Bitov's entire novel, with its quasi-historical title and its monumental network of literary allusions, is hence an exercise in transgression and in sacrilegious treatment of traditional cultural authority. When Bitov says that he is offering a 'museum novel' (*roman-muzei*), he does not mean it literally. Quite the opposite. Or rather, he does mean it, only he is not telling the whole story. The other side of his story is that by allocating the past its place in the museum, his 'museum narrative' becomes a deconstruction of the museum of the past. The museum of culture can be deconstructed through the methodology of 'archaeological research' into the national cultural tradition. This past manifests itself as the intertextual Other of the present cultural and historical moment. This Other, constituted out of the material of the past as a living *logos* or *present* (*presence*), is embodied by the hero, Lyova, whose identity as 'hero of his time' is established through and by his writing. This writing belongs to two realms: that of the conscious and that of the unconscious. While Lyova may think of himself as a conscious agent of his writing and a conscious carrier of his culture, the unconscious of cultural memory is always at work in his deliberations and his own writing. This is "writing" in the sense in which Jacques Derrida has defined it.¹

Conclusion. This "writing" constitutes "the linguistic turn" in Russian postmodern culture. The novel is a "supplement" [compare 3, 149] (interpretation), in the postmodern register, of the Russian culture of the past 100 years. With its emphasis on culture as memory – which means culture as unconscious memory trace and *writing* (inscription), this postmodern register is defined by the mechanism of *displacement*. All meaning is 'displaced' in language, whose basic structure is that of the *supplement* [*interpretation*], so that language always expresses "more, less or something other" than it wanted to say (*voudrait dire*). To try to infuse the discourse of the past with 'reality' is to attempt the impossible. What exists on the plane of 'reality' – in the sense of the 'real,' which is impossible and unrepresentable – is God. What exists outside the real is always that which has separated off from it and is "divided, multiplied, canceled out, and the canceled

¹ Compare Jacques Derrida, who, in taking Freud's definition of the unconscious as his point of departure, says in "Freud and the Scene of Writing": "<...> for the main thread of the article on "The Unconscious", its example, as we have emphasized, is the fate of a representation after it is first registered. When perception – the apparatus which originally enregisters and inscribes – is described, the 'perceptual apparatus' can be nothing but a writing machine. The 'Note on the Mystic Writing Pad,' twelve years later, will describe the perceptual apparatus and the origin of memory" [4, 221]. *Writing* is thus *inscription*, which, however, can only take place in conjunction with the simultaneous *erasure* of what is inscribed.

out is annihilated” [3, 149; Modified translation]. There are no pure, “authentic grounds” of “existence” (*sushchestvovanie na chestnosti podlinnykh prichin*) [2, 411]. There is only *supplementarity*.

As a model of indeterminacy and freedom of the Word (not to be confused with 'freedom of speech'), *supplementarity* is tied to one precondition only: *silence*. This silence is what characterizes the discourses of culture and cultural memory *before* they come into being, before they become discourses. At first, discourse is a gap (“an abyss”), occupying a total space which is as yet not a totality or identity. It is the gap of a continuous present, which as such does not exist *in time*. This is the silence of the 'night,' into which Grandfather has been plunged by his God (in the fragment “God Exists”). This silence is raised into a 'prayer' – not a 'silent' prayer, but silence *as prayer*. Prayer is an attitude of expectation, an opening up to something that may come (in the future). Prayer is thus an opening up to the future out of a silent present. This is what constitutes Grandfather's prayer in the fragment “God Exists”. In his prayer, Grandfather becomes a 'virtual' word: that is, he feels 'blinded' by the originary silence of language; 'castrated' would fit even better, in anticipation of the symbolism of the 'blinding' of Oedipus. Thus in his 'prayer' Grandfather stands on the threshold of transformation: from a 'heart' which is 'empty' and 'silent' like the 'sky,' into a 'gaze,' blinded by the sun. Grandfather, masking his own 'split' into subject and object under a 'lament,' thus comes 'face to face' with a faceless God, who is his silent Other. Grandfather's prayer is thus a *demand*, sent by the subject to his Other, which is the subject's 'real.' Confrontation with the real produces pain – hence Grandfather's anxiety in the 'face' of the 'silence' (total space) of the Other. But this 'pain' is also the 'open road' referred to in Blok's poem, which Grandfather's 'commentary' turned into a 'supplement' of his 'prayer.' Pain is 'interrogation,' the unanswered 'question' and the open-endedness of 'the road' to the Other. This Other is not a 'model' to be copied, not a sphere of production (of words), but a silence in which speech can constitute itself, not as 'presence' (edict, teaching) or as 'babbling', but as what has always already been said. Hence speech as supplement, which is coextensive with the Other as absence.

Pushkin House – an embodiment of Bitov's speech – is precisely such a supplement, “dangerous” not only for the repressed Russian post-Stalinist reading public of the 1960s, but no less threatening for the reader of the 21st century. For it confronts him with a horrific past not as 'literariness' and cathartic spectacle, from which he could distance himself, but as supplement, which 'castrates' through the 'real' of language

in order to perpetuate his place in the signifying chain of culture and the order of infinity. And while there may be protection (through temporal distancing) from the 'reality' of the past (Stalinism, the gulags, the disappearances, the lost generations), there is no escape from the real of the supplement. And this is why *Pushkin House* was – and still is – dangerous reading.

Literature

1. Andrei Bitov. *Pushkin House*. trans. By Susan Brownsberger. – London, 1987.
2. Andrei Bitov. *Pushkinskii dom*. –Michigan: Ardis,1978. – 412 p.
3. Derrida Jacques. *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak / Jacques Derrida. – Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1976.
4. Derrida Jacques. *Writing and Difference*, trans. by Alan Bass / Jacques Derrida. – Chicago: University of Chicago Press, 1978. – 446 p.
5. Foucault M. *Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith / Michel Foucault. – New York: Pantheon, 1972.
6. Foucault M. *The Archeology of Knowledge* trans.A. M. Sheridan Smith / Michel Foucault. – New York: Pantheon, 1972. (first published as *L'archéologie du savoir*. – Paris: Gallimard, 1969).
7. Foucault M. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* / Michel Foucault. – London, 1992. (first published as *Les Mots et les choses*. – Paris, 1966).
8. Lacan Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. by Jacques-Alain Miller, trans. by Alan Sheridan / Jacques Lacan. – New York, London: W.W. Norton&Company, 1981.
9. Plate 8: *Moebius Strip II*. –1963.
10. *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Richard Feldstein, Bruce Fink, Marie Janus (eds). – New York: State University of New York Press, 1995. – 292 p.
11. Regnault Francois. *The Name-of-the-Father?* / Francois Regnault // *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Richard Feldstein, Bruce Fink, Marie Janus (eds). – New York: State University of New York Press, 1995. – P. 65–76.
12. *The Infinite World of M.C. Escher* by M.C. Escher, Johannes Lodewijk Locher. – New York: Abradale Press/Harry N. Abrams, Inc., 1984.

«ПУШКИНСКИЙ ДОМ» КАК АРХЕОЛОГИЯ: В ЧЕМ ОПАСНОСТЬ
ЛИТЕРАТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ ПРОШЛОГО
ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?

Слободанка Владив-Гловер

Аннотация

В статье дан анализ романа «Пушкинский дом» А. Битова. Методологической базой исследования является концепция «археологической критики» Мишеля Фуко. Такой подход позволяет увидеть роман в новом ракурсе, а именно как интерпретацию русской культуры XX-го века. Роман Битова – это попытка оценить ушедшую культуру русского модернизма, а также переосмыслить значение Пушкина в русской культуре. Роман предлагает новую модель восприятия «писательства» и «чтения» как динамической функции культурной памяти, основанной на личном опыте и на функционировании языка с его опасными «добавлениями».

Ключевые слова: Археология, Писательство, Пушкин, Тютчев, музеефикация культуры

В.В. Цуркан

**ББК Ш5(2=Р)6–4
УДК 821.161.1**

В. В. Цуркан

кандидат филологических наук, доцент

КОНЦЕПТ «ИГРА» В ТВОРЧЕСТВЕ

А. БИТОВА 1960-70-х гг.

Ключевые слова: Битов, игра, азарт, концепт, интертекст

В интеллектуально насыщенной прозе А. Битова концепт «игра» является одним из доминантных, раскрывающих своеобразие художественной картины мира писателя. Скрыто или явно данный концепт присутствует в битовских текстах на уровне сюжета, поэтики или неуловимой, но всепроникающей атмосферы, как вызов «серьезности» модерного проекта и, в конечном счете, – социальному миропорядку. Концепт «игра» совмещает в себе признаки культурного и художественного концепта. Опираясь на ряд универсальных представлений, А. Битов наполняет его оригинальным авторским содержанием. В поиске путей проникновения в сферу человеческого сознания писатель «имплантирует» игру в ткань почти всех своих произведений в качестве важнейшего средства вовлечения читателя в ход событий.

В традиционном истолковании игра – это «форма свободного самовыявления человека, которая предполагает реальную открытость миру возможного и разворачивается либо в виде состязания, либо в виде представления (исполнения, репрезентации) кому-либо ситуаций, смыслов, состояний, ...действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы и необходимости» [5, 110]. Вслед за Й. Хейзингой, создателем универсальной концепции культуры как свободной и «честной» игры [6], ряд влиятельных направлений современной мысли выдвинули игру в качестве самостоятельной области изучения. Постмодернизм сделал ставку на игры, пародирующие и мистифицирующие не только необходимые устои искусства слова, но и саму профессию писателя.

Повести А. Битова «Колесо» и «Наш человек в Хиве», созданные на рубеже 1960–70-х годов, продемонстрировали то, без чего, по мнению писателя, полноценной «игры головокружения, подражания, состязания» [6, 89] быть не может – «предошущение азарта», вдохновение игрока. Не случайно репортаж о полуфинале чемпионата мира по спидвею в травелог «Колесо» начинается

признанием: «С мотоцикла вы видите колесо. Остальное вы ощущаете...». [2, 148].

Игра, представленная на всех уровнях битовского повествования, включает в себя целый комплекс взаимоисключающих импульсов. Ведь захватывающее состязание в понимании А. Битова – это не только гонки на мотоциклах по льду. Герой повести обнаруживает себя внутри «колеса» текста. А у читателя возникает вопрос: что есть реальность и почему она имеет именно такую форму? Что значит для человека оказаться в круге или остаться вне его? Концепт «игра» взаимодействует у А. Битова с концептом «круг», который будучи «неотъемлемой частью метафорической геометрии писателя, репрезентирует образ мира в его динамике и статике» [7, 360]. В эксцентричном травелоге А. Битова игра является способом концептуализации мира, «равного самому себе по всей окружности» [2, 203], и символом жизни, «разыгранной в мускулах и секундах» [2, 172–173]. Ведь игра, по мнению писателя, – это не только рациональность и наличие правил, но и пространство свободы, творческого поиска, высшая страсть, доступная лишь немногим. Не случайно в описании центральных персонажей «Колеса» преобладает восторженный, иступленно-экстатический тон: «За ними голубело небо и зеленело поле... Они шли высокие, стройные, бледные, в импортных черных кожаных куртках и черных кожаных ботинках, все в обтяжку; на ногах у них были особые многоэтажные ботинки, сложнее слаломных; с шлемами в руках; с лицами, вымазанными гарью, отгнавшей их роковую бледность; со сбившимися, чистыми из-под шлемов, длинными темными кудрями, – они были все похожи на летчиков, протерпевших аварию за тысячу километров от жилья...» [2, 164].

Вместе с тем, игра – это всего лишь подражание, которому доступна лишь малая, частичная истина. Вслед за Платоном [4], первым в европейской традиции теоретиком игры, А. Битов полагает, что спортивное состязание возносит человека не выше его человеческого удела. Апофеоз суперменства не спасает романтических «баловней мира» от случайностей и «кирпичей с балконов» [2, 194]. Их судьба, подчас лишенная каких бы то ни было рациональных оснований, зависит от игры случая. Эта иллюзорность свободы мотогонщиков вкупе с повторяемостью и серийностью самого соревнования придают концепту «игра» значение тупика, перерастающего в тупик экзистенциальный. Неподлинность и симулятивность мира игры проецируется А. Битовым не только на непосредственных ее участников. Автор подвергает беспощадной иронической деструкции образ «новичка», репортера-рассказчика, который только и делает, что «торчит на трибунах», «лузгает семечки», «кокалывается в раздевалках», ходит по стадиону в «дурацком

тулупе» [2, 193, 169]. Однако именно ему автором доверен рассказ о непостоянном и изменчивом мире игры, названном в повести и «крохотным из миров», и «бездной» [2, 197].

Игре, как абстракции человеческих усилий и достижений, А. Битов противопоставляет «игру ума, игру воображенья» (Г. Иванов). Писатель стремится взорвать упорядоченный мир, обнаружить такое сущностное единство, в котором все обернется всем. Уйти от замкнуто-детерминированной модели состязания, символом которого является круг/стадион/колесо, можно, полагает художник, взглянув на происходящее с высоты птичьего полета, откуда мототрек напоминает «серое гнездо с одним сверкающим яйцом, наверное, птицы Рух» [2, 146]. Образ, отсылающий к сказкам «Тысячи и одной ночи» (Рух в переводе с арабского – «дух»), вместе с мотивом превращения героев в птиц проецируется на судьбу ушедших из жизни «летучих голландцев», легендарного Деда, «мотодуша» которого, «совершив четыре ласковых непостижимых круга, не искрошив льда, покидает трек...» [2, 202]. Итак, игра – это пространство спора земного и небесного, великого и малого, высокого и низменного, это слой бытия, где уравниваются жизнь и смерть. Все эти значения, входящие в образно-символический, метафорический и культурно-исторический слои концепта создают сложный эмоциональный комплекс, определяющий ценностную составляющую исследуемого А. Битовым феномена.

Амбивалентность концепта «игра», представлявшая одну из главных интриг сюжета повести «Колесо», обнаружила себя и в путешествии «Наш человек в Хиве, или Обоснованная ревность» (другое название травелога – «Азарт»). Этот текст писатель не случайно определял как «изнанку» путешествия. А. Битов расширяет семантическое поле концепта, противопоставив игре, организуемой на основе ограниченного числа жестких правил, «игру фатума», не обремененную никакими «гарантиями». В игре, основанной на отношении личного и сверхличного, ставка делается лишь однажды – за ней неминуемо следует выигрыш или проигрыш. «Итальянская лотерея» от Министерства культуры» [2, 305], в которую оказался вовлеченным персонаж «Азарта», хотя и действует ритмично и слаженно, как часы, отрицает свободный выбор личности, а потому представляется автору пагубной страстью, ложным символом.

Опираясь на образы, известные русской литературе, А. Битов блестяще анализирует психологию игрока. Вслед за Ф. Достоевским писатель исследует внутренний мир человека, одержимого страстью к игре. Подобно А. Пушкину ставит вопрос о соотношении в игре сознательного и бессознательного, рационального и иррационального. Не случайно в главу

с характерным названием «Вид сверху» введены слова средневекового мыслителя Авиценны: «Если бы человеку, одаренному лишь различающей способностью, представили умопостигаемые вещи, он отверг бы эти вещи и счел бы их невероятными. Точно так некоторые разумные люди отвергали или считали невероятными вещи, постигаемые благодаря пророческому дару» [1, 323]. В согласии с Авиценной писатель считает невежеством пренебрежение людей к интуиции. Невнимание к «внутреннему голосу» губит его героя, которому, хотя и ясно, во что играет его партнер, «все менее известно, во что играет он сам» [1, 311].

Концепт «игра» в прозе А. Битова соотносится с представлениями о мироощущении художника, о его отношении к творческому процессу. Писатель, в отличие от героя, не только осознает, в какую опасную игру вовлечен каждый его персонаж («Игра шла не на деньги, а на сюжет, на судьбу, на совпадение в реальности – на жизнь и ради чувства жизни» [1, 311]), но и стремится привлечь внимание читателя к собственной роли создателя, Творца новой реальности – текста, позиционировать себя как «автора играющего». Проникая в хитросплетения замысла А. Битова и им расставленных ловушек, читатель становится свидетелем процесса трансформации автора в рассказчика, рассказчика – в персонажей-двойников и, наконец, – в ничтожное «третье лицо». Значение данной метаморфозы проясняет старинный трактат об истечении божества как способе рождения мира. «Смысл всего этого заключается в том, – учит вновь упомянутый в «Азарте» Авиценна, – что бывает такое время, когда нечто находится в состоянии небытия, ибо время и материя предшествуют всему тому, существование чего имеет начало и конец» [1, 272]. Подобно арабским философам, А. Битов воспринимает мир становящейся формы как некий космический принцип. Его безудержно манит зияющая и напряженно ждущая пустота, неизвестность, которая подстегивает азарт игрока. И в то же время ему свойственно чувство слияния с вселенной, любованье космосом, в котором проявится настоящая сущность Творца – его абсолютная свобода от всего. Открытым финалом повести-путешествия писатель утверждает, что творчество, как и жизнь, – это игра, отдельные стороны которой примиряют друг друга, формируя единое.

«Отсутствие трансцендентального означаемого, – писал Ж. Деррида, – расширяет поле и игру означивания до бесконечности» [2, 354]. А. Битов воспринимает мир как текст, а действительность – как игру и перекодировку знаков, что вносит дополнительные оттенки

в семантику концепта «игра». К игровой сфере у писателя относится вся мировая культура, поскольку в ней не только преодолевается зависимость человека от природы, но и возникает импульс свободы, не вмещающегося в рамки серьезного и однозначного поведения.

В травелогах А. Битова интертекстуальная игра осуществляется в результате смешения разных повествовательных дискурсов, жанров и стилей. Например, в повести «Колесо» в роли интертекста, оттеняющего историю, начавшуюся холодной ночью, когда двигатель машины героя-рассказчика замерз, становится гомеровская «Одиссея». Мытарства начинающего автолюбителя названы также «романом листов на сто – «Улиссом» своего рода» [1, 143]. Отталкивание от полистилистики Джойса (опора на документальную и публицистическую прозу, научные трактаты, «формы и «язык» других видов искусств (музыки, живописи, кинематографа)), создает в «Колесе» многомерное игровое пространство, подчеркивающее абсурдность происходящего.

Интертекстуальная игра в повести-путешествии «Наш человек в Хиве...» связана с деконструкцией, разрушением канона, неотделимым от пересозидания. Тщательно продумывая организацию текста, используя известные сюжеты, А. Битов наслаивает на них собственный жизненный опыт и решает проблему существования в себе и для других. Эта особенность явлена уже в заглавии произведения, где интертекст проявляет себя как фиксированный набор черт желаемой персональной идентичности и величина, определяющая авторскую субъективность. Формулировка «Наш человек в Хиве...» отсылает к роману Г. Грина «Наш человек в Гаване» («Our Man in Havana», 1958), эпиграфом к которому послужили слова «А грустный человек шутит по-своему» Дж. Герберта, а также к американской кинокомедии «Наш человек Флинт» (1966). Калькирование известных заглавий актуализирует интригу повести, ибо вплоть до финала вопрос о том, кто подразумевается под «нашим человеком», остается открытым. Так превращение литературного творчества в игру стало для А. Битова попыткой по-новому взглянуть на себя со стороны, объективировать себя с целью самопознания и получить дополнительные планы проекций его.

Таким образом, концепт «игра» в прозе А. Битова представлен как многоуровневая художественная универсалия, которая имеет достаточно большое число означающих. Модель игры, избранная писателем в конце 1960–1970-х годов, все более приближаясь к постижению смысловой множественности истины, обнаруживает черты постмодернистского сознания. Стремясь уничтожить преграды, сковывающие поведение человека в реальном мире, приравнять

его ко всему и вывести из равенства самому себе, писатель приблизился к главной цели своего творчества – к осознанию подлинности своего «я», возможности ощутить гармонию и полноту существования как в жизни, так и в тексте.

Литература

1. Бедрикова, М. Л. Концепт «Родная земля» в прозе В. Распутина последней трети XX-XXI вв. как материал для антологии художественных концептов / М. Л. Бедрикова // Проблемы истории, филологии, культуры. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2014. – № 3 (45). – С.323–325.
2. Битов, А. Книга путешествий по империи/ А. Битов – М.: АСТ Олимп, 2000. – 720с.
3. Деррида, Жак. Письмо и различие / пер. с фран. под ред. В. Лапицкого / Жак Деррида. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
4. Платон. Соч.: в 3 т. / Платон. – М.: Мысль, 1972. – Т. 3. – Ч. 2. – 860 с.
5. Сигов Б. К. Игра / Б. К. Сигов // Современная западная философия: Словарь. – М.: Политиздат, 1991. – С. 110–112.
6. Хейзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. В. Ошиса / Й. Хейзинга. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 539 с.
7. Цуркан, В. В. Концепт «Круг» в прозе А. Битова (материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в.) / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2014. – № 3 (45). – С. 359–361.

THE CONCEPT “GAME” IN BITOV'S WORKS OF 1960-70S.

Tsurcan V. V.

Abstract

The article is devoted to researching “game” as a literary technique and as an element of A. Bitov’s postmodern perception. Individual authorial representation methods of the concepts «game» and «play» and the elements forming both its structure and associative-semantic field are examined in the article.

Key words: Bitov, Game and Play, Concept, Intertext

М.Л. Бедрикова

**ББК Ш5(2=Р)6–4
УДК 821.161.1**

М. Л. Бедрикова
кандидат филологических наук, доцент

КОНЦЕПТ «ДУША» В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ В. РАСПУТИНА

Ключевые слова: проза В. Распутина 1985–2000-х гг., концепт «душа», ассоциативные связи слов

В поздней прозе В. Распутина концепт «душа» занимает центральное место. В художественной концептосфере писателя этот концепт важен наряду с такими, как «Бог», «Божья Благодать», «смерть», «я». Актуализация содержания концепта «душа» в прозе и публицистике писателя определяется тем, что на рубеже XX–XXI вв. В. Распутин, как и другие авторы «традиционной» русской школы, сосредоточен на исследовании национального характера, проблеме возрождения русской духовности, на художественном постижении национальной истории, осмыслении судьбы России.

В своих очерках, интервью писатель подчеркивает, что изначально адресует произведение «душеимущему человеку», то есть читателю, которому свойствен «труд души». Полагаем, что концепт «душа» определяет характер «ассоциативных параллелей» в художественной концептосфере В. Распутина. Нас интересуют способы актуализации указанного концепта в публицистике и художественной прозе автора в период 1985–2000-х гг.

С точки зрения ряда исследователей, наилучшим определением «души», полностью отвечающим «тому концепту «Душа», которое присутствует в русской культуре и сегодня», является определение словаря Вл. Даля: «Бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волею; в общем значении: человек с духом и телом; в более тесном: человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа» [4, III, 504]. В других работах авторы предпочитают следующее определение «души»: «**Душа.** По религиозным представлениям: бессмертное нематериальное начало в человеке, отличающее его от животных и связывающее его с Богом» [8, I, 456]. Мы солидарны с мнением Ю. Степанова, во-первых, подчёркивающего точность

определения «души» у Вл. Даля, во-вторых, утверждающего, что «концепт «Душа» не отождествляется (не «синонимизируется») с концептами «Дух», «Сознание», «Человек, Личность», но тесно соприкасается с ними, – вот почему и может быть освещён через эти соприкосновения» [9, 717].

Лингвисты не включают понятие «душа» в ядро языкового сознания, но, в большинстве случаев, связывают его с нравственно-этическими аспектами культуры. В данной статье мы будем учитывать опыт лингвистических исследований, в то же время, в соответствии с литературоведческими задачами, выберем приемлемый аспект анализа для рассмотрения содержания концепта «душа».

В произведениях В. Распутина начала 1980-х гг. сформировался тип автобиографического героя-писателя. Это «душеимущий человек», для которого рефлексия – естественная необходимость, часть его внутренней работы над своей «душой» («я»). Критика 1980-х отметила необычность новых рассказов В. Распутина, интерпретировала сюжеты произведений в цикле «Век живи» как «путешествие души» распутинских героев. В рассказах из «Век живи – век люби» автора интересует познание и самопознание субъекта. В произведениях «Что передать вороне?», «Наташа» познающий субъект – это взрослый человек, а в «Век живи – век люби» мысли о тайнах человеческой души преданы герою-подростку. Стимулом к познанию себя для героев цикла рассказов является байкальская природа, тайга. В связи с исследуемым концептом необходимо отметить запечатлённое в произведениях стремление главных героев «строить» собственную душу.

Материальное понятие «строить» В. Распутин применяет к «бессмертному нематериальному началу в человеке» – его «душе». Как строят душу распутинские герои, как приводят её в состояние гармонии с внешним миром? Автору помогает категория времени, измеряющего человеческую жизнь. Так, время, потраченное на творческую работу, на «собрание себя истинного», – это «подлинное» время, а жизнь в повседневном течении названа «посторонней». В рассказе «Что передать вороне?» хорошо прослеживаются такие признаки репрезентации концепта «душа», как «одаренность разумом и волею» (по Вл. Далю). У В. Распутина «рациональное» и «эмоциональное» в человеке – это две ипостаси, которые периодически вступают в противоречие друг с другом. «Разлад» в душе может возникнуть в результате неестественного волевого усилия. В упомянутом выше рассказе герой даёт себе слово, но при этом забывает о том, что истинно, что идёт от сердца. Эмоциональная сфера (душевная открытость), с точки зрения писателя,

для человека приоритетна. Проведенный «экскурс» в творчество писателя начала 1980-х гг. даёт необходимый материал для анализа концепта «душа» в прозе последующего периода – 1985–2000-х гг.

Примечательно, что писатель наделяет душой и человека, и мать-природу. Так, в очерке «Байкал» (1989) автор занят поиском точного слова, адекватно передающего психологическое состояние того, кто оказывается на берегу «славного моря». Поражает мысль В. Распутина о том, что «меньше всего для Байкала подходит понятие красоты». Древнее море наделяется автором высшей нравственностью, отсюда признание необходимости «приподнимать себя на некоторую высоту, чтобы оказаться с ним рядом, видеть его и слышать». Человек на берегу Байкала неизбежно начинает чувствовать его «душу». Распутин олицетворяет море, овнешвляет «душу» Байкала в следующем портрете этого необычного «героя»: «Как огромное живое, Байкал дышит глубоко, сильно и порывисто, то затихая, то с шумом втягивая в себя потоки воздуха» [5, 22]. В рассказе «Байкал передо мною» (2003) душа автобиографического героя – писателя «вступает в контакт» с таинственным миром (или «душой») удивительного, фантастически красивого моря. Писатель постигает его [Байкала. – М. Б.] мощь. Душа Байкала (его внутренний мир) неотделима от Божьей Благодати. Таким образом, концепт «душа» не существует вне связи с концептом «Божья Благодать». Душа автобиографического героя ощущает родство с «естественным, родным нам миром», а Байкал олицетворяет потерянный рай.

Особенностью репрезентации концепта «душа» в указанных выше произведениях является ассоциативная параллель с «Божьей Благодатью». Она может быть проявлена в байкальской мощи – некой созидательной, творческой силе, способной гармонизировать разладившееся земное бытие. В. Распутин подчёркивает «двусторонность» процесса преодоления дисгармонии. Автобиографический герой отнюдь не пассивно ожидает Божью Благодать, явленную в мощи моря, напротив, «душеимущий» герой-писатель работает над собой и достигает особой внутренней активности души: «предельного чутья», позволяющего «читать щедро рассыпанные по всему Байкалу знаки». «Душа», понимаемая как «бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волею» (Вл. Даль), становится частью художественного образа Байкала («Байкал передо мною»). В. Распутин представляет море разумным «существом», наделяет его внутренней жизнью, гармонией, ритмом, свойственным всему живому. Таким образом, в произведениях о Байкале концепт «душа» применяется не только

к автобиографическому герою («душеиущему человеку»), но и к природному объекту – морю. Не только Байкал, но и река Ангара имеет душу. «В очерке «Вниз и вверх по течению» река изображается как «душеиущая»: «Река беспокойно возилась, покачивалась, вздыхала...» [1, 323]. Концепт «душа» репрезентируется такими признаками, как «бессмертие», «сущность» (у Вл. Даля «существо» можно понимать как «сущность» (по наблюдению Ю. Степанова), «духовность», «разум», «воля»).

В программной книге очерков «Что в слове, что за словом» (1987) и других публицистических произведениях В. Распутин утверждает, что разрушение культуры и как следствие духовная деградация ведут к таким «опасностям», как ядерная, экологическая. Писатель подхватывает шукшинский вопрос «Что с нами происходит?» и развивает его: нужно защищать природу от оскудения, а человека от духовной пустоты. «Кто мы в конце концов? Строевые единицы, готовые под любую команду чеканить шаг в любую сторону? Неужели века цивилизации не оставили в человеке памяти?» [5, 35]. Как видим, вопрос В. Шукшина, прозвучавший в начале 1970–х гг., касался прежде всего состояния души современников. В «переходную эпоху» русская тема в творчестве В. Распутина звучит всё отчетливее в том ключе, который был намечен Гоголем в «Мёртвых душах». У автора «Прощания с Матёрой» тема исторической памяти неразрывно связана с размышлениями о судьбе России, национальной истории, национальном характере.

В. Распутин – художник и одновременно «проповедник» «русской идеи» верит в возможность «душеиущего» человека «строить душу», как если бы душа обладала формой. «Здание» души человек строит всю свою жизнь. У воздвигаемого «здания души» есть некие основания. Для человека с «русской душой» среди «вечных ценностей» (оснований) отмеченное выше понятие «родная земля», Русь, Россия святое. В «душе», в представлениях писателя есть свой внутренний «порядок», понимаемый как система вечных нравственных ценностей. На вечных «основаниях» держится «вселенная души» русского человека и Россия как «вселенная» духовного порядка. Слово «порядок» наиболее отчётливо зазвучало в прозе В. Распутина 1985–2000-х гг.

Идея возрождения русской духовности побуждает В. Распутина обратиться к художественному исследованию проблемы национального идеала. Эта проблема порождает национальную самокритичность, характерную для поздней прозы писателя-реалиста. Сказанное выше означает, что под влиянием внешних причин

(изменившихся социально-политических условий жизни России) В. Распутин всё более сосредотачивается на русской теме, в частности, изображении души современника в аспекте деформаций, которые стали следствием трагических испытаний, выпавших на долю России в XX в. и на рубеже тысячелетий.

Полагаем, исследование концепта «душа» в поздней прозе В. Распутина необходимо проводить через рассмотрение такой его «границы», как «русская душа». Понимание «русской души», «русского человека» у В. Распутина, с нашей точки зрения, очень близко пониманию «русского», «русской душевности» у Н. Бердяева. Напомним некоторые наблюдения этого философа: «От русской души необъятные русские пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности. <...> Всегда слишком возлагается он на русскую землю, на матушку Россию. Почти смешивает и отождествляет он свою мать-землю с Богородицей и полагается на её заступничество» [2, 67].

В книге «Эти 20 убийственных лет» (беседы с В. Кожемяко) (2012) В. Распутин в публицистической форме высказывает сокровенные мысли, боль души. Симптоматично название главок: «И в душу лезут диверсанты», «Что у них за душой?» [7, 318–319]. Элементы структуры содержания концепта «душа» маркируются в тексте: «Россия», «человек», «народ». Загадка России и загадка русской души в восприятии писателя едины: «Уж мы – то, русские люди и братья наши по России, должны бы чувствовать, что за тайну несем мы в себе, которую, не умея разгадать, ставит нам «просвещенный» Запад в вину, и должны бы мы узнавать в ней, в этой принадлежащей нам тайне, такую черту, как общее наше воодушевление от соборного дела» [7, 109]. Специфической особенностью «русской души» у Н. Бердяева выступает «русская религиозность». В. Распутин вторит философу: «У нас своя вера и своя правда. Без литургии, как мирской, так и церковной в значении общей, хоровой службы, мы бы уже сотню раз пропали» [7, 109].

Образ России / Родины, по В. Распутину, «создается из видимого и невидимого, материального и духовного, из глубин истории и высот святости» [7, 165]. Сложившийся в русской литературе, поэзии, в частности, образ родной страны (матери, жены, невесты) персонализируется: Россия должна «сохранить себя, не отдать ни душу, ни тело, на которые постоянно находились охотники, ни древнего своего обычая, ни благочестивой скромности, ни многочисленных детей своих, взявших от нее все, чем она была...» [7, 166].

Размышляя о душе человека, В. Распутин предостерегает от потери человеком связи с «духовным существом» (душой): «Душа, как мы знаем, бестелесна» [7, 284]; опасно, когда «человек не хочет или не умеет слышать свою душу, он, теряя себя, теряет и близость со своей душой» [7, 284]. Как видим, общим мотивом становится призыв к каждому, к России «сохранить себя», «не потерять», что можно прочесть как: сохранить душу, слышать ее, ощущать близость со своей душой и душой Родины.

На шукшинский вопрос «Что же с нами происходит?» писатель отвечает, имея в виду «духовное существо»: «...в условиях беспощадной и жуткой реальности происходит, по-видимому, реформация душ» [7, 211]. Речь идет уже не об отдельном человеке - обо всем народе. В. Распутин видит реальную угрозу «русскости» в том, что Россию «исчужили»: отнимаются «традиции культурные и нравственные ценности. Россия отнимается» [7, 165]. С точки зрения писателя, процесс «распада» выгоден тем, кто желал бы видеть Родину слабой, политически нестабильной страной (очевидно, имеются в виду западные страны). В связи с концептом «душа» необходимо объяснить, что есть «реформация душ»: «...ломать вековые традиции, изымать из народа душу стоит денег и денег» [7, 211]. «Реформация душ» представляет собой «замаскированное хитроумно разрушение» [7, 211].

Актуализация концепта «душа» в публицистике осуществляется определенными способами. Например, устанавливаются ассоциативные параллели между концептами: «русская душа» – «русская культура», «русская душа» – «русский язык», «русская душа» – «русская литература».

В. Распутин постоянно напоминает, что русский писатель существует в поле русской культуры. Критикуя функционеров «от культуры», писатель предупреждает о разрушительных последствиях многочисленных шоу на телевидении: «За маской развлечения – лицо насилия» – тема одной из бесед. Массовая культура, к сожалению, разрушает то, «чем славилась Россия», ибо «заменяет» пространство культуры «тем, что Россию как культуру и духовность отменяет» [7, 133]. Налицо «замаскированное хитроумное разрушение», ведущее к «реформации душ».

Ассоциативная параллель «русская душа» – «русский язык» присутствует и в публицистических выступлениях, и в художественной прозе В. Распутина на протяжении всего творческого пути. Актуальность сохранения русского языка в начале нового тысячелетия подтвердила сама действительность, глобальные

политические тенденции в мире. Писатель затрагивает различные аспекты – от положения русского языка в многонациональной России до статуса русского языка в ряду других мировых языков. Отказаться от кириллицы – значит «отказаться от православной веры и всей культурной и духовной генетики!» [7, 116]. Более того, писатель связывает русскую душу в ее целостности с историей родного языка: «А нам-то, русским, вопрекор кому отказываться от родных букв, которыми сама душа у нас выписана и начертания которых в своих таинственных письменах повторяет сама природа?!» [7, 116]. «Духовное существо» (душа) не существует вне материальной оболочки – в данном случае материального явления, каким является язык. По В. Распутину, русская душа выписана «родными буквами».

Еще раз обратимся к вопросу, как человек «строит душу», на чем держится «вселенная русской души». Продолжая логику высказываний В. Распутина, отметим среди «оснований» («родная земля», Русь, Россия) еще одно – русский язык как «путь познания себя и своего народа, его психологии, этики, морали, веры, исторической поступи и в конце концов его души» [7, 117]. Как видим, такая точка зрения выходит далеко за пределы привычных представлений о языке как средстве общения. Политические реалии начала XXI в. заставили поставить проблему родного языка в новом аспекте: сохранение русского языка рассматривается и как фактор национальной безопасности. В. Распутин подходит к судьбе родного слова как художник. В повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) молодой герой Иван не случайно наделен особым чувством языка [6]. Иван извлекает потаенный смысл из старых слов: «бездна», «пропасть», «спасибо», и, постигая родной язык, проникая в тайны слова, герой возвращает обычным словам первоизданную образность. Ивана поражает точность называния, высокая духовность, наполняющая простые слова. Концепция спасения России у В. Распутина включает сбережение родного языка как обязательное условие сохранения нравственного здоровья нации, «родной земли», «русской души».

Ассоциативная параллель «душа» / русская душа – «русский язык» существует неразрывно с ассоциативной связью «русская душа» – «русская литература». Полагаем, наиболее точно об идейно-художественном и нравственном содержании русской классики писатель сказал в документе «Мой манифест» и в беседе с В. Кожемяко «Бедность и порок. Есть ли сострадание к униженным и оскорбленным?» Выстраивая ряды знаковых произведений («Бедная Лиза», «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Бедность

не порок», «Антон–горемыка», «На дне»), В. Распутин обращает внимание на сострадание как основную «нравственную ноту русской культуры», литературы [7, 139]. Достижения художественные и «огромная и общая милосердная работа», совершаемая русской классической литературой на протяжении веков, в восприятии писателя равноценны. Обращает на себя внимание восклицание В. Распутина: «Конечно, русская культура этой нравственной нотой не в силах была полностью избавить Россию от бедности, но ведь была она, нота- то, и как звучала, каким душам указывала пути!» [7, 139]. Полагаем, структура содержания концепта «душа» включает такие элементы, как «обыкновенная душа» и «великая душа». Русская литература настаивает: каждый человек ценен, его душа и жизнь уникальны. Для В. Распутина сказанное выше есть нравственная норма, как и для других современников: В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова. Справедливости ради отметим, что мысль об уникальности человеческой души характерна и для нереалистов. Так, например, в своих произведениях А. Битов изображает жизнь как чудо, «осознавая глубинные связи человека с Творцом, природой и космосом» [10, 361].

«Генетические» связи устанавливаются между концептами «душа» и «совесть». Содержание концепта «совесть» актуализируется в публицистике В. Распутина, когда автор высказывается о власти, о средствах массовой информации. Содержание концепта «совесть» в данном случае идентично понятию «совесть», запечатленному в народном сознании. В беседе «Бедность и порок» читаем: «Есть среди них [богатых. – М. Б.] и такие, в ком, как в известной песне про Кудеяра, «совесть Господь пробудил». Они помогают в строительстве храмов, спасая душу, дают деньги на культурные программы, не всегда, правда, разбираясь – на полезные или вредные» [7, 144].

Душа проявляет себя на физическом уровне – «боль души», «душа болит», страдает. «Душа болит» / «боль души» есть составляющая структуры содержания концепта «душа», проявляющегося в страстной публицистике, в поздней художественной прозе («Пожар», «Дочь Ивана, мать Ивана», «В ту же землю», «На родине», «Изба»). Тревога за судьбу Родины у В. Распутина проистекает из великой любви к ней: «одним я могу быть удовлетворен, оглядываясь на свой литературный путь: всю жизнь я писал любовь к России» [7, 34].

Итак, исследуемый концепт «душа» в произведениях В. Распутина репрезентируется такими признаками, как «бессмертие», «сущность», «духовность», «разум», «воля». В поздней прозе репрезентация концепта «душа» / «русская душа» происходит

с помощью признаков, относящихся к представлению о национальном идеале. «Национальная психология русских, хотя она и подверглась жесткой ломке в XX веке,- как была, так и остается категорией исторической» [3, 807]. Национальная самокритичность проявляется в стремлении писателя преодолеть «разлад», «беспорядок в душе» современника, вновь выстроить «русскую душу». В повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) В. Распутин пишет о Родине: «Надо наводить порядок. Тут, если руки приложить, жить да жить еще можно» [6, 349].

Литература

1. Бедрикова, М. Л. Концепт «Родная земля» в прозе В. Распутина последней трети XX-XXI вв. как материал для антологии художественных концептов / М. Л. Бедрикова // Проблемы истории, филологии, культуры. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2014. – № 3 (45). – С.323–325.
2. Бердяев, Н. Судьба России / Н. Бердяев. – М.: Советский писатель, 1990. – 346 с.
3. Верещагин, Е. М. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции : лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров / под ред. Ю. С. Степанова. – М.: «Индрик», 2005. – 1040 с.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М., СПб.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа. – 1982.
5. Распутин, В. Г. Байкал / В. Г. Распутин // Наш современник. – 1989. – № 7. – С. 12 – 44.
6. Распутин, В. Г. Дочь Ивана, Мать Ивана / В. Г. Распутин // Распутин В. Г. Собр. соч.: в 4 т. – Т.1. Век живи – век люби : Повести, рассказы / Предисл. В.Курбатова. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – С. 131– 358.
7. Распутин, В. Г., Кожемяко В. С. Эти 20 убийственных лет / В. Г. Распутин, В. С. Кожемяко. – М.: Алгоритм: Эксмо, 2012. – 320 с.
8. Словарь русского языка: в 4-х т. – 4-е изд; РАН, Ин-т лингвистических исследований / под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
9. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е испр. и доп. – М.: Академический проект, 2007. – 980 с.
10. Цуркан, В. В. Концепт «Круг» в прозе А. Битова (материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в.) / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – М.;
11. Магнитогорск; Новосибирск, 2014. – № 3 (45). – С. 359–361.

**CONCEPT «SOUL» IN RASPUTIN'S LATE PROSE
AND PUBLICISTIC WORKS**

M. L. Bedrikova

Abstract

The author studies the concept «Soul» in Rasputin's late prose from existential point of view, identifies possible associative connections of words and builds the associative field of concept «soul».

Key words: Rasputin's Prose, Concept "Soul", Associative Connections of Words

Т.И. Васильева

**ББК Ш5(2=Р)6–4
УДК 821.161.1**

Т. И. Васильева
кандидат филологических наук, доцент

КОНЦЕПТ «СЧАСТЬЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. И. БОРОДИНА

Ключевые слова: концепт «счастье», Л.И. Бородин, личное счастье, идея всеобщего счастья, религиозное счастье

В национальной концептосфере аксиологический концепт «счастье» занимает особое место. Стремление к счастью имманентно жизни человека. В русской литературе на поиски счастья отправлялись многие писатели со своими героями. Так и в творчестве Л.И. Бородина категория счастья исследуется на достаточно широком художественном материале произведений 1970-х–2000-х годов: от попыток дать определение понятию «счастье», выделения его признаков и источников писатель приходит к обозначению порочной идеи всеобщего народного счастья в социалистическом государстве, уничтожавшем счастье отдельного человека.

Проблему личного счастья Л.И. Бородин раскрывает в повести «Гологор», где для героев-таёжников счастье заключается в первую очередь в удачной охоте, в хорошей погоде. Почти каждый персонаж «Гологора» находит свой образ для передачи представлений о счастье: это и «ковер удачи», и «радуга кольцом», и «веселая песня счастья», и «сюрприз судьбы». Положительная коннотация определяет соответствующий ассоциативный ряд, связанный с чувством радости, вдохновения. Попавшая в суровый край городская красавица Катя хочет найти своё счастье в романтической жизни с любимым человеком, для которого она, в свою очередь, стала «бесценным и хрупким счастьем». Для героини счастье – это чувство «спокойной», «не кончающейся радости», которое заставляет душу петь. Однако временная характеристика счастья – его мгновенность – прерывает «полосу счастья» в жизни Кати чередой несчастья и беды. Л.И. Бородин для усиления контраста между «счастьем» и «несчастьем» использует приёмы кинематографии и «намеренно сгущает атмосферу ожидаемого несчастья, создаёт ситуацию перелома: после идиллических картин таёжной жизни героев следуют сцены гибели троих из них» [1, 334].

Такая связь счастья с несчастьем в произведениях Л.И. Бородин является закономерной: в кульминационные моменты повествования все счастливые герои попадают в беду, переворачивающую жизнь, меняющую их судьбу: «Нигде нет гарантии от случайности! И, наверное, чем счастливее человек, тем страшнее для него случайность! А самые счастливые – они ведь должны жить в вечном страхе за своё счастье! Но если страх – то разве это счастье? Какой получается дурацкий круг <...> а счастье не в круге... а за кругом» [5, 272]. Катя интуитивно определяет счастье как категорию, не связанную с человеком, не зависящую от него. Более того, она и вовсе отказывает человеку в счастье, ибо ожидание несчастья за испытанное счастье уничтожает его. Исследуя проблему счастья, Л.И. Бородин продолжает традиции русской классики, мыслящей в рамках христианской религии, с одной стороны, с другой – чтобы познать счастье, «оценить его по достоинству, человек должен пережить боль, утрату, разочарование» [8, 105].

Философствующий Филька соглашается с Катериной, делая вывод о том, что «человеческое несчастье – есть нарушение гармонии, что в основе природы» [5, 294]. Поэтому все персонажи, испытавшие несчастье, бегут из тайги, не могут в ней жить: и Сергей с Татьяной, и друзья-таежники с Катей, и Селиванов. Прочувствовав всю глубину случившейся с ним и миром трагедией, погибает в тайге и один из главных персонажей «Третьей правды» Иван Рябинин.

Как отмечает в своей работе С.Г. Воркачев, «русское счастье» обусловлено «страданием и несчастьем, причем «страдальческий вектор» здесь направлен от несчастья к счастью, от минуса к плюсу, а не наоборот, как у Данте (ср.: *Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria* – *Inferno* 5: 122 – «Нет большего страдания, чем вспоминать о счастливых временах в несчастье»))» [2, 80]. В бородинских же произведениях мы встречаемся как раз с движением героев от счастья к несчастью, в большей степени не с христианским пониманием счастья, а с житейским, даже языческим.

В повести «Третья правда» писатель показывает на примере образов двух героев-таежников два разных народных типа, отличающихся мировоззрением: языческое – у Селиванова, христианское – у Рябинина. Разное у персонажей и понимание счастья. Для Селиванова оно неразрывно связано с понятием удачи, везения, чуда. И поэтому себя Андриан считал счастливым по сравнению с другом: ни разу не преступив закон, он всю жизнь провел на свободе, занимаясь любимым делом. Рябинин же, пережив трагедию несвободы

(25 лет лагерей за несправедливый приговор), потерю семьи, пришел к иному пониманию счастья и судьбы.

В начале повествования егеря Иван Рябинин, неожиданно обретая любовь дочери белого офицера Людмилы Оболенской, построив с ней семью, как и героиня «Гологора», отдает себе отчет, что «слишком большое счастье, не по себе отмерил!» [7, 91]. И Иван по-своему «расплачивается» за счастье несвободой. В неволе приходит герой к христианству, иному пониманию счастья как благодати, любви и веры в Бога: «Открылась главная правда. Мир радости человеческой необъятен в сравнении со всеми горестями, что могут выпасть по судьбе. Но нужно только найти к нему дорогу и каждый раз заново преодолевать каверзы её, чтобы узреть свет иного мира» [7, 94]. Именно такое изменение в сознании Рябинина позволило выжить, не просто не потеряв человеческий облик, но и приобрести нечто божественное, потому и воспринимается он окружающими как с иконы сошедшим святым. Образный ряд, передающий вновь обретенное героем счастье, задан в светлых тонах: «чистый свет», «радость мира», «цветение души», «тихий и радостный мир». Однако Рябинин понимает, что мало кому дано такое прозрение, что «мерка человеческого счастья» иная. И если беда воспринимается Иваном как испытание, ведущее к постижению счастья, истины, Бога, как благодарствие, то друг Селиванов никак не может смириться с таким отношением к несправедливой, по его мнению, судьбе Рябинина. Ему кажется, что Бог должен был помочь его товарищу избежать несчастий судьбы, его же за преступления, напротив, наказать. Гибель Ивана Рябинина ещё больше разубеждает Селиванова в справедливости судьбы и в закономерности счастья.

Поискам личного счастья и даже возможности осчастливить окружающих посвящена жизнь главного героя повести Л.И. Бородина «Расставание». В данном произведении писатель вновь разделяет два понимания счастья: первое – личное, обывательское, смысл которого заключается в семейном уюте, радости, и второе – высшее ощущение блаженства, искренней веры, которое оказывается «вне категории ума». И герой повести Геннадий в силу ряда причин, приобщившись к высшему, всё же уходит к обыденному, более привычному и понятному. Художественное пространство повести также разделено на два мира: мир блаженных отца Василия и его дочери Тоси, с которой собирается связать свою судьбу Геннадий, и суетный мир столицы, где живут семья и друзья центрального персонажа. «Обманом» называет Геннадий счастье блаженного семейства, приобщившись к которому, он становится лучше: «Потом, завтра или

позже, я всё это отрефлектирую и разложу на составные, но сейчас у меня редкий счастливый миг искренности, я так рад ему, я верю, что миг этот может быть продлён, что он может быть вечен» [6, 20]. Неосознанно Геннадий приходит к мысли о возможности продления счастья из ограниченности мига в вечность, о чём мечтала Катя из повести «Гологор», и возможным это стало, по мнению писателя, через приобщение к вере.

Чувство счастья оказывается вне разумных категорий философствующих персонажей Л.И. Бородина: Фильки из «Гологора», Женьки Полуэктова из «Расставания», для которых счастье – это «иллюзия», за которым не стоит гоняться. Философствующие бородинские персонажи в какой-то степени переиначивают слова Н.А. Бердяева: «Слово “счастье” – самое бессодержательное и ничего не значащее из человеческих слов. Никакого критерия и мерила счастья не существует...» [3, 77]. Писатель изображает в данной галерее героев ещё один неприятный тип человека, подменившего понятие счастья удовлетворением, выживанием, – это Виталий Леопольдович, «интеллектуальный маклер, ученик Бердяева», обогатившийся на квартирных спекуляциях. Геннадий с презрением смотрит на Виталия Леопольдовича, который гордится тем, что он «выжил в России и не замарал рук» [6, 82]. Но уже в следующей главе повести Геннадий по сути повторяет роль Виталия Леопольдовича: он, как и презренный маклер, «осчастлививает» семью ветерана, о котором пишет за большие деньги «халтуру». Однако в Геннадии ещё осталась совесть, так как ему становится стыдно перед бедным, забытым государством, героем и его семейством.

Самое сильное ощущение счастья испытывает центральный персонаж на службе в храме: «трепет души, некую обалделость, почти истеричность» [6, 104]. Это чувство приобщения к вере иное, нежели у Рябинина. Геннадий поддаётся общему бессознательному чувству толпы, как в церкви, так и на свадьбе. В образе персонажа Л.И. Бородин исследует идею «всемирного счастья» построения коммунизма, проводимую в то время государством. Личное счастье при этом становится жертвой счастья всеобщего: «Вот оно – «несовершенство» Божественного замысла! А почему бы, собственно, не помочь человеку, ведь он порой сам не понимает своего счастья, своей возможности быть счастливым – отвлекается, увлекается, развлекается – так одёрни его, шлепком ли, подзатыльником, ведь он в легкомыслии своём опасен не только для самого себя, но и для окружающих, как дурной пример, как соблазн, а по большому счёту он опасен самой идее всеобщего благоденствия» [4, 163]. В жертву

построения такого счастья были принесены и семья самого Геннадия, и семья Рябилина, и многие другие судьбы. Л.И. Бородин в автобиографическом повествовании «Без выбора» обращается к образам узников ГУЛАГа, к тем, кто больше всего пострадал при строительстве нового государства, мечтавшим, чтобы такие, как Геннадий, «писаки всякие про счастье народное», были тоже отправлены «в мерзлоту, в шахты» [4, 254]. Национальной особенностью считает писатель готовность русского народа голову положить за великую идею, в том числе «за счастье всего человечества», что нещадно эксплуатируется властью.

В повести «Расставание» главный герой, подспудно понимая несоответствие желаемого счастья и действительности, делает выбор в пользу счастья-покоя, «сна золотого», он искренне радуется, глядя в счастливые лица веселящихся на его свадьбе друзей, своему расставанию с миром, иллюзией счастья мира блаженных Тоси, отца Василия, дядка Володи. Превалирование лексики с негативной оценкой, сравнение «рассвободительного» свадебного танца с языческим действием окончательно определяют негативное авторское отношение к персонажу в заключительной сцене, когда Геннадия поражает «судорога радости» «подлинного веселья» [6, 170].

Напрямую свою концепцию счастья Л.И. Бородин высказал в автобиографическом повествовании «Без выбора», где глава «Счастье» является заключительной: «Счастье – понятие эфемерное, некая мнимо реальная субстанция душевного состояния. Время длительности состояния – от мгновения до весьма скромной суммы мгновений, только и всего. И лишь в ретушированной и сознательно отредактированной ретроспекции оно, счастье, может видаться и смотреться как некий период времени, имеющий вполне впечатляющую длительность» [4, 428]. В этом определении обобщены характеристики счастья многих бородинских персонажей: иллюзорность, состояние души (вне категории разума), быстротечность. Источниками же такого состояния писатель определяет любовь к женщине, Родине, общение с интересными людьми и книгами, красота природы (тайги), творчество.

Счастье для писателя является несомненной ценностью человеческого существования, делая его лучше, независимо от того, что сам индивид вкладывает в это понятие. Временной параметр счастья – всего лишь мгновения, остающиеся в памяти на всю жизнь, что позволяют сделать Л.И. Бородину следующий вывод: «Жизнь по определению не может быть счастливой, если она рано или поздно (и очень тяжело) кончается» [4, 439]. Высказывая благодарность

за мгновения счастья, испытанные в жизни, писатель невольно приходит к религиозной концепции счастья, когда, совершенно не жалуясь на пережитые беды и несчастья, не гордясь ими, Л.И. Бородин принимает свою сложную судьбу как единственно возможную, предопределённую свыше, в которой, по мнению автора, у него не было выбора.

Таким образом, концепт «счастье» в творчестве Л.И. Бородина находит своё воплощение на разных художественных уровнях: языковом, образном, сюжетно-композиционном, проблемно-тематическом, – неразрывно связываясь в индивидуально-авторской концептосфере с концептами «судьба», «любовь», «вера», «время».

Литература

1. Васильева, Т. И. Кинематографичность прозы Л.И. Бородина / Васильева Т. И. // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., Магнитогорск, Новосибирск, 2008. – № 19. – С. 332–336.
2. Воркачев, С. Г. Этнический менталитет в языке : «русское счастье» / С. Г. Воркачев // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2012. – № 14. – С. 77–84.
3. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
4. Бородин, Л. И. Без выбора : Автобиографическое повествование / Л. И. Бородин. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 505 с. – (Б-ка мемуаров : Близкое прошлое. – Вып. 5).
5. Бородин, Л. И. Повесть странного времени : Повести / Л. И. Бородин. – М.: Современник, 1990. – 399 с.
6. Бородин, Л. И. Посещение : Повести, рассказы / Л. И. Бородин. – М.: Андреевский флаг, 2003. – 384 с. – (серия «Русская современная проза»).
7. Бородин, Л. И. Третья правда : избранное / Л. И. Бородин. – М.: Русский мир: Моск.учеб., 2007. – 480 с. – (Серия «Литературная премия Александра Солженицына»).
8. Рудакова, С. В. Философия счастья в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2: Гуманитарные науки. – Екатеринбург, 2012. – Т. 108. – № 4. – С. 103–114.

Т.И. Васильева

CONCEPT “HAPPINESS” IN L. BORODIN’S PROSE

T. I. Vasilyeva

Abstract

The article deals with the main image, figurative, linguistic and value components of the concept “Happiness” in L. Borodin’s prose. The Borodin’s conceptsphere also includes concepts “Fate”, “Love”, “Belief” and “Time” all of them connected with the concept “Happiness”.

Key words: Concept «Happiness», L. Borodin, Personal Happiness, Idea of Universal Happiness, Religious Bliss

АВТОРЫ

Абрамзон Татьяна Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: ate71@mail.ru

Баландина Марина Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, учитель русского языка и литературы, завуч МОУ школа-интернат №2 (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: mari31@mail.ru

Бедрикова Майя Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: mlbedrikova@gmail.com

Васильева Татьяна Ивановна, кандидат педагогических наук, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: TAVm@yandex.ru

Власкин Александр Петрович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: vlaskin@mgn.ru

Зайцева Татьяна Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: tbz@list.ru

Ильинская Нина Ильинична, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры имени проф. О. Мишукова Херсонского государственного университета (*Херсон; Украина*). E-mail: mim@datasvit.ks.ua

Кистанова Анастасия Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, докторант Херсонского государственного университета (*Херсон; Украина*). E-mail: zemlya@zeos.net

Кононова Наталья Викторовна, доктор филологии, ассоциированный профессор Латвийского университета Факультета Гуманитарных наук Отделения Русистики и славистики (*Рига; Латвия*). E-mail: nkononova@inbox.lv

Коровин Владимир Леонидович, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (*Москва; Россия*). E-mail: korovinv@yandex.ru

Петров Алексей Владимирович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: alexpetrov72@mail.ru

Попович Таня Милета, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и теории литературы Филологического факультета Белградского университета (*Белград; Сербия*). E-mail: tanja.popovic19@gmail.com

Рудакова Светлана Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: rudakovamasu@mail.ru

Савельев Константин Николаевич, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: savakos@mail.ru

Сапченко Любовь Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова (*Ульяновск; Россия*). E-mail:

Слободанка Владив-Гловер, Адъюнкт-профессор в Школе языков, литератур, культур и лингвистики в университете Монаша (*Мельбурн; Австралия*). E-mail: Millicent.Vladivglover@monash.edu

Наохито Саису, аспирант кафедры русской литературы РГПУ им. А.И. Герцена, магистр Киотского университета (*Киото; Япония*).

Цуркан Вероника Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова (*Магнитогорск; Россия*). E-mail: veravts2013@yandex.ru

Шишкина Анна Александровна, аспирант кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова (*Ульяновск; Россия*). E-mail:

ДЛЯ АВТОРОВ

Следующий (второй) выпуск журнала «LIBRI MAGISTRI» будет посвящён теме «**Русская поэзия в контексте мировой культуры**». Предполагаемые разделы (тематика):

1. Русские лирики: вопросы изучения биографии и творчества.
2. Жизнь и творчество Ф.И. Тютчева.
3. Русская и зарубежная поэзия: традиции и связи.
4. История и теория лирических жанров.
5. Лирический цикл: проблемы изучения.
6. Лирозэпос: проблемы изучения.
7. Лирика и другие виды искусства.
8. Русские и зарубежные писатели и критики о лирике и лириках.
9. Изучение лирики в вузе и школе.

LIBRI MAGISTRI

Выпуск 1
Литературный процесс:
историческое и современное измерения

Научный рецензируемый журнал

Подписано в печать 20.03.2015. Рег. № 153-15. Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага тип. № 1.
Плоская печать. Усл.печ.л. 12,25. Тираж 300 экз. Заказ 171.



Издательский центр ФГБОУ ВПО «МГТУ»
455000, Магнитогорск, пр. Ленина, 38
Полиграфический участок ФГБОУ ВПО «МГТУ»