



Государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ»

Александр Фокин

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

МОНОГРАФИЯ



Ставрополь
2025

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ»



Александр Фокин

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

МОНОГРАФИЯ

Ставрополь
2025

УДК 821.161.1
ББК 83.3
Ф75

Печатается по решению
редакционно-издательского
совета ГБОУ ВО СГПИ

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *А.А. Безруков*;
кандидат филологических наук, доцент *Н.И. Крижановский*

Фокин А. А.

Ф75 **Литературно-художественная традиция в антропологическом аспекте: монография / А. А. Фокин.** - Ставрополь: Изд-во «Тимченко О.Г.», 2025. – 234 с.

ISBN

Книга посвящена изучению литературно-художественной традиции. Представлены типология традиции и ее проявления на уровне поэтики в поэзии и прозе XX века.

Предназначена научным работникам, преподавателям курсов гуманитарной направленности, аспирантам, студентам филологических факультетов вузов, широкому кругу читателей, интересующихся русской литературой.

УДК 821.161.1
ББК 83.3

ISBN

© Фокин А. А., 2025
© ГБОУ ВО СГПИ, 2025
© Издательство «Тимченко О.Г.», 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
I. ПОНЯТИЕ «ТРАДИЦИЯ»: ДЕФИНИЦИИ И ТИПОЛОГИЯ	5
1.1. К истокам понятия «традиция» в литературоведении	5
1.2. Типология литературно-художественной традиции	11
1.3. Традиция в контексте сравнительного литературоведения.....	18
1.4. Традиция в аспекте теории интертекстуальности	27
II. ТРАДИЦИЯ И ЯВЛЕНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ	37
2.1. Специфика отражения прецедентного текста фольклоре и литературе ...	37
2.2. Жанрово-стилистическая прецедентность и новаторство в поэзии XX века.....	47
2.3. Тема родины как прецедентный феномен в художественном мире Анны Ахматовой.....	77
III. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ПРОЗЫ XX ВЕКА.....	92
3.1. На путях неореализма.....	92
3.2. Жанровый канон в повести Серебряного века.....	100
3.3. Генетика национальной традиции.....	110
3.4. Национальное и инациональное в традиции.....	119
3.5. Роман как форма оправдания новаторства.....	143
IV. РЕФЛЕКСИЯ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ.....	168
4.1. Концептосфера традиции.....	168
4.2. От уроков традиции к творчеству	189
4.3. Билингвизм и реинтерпретация в системе традиции	196
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	221
ЛИТЕРАТУРА	223

ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятия «малое историческое время» и «большое историческое время», введенные М.М. Бахтиным, сформулированные им идеи о генезисе литературного творчества давно стали ключевыми в подходах к изучению литературной традиции. «Великие произведения литературы, — подчеркивал мыслитель, — подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания»¹. Деятельность писателя, по мысли Бахтина, определяют только длительно существующие течения культуры. Литературные и общекультурные традиции неизменно воздействуют на творчество писателей, составляя едва ли не доминирующий аспект его генезиса.

Традиция в литературе характеризуется преемственностью и соотношением наследуемого и создаваемого. Понятие традиция давно стало предметом обсуждения философов, культурологов, социологов, этнографов и т.д. Существует несколько научных трактовок этого понятия, представлены разные типологии. Связывая ценности исторического прошлого с настоящим, передавая культурное достояние от поколения к поколению, традиция позволяет осуществлять избирательное и инициативное овладение наследием во имя его обогащения и решения новых художественных задач. В функциональном плане она выступает посредником между прошлым и настоящим, механизмом хранения и передачи образцов творчества, которые сами по себе включаются в жизнь людей и не нуждаются в каком-то особом обосновании и признании.

Тем не менее, литературная традиция представляет собой такую разновидность исторического сознания, где прошлое претендует быть прообразом настоящего и даже одним из источников совершенства будущего. Отдельные грани фонда преемственности прямо или косвенно преломляются в самих произведениях: во-первых, художественные средства прошлого, а также фрагменты предшествующих текстов; во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе; в-третьих, — это аналоги художественных форм.

В монографии репрезентированы разнообразные способы воплощения традиции: цитация, реминисценция, интерпретация, реинтерпретация и др.; представлены образцы сравнительно-исторического анализа и интерпретации ряда произведений, основных мотивов и концептов, форм, жанров и структур на примере творчества писателей и поэтов, относившихся к разным поколениям, направлениям и течениям русской литературы.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — Москва: Искусство, 1986. — С. 383.

І. ПОНЯТИЕ «ТРАДИЦИЯ»: ДЕФИНИЦИИ И ТИПОЛОГИЯ

1.1. К истокам понятия «традиция» в литературоведении

В науке уже устоялось мнение о том, что терминология как семиологическая система не является радикально организованной и семиотически безупречной². Ее эволюция на протяжении всей истории науки отражает не только смену воззрений на язык, не только разницу словопотребления в различных научных школах и направлениях, не только их узкодисциплинарную направленность, но и различные национальные оттенки терминопотребления. Отсутствие взаимооднозначного соответствия между планом выражения и планом содержания любого метаязыка и любого термина как его минимального метаэлемента, ввиду многоплановости и многоуровневости эволюции значения, является причиной существования в терминологической системе полисемии и синонимии. Это порождает существование, с одной стороны, двух, трех и более терминов, по существу соотносимых с одним референтом, с другой — многозначность терминов, имеющих не одну научную дефиницию, а несколько. Это показатель противоречивости не только того или иного термина, но и всего метаязыка, как терминологической системы той или иной области знания.

Жизнеспособность, эволюционная устойчивость терминологической системы любой науки определяется как минимум по трем критериям: первый — открытость ее для постоянного пополнения, в силу необходимости отражать новые замеченные свойства и стороны объекта, новыми моносемными и полисемными терминами; второй — упорядоченность и последовательность соотношения содержания и выражения; третий — сопоставимость национальных лингвозквивалентов терминов и понятий.

В связи с этим перед терминологией ставятся следующие задачи:

1. изучение и описание концепта реального употребления термина;
2. сопоставление общенаучного и специального значений терминов;
3. изучение терминопотребления в научных школах и направлениях;
4. толкование термина в специальных и иных словарях, то есть методологическая ориентация метаязыка.

Выполнение этих задач сводится к постижению эволюции того или иного термина или всей терминологической системы в науке вообще, в ее отдельной области, школе или направлении, в метаязыке того или иного ученого или художника слова.

² Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 509.

Сразу заметим, что слову «традиция» в науке не повезло: при всей многочисленности употребления и попыток дать ему толкование его отрефлексированность так и остается недостаточной и противоречивой. Единственный общий момент заключается в том, что понятие «традиция» возникает практически всегда там, где речь заходит о взаимоотношении настоящего с прошлым, но этим словом определяются зачастую всевозможные области живой истории, даже если речь идет о явлениях неоднородных, не поддающихся сведению к какой-либо простой формуле. Правы в данном случае авторы, которые указывают, что понятие традиция — понятие неясное, точно не определенное³.

Причин такой неотрефлексированности много, но главная из них, на наш взгляд, в этимологии слова и в том, как эта этимология используется толкователями. Американский литературовед Хэрролд Блум пишет по этому поводу:

«Латинское по происхождению «*traditio*» в том смысле, в котором мы употребляем это слово, имеет отношение к латыни лишь с точки зрения лингвистики; концепция традиции, по сути дела, производна от еврейского «Мишна» — устного предания или изустной передачи рассказов о случаях, когда действие, обучение оказались успешными»⁴.

Но даже такая разноязыкая путаница в толкованиях имеет свою основу. П. Флоренский учит нас, что вся полнота слова, находящаяся в нем самом, «только условно, частично, символически выражается своим наименованием» и, чтобы хоть приблизительно раскрыть суть того или иного понятия, необходимо *окунуться* в его этимологию (курсив мой — А.Ф.), не забывая при этом, что выявленная путем этимологизирования «изначальность», есть не прошлое, но скорее будущее этого понятия⁵.

Понятие «традиция» действительно имеет латинское происхождение и восходит к слову «*traditio*», на это указывают практически все толковые и специальные словари, энциклопедии, где эта дефиниция зафиксирована: «Франц. **tradition** — традиция, нем. **Tradition** — тж < лат. **traditio** — передавать, предание, от **trader** — передавать, сообщать, от **trans** — сквозь, через и **dare** — давать»⁶. Поверив этой этимологической отсылке, мы должны будем также поверить тому переводу, который дают словари латинскому слову и, как следствие, тому толкованию, которое

³ Шацкий Е. Утопия и традиция. – М., 1990. – С. 281.

⁴ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998. – С.161.

⁵ Флоренский П. Собр. соч. Т. IV. – Paris, 1989. – С. 15.

⁶ Словарь иностранных слов: актуальная лексика, толкования, этимология. / Н.Н. Андреева, Н.С. Арапова и др. – М., 1997. – С. 270.

они дают, не сильно, надо заметить, отличающемся от перевода. Но мы знаем, что отношение к словам иностранного происхождения в любом, в том числе и русском, языке всегда имело особый, но чаще отрицательный оттенок. Так, В.И. Даль, автор известнейшего «Толкового словаря живого великорусского языка», в котором, кстати, практически впервые слово «традиция» было зафиксировано, включая в свой словарь слова иноязычного происхождения, указывал, что «помещение их с удачным переводом могло бы иногда побудить чувство, вкус и любовь к чистоте языка»⁷. Помещая «чужесловцы», каковым было и «традиция», Даль стремился не столько зафиксировать их присутствие (наличие) в русском языке, сколько обезвредить их, вывести из употребления своеобразным приемом: подбирая им замены и исконно русские эквиваленты, в результате чего должна была исчезнуть всякая необходимость в употреблении «чужесловцев» как в письменной, так и в разговорной речи. Так, с легкой руки В.И. Даля в русском языке закрепилось толкование слова «традиция» «как предания, то есть всего того, что устно перешло от одного поколения на другое»⁸.

Авторы всех известных последующих энциклопедических изданий не столько стремились дать толкование слова «традиция», исходя из его этимологии, опыта и потребностей современности, сколько фиксировали или повторяли уже единожды высказанную мысль. Это, естественно, не помогало, а препятствовало пониманию значения слова и его правильному употреблению в речи, хотя и открывало некоторые возможности для использования его в фольклористике, этнографии, этнологии, философии, теологии, юриспруденции и даже психологии со значением «обычай, предание»⁹.

Толковать слово «традиция», имея в виду только одно, реже два значения его этимологического предшественника, стало показательным явлением не только в русском языке. Так, статья «Традиция» французского философского словаря начинается с определения «action de livrer», а в качестве синонимов называются следующие понятия: remise livraison, transfert, porrection (liturg)¹⁰; в словаре Гулда и Колба читаем: «Традиция в точном значении — термин нейтральный, используется для обозначения «трансмиссии», преимущественно устной, посредством которой способы

⁷ Даль В.И. Напутное слово // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. I. – М., 1989. – С. XXXII.

⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. IV. – М., 1989. – С. 425.

⁹ См.: Павленков Ф. Энциклопедический словарь. – СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1907; Русский энциклопедический словарь. Т. II / Изд. И.Н. Березин. – СПб., 1877.

¹⁰ Foulquie P., Saint-Jean R. Dictionnaire de la langue philosophique. – Paris, 1962. – P. 731.

поведения, оценок и верований передаются из поколения к поколению и таким образом закрепляются»¹¹.

Анализ всех имеющихся в нашем распоряжении переводов, толкований и определений слова «традиция» показывает, таким образом, следующее: во-первых, этимологически оно относится к латинскому слову «*traditio*», при переводе и толковании используется только первое, четвертое и пятое значения этого слова¹²; во-вторых, практически везде делается упор на функциональное понимание «традиции», исходящее из I-го значения («передавать», «передача»); в-третьих, вариации понятия «традиции» схожи в том, что относятся к связи настоящего с прошлым; в-четвертых, в большинстве случаев совпадает и существенный взгляд на способ передачи наследия — устная речь; в-пятых, с письменной речью и, как следствие, с литературой понятие «традиция» связывают лишь некоторые авторы.

Последний вывод имеет наиважнейшее значение, поскольку главная наша задача — определить место и значение понятия «традиция» в литературе и литературоведении. С этой точки зрения важно отметить, что первая отсылка к литературной традиции появилась в «Энциклопедическом словаре» Ф. Павленкова 1907 года, где указывается буквально следующее:

«Традиция — предание; законченные формулы общественной жизни, литературы, искусства и пр., принятые данной эпохой от предшествующей»¹³.

Заметим, что толкование это показательно своей противоречивостью, так как, с одной стороны, указывает на функциональное значение передачи, причем устной — «предание», а с другой, — наделяет традицию функцией приема и связывает с литературой, хотя для латинского «*traditio*» значение «принимать», «брать» не свойственно. И тем не менее в научной, научно-популярной, критической литературе, публицистике первой трети XX века, значение «принимать» закрепляется за понятием «традиция» и фиксируется в «Словаре литературных терминов» под редакцией Н. Бродского 1925 года:

«Термин этот в литературе применяется и по отношению к **преемственной** связи, объединяющей ряд последовательных литературных явлений, и по отношению к результатам такой связи, к запасу **литературных** навыков»¹⁴ (выделено мной — А.Ф.).

¹¹ Gould J. Kolb W.C. A Dictionary of the Social Sciences. – London, 1964. – P. 723.

¹² Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М., 1976. – С. 1022.

¹³ Павленков Ф. Энциклопедический словарь. – СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1907. – С. 2447.

¹⁴ Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского и др. – М.; Л., 1925. – Т. II. – С. 973.

Примечательно, что в «Литературной энциклопедии» (1939) дефиниции «традиция» места не нашлось, а «Краткая литературная энциклопедия» под ред. А.А. Суркова, резюмируя сложившееся к 1970 году понимание традиции, вновь возвращается к толкованию «предание, передача»¹⁵. Следует отметить также, что в этом издании впервые закрепляется то, что понятие «традиция» не может существовать свободно и независимо от понятия «новаторство», а оба понятия приводятся как взаимообуславливающие единицы литературного процесса. Подчеркнем, что в многочисленных монографиях, статьях 1960-х годов за словом «традиция» прочно закрепляется значение «преемственность», но зачастую даже не преемственность как таковая, а «преемственность традиции». Это словосочетание прочно вошло в научный обиход 1970–1980-х годов. «Литературоведческий энциклопедический словарь» (1987) также определяет традицию и новаторство как коррелирующую антиномическую пару, но указывается при этом, что главное средство и функция традиции — воспринимать и осваивать актуальные и непреходящие ценности прошлого, ставшие для настоящего творческим ориентиром¹⁶.

Показательно, что дискуссии и конференции по проблемам традиции, проводившиеся в 1960-1990-х годах XX века, как у нас в стране, так и за рубежом¹⁷, не дали ожидаемых результатов. Призывы ученых создать теорию традиции не привели к появлению особого направления в исследовании, хотя появился ряд монографий и коллективных сборников. Но воз, как ни парадоксально, и ныне там, так как практически во всех известных нам случаях работа строилась либо с намерением дать ответ на вопрос «Что есть традиция?», либо с желанием наполнить уже имеющееся какое-нибудь определение фактами частного характера, либо, что еще хуже, подгасовкой под понятие традиции категорий, каждая из которых обладает определенной долей самостоятельности и решает присущий ей круг проблем, ничего общего с традицией не имеющих. Таких категорий несколько: новаторство, преемственность, подражание, перевод, эпигонство и т.д. Поэтому мы должны прежде всего уяснить для себя, по возможности более четко, сферу действия каждой из таких категорий, а также зону их корреляции с той областью, которая по праву и безоговорочно принадлежит традиции как абсолютно самостоятельной категории аккумуляции, трансформации и интерпретации писателем какого-либо знания или опыта.

¹⁵ Краткая литературная энциклопедия. Т. 7 / Гл. ред. А.А. Сурков. – М., 1972. – С. 599-603.

¹⁶ Литературоведческий энциклопедический словарь. – М., 1987 – С. 443-444.

¹⁷ См., например: Стиль и традиции в развитии культуры. Сборник статей. – Л., 1989; Традиция в истории культуры. Сборник статей. – М., 1978; Человек и культурно-историческая традиция. Сборник статей. – Тверь, 1991.

Итак, к началу XXI века, в литературоведении прочно закрепилось, во-первых, два значения термина «традиция» — *предание* (с функцией *давать*), отвечающее этимологической норме, и *преемственность* (с антонимической функцией *брать*), этимологической норме противоречащее; во-вторых, у слова «традиция» появилась и антиномическая пара — слово «новаторство»; в-третьих, отношения «прошлое — настоящее» переведены в иную семантическую плоскость — «старое — новое»; в-четвертых, в качестве синонимов к «традиции» закрепились такие понятия, как «*подражание*», «*влияние*», «*заимствование*» и даже «*эпигонство*»; в-пятых, ни одно из 28-х других значений, кроме «давать», латинского корня «**da**re» («**do**»), к которому восходит в латинской этимологии «*traditio*», не было использовано для перевода слова «традиция» на русский язык и для его толкования, хотя многие из них могли бы способствовать более точному пониманию и толкованию этого слова, особенно в литературоведении (вот лишь некоторые из них, значимость которых для понимания сути традиции неопределима: *порождать*, *посвящать*, *образовывать*, *ставить на сцене*, *вдохнуть*, *навеять* и т.д.)¹⁸; в-шестых, материалом литературной традиции могут служить все элементы поэтики, причем язык обладает в данном случае наибольшей устойчивостью.

Учитывая то, что понятие «традиция» не было отрефлексовано в философской и научной литературе от древнейших времен вплоть до XVIII века включительно, мы можем тем не менее отметить, что в толковании этого феномена до XIX века существовало два направления: первое из них указывало, что традиция имеет место там и только там, где современность «скроена по мерке прошлого», то есть полностью соответствует историческим образцам; второе фиксировало умение выделять в современности «следы прошлого», которые могут быть оценены по-разному. XIX век, при всей своей склонности к рефлексии, привносит множество дефиниций традиции, но положение в целом кардинально не меняется, более того, оно фиксируется в самых разных словарях, закрепляя за традицией лишь одно существенно важное значение — «нечто из прошлого», «тень прошлого». В XX веке таких определений появляется еще больше, что приводит, как справедливо отмечают многие ученые, к понятийной, терминологической неразберихе, найти рациональное зерно в которой затруднительно.

Некоторые исследователи в подобной ситуации прибегают к весьма простому, на первый взгляд, методу, когда фиксируются все имеющиеся определения и псевдоопределения какого-либо понятия, а затем проводят

¹⁸ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М., 1976. – С. 343-344.

их сравнительно-сопоставительный, генетико-типологический анализ. Но часто этот путь приводит в тупик, не разрешая проблему, а усложняя ее, так как дело не в количестве, а в том новом, что вносят они в уже сложившееся и устоявшееся понимание. Другими словами, фиксируя те или иные периферийные определения, тогда как проблематика остается не решенной и не решаемой.

Тем не менее, опосредованность передачи традиции создает необходимость ее постоянной интерпретации и делает возможным различное ее понимание. Эта множественность создает ситуацию выбора, что дает нам право говорить об определенной типологии литературно-художественных традиций и методологии традиции. При этом необходимо учитывать, что конфликт между прошлым и настоящим, суть которого в непреодолимости одного другим, имеет в литературе, как и в искусстве вообще, основополагающее значение. Представить этот конфликт схематично, в виде взаимоотношений А и Б, мешает понимание того, что это был бы самый упрощенный вариант из всего многообразия этих отношений.

1.2. Типология литературно-художественной традиции

Прежде всего мы должны подчеркнуть, что все без исключения определения традиции указывают не только на отношение связи между прошлым и настоящим, но и на явные точки их соприкосновения. В этом случае речь идет о традиции как функции «приема-передачи». Такая постановка проблемы чрезвычайно важна, ибо, когда речь заходит о функциональном понимании традиции, чаще всего употребляется термин «устная традиция», то есть традиция переводится в сферу не-письменной культуры. Однако письменность, печатный станок, электронные средства массового тиражирования внесли уже свои коррективы в проблему функционирования традиции, хотя функция «устной речи» зачастую попросту «пересаживается» или адаптируется учеными и критиками для «письменной традиции» и «традиции массовой культуры».

Подобным образом ситуация складывается и в тех случаях, когда традиция воспринимается не как процесс, но как объект, предмет, передающийся неким определенным образом (например, устным путем), традиция воспринимается как отдельная, особая наука или ее часть (раздел), например, в этнографии, фольклористике и т.п. Возможно поэтому в качестве синонимов к слову «традиция» часто приводятся такие

слова, как «сказание», «предание», указывающие на то, что подлежит передаче, на традицию как на предмет, объект.

Но как только речь заходит о таком способе передачи, как письменная речь, объект либо сильно размывается за счет множественности интерпретаций при своей практической константности, либо становится предметом дробления, выдергивания цитат, фраз, предложений, строф, абзацев или перефразирования, превращаясь тем самым в некое изначальное множество и теряя при этом свою цельность, которая становится не формальной, а абстрактной. Это обстоятельство стоит подчеркнуть особо, ибо, руководствуясь сугубо своими частными практическими целями, исследователи подменяют традицию как таковую различными ее модификациями, что зачастую не помогает, а мешает постижению сути той или иной традиции. Ограничиваться в данном случае выделением практического (методического) и теоретического подходов к изучению сущности традиции было бы ошибкой, так как любая практика порождает теорию или же базируется на уже имеющихся теоретических положениях и наоборот, и никакого параллельного течения быть не может. И устоявшееся мнение о том, что традиция — категория широкая и крайне внутренне неоднородная, не может служить оправданием субъективному расширению или сужению границ этого феномена, так как они очень четко очерчены сущностью понятия как отношения (связи) между прошлым и настоящим и теми подходами к его изучению, которые были выработаны в течение нескольких веков и указаны нами выше. В конце концов, говорить о традиции и быть нетрадиционными, т.е. не учитывать уже имеющихся теоретических и практических фактов нельзя.

Все проанализированные нами определения традиции сходятся в том, что этот феномен культуры есть прежде всего отношение субъекта, воспринимающего традицию, и объекта, порождающего таковую. Разночтения — в трех типах этих отношений. Первый тип — это отношения, которые имеют внутренний характер или циклические отношения (замкнутые), где взаимодействие субъекта и объекта сводится к их слиянию. Второй и третий типы объединены внешним характером контактов. Второй тип определяет объект как множество, в которое субъект входит как одна из равновеликих частей и извлекается из этого множества для проявления своей самости. Третий тип отношений условно может быть представлен как линейный, где объект непременно должен быть предшествующим, прошлым по отношению к субъекту. Здесь следует уточнить, что первый и второй типы не предполагают жесткой хронологии, тогда как третий на ней основан.

Большинство исследователей, обращаясь к феномену традиции, чаще всего либо сосредоточивают свое внимание на каком-либо одном из трех

типов отношений, не обращая внимания на другие или не зная их, либо смешивают, не объединяют, а именно смешивают два типа. В результате смешения или преобладания одного типа над другими нарушается целостность феномена, объективность понятия. Поэтому остановимся на этом вопросе более подробно.

Первый тип традиции условно можно назвать иерархическим. С одной стороны, он показателен для одного отдельно взятого литературного направления, школы, цеха (романтик — романтизм, акмеист — акмеизм и т.п.), поэтому понятие времени не имеет здесь особого значения; с другой, — иерархический подход, то есть создание некоей вертикали, на вершине которой находится объект поклонения, подражания, а все, что ниже, строго разделено на уровни и подчинено вершине. Такая связь создает впечатление вечности и неистощимости идола-символа, поэтому категория времени тоже здесь не столь важна.

Иерархическая традиция — это прежде всего традиция веры, которая, как известно, зиждется на внутреннем, лично-духовном начале, а если таковое отсутствует или исчезает, становится меньше по каким-либо причинам, то на смену ему приходит внешний показатель — некое чудо. В литературе, как и в других видах искусства, эквивалентом чуда можно считать тематические, фразовые, стилистические и т.д. совпадения в творчестве двух и более художников. Но если таких совпадений на деле нет, то их находят критики, исследователи, и тогда писатели, например, рождаются из одной — «гоголевской» — шинели, говорят и пишут не на русском, а на «пушкинском языке».

В иерархической традиции царит отношение аналогии и подобия. Традиция в таком понимании превращается в кодифицированную формулу, где господство пресловутого детерминизма сводит отношения между субъектом и объектом к банально-болезненному похож-непохож: объект (предмет) возведен в культ, а субъект практически сведен к нулю как самость (индивидуальность) и имеет место быть только как производное от порождающего традицию объекта. Здесь можно согласиться с Р. Бартом в том, что «смерть автора» действительно существует. По крайней мере, в данном типе традиции можно говорить о смерти автора-субъекта, в то время как автор-объект — вечен. Законы подобия сводят феномен традиции к простому подражанию, к повторению, к переводу...

В литературе, посвященной традиции, довольно часто можно встретить определение традиции как совокупности образцов. Такое понимание чрезвычайно широко распространено, хотя нужно отметить, что речь в данном случае идет скорее о неких абстрактных или реальных предметах,

унаследованных от предшествующих поколений. Так, в литературоведении под образом в контексте традиции понимаются произведения отдельных авторов, сыгравшие значительную роль в развитии поэтики, формы и т.д. Популярность, а также нечеткость такого понимания вызывает необходимость некоторых оговорок с тем, чтобы избежать недоразумений в случае трактовки традиции как совокупности образов.

Так, понятие образец носит, по нашему мнению, чисто описательный характер. Здесь-то и возникала, и возникает одна из главнейших ошибок, когда традиция воспринимается как образцы для подражания, более того, как сам процесс подражания образцам.

Далее, говоря о традиции в литературе, важно четко осознавать, что традиция затрагивает все аспекты литературно-художественного творчества — от социально-бытовых условий жизни автора так называемого образца и его творческой психологии до достижения этих же критериев у принимающей традицию стороны, что показывает, является ли она подражателем, последователем или продолжателем традиции.

Наконец, необходимо отличать образцы, которые являются очевидными и где-то даже закономерными, от вещей, выдаваемых за образцы как желаемое за действительное. Это поможет выяснить проблему «давления» прошлого на настоящее.

Рассматривая традицию как факт, как ценность, необходимо учитывать интерес к представлениям и эмоциям, которые обычно сопряжены с ней, так как их появление является верным свидетельством существования традиции в точном, буквальном значении этого слова. Заметим при этом, что отношение субъекта к объекту традиции в эмоциональном плане неоднородно, а отдельные элементы наследуемого прошлого играют в современном мире неоднозначную роль, являясь центрами формирования порой совершенно противоположных взглядов на это прошлое. Пример тому восприятие пушкинского наследия и пушкинской традиции в конце XIX — начале XX века различными поэтическими школами и течениями¹⁹.

Эти и другие, подобные им факты позволяют говорить о втором типе традиции, который предполагает существование одного субъекта и упорядоченного множества объектов, от которых он отличается прежде всего именем, а также некоторым количеством — возможно минимальным — отличительных свойств. Этот тип мы определяем как парадигматический.

¹⁹ См. об этом: Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М., 1998.

Парадигматическая традиция возникает там, где появляется сравнение. Отметая двусторонний тип отношений — иерархический, — сравнение устанавливает господство множества. Множества во всем: во-первых, объект может и должен быть множеством, во-вторых, множественный (как минимум трехсторонний) тип отношений между субъектом и объектом, в-третьих, множественность форм и, как следствие, множественность содержаний и значений, в-четвертых, сравнение позволяет выделить множество субъектов, принимающих традицию и т.д. Таким образом, парадигматический тип отношений дает нам традицию как бы в перспективе, отрицая тем самым только вертикальный ее характер. Это обстоятельство неоднократно отмечалось и учитывалось в научной литературе²⁰.

Различия в определениях, которые анализировались, весомы, так как их авторы опираются на совершенно разные критерии: сознание, волю, эмоциональность, отождествление, ощущение непрерывности и т.п. И тем не менее различия эти имеют одну общую черту: они выделяют из некой совокупности прошлого то, что сохранилось в той или иной форме как непреходящая ценность. Именно на этой основе, то есть на совокупности эмоционального восприятия наследия и отношения к нему как к ценности, сложилось в науке субъектное направление в исследовании связей прошлого и настоящего.

Субъектный взгляд на традицию дает понимание того, что значительная часть культуры, наследуемая от предшествующих поколений, становится традиционной лишь тогда, когда хотя бы один субъект (индивидуум) припоминает, что некий объект существовал в прошлом и желает, чтобы он существовал и впредь. Традиция, таким образом, предстает не как предмет, а как вера в его ценность, не как наблюдаемый факт, а как идея, выражающая оценочное суждение. Для такого понимания традиции важен не предмет, во всей своей целостности дошедший до нас из прошлого, и даже не отдельные его элементы, а то, как он оценивается современностью в лице одного субъекта или целой их группы.

Опираясь субъектным пониманием традиции, мы тем самым отдаляемся от трактовки ее в категориях «давления», «бремени», в категориях «власти прошлого над настоящим». Следовательно, при субъектном понимании традиции направление интересов меняется: не власть мертвых над живыми, а живых над мертвыми — вот настоящий объект изучения традиции. Преодолевается и рассмотрение традиции как некой данности, каковую можно только принять или отвергнуть согласно традиционалистской или утопической схеме, а активная роль субъекта находит здесь свое полное применение.

²⁰ См., например: Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. — Л., 1975.

Парадигматическая традиция в данном контексте связывается с моментом выбора, когда автор (субъект) имеет дело с готовым перечнем элементов объектного множества — форм, слов, образов, метафор, смыслов и т.п., где каждый из этих элементов, возникнув однажды в новом тексте, уже не исчезает без следа: он отражается в других словах, образах, деталях.

Прежде чем перейти к третьему типу традиции, стоит отметить, что субъектное ее понимание распространено гораздо больше, чем можно об этом судить по словарям, антропологической, социологической и философской литературе. Особое значение здесь приобретают труды теоретиков и историков литературы, взгляды и суждения поэтов и писателей на эту проблему. Важное место в этой связи приобретает для нас ставшее уже классическим эссе Т.С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант», где четко было проведено разграничение предметной (объектной) и субъектной (индивидуальной) традиции. Традиция — это не вопрос повторения или подражания образцам прошлого. Не является традиция и чем-то, что принимается в готовом виде от предшественников: «Ее нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно лишь путем серьезных усилий»²¹.

С этой точки зрения вопрос субъектного понимания традиции имеет ключевое значение. Проблема предмета (объекта) — это проблема готовых условий, в которых нам приходится действовать; проблема передачи — это проблема средств, при помощи которых условия эти формировались и формируются; проблема традиции субъектной — это проблема целей, которым мы подчиняем нашу деятельность, проблема иерархии ценностей, которую мы навязываем окружающему нас миру. И здесь мы можем согласиться и с И. Бродским, когда он утверждает, что о традиции может идти речь лишь тогда, когда в господствующей иерархии ценностей давность или попросту время является ценностью относительно самостоятельной, то есть когда принятие или непринятие какого-то образца целиком или частично зависит от того, существовал или не существовал он в прошлом данного индивидуума. Причем интертекстуальность, полицитатность носит характер не повторения, а продолжения, то есть «соучастия в творчестве», «психологического соучастия», «соучастия воображения», что не разрушает культурные слои прошлого, но, напротив, дает им новую жизнь, новое прочтение²². Каждый человек имеет какое-то наследие, но не каждый закрепляет его именно как наследие, а не как набор образов, которые требуют, чтобы их признали

²¹ Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — Киев, 1996. — С. 158.

²² Бродский И. Об одном стихотворении // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 172.

пригодными для подражания. Прошлое не требует никакого иного обоснования, кроме констатации, что оно — прошлое. Поэтому вера в него, или поклонение ему, или постоянно повторяющееся воссоздание его еще не создает традиции. Традиция возникает там, где прошлое усваивается субъектом, высказывающим ему свою приверженность, даже если она неосознанна, и продолжается им.

Третий тип традиции, таким образом, характеризуется временным отношением и при отсутствии видимого общего, поиском этого общего, связями, которые кратковременны, но значимы как для субъекта, так и для объекта. Этот тип можно было бы обозначить как синтагматический.

Синтагматическая традиция — традиция свободы, но свободы субъекта. Субъект сам выбирает себе объекты, их количество, и сам определяет характер взаимоотношений. Такой тип традиции можно определить только на уровне подсознания, интуиции: я где-то это видел; я где-то это слышал; я где-то это читал; я что-то подобное чувствовал. Именно этот тип отношений провозглашает смерть автора и произведения, возвеличивая текст как объект для дробления, членения, деконструкции, как объект для выдергивания необходимых субъекту смыслов. Синтагматика — это интертекст в бартовском понимании этого слова. Здесь интертекст уже не просто перенос одного текстуального фрагмента в другой, а «анонимная формула», даваемая без кавычек бессознательная или автоматическая цитата, происхождение которой трудно установить. «Каждый текст, — пишет Р. Барт, — представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»²³. И синтагматическая традиция помогает реконструировать, восстанавливать ассоциативные ряды, поля, пространства, открывая путь к анализу прежде всего современных текстов.

Таким образом, изучение традиции, в том числе и литературно-художественной, требует создания определенной методологии, в основу которой должно быть положено, во-первых, объективное и функционально осмысленное понятие этого феномена, во-вторых, основанное на функциях передачи и приема выделение соответственно объектной и субъектной традиции и, наконец, в-третьих, связанную с субъектным пониманием традиции, типологию этого феномена.

²³ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М., 1996. — С. 218.

1.3. Традиция в контексте сравнительного литературоведения

Термин — «сравнительное литературоведение» (Komparatistik, Litterature Comparee, Comparative Literature)²⁴ — указывает на сравнение как основу метода. В основе всякого сравнения и сопоставления лежат механизмы «тождества» и «различия» своего и чужого²⁵. Эти механизмы присущи как художественному творчеству, так и научному мышлению²⁶. В художественном творчестве принцип «сравнения» ведет к появлению переносных значений, связанных, в конечном итоге, с метафоризацией и символизацией. В науке сопоставление выявляет повторяемость разных признаков и явлений, демонстрируя их существенное сходство и различие. Можно сказать, что сравнительно-исторический метод имеет общенаучное моделирующее значение, заключая в себе один из важнейших мотивов человеческого мышления вообще.

Сравнительное литературоведение имеет богатую историю. Не углубляясь в античность, можно избрать в качестве условной точки отсчета знаменитый «Спор о древних и новых» Ш. Перро или предпринятое И. Гердером сопоставление античного и шекспировского театра. Представление о различиях эпох и «...поступательном движении человеческого рода...» приводит и И. Гете в знаменитой концепции «всеобщей мировой литературы», отмечая, что каждая нация, каждая литература принимают участие в этом движении, постепенно выявляя

²⁴ Синонимом понятия «сравнительное литературоведение» является «компаративистика» (от лат. *comparare* – сравнивать). Компаративизмом также называют «начальный этап в развитии сравнительного литературоведения, когда преобладало сопоставление эмпирических литературных фактов вне национального исторического контекста, системы мировоззрения и стиля писателя» (Литературоведческий энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 163). См. также: Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования: Учебно-методическое пособие. – Ставрополь, 2001. – С. 89-90, 133.

²⁵ В науке разграничивают сравнительный (компаративный) и сопоставительный (контрастивный) методы, как две взаимодополняющие стороны сравнительно-исторического метода: сравнительный базируется на установлении тождеств исследуемых предметов, а сопоставительный – несоответствий (различий) этих предметов. Иногда понятия «сравнение» и «сопоставление» выступают как синонимы.

²⁶ Опираясь на идеи О.Э. Мандельштама, эту мысль высказывает В.Н. Топоров: «Соотнесение-сравнение *того* и *этого*, *своего* и *чужого* (курсив – В. Т.) составляет одну из основных и вековечных работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод – с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в знаковом пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему тождества и различия, и с функцией культуры». – См.: Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад. Переводы. Публикации. – М., 1989. – С. 7.

«внутренний мир» народа при помощи языка²⁷. По ходу развития возникают «скрещивания», «смещения» различных стилей мышления, диалектов. По верному замечанию В. Гумбольдта, часто однажды высказанное, попадая в новый контекст, «...начинает переосмысливаться и употребляться по другим законам»²⁸. Опираясь на суждения Гердера, Гете и Гумбольдта, можно сказать, что сравнительное литературоведение имеет своим предметом сопоставление «внутренних миров», выраженных в литературных произведениях при помощи различных естественных и поэтических языков.

Следует вспомнить и об эстетике романтизма с характерными для нее принципами историзма и универсальности, которая находит свое завершение в эстетике Г. Гегеля, подвергающего целостному анализу все известные в его время эпохи, стили и жанры мирового искусства²⁹.

Сам термин «сравнительное литературоведение» возникает во Франции по аналогии с термином Ж. Кювье «сравнительная анатомия»³⁰. Выходит целый ряд работ французских ученых (Ж. Текста, К. Лансона, Ф. Бальденсперже), где сравнительный метод получает обоснование и развитие. В полемику с французской компаративистикой вступает основатель духовно-исторической школы Германии В. Дильтей, который указывал на необходимость изучения «духа художника» и «духа эпохи», опираясь на категорию «переживания»³¹.

Принципиальный вклад в развитие сравнительного литературоведения внес русский ученый, академик А. Н. Веселовский. Наибольшее значение для формирования новой модели метода имела его «Историческая поэтика». Основы метода изложены им в программной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870), где историю литературы он изложил «как историю общественной мысли в образно-поэтических формах».

Признавая принцип историзма основой метода, он подчеркивал, что нельзя проходить мимо *повторяемости* явлений, привлекая внимание к синхронному изучению различных, притом не обязательно соседних, рядов культуры³². От этого положения в дальнейшем будут отталкиваться

²⁷ Гете И.В. Об искусстве / Сост. А.В. Гулыга. – М., 1975. – С. 568.

²⁸ См.: Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Под. ред. Г.В. Рамишвили. – М., 1984. – С. 316, 319.

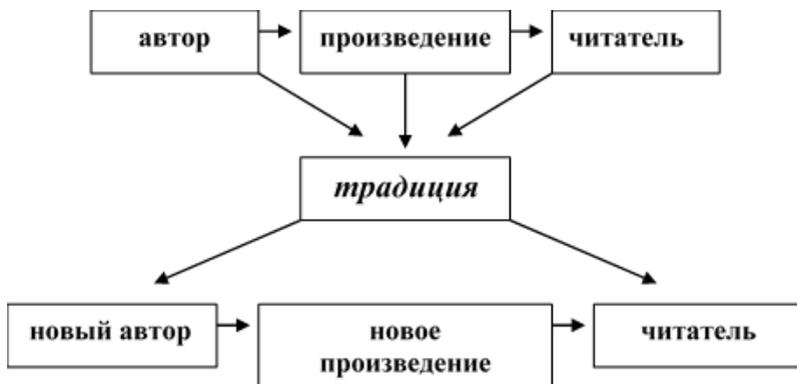
²⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Сост. М. Лифшиц. – М., 1977.

³⁰ Первая кафедра сравнительного литературоведения была создана Ж. Текстом во Франции в 1896 году.

³¹ Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков / Сост. Г.К. Косиков. – М., 1987. – С. 108-135.

³² Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. статья И.К. Горского. – М., 1989. – С. 37.

Ю.Н. Тынянов и Р.О. Якобсон и др. В работе «Язык поэзии и язык прозы» Веселовский указывал на сходство «качества отношений» между этими рядами³³. Сближаются сами основы сопоставления, категории и признаки (движение, волевая деятельность и т.д.)³⁴. Поставив перед собой задачу классификации сюжетов мировой литературы, он пришел к мысли о существовании «неделимой единицы сюжета», ибо «сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для человеческого творчества, как схемы языка для выражения мысли». Творчество, по его мнению, ограничивается сочетанием данных схем, что и дает основание для типологических соответствий. Более всего А.Н. Веселовского занимал вопрос о соотношении «предания», традиции и личного «почина», индивидуального творчества. Условно его положения можно представить в виде следующей схемы:



Традиция в этом случае есть главное произведение, плод развития литературы и культуры. Автор и читатель заняты по преимуществу общением с «преданием», которое ставит пределы их творческой фантазии, эстетическому чувству. По мнению Веселовского, большие поэты нуждаются в «общем сознании жизненного синтеза»³⁵. Другими словами, гений становится таковым лишь при условии стабильной, множественной обратной связи в цепи автор — произведение — читатель. Относительная неизменность традиции и изменчивость реальности ограничивают и расширяют свободу авторского творчества. «Новые спросы жизни» подсказывают автору новое содержание для старых, «готовых» форм.

³³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — С. 278-279.

³⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — С. 101.

³⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — С. 58.

А.Н. Веселовский сближает процессы творчества и процессы восприятия, различая их лишь по интенсивности.

«Восприятие» связано у него с категорией «суггестивности», то есть со способностью слова, образа, сюжета «подсказывать» слушателю и читателю иной эпохи «новое содержание», удерживаясь и закрепляясь в памяти. Опираясь на сравнительно-исторический метод, Веселовский сосредоточивает внимание на «эстетических» моментах художественного творчества, на изображении как таковом. Он размышляет о «внутренних образах» предметов и «эстетических типах языка». Как и А.А. Потебня, он обращается к «содержательному анализу корнеслова...», указывая на «разнообразие типических восприятий, которые удержались в народно-исторической традиции, развиваясь путем ассоциаций. Веселовский подчеркивает, что «переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции»³⁶. Можно сказать, что здесь сформулирована программа исследований концептов в литературе.

Таким образом, многовековое развитие сравнительного литературоведения, плодотворность сравнительно-исторического метода показывают, что понятия «диалог», «сравнение», «сопоставление» принадлежат к числу наиболее общих принципов культуры и жизни.

От А.Н. Веселовского идет в отечественной науке ряд важнейших традиций. Его концепции развивает В.М. Жирмунский — один из основоположников отечественной компаративистики. Сравнительно-исторические исследования русских формалистов также генетически связаны с трудами Веселовского. Свою школу сравнительного литературоведения создал М.П. Алексеев. На материале древнерусской литературы проблемы межнациональных литературных связей разработал Д.С. Лихачев. Проблеме «Запад — Восток» посвятил свои книги Н.И. Конрад. Ю.М. Лотман широко применял сравнительный метод для изучения различных знаковых систем. Приведенный ряд не претендует на полноту, но перечисленные имена являются ключевыми для отечественного литературоведения.

Между тем остается не до конца решенным вопрос об объеме понятия «сравнительное литературоведение» («компаративистика»). В литературно-энциклопедическом словаре оно ограничено *только изучением международных литературных связей*, сходством и различием между литературно-художественными явлениями в разных странах³⁷. Также трактуется оно и в программе специализации «Сравнительное литературоведение» (МГУ, 2001). Между тем сравнительный анализ

³⁶ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — С. 299-300.

³⁷ Литературоведческий энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 418.

в рамках одной национальной литературы — это *тоже* область сравнительного литературоведения (на это указывали Веселовский, Тынянов, Жирмунский и др.).

Всеобщность принципов сравнительного анализа, учитывающего полистилистику сравнительного-исторического литературоведения разных эпох и самые современные тенденции, демонстрирует в своих работах академик М.П. Алексеев³⁸. Выделим опорные моменты его методики.

Свои исследования он начинает с указания (напоминания) факта, дающего повод к сравнению. Следующим шагом анализа становится выявление круга чтения исследуемого автора определение степени его знакомства с литературой эпохи, к которой гипотетически восходит его творчество, отдельное произведение. Далее, М.П. Алексеев характеризует контекст, «почву» рецепции.

Таковы основные пункты первого этапа исследования. Получив ответы на означенные в них вопросы, М.П. Алексеев формулирует основную **гипотезу исследования**. Например: «Есть все основания предполагать, что Э. Золя читал роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», и вполне возможно, что это чтение не прошло бесследно для автора «Ругон-Маккаров», отозвавшись в одном из романов этого знаменитого цикла». Далее анализ связан с реконструкцией исследуемых текстов. Устанавливает примечательный контекст первых и последующих публикаций. Ведется поиск прямых подтверждений тому, что наследующий автор действительно читал произведения предшественника. Затем наступает фаза проверки достоверности полученных фактов. М.П. Алексеев анализирует контекст всех имеющихся публикаций и свидетельств. Приходит время первых осторожных выводов. При этом подчеркивается, что сопоставление подразумевает не только обнаружение **сходства**, но и **различия**. Важной стороной исследования, по мнению М.П. Алексеева, следует считать и текстуальные совпадения, которые являются одним из элементов того диалога, который между собой ведут сравниваемые авторы. И, наконец, заканчивая анализ, академик еще раз возвращается к мысли о том, что у произведения может и должно быть множество источников, и задача исследователя видится им в том, чтобы в сравнительный анализ было включено как можно большее их число.

³⁸ Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение / Отв. ред. академик Г.В. Степанов. – Л., 1983. – С. 414-426. См. также Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. – Л., 1987. – С. 5-265.

Изучение работ М.П. Алексева показывает, таким образом, что генетическое сравнение требует от литературоведа огромных знаний, осмотрительности, точности и осторожности в выводах³⁹.

Сравнивая два произведения, следует учитывать соотношение жанров, способ повествования, композицию, систему персонажей и способы их построения, тематику и мотивную структуру. Дальнейшими доказательствами генетических связей являются свидетельства на уровне стиля и языка. Наличие текстуальных связей выявляется путем исследования аллюзий, серьезных и пародийных намеков, эпитафов, цитат, вариаций, филиаций, реминисценций, адаптации, коллажей, пастишей, значимых умолчаний...

Часто терминология других искусств помогает осмыслить явления литературы. В этом видится один из принципов сравнительного метода. Обратимся к сопоставлению музыковедческих и литературоведческих теорий, ведь художественное мышление, принципы обработки и компоновки материала композиторов и писателей имеют много общего.

Так, в связи с проблемой цитирования очень интересна терминология, которую предлагает выдающийся композитор XX века А.Г. Шнитке. Формулируя концепцию «полистилистики» в музыке, он дает свое понимание принципов «цитирования», «аллюзии» и «адаптации». В работе «Полистилистические тенденции в современной музыке» под «принципом цитирования» понимается целая «шкала приемов», связанная с использованием «стереотипных микроэлементов чужого стиля» («характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы»), принадлежащих иной эпохе или иной национальной традиции. На уровне художественного мышления, построения текста и интонационной структуры перечисленные моменты значимы и для литературы, прежде всего для лирики, где используется сходная терминология (мелодика, интонация, гармония, формулы завершения отрезков стихотворного текста — рифма, строфические схемы).

Другой уровень цитирования представляют собой точные или переработанные цитаты, а также псевдоцитаты. «Принцип аллюзии» А.Г. Шнитке объясняет в соотношении с «цитированием». Аллюзия

³⁹ На важности для сравнительного литературоведения владения иностранными языками, имеющем большое значение, мы остановимся в соответствующем параграфе. Здесь лишь заметим, что билингвизм определяет круг источников, на которые мог опираться автор (критик или читатель). Если автор не знает иностранного языка, то часто пользуется переводами (на родной язык или другие известные ему языки). Это вовсе не означает, что такое восприятие будет поверхностным или примитивным. Даже плохой перевод иногда очень много дает художнику, открывая простор его воображению. Начинается процесс «договаривания», «досказывания», сотворчества. Подробнее см. о этом: Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2000.

«...проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее». Под техникой адаптации понимается «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере...»⁴⁰.

Представляется, что эти положения имеют общетеоретический смысл. Обратим внимание и на то, что Шнитке опирается на термин «прием» — ключевое понятие русского «формализма». Компаративистская терминология подсказывает и возможные этапы, и уровни анализа: исследование «стереотипных микроэлементов чужого стиля»; приемов совмещения своего и чужого языков при адаптации-пересказе; наблюдения над развертыванием чужого материала при помощи собственных стилистических приемов; выявление прямых цитат и «псевдоцитат»; попытка выявления аллюзий — вплоть до значимых пропусков элементов, «минус-приемов».

Предметом сравнительного анализа становится также сопоставление сходных (или контрастирующих) жанровых структур, композиционных схем, типов конфликта, сочетаний мотивов и тем, способов построения и расположения персонажей. При этом необходимо помнить о принципиальной полигенетичности литературных явлений, часто восходящих одновременно к множеству разных источников. Обнаруженное сходство не следует абсолютизировать. В ходе анализа необходимо ставить вопрос о системе сходств и отличий, о том художественном смысле, который это сопоставление приоткрывает⁴¹.

Известен целый ряд компаративистских работ, созданных на основе интертекстуального подхода⁴². В этой связи хочется подчеркнуть, что «полистилистика» А.Г. Шнитке представляет собой «...порыв... к расширению творческого пространства...», где художественные приемы являются средством «...для философского обоснования связи времен». Композитор выдвигает мысль об «абсолютной», «внеассоциативной ценности произведения», которая не должна сводиться к игре цитат⁴³.

⁴⁰ Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. В. Ивашкин. – М., 1994. С. 143-144. О принципе музыкальности в поэзии очень доказательно писал Эткинд Е.Г.: Материя стиха / Репринтное издание. – СПб., 1998. С. 67-491.

⁴¹ См.: Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 117-118.

⁴² Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994; Жолковский Л.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М., 1996; Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М., 1994.

⁴³ Добавим, что А. Шнитке далек от представлений о «смерти автора», сформулированных Р. Бартом, поскольку для него «элементы чужого стиля» служат лишь «модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля». – См.: Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке. – С. 145-146.

В работе Шнитке была поставлена весьма актуальная проблема для современной, постмодернистской, теории культуры, ведь одни «интертекстуалисты» понимают «интертекстуальность» как шаг вперед в изучении литературных взаимосвязей, как вхождение компаративистики в контекст современной семиотической культурологии, а другие — отсекают целый ряд уровней, выдвигая тезис о «нерепрезентативной природе художественного слова». Представляется, что это противопоставление отчасти снимается благодаря подходу к литературе с позиций Шнитке.

Подтверждение этим суждениям мы находим в работах М.М. Бахтина. В поздних набросках «К методологии гуманитарных наук» (1974) он подчеркивал: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад, и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»⁴⁴. Эта «точка контакта» текстов и является **главным предметом** сравнительного литературоведения.

К важнейшим идеям современной компаративистики относится **принцип** равноценности актов воздействия и восприятия⁴⁵. Точнее, следует говорить о едином процессе «воздействия-восприятия». Сравнительное литературоведение, основанное на теории диалога и представлении о филологии как «круговороте общения»⁴⁶, исходит из равноценности статусов отправителя и получателя художественной информации. Теория «влияний» остается непоколебимой, поскольку «влияния» всегда существовали и будут существовать. Термины «влияние» и «воздействие» связаны с точкой зрения отправителя информации. Термин «восприятие» учитывает перспективу реципиента. Между тем воздействие и восприятие — это двусторонний, открытый, незавершенный и незавершимый процесс. Поэтому наиболее корректным представляется термин «**литературные связи**», используемый И.Г. Неупкоевой, В.М. Жирмунским, Д. Дюришиным и другими исследователями. Этот термин сигнализирует о диалогической природе сравнительного литературоведения⁴⁷.

«Воздействие» меняет художественное мышление реципиента. Однако состоявшийся диалог приводит к тому, что «отправитель» также становится иным. В процессе рецепции в воспринятом феномене (авторе,

⁴⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. — 2-е изд. — М., 1979. — С. 384.

⁴⁵ См.: Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979. — С. 143.

⁴⁶ Степанов Ю. С. Слово // Русская словесность: Антология / Под общ. ред. д.ф.н., проф. В.П. Нерознака. — М., 1997. — С. 302.

⁴⁷ См.: Неупкоева И.Г. История всемирной литературы / Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976; Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979. — С. 98-99.

традиции, тексте) раскрываются новые, ранее скрытые, смысловые грани. «Восприятие» меняет представление о структуре воспринимаемого явления.

Следует обратить внимание еще на один **принцип** компаративистики, который указывает на наличие **«встречных течений»** (А.Н. Веселовский) как условие восприятия. «Воспринимающая среда» и воспринимающий автор должны быть подготовлены к усвоению внешнего импульса. Тогда постепенно из внешнего фактора он превращается в фактор внутренний. В процессе восприятия задаются «свои вопросы», намечается своя линия переработки, «пересоздания» материала.

Эти два основных принципа рецепции иногда обозначают терминами — **«пересоздание»** и **«воссоздание»**. Термин «пересоздание» восходит к Гегелю, который толковал его как «вторжение в имманентный ритм понятий». В.М. Жирмунский писал, что «пересоздание» представляет собой «новое творчество из старых материалов»⁴⁸. Отсюда следует, что в типологическом плане В.М. Жирмунский считает восприятие родственным творчеству. По мнению Л.Я. Гинзбург, «пересоздание» предполагает также проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения⁴⁹.

«Воссоздание» означает иной тип диалога. Здесь ограничено влияние лирической стихии, экспансия воспринимающего «я». «Воссоздание» предполагает исторический подход, ощущение дистанции, открытие «чужого» как такового.

«Пересоздание» и «воссоздание» практически не встречаются в чистом виде. Мы обратимся еще к ним, когда будет идти речь о **поэтической реинтерпретации** — понятии, вбирающем в себя принципы пересоздания и воссоздания текста.

Вернемся к идеям А.Н. Веселовского, который дал характеристику закономерностей, проливающих свет на потенциальное «сходство — несходство» сравниваемых явлений. Начнем с очевидного случая, когда сходство возникает в результате непосредственного контакта, имеет генетическое происхождение. О таком типе сравнения мы можем говорить в связи с отношением Лазаревский — Чехов, Сургучев — Горький, Бродский — Ахматова и т.п. Таким образом, личное знакомство, фактор внешний, может быть связан с внутренними моментами восприятия и творчества.

Очень часто узы глубокой симпатии связывают писателей удаленных эпох. Таково, например, тяготение Пушкина к Шекспиру, Ахматовой к Пушкину и Державину, Бродского к Горацию и Вергилию.

⁴⁸ Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур / Отв. ред. М.П. Алексеев. — Л., 1981. — С. 76.

⁴⁹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л., 1979. — С. 192.

Произведения писателей прошлого оказываются тем самым вовлеченными в динамическое, «сегодняшнее» развитие культуры, переходя с оси диахронии на ось синхронии⁵⁰.

Иногда возникают мифы, связанные с личностью художника. Они тоже становятся факторами литературы, факторами традиции и могут служить объектом сравнительного анализа. Биографическая фигура превращается в мифологическую. В данном случае мы можем говорить о восприятии современниками и критикой отношений Лазаревский — Чехов, Ахматова — Пушкин, Сургучев — Горький, Крюков — Шолохов, Бродский — Баратынский, Солженицын — Достоевский, Маканин — Толстой и др. Миф о писателях-предшественниках осознается по законам художественного творчества. Преданию, легенде, возможному варианту развития событий отдается решительное предпочтение перед фактами.

1.4. Традиция в аспекте теории интертекстуальности

В науке сложилось мнение, что теория интертекстуальности возникла на основе трех источников: теории анаграмм Ф. де Соссюра⁵¹, теоретических взглядов на текст Ю. Тынянова и теории диалога М.М. Бахтина.

Исследование Соссюром анаграмматических структур в древней поэзии позволило прийти к пониманию традиции как новой модели включения одного текста в другой, а также увидеть воздействие внешнего элемента на внутренние элементы текста и наоборот. По Соссюру, порядок элементов анаграммирует другой текст, организует не только линейность изложения, но и некую вертикаль, выход на другой текст (интертекстуальность), как цитата (внешний элемент) организует порядок и возможную модификацию элементов в тексте.

Вопрос об анаграмматических структурах как одном из возможных источников развития теории интертекстуальности остается, однако, спорным. Тем не менее соссюровская теория позволяет увидеть механизм воздействия одного произведения на порядок и организацию элементов другого в текстуальном пространстве.

Согласно второму источнику — теории Ю.Н. Тынянова, — интертекст формируется в пародии, которая выступает как двуплановый текст,

⁵⁰ Манделштам О. Разговор о Данте // Манделштам О. Сочинения. В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 214-254; См. так же: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 283.

⁵¹ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. / Пер. с фр. под ред. Хлодовича А. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.

вбирающий в себя трансформированный текст (предшественник) со смещенной смысловой стороной. В основе этой теории наделение каждый элемент текста конструктивной функцией: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента»⁵².

Важную роль в генезисе интертекстуальности и в формировании теории литературной традиции играют работы М.М. Бахтина о диалогизме, его идеи о «чужом слове». Исходный тезис М.М. Бахтина о диалогичной природе слова подразумевает, что все речевые высказывания представляют собой «выраженные в слове позиции разных субъектов»; поскольку же эти позиции принадлежат «разнонаправленным», часто враждебным и несовместимым социально-ценностным «контекстам» и «кругозорам», то любое высказывание субъекта о предмете возникает в результате активного восприятия и активной реакции на другие высказывания о том же предмете. Всякое «слово» «учитывает» чужие «слова», строится с «оглядкой» на них, и само «корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения»⁵³, то есть возникает в процессе напряженной «взаимоориентации» с чужими позициями и высказываниями, и эта взаимоориентация располагается в широком диапазоне между полным «согласием» и абсолютным «несогласием» с «чужим словом», диапазоне, включающем «сомнение», «возмущение», «иронию», «насмешку», «издевательство» и т.п.

По М.М. Бахтину, именно смысловые связи, разделенные между разными голосами, приобретают диалогический характер. Таким образом, ученый указывает не только на диалогические отношения в узком понимании (диалог-монолог как композиционные формы речи), но и на диалог между текстами и смену говорящих: «Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов...»⁵⁴.

Таким образом, бахтинская концепция диалогических отношений в самом широком понимании сводится к утверждению, что «это особый тип смысловых отношений, членами которых могут быть только целые высказывания, за которыми стоят (и в которых выражают себя) реальные или потенциальные речевые субъекты, авторы данных высказываний... диалогические отношения... гораздо шире, разнообразнее и сложнее»⁵⁵.

⁵² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 272.

⁵³ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6. – М.: Русские словари, 2002. – С. 219.

⁵⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство. – С. 283.

⁵⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – С. 281–307.

Учение М.М. Бахтина развивается и расширяется его последователями. Как отмечает И.В. Арнольд, «продолжателями идей Бахтина в русской филологии стали Ю.М. Лотман, создавший свою школу и учение о семиосфере и интексте, и С.С. Аверинцев, в западной науке — Ю. Кристева, разработавшая теорию интертекстуальности»⁵⁶.

Так, в семиосферу культуры Ю.М. Лотманом включено все множество текстов, в том числе и невербальные тексты. Текст, по Ю.М. Лотману, «предстает не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные ходы, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые... Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью»⁵⁷ (Лотман, 1992, с. 132).

Продолжателем идей М.М. Бахтина в западной науке стала французский литературовед и семиотик Юлия Кристева, которая разработала на этой основе теорию интертекстуальности. Она является и автором термина «интертекстуальность». Однако многие ученые, как отечественные (И.В. Арнольд), так и западные (Н. Пьеге-Гро), отмечают тот факт, что западные лингвисты, и Кристева в том числе, толкуют теорию интертекстуальности применительно к своей философской и методологической позиции, иногда искажая при этом исходные идеи М.М. Бахтина.

Термин «интертекстуальность» («intrtextualite») был впервые употреблен Ю. Кристевой в 1967 году в связи с размышлениями о статусе художественного слова, его диалогическом характере, амбивалентности и о возможных его классификациях. Исследователь признает, что М.М. Бахтин был одним из первых, кто вывел статус художественного слова на динамичный уровень. Под этим имеется в виду то, что слово в художественном тексте не заключает в себе некий фиксированный смысл, а является точкой переплетения текстуальных плоскостей, содержащих отзвуки других текстов — писателя, адресата, персонажа и контекста культуры.

Текстуальное пространство, в котором функционирует художественное слово, Ю. Кристева предлагает разделить на 3 элемента, находящиеся в состоянии диалога: сектор написанного, адресат и внешние тексты. Статус слова, таким образом, определяется в двух ракурсах: а) горизонтально — слово в тексте принадлежит одновременно и автору, и читателю; б) вертикально — слово в тексте соотносится с корпусом предшествующей и современной литературы.

⁵⁶ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — М.: Книжный дом «Либроком», 2010. — С. 392.

⁵⁷ Лотман Ю.М. О семиосфере // Избранные статьи. В 3 т. Т.1. — Таллин: Александра, 1992. — С. 132.

Необходимо отметить, что этот термин получил довольно быстрое распространение в западной литературной критике 1960–1970-х гг. не только в силу своей точности и удобства использования (более широкое понимание), но также и в связи с теорией знака французского семиотика Жака Деррида. По его мнению, внимание исследователя должно быть сосредоточено на открытости смыслового пространства.

Дальнейшее развитие теория интертекстуальности получила благодаря трудам французского семиотика и теоретика литературы Ролана Барта, где коренному пересмотру подверглось само понятия «текст». Развивая тезис об открытости текста, он фокусирует внимание, в первую очередь, на рецептивно ориентированной стороне интертекстуальности, уточняя ее как непрерывное чтение в бесконечном тексте. Этот взгляд дополняется идеями М. Риффатерра о рецептивном значении интертекстуальности, согласно которому механизм интертекстуального чтения приводится в действие только при участии сознания воспринимающего текст читателя.

Итак, идеи М.М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, которые легли в основу концепции интертекстуальности, позволяют трактовать литературную традицию как место пересечения текстовых плоскостей. По самой своей природе любой текст есть не что иное, как интертекст. Процедуру возникновения интертекста Ю. Кристева называет «чтением-письмом»: интертекст пишется в процессе считывания чужих дискурсов и потому «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»⁵⁸.

По утверждению И. Ильина, «каноническое» определение интертекстуальности сформулировал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»⁵⁹.

⁵⁸ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 6.

⁵⁹ Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С. 207.

Прошедший через призму интертекстуальности мир становится как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано: смешение различных элементов дает все новые комбинации. Р. Барт назвал любой текст своеобразной «*эхо-камерой*».

Большинство современных исследований интертекстуальности как теории взаимодействия между текстами обнаруживает существование двух моделей интертекстуальности — *широкой (радикальной) и узкой*, — что обусловлено противопоставлением в последние годы *литературоведческой и лингвистической концепций интертекста*. В соответствии с этим интертекстуальность может рассматриваться 1) или как универсальное свойство текста, то есть предполагает понимание всякого текста как интертекста; 2) или как специфическое качество определенных текстов⁶⁰ (Чернявская, 2009, с. 180).

В этом ракурсе концепция *широкой* модели восходит к трудам Ю.Н. Тынянова, М.М. Бахтина, где всякий текст выступает как интертекст, а предтекстом каждого отдельного произведения является не только совокупность всех предшествующих текстов, но и сумма лежащих в их основе общих кодов и смысловых систем. Между новым создаваемым текстом и предшествующим чужим существует общее интертекстуальное пространство, которое вбирает в себя весь культурно-исторический опыт. Широкое понимание интертекстуальности распространяется на межтекстовые связи, в которых отражается диалогичность культуры или культур. Помимо повторяющихся композиционных схем (например, модель крупной жанровой формы включает деление на главы, главки и абзацы), к проявлениям интертекстуальности относятся влияние творчества одних писателей на творчество других, повторяющиеся темы, мотивы «бродячих» (странствующих) фольклорных сюжетов и пр.

По мнению других ученых, интертекстуальность обозначает не свойство текстов вообще, но особое качество определенных текстов, а интертекст рассматривается как «конгломерат цитат, некий развернутый центон, в котором в отсутствие авторского «голоса» начинают работать механизмы транстекстуальных взаимодействий»⁶¹. Это так называемая узкая модель интертекстуальности, которая возникает в том случае, когда автор намеренно делает видимым взаимодействие между текстами, привлекает к этому внимание читателя особыми формальными средствами. В таком случае интертекстуальность намеренно маркируется. Предполагается, что не только автор сознательно включает в свой

⁶⁰ Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – С. 180.

⁶¹ Борисенко А.В. Семиотика интертекстуальности. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 12.

текст фрагменты иных предтекстов, но и адресат верно определяет авторскую интенцию и воспринимает произведение/текст в его заданной диалогической соотнесенности.

Существуют также попытки «примирить» две крайние точки зрения и создать компромиссную, серединную модель интертекстуальности. Так, А.Н. Безруков предлагает подвижную или *расширительную* модель, которая «предполагает смыслотворческую активность и создателя текста, и читателя. В процессе чтения-восприятия текста реципиент становится расшифровщиком определенного авторского кода. Читательскую смыслотворческую активность формирует вхождение в интертекст культурных следов, соиздание текста внутри себя. Разноплановый характер существования произведения делает его открытым, имеющим множественность смысловых уровней, большое количество интерпретаций. Произведение в восприятии читателя оказывается генератором многих смыслов, с каждым новым прочтением произведения в сознании формируются все новые и новые аллюзии, ассоциации, смыслы»⁶².

Функционально интертекстуальные связи в литературном произведении предстают достаточно разветвленной системой. Так, А.Н. Безруков выделяет следующие *формы* интертекстуальности:

1. Авторская (мировоззренческая);
2. Внешняя (структурная);
3. Внутренняя (смысловая);
4. Читательская (интерпретаторская);
5. Исследовательская (аналитическая).

Основными приемами ее формального выражения в тексте, по его мнению, могут быть: цитатный способ мышления; фрагментарный язык художественного произведения; индивидуальный стиль; автобиографичность; внутренний монолог; диалогическое слово; лоскутное письмо; авторский код; заимствование; переработка тем и сюжетов; явная и скрытая цитация; перевод; плагиат; двойственность мысли; игра слов; фрагментарность; аллюзия; реминисценция; коллаж; парафраза; подражание; пародия; инсценировка; экранизация.

Многие из этих приемов, например, автобиографичность, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, игра слов, аллюзия, реминисценция, парафраза, можно в большом количестве обнаружить в произведениях большинства русских поэтов и писателей, причем часто — в комбинированном виде.

⁶² Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Венедикта Ерофеева: поэма «Москва-Петушки»: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. – Бирск, 2005. – С. 60-63.

Интересна классификация типов традиционных взаимосвязей художественной литературы и фольклора, предложенная О.Ю. Трыковой: сюжетное заимствование (пересказ), структурное заимствование, функциональное заимствование, мотивное заимствование, образное заимствование, цитирование фольклорного произведения, осовременивание и пародирование, использование тропов, художественных приемов и средств фольклора⁶³.

С опорой на теорию М.М. Бахтина о «диалоге» и теорию «двуголосого слова», Д. Ораич характеризует цитатность как *универсальную категорию*. В ее трактовке цитатность является аспектом проявления традиции через категорию интертекстуальности, которая представляется доминантой, причем доминантой не только художественного текста, но и авторского мышления, стиля, культуры в целом⁶⁴. Исследовательница разграничивает понятия *цитатность* и *цитация* и отмечает, что *цитация* — это явление цитатного интертекстуального процесса, а *цитатность* — свойство художественной структуры, построенной на принципе множественного цитирования.

Итак, все разнообразие цитатности может быть сведено к нескольким основным разновидностям: собственно цитаты, цитаты-реминисценции и цитаты-аллюзии. Однако существуют некоторые разногласия в определении и разграничении данных понятий, которые, как следствие, нуждаются в уточнении и разъяснении.

В.Е. Хализев, например, считает исходным и родовым понятием сферы цитатности понятие реминисценции, воплощающей «формальную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателя» и «мыслимой как «отсылка к литературным фактам», прежде всего, включению компонентов ранее созданных произведений⁶⁵. Он подчеркивает, что реминисценции способствуют созданию содержательно значимого образа «литературы в литературе» и несут литературно-критическую функцию — оценочное осмысление фактов литературного творчества. Реминисценции вносят в произведение множество новых значений и позволяют расшифровать то, что казалось загадочным или бессмысленным. Степень реминисцентности произведения, по его наблюдениям, зависит от мнения автора о *приобщенности читателей к традициям художественной словесности*.

⁶³ Трыкова О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореф. дисс. ... д-ра фил. наук / МПГУ. – М., 1999. – С. 3.

⁶⁴ Ораич Д. Цитатность // *Russian Literature*. – North Holland, 1988. – V. 23. – С. 115.

⁶⁵ Хализев В.Е. Литературная реминисценция и её функции // *Историко-литературный процесс. Методологические аспекты*. – Рига, 1989. – С. 43.

Воображение читателя максимально пробуждается, активизируется только тогда, когда происходит *узнавание цитаты*, возникают реминисценции на сознательном или подсознательном уровнях. В этом смысле важна не точность цитирования, но *узнаваемость* цитаты, реминисценции. Читатель должен услышать чужой голос, и тогда цитата обогатит «новый» текст, станет представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций.

С вопросами об узнаваемости/неузнанности реминисценций, сознательности/неосознанности и преднамеренности/непреднамеренности их использования автором, тесно связан вопрос о разграничении *реминисценции и аллюзии, реминисценции и актуализированной цитаты, реминисценции и литературного заимствования*.

Сегодня интертекстуальность стала неотъемлемым свойством поэтики, следовательно, сферой и формой изучения литературной традиции. В некоторых работах по изучению функций интертекста затрагивается вопрос о противопоставлении интертекстуальности литературному приему, сознательно используемому авторами. В свете такого понимания, вся литература — факт своеобразного коллективного бессознательного, а деятельность автора может восприниматься вне зависимости от его воли, желания и сознания. В других — интертекстуальность рассматривается как осознанный прием создания художественных повествовательных структур и одновременно, как инструмент анализа.

Следует отметить, что функциональная сторона, то есть, с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к произведениям своих предшественников и современников, гораздо более значима, чем собственно классификация и систематизация типов интертекстуальности. Для понимания и адекватной интерпретации текста важно определить, какова роль интертекстуальных элементов в произведении.

Исходя из причин и целей заимствования «чужих» фрагментов, интертекстуальность может выполнять следующие функции: информативную (несущую сообщение о времени, событии, лице); характеризующую (быть средством характеристики персонажа / автора); оценочную (негативную или позитивную, выражающую отношение автора к заимствованному тексту, но в то же время отношение к событиям, лицам, истории); эйдологическую (образную); символическую/знаковую (являться символом/знаком важных для исторического сознания событий); стилеобразующую (формировать полистилистический уровень текста); смыслообразующую (создавать смысловое пространство); функциональную (может служить прототекстом для последующих текстов); референционную (обращение текста к предтекстам для получения дополнительной информации); синтезирующую или объединяющую (язык + культурология; литература+ история...);

креативную (Время — Человек — Текст); этикетную (принятие/непринятие устоявшихся выражений, крылатых фраз, афоризмов); декоративную (заключается в украшении текста цитатой, ссылкой, афоризмом).

Все эти функции соответствуют классической модели функций языка, предложенной в 1960 году Р. Якобсоном⁶⁶:

1. **Экспрессивная функция** интертекста проявляется в той мере, в какой автор текста посредством интертекстуальных ссылок сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, а в ряде случаев и о прагматических установках: тексты и авторы, на которых осуществляются ссылки, могут быть престижными, модными, одиозными и т.д. Подбор цитат, характер аллюзий — все это в значительной мере является (иногда невольно) немаловажным элементом самовыражения автора.

2. **Апеллятивная функция** интертекста проявляется в том, что отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста могут быть ориентированы на совершенно конкретного адресата — того, кто в состоянии интертекстуальную ссылку опознать, а в идеале и оценить выбор конкретной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию. В некоторых случаях интертекстуальные ссылки фактически выступают в роли обращений, призванных привлечь внимание определенной части читательской аудитории.

3. В случае межтекстового взаимодействия апеллятивную функцию часто оказывается трудно отделить от **фатической (контактоустанавливающей)**: они сливаются в единую опознавательную функцию установления между автором и адресатом отношений «свой/чужой»: обмен интертекстами при общении и выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать позволяет установить общность как минимум их семиотической (а возможно и культурной) памяти или даже их идеологических и политических позиций и эстетических пристрастий. Такого рода настройка на семиотическую общность с помощью интертекста может осуществляться с большой степенью точности.

4. Следующей функцией интертекста является **поэтическая**, во многих случаях предстающая как **развлекательная**: опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра, своего рода разгадывание кроссворда, сложность которого может варьировать в очень широких пределах — от безошибочного опознания цитаты из культового фильма до профессиональных разысканий, направленных на выявление таких интертекстуальных отношений, о которых автор текста, возможно, даже и не помышлял (в таких случаях говорят о «неконтролируемом подтексте», «интертекстуальности на уровне бессознательного» и т.п.).

⁶⁶ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 193–230.

5. Интертекст может выполнять **референтивную функцию** передачи информации о внешнем мире: это происходит постольку, поскольку отсылка к иному, чем данный, тексту потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в этом «внешнем» тексте (претексте). В этом отношении когнитивный механизм воздействия интертекстуальных ссылок обнаруживает определенное сходство с механизмом воздействия таких связывающих различные понятийные сферы операций, как *метафора* и *аналогия*. *Степень активизации* опять же варьирует в широких пределах: от простого напоминания о том, что на эту тему высказывался тот или иной автор, до введения в рассмотрение всего, что хранится в памяти о концепции предшествующего текста, форме ее выражения, стилистике, аргументации, эмоциях при его восприятии и т.д. За счет этого интертекстуальные ссылки могут, помимо прочего, стилистически **«возвышать»** или, **наоборот, снижать содержащий их текст.**

6. Наконец, интертекст выполняет и **метатекстовую функцию**. Читателю, опознавшему некоторый фрагмент текста как ссылку на другой текст (такого опознания может и не произойти), для более глубокого понимания данного текста следует обратиться к некоторому тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный. Для понимания этого фрагмента необходимо фиксировать актуальную связь с текстом-источником, т.е. определить толкование опознанного фрагмента при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции. Таким образом, интертекстуальное отношение представляет собой одновременно и конструкцию «текст в тексте», и конструкцию «текст о тексте».

Несмотря на многообразие классификаций функционального потенциала межтекстовых связей художественных произведений, мнения ученых в целом сходятся по некоторым положениям:

1. Интертекстуальные отношения позволяют расширить культурно-литературный контекст произведения;
2. Вертикальный контекст, создаваемый межтекстовыми связями, углубляет смысл произведения, текст приобретает многомерность смысла;
3. Интертекстуализация имеет конструктивную, текстопорождающую функцию.

Итак, элементы «чужих» текстов, представленные на разных уровнях художественных произведений, выполняют различные функции и обладают огромным смыслообразующим потенциалом. Взаимодействие этих элементов определяет композиционную и смысловую доминанту произведения, выделяет сквозные оппозиции текста, актуализирует скрытые смыслы. В свою очередь, текст произведения дает новое осмысление включенным в него претекстам.

II. ТРАДИЦИЯ И ЯВЛЕНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ

2.1. Специфика отражения прецедентного текста фольклоре и литературе

С проблемой традиции тесно связано еще одно понятие — «*прецедентный текст*», которое определяется Ю.Н. Карауловым как «включенность в фонд обязательных знаний в данной национальной культуре и в силу этого-общеизвестность, знакомость каждому носителю данного языка»⁶⁷. Прецедентными текстами Караулов называет «хрестоматийные» тексты, хорошо знакомые языковой личности и *значимые для нее в познавательном и эмоциональном отношениях*. Таковыми являются тексты Библии, мифов, преданий, устного народного творчества (притчи, сказки или анекдоты), художественные и публицистические тексты историко-философского и политического характера.

Обращение к прецедентным текстам «неоднократно возобновляется» в процессе их бытования и свидетельствуют о принадлежности языковой личности, их воспринимающей, к эпохе и культуре. Прецедентные тексты *имеют сверхличностный характер*, т.е. известны широкому окружению личности, включая ее предшественников и современников. Согласно концепции В.В. Красных⁶⁸, образующие систему прецедентные феномены обуславливают национальную маркированность коммуникации и включают, помимо продуктов речемыслительной деятельности (вербальных или вербализуемых), произведения живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и, безусловно, фольклора. К *вербальным прецедентным феноменам* могут быть причислены *прецедентное имя* и *прецедентное высказывание*. Под прецедентным именем понимается индивидуальное имя, связанное с прецедентным текстом или *прецедентной ситуацией*, а под *прецедентным высказыванием* — законченная и самодостаточная единица, многократно воспроизводимая в речи, например, известная цитата. Прецедентные тексты трактуются как «законченные и самодостаточные продукты речемыслительной деятельности», вербализуемые, а не вербальные феномены. Основанием для такого видения становится тот факт, что прецедентные феномены хранятся в нашей памяти не от первого до

⁶⁷ Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – С. 108–109.

⁶⁸ Красных В.В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. ... д-ра филол. наук. – М., 1999. – С. 38–46.

последнего слова, а в виде «сжатых образов», концептов, максимально уплотненных представлений о сюжете, персонажах, основных обывтиях и т.д.

Одним из ярчайших примеров прецедентных текстов являются русские былины, в частности цикл былин об Илье Муромце, а имя этого былинного героя — прецедентным именем.

Вопрос о бытовании древнейших сюжетов в русском былинном эпосе уже более двух веков остается актуальным и дискуссионным. Сравнение русских былин с эпосом других народов свидетельствует о многообразных исторических связях народа Древней Руси, других славянских народов, народов Северного Кавказа и Закавказья. Унаследованные из глубокой древности сходные героические образы у каждого народа приобретают своеобразный национальный характер, сливаясь с народными преданиями о лицах, прославленных историей, включают воспоминания о великих событиях, определивших народные судьбы.

В понимании фольклористов XIX века, былина — древнерусская эпическая песня о жизни и героических подвигах русских богатырей, а также о событиях или примечательных эпизодах национальной истории XI–XVI веков. Народное название былины — «стáрина», «старинушка», подразумевающее, что действие, о котором идёт речь, происходило в прошлом⁶⁹.

Для былин характерно сочетание реальных образов, имеющих четкий исторический смысл и обусловленных действительностью (образ Киева, стольного князя Владимира), с фантастическими образами (Змей Горыныч, Соловей-разбойник). Но ведущими в былинах являются образы, порожденные исторической действительностью⁷⁰. По своему происхождению Илья Муромец — поздний герой, обретший популярность позже своих товарищей по «трем богатырям» — Добрыни Никитича и Алеши Поповича, но быстро затмивший их в силу самого своего психологического типа — героя-вождя, наделенного архаическими, фантастическими чертами⁷¹.

Начало изучения былин относится к первой половине XVIII в., когда ими заинтересовались известные историки В.Н. Татищев и В.Ф. Миллер, оценившие былины как источник сведений о жизни русского народа дописьменного периода⁷². Значительный шаг вперед в разработке теории

⁶⁹ Лось И. Былины // Энциклопедический словарь. – СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1891. – Т. V. – С. 142–146.

⁷⁰ Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. М.; Л.: Госиздат 1897. Т. 1. С. 287.

⁷¹ Былины: В 2 т. / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 1. С. 120.

⁷² Лихачев Д. С. История древнерусской литературы: Учеб. пособие. – Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2002. – С. 70.

заимствования в фольклоре сделали крупнейшие русские фольклористы А.Н. Веселовский, М.Н. Сперанский, А.М. Астахова. Историческая школа разработала методiku исследования былин, задачу которой В.Ф. Миллер видел в сопоставлении различных сюжетных вариантов, установлении наиболее архаического их извода и, «исследуя историко-бытовые данные этого извода, определить по возможности период его сложения и район его происхождения»⁷³.

Огромный вклад в развитие теории сравнительно-исторического исследования литературы внес В. М. Жирмунский, труды которого ставят вопрос о необходимости широкого выхода за пределы привычных историко-географических границ, оставаясь в которых, невозможно удовлетворительно разрешить проблемы происхождения былин и эволюции сказочных жанров⁷⁴. Труды классиков отечественной фольклористики, основанные преимущественно на сравнительном (сравнительно-историческом) методе, позволяют выявить наиболее продуктивные в современной науке теории происхождения былин: историко-бытовую, мифологическую, заимствования и смешанную.

Образ былинного Ильи Муромца, древнерусского знатного дружинника, с древнейших времен был и остается идеалом русского воинства. Интерес фольклористов, литературоведов и педагогов к нему не ослабевает и в наши дни.

В работах о происхождении образа Ильи Муромца принято включать весь свод былин об Илье в рамки средневекового периода XII–XIII вв. Начальный момент этой истории определяется упоминанием имени «Ильи Русского» в средневековых германских сагах XIII века («Ортнид» и сага о «Тидреке Бернском»), а завершающим этапом считается XVIII век⁷⁵. По мнению М.Н. Сперанского, «сюжеты былин, объединяясь именем Ильи, обнаруживают, прежде всего, в слагателях и носителях их стремление к циклизации, выразившееся в желании нарисовать своего рода поэтическую библиографию, от ее начала и до смерти богатыря. Отдельные главы-песни этой биографии разного времени и происхождения»⁷⁶. В этой связи известный фольклорист А.В. Марков писал: «Слагатели не создали

⁷³ Миллер В.Ф. Эскурсы в области русского народного эпоса. I–VIII. – М.: А.А. Левенсон, 1892. – Вып. I. – С. 8.

⁷⁴ Жирмунский В. М. Народный героический эпос. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы 1962. – 433 с.; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: Избранные труды / В. М. Жирмунский. – Л.: Издательство «Наука». Ленинградское отделение, 1979. – 493 с.

⁷⁵ Веселовский А. Н. Южнорусские былины. – СПб.: Императорская Академия наук, 1881. – С. 37.

⁷⁶ Сперанский М.Н. Русская устная словесность. Т. I. Былины под редакцией с вводными статьями и примечаниями М. Сперанского. – М.: Сабашниковы, 1916. – С. 256–257.

былинных сюжетов, но только прикрепляли ходячие поэтические рассказы к определенной поэтической обстановке»⁷⁷.

Илья был известен как русский богатырь, связанный с князем Владимиром, уже к концу XII века; он не казак по своему первоначальному происхождению, каким стал в конце XVI века, и не крестьянин, как в былинах XVII–XVIII вв., он княжеский дружинник и даже знатный по происхождению. Завершением поэтической биографии Ильи Муромца считается внесение в круг эпоса об Илье рассказа об исцелении, представляющего собой, по мнению ученых, очень позднюю (XVIII в.) и малоудачную переработку в былинную сказку или легенды, широко распространенной в фольклоре⁷⁸.

В советской фольклористике было принято считать, что в результате разложения былин, «разрушения ее классической стихотворной напевной формы, или под воздействием сказок, распространенных в лубке и книжках для народа»⁷⁹, возникли народные сказки о былинных богатырях, то есть былины эволюционировали в сказку. По мнению А.М. Астаховой, возникновение подобных сказок — явление, характерное для позднейшего этапа жизни эпоса (конец XIX — начало XX в.). Предполагается при этом, что в отдельных случаях такие сказки возникали и в более ранние эпохи бытования былин, когда рядом с классической былиной появлялись прозаические пересказы-побывальщины: «Одной из характерных особенностей сказок об Илье Муромце, — утверждает А.М. Астахова, — является стирание в них специфической былинной историчности. Сравнительно немногие упоминают Киев как центр, вокруг которого разворачивается оборонительная и освободительная деятельность героя, немногие говорят о Владимире, о нашествии татар, называют имена Батыя и Калина. В большинстве сказок всякое историческое приурочение исчезло». В прозаических сказаниях, как замечает автор, наблюдается «полное превращение сцепленных вместе былинных сюжетов об Илье Муромце в героическую богатырскую сказку, которую связывает с эпосом лишь имя и прозвище героя»⁸⁰.

По вопросу об истории цикла былин об Илье Муромце высказывалась и несколько иная точка зрения, о которой необходимо упомянуть.

⁷⁷ Марков А.В. Бытовые черты русских былин // Этнографическое обозрение. – 1903. – № 3. – С. 45.

⁷⁸ Жирмунский В. М. Народный героический эпос. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы 1962. С. – 92.

⁷⁹ Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1962. – С. 66.

⁸⁰ Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1962. – С. 24.

В. Ф. Миллер, признавая, что большинство богатырских типов создавались в результате длительного процесса «поэтизации», когда исторические песни смешивались с чисто сказочными сюжетами, приобретали чудесный элемент, теряли свой исторический характер, полагал, что «тип Ильи Муромца и основные сказания о нем искони не имели изначально исторической почвы и приобрели историческую окраску с течением времени»⁸¹. Процесс сложения былин, когда «чисто сказочные сюжеты, события, некогда происходившие за тридевять земель в тридесятом царстве, прикрепляются к историческим именам и историческим временам», В.Ф. Миллер называет «историзацией». По его мнению, в былинах об Илье историзовались древнейшие восточные сказания, заимствованные русскими сказителями из древнего иранского эпоса. Это основное отличие образа Ильи от других эпических лиц имело существенное значение в развитии эпоса: «Рядом с чисто внешней связью богатырских сказаний с князем Владимиром появилась в личности Ильи внутренняя связь, появился духовный центр, народный идеал, по отношению к которому определилось значение других эпических «личностей», народная их оценка»⁸².

Вполне справедливым в приведенном высказывании является то, что эпические сюжеты, объединенные именем Ильи, имеют не только «внешнюю», но и глубокую внутреннюю связь, определяющуюся народными представлениями о герое, всем его обликом, вырастающим на основе всей совокупности художественных сюжетов.

Существует немало фактов, свидетельствующих о том, что цикл былин, связанных между собой именем основного героя, в действительности вовсе не является результатом механического сложения разнородных по своему характеру и происхождению поэтических сюжетов. Циклы былин об Илье Муромце, как и о других былинных героях — Добрыне, Алеше Поповиче — образуются на основе древнейших богатырских сказаний, объединенных происхождением и характером основного героя. «Не имя героя, а как раз художественные сюжеты, унаследованные из далекого прошлого, составляют основу, на которой развивается исторический эпос». В.Ф. Миллер, пользуясь сравнительным методом, пришел к убеждению о первоначальном единстве сюжетов былин об Илье Муромце и древнеиранских эпических сказаний о Рустеме. Сравнение показывает, что включение отдельных сюжетов былин в цикл Ильи Муромца

⁸¹ Миллер В.Ф. Экскурсы в области русского народного эпоса. I–VIII. – М.: А.А. Левенсон, 1892. – Вып. I. – С. 126.

⁸² Миллер В.Ф. Экскурсы в области русского народного эпоса. I–VIII. – М.: А.А. Левенсон, 1892. – Вып. I. – С. 168.

не является случайным, механическим объединением разнородных произведений⁸³.

Эпические сказания южных славян о Марке Королевиче, осетин и других кавказских народов о Батрадзе, армян о Давиде Сасунском, иранских народов о Рустеме имеют немало совпадений с былинами во многих поэтических сюжетах и мотивах. Все эти факты говорят о тесном единстве, общности происхождения былинных сюжетов, группирующихся вокруг имени любимого русского эпического героя. В русском фольклоре, а также в фольклоре многих соседних народов, былины об Илье Муромце, художественно объединенные между собой, исполняются как единое, сложное по композиции эпическое произведение.

Прозаические сказания, объединенные именем Ильи Муромца, обнаруживают не только внешнюю связь, заключающуюся в общности имени героя. Они, несомненно, представляют собой целостный цикл однородных сказаний, характеризующийся единством основного центрального образа и общностью исторических условий возникновения сюжетов. Не является случайным то обстоятельство, что сюжеты прозаических сказаний, составляющих цикл Ильи Муромца, находят точное соответствие в северокавказских сказаниях, также объединенных в единый цикл сказаний о Батрадзе (или Батаразе): сидение у домашнего очага, бой с чудовищной птицей, охраняющей царство мифического властителя, встреча с великаном, неподъемная сумка с земной тягой, наслоения религиозных представлений (Азрез Али и Илья Пророк) и т.д. Основные сюжеты сказаний об Илье (Илья и Соловей, Илья и Идолище, Илья и Святогор), объединяющиеся в прозаических сказаниях, также встречаются в нартских сказаниях о Батрадзе.

В белорусском сказании «Как Илья-храбрец победил Соловья Разбойника, Обжору и Алькадыма» повествуется об исцелении Ильи и его победе над Соловьем Разбойником и богатырем Обжорой (Идолищем), от которого Илья освобождает безымянных царя и царицу. После этого Илья едет искать себе противника. Поехал он в Киев, в ту сторону, где живет могучий незрячий Алькадым-богатырь⁸⁴.

Образ слепого великана Алькадыма белорусского сказания совмещает в себе черты слепого великана, Святогоровского отца и самого Святогора, о котором рассказывается в былинах. Как передает сказание,

⁸³ Миллер В.Ф. Экскурсы в области русского народного эпоса. I–VIII. – М.: А.А. Левенсон, 1892. Вып. – I. – С. 197.

⁸⁴ Смоленский этнографический сборник / Сост. В. Н. Добровольский. – СПб.; М.: Е. Евдокимова, Б. Итальянская. – 1891. – № 11. – Ч. 1. – 714 с. (Записки имп. рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии). – С. 397.

Алькадым задумал заранее сделать себе гроб, так как ему «снилось во сне», что придется ему умереть от руки Ильи Муромца. При встрече с Илей Алькадым крепко жмет руку богатыря, это не нравится Илье, и он убивает Алькадыма.

Рассказ о встрече богатыря со слепым великаном белорусского предания так же, как и прозаическое сказание о слепом отце Святогора, находит полное соответствие в широко известных рассказах о встрече героев сказаний северокавказского эпоса с последним представителем вымирающего поколения великанов (уадмаров). В таких рассказах великан обычно изображается слепым, при встрече с нартом он испытывает его силу пожатием руки (нарт вместо руки протягивает дерево или камень). Великан рассказывает о жизни своего поколения, о своей пище, выжимает «сок земли» и дает попробовать его нарту. Когда нарт вылизал этот сок, он почувствовал сытость и необыкновенную силу.

Здесь возникает параллель с былинным рассказом о смерти Святогора в таинственном гробу, предназначенном ему судьбой. Илья лижет смертную пену или пот умирающего Святогора и чувствует в себе нарастающую необыкновенную силу. Нартские сказания оканчиваются обычно смертью уадмара, определяющейся волей бога, так же, как и былины о смерти Святогора и сказания о слепом Алькадыме, смерть которого заранее определена судьбой.

Сюжет белорусского сказания об Алькадыме очень близок грузинскому преданию о встрече эпического героя Амирани с великаном Андрероби. Амирани выступает врагом великана и, когда приходит в страну великана, то встречает похоронную процессию. Это Андрероби заживо везли на кладбище, ибо после смерти уже было бы невозможно доставить его туда из-за невероятной его тяжести. При встрече с героем Андрероби попросил протянуть ему руку; Амирани, боясь его чудовищной силы, вместо руки протягивает камень. Андрероби просит Амирани принять побратимом его сына⁸⁵.

Белорусское сказание об Илье и Алькадыме, как видно из сравнения, сохраняет древнейшую схему предания о последних великанах, отраженных в былинах об Илье и Святогоре, эпосе об Амирани и Андрероби, сказаниях о Батрадзе и уадмарах. Согласно прозаическим сказаниям, Илья, выехавший на поиски равных себе по силе противников, встречает странника, дорожную сумочку которого он поднять не в силах. После этой встречи со странником, носящим в суме «всю земную тяготу», Илья Муромец теряет свою силу и умирает⁸⁶.

⁸⁵ Чиковани М. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. – М.: Наука, 1966. – С. 223–235.

⁸⁶ Гуревич А. В. Русские сказки восточной Сибири. – Иркутск: Иркут. обл. изд-во, 1939. – С. 53–56.

В сводной былине об Илье Муромце, передающей содержание всех подвигов богатыря в той же последовательности, что и прозаические сказания, упоминается о встрече Ильи со странником. Странник-старик роняет с головы шапку пуховую и просит богатыря поднять ее, но богатырь не в силах даже пошевелить. Своеобразие в содержании этого эпизода, сохранившееся в прозаических сказаниях, не является результатом позднейших искажений или смещений, а свидетельством сохранения первоначальных древнейших черт сюжета.

Осетинские нартские сказания о смерти Батрадза во всех подробностях соответствуют тому, что есть в былине, записанной от сказителя Ф. А. Конашкова⁸⁷. Батрадз так же, как и русский былинный герой, похваляется, что он в силах перевернуть землю, если найдет опору. Однажды он увидел на пути шапку (так же, как и Илья в былине Конашкова), и все попытки поднять ее были напрасными, так как ее бросил на пути Батрадза сам бог⁸⁸.

После этого Батрадз вступает в борьбу с небожителями и погибает:

*Владыка облаков их просьбе вял,
И на пустыню дождь он ниспослал,
И этот дождь принес земле отраду,
И прекратился страшный запах чада.
Лишь охладился пламенный Батрадз,
Он на сырую землю пал тотчас...⁸⁹*

Сходные по содержанию сказания в болгарском эпосе соединяются с именем Марко Королевича.

*Поразит тебя, несчастный Марко,
Старый мститель бог, и час твой близок...
<...>
Спрыгнул у колодца Королевич,
Привязал коня к зеленой ели,
Над водою светлой наклонился
И в воде лицо свое увидел.
Только он лицо свое увидел,
Как почуял — смерть его подходит...⁹⁰.*

⁸⁷ Конашков Фёдор Андреевич (1860–1941) – русский сказитель.

⁸⁸ Памятники народного творчества осетин. Нартовские народные сказания. Вып. 1. – Владикавказ: Изд. Осетинского научно-исследовательского Института краеведения, 1925. – С. 90–91.

⁸⁹ Сказание о нартах. Осетинский эпос / Изд. перераб. и доп.; пер. с осетинского Ю. Либединского; вступ. статья В. И. Абаева. – М.: Советская Россия, 1978. – С. 353.

⁹⁰ Голенищев-Кутузов И. Н. Смерть Королевича Марка. Эпос сербского народа. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – С. 42–43.

Прозаическое сказание, записанное в Белоруссии, содержит мотив исцеления Ильи и первой его поездки. Илья после чудесного исцеления странниками отправляется в царство царя Прожоры. На пути он вступает в бой с Негодным Соколом (образ соответствует былинному Соловью Разбойнику), охраняющим царство царя Прожоры, убивает Негодного Сокола и приезжает к царю. Образ царя Прожоры соответствует былинному Идолищу Поганому. Илья убивает царя Прожору⁹¹.

Фабулы адыгского сказания о первом подвиге Батрадза и белорусского сказания о поездке Ильи полностью совпадают. Батрадз поражает чудовищного орла, русский герой — чудовищного Сокола, охраняющих враждебного людям властителя. Описание битвы богатыря с птицей во многих деталях одинаково. Конь Батрадза, точно так же, как и конь Ильи, при приближении к чудовищной птице падает на колени, богатырь обращается к нему с укоризненными словами. Затем богатырь стрелой поражает птицу и т.д.⁹²

Результаты сравнения сюжетов прозаических преданий о былинных богатырях с сюжетами нартского эпоса, эпических сказаний народов Закавказья убеждают в том, что прозаические сказания далеко не всегда являются результатом переработки былин, позднейшими образованиями.

Так, еще в XIX веке В.Ф. Миллер, высказываясь о зависимости происхождения прозаических сказаний от волшебных сказок, легенд, ссылаясь на историческую лубочную сказку об Иване Крестьянском сыне из сборника А.Н. Афанасьева⁹³ и упоминает о том, что мотив чудесного напитка, придающего силу, широко распространен и на Востоке, в индийских сказаниях, и на Западе, в германских, романских, южнославянских сказаниях: «Мы не ставим себе цели, — писал В. Ф. Миллер, — вообще трудно достижимой, уточнить каким путем странствующий мотив, — например, приобретение силы через питье, — проник на Русь. Для нас интереснее знать, почему он прикрепился на Руси между прочим к национальному богатырю»⁹⁴.

По мнению ученого, этот сказочный и легендарный бродячий сюжет о богатырях-сиднях пристал к имени национального богатыря довольно поздно, быть может, не раньше XVII столетия для пополнения его поэтической биографии. В. Ф. Миллер высказал мысль о том, что прозаические сказания с мотивом исцеления Ильи «не переделаны из

⁹¹ Гуревич А. В. Русские сказки восточной Сибири. – Иркутск: Иркут. обл. изд-во, 1939. – С. 53–56.

⁹² Андреев-Кривич С. А. Нарты. Кабардинский эпос. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 219–248.

⁹³ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки / Издание второе, пересмотренное К. Солдатенковой. – М.: Типография Грачева И.К., 1873. – С. 363–368.

⁹⁴ Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. – М.; Л.: Госиздат 1897. – Т. 1. – С. 197.

былин, в которых находится данный мотив, он проник из сказок и затем в устах сказителей, привычных к былинному стилю, подвергся самой поверхностной былинной окраске»⁹⁵.

Наблюдения В. Ф. Миллера обычно целиком принимаются фольклористами и литературоведами XX века. Так, например, В. М. Жирмунский в работе о славянском эпосе пишет: «Всеволод Миллер убедительно показал, что рассказ о лежании Ильи на печи и его исцелении каликами внесен был в биографию Ильи скорее всего в XVIII веке и имеет своим источником мотив, широко известный в народной сказке»⁹⁶.

Таким образом, согласно установившимся представлениям, «сказочный бродячий мотив» о получении богатырской силы в чудесном напитке очень поздно — в XVII–XVIII вв. — проникает в былины и прикрепляется к имени Ильи Муромца, а еще позднее (в XIX–XX вв.) «сцепленные вместе» былинные сюжеты, включающие в мотив исцеления, превращаются вновь в «богатырскую сказку», где стирается былинная историчность, появляется сказочная неопределенность времени и места, сложность и завершенность композиции, и в таком виде получают широкое распространение как в русском фольклоре, так и в фольклоре других народов, в том числе народов Северного Кавказа.

Все эти примеры ясно указывают на то, что древнейшие эпические сказания, унаследованные традицией, в позднейшие времена способны наполняться новым содержанием, сливаясь с живыми народными преданиями о событиях и лицах недавнего прошлого.

Исторические события, связанные с древнерусской действительностью, находят художественное отражение в произведениях устного эпоса. Народные предания, воспринятые эпосом, приносят определенную историческую окраску, проявляющуюся в использовании былинами собственных имен, географических названий, в упоминании исторических событий. Сами же художественные образы и поэтические сюжеты былин не могли быть порождены исторической действительностью XI века или последующих веков, не могли возникнуть на основе песен или преданий средневековой Руси.

Являясь общим достоянием народа, унаследованным из глубины предшествующих эпох, они непрерывно повторялись, воспроизводились в многообразных художественных произведениях устного эпоса, переформируя и преобразуясь в соответствии с новыми запросами народа.

Древнейший сюжет, бытовавший в сходных формах у многих этносов в условиях нового и новейшего времени — образования государственных

⁹⁵ Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. – М.; Л.: Госиздат 1897. – Т. 1. – С. 387.

⁹⁶ Жирмунский В. М. Народный героический эпос. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 166.

объединений, сложения народностей, формирования наций, — сохраняется в фольклоре разных народов, связанных между собой в далеком прошлом многообразными историческими связями. Самобытный народный эпос о Батрадзе, о Давиде Сасунском, о Марке Королевиче, о Рустеме имеет ряд близких соответствий с былинами об Илье Муромце, которые ни в коем случае не могут быть результатом освоения, использования «международных странствующих» сюжетов.

Сравнение русских былин с эпосом других народов показывает, что круг былин об Илье Муромце сложился еще в догосударственную пору. Иначе трудно понять, почему, например, в болгарских песнях и сказаниях о Марке Королевиче наблюдаем совпадения с былинами об Илье не только в сюжетах, содержащих мотив чудесного напитка силы и заключения богатыря в темницу, но и в ряде других сюжетов, примыкающих к циклу сказаний о любимом народном герое (предание о встрече с великаном, сказание о неподъемной сумочке, содержащей земную тягу; бой отца с сыном и др.). Совпадение отдельных мотивов, эпизодов, содержащихся в былинах, Сербских юнацких песнях, прозаических сказаниях героического эпоса народов Северного Кавказа и Закавказья, с одной стороны, и в волшебного-героических сказках с другой, как показывает сравнительное изучение, не является результатом «переработки» сказочного материала героическим эпосом в позднейшее время.

Историзм былин, легенд, преданий, связанных с народными эпическими героями, заключается не в упоминании исторических лиц или событий и не в наличии определенной географической обстановки, к которой прикрепляется действие, а исключительно в характере художественных образов и поэтических сюжетов, неразрывно связанных с поэтическими представлениями народа, его верованиями и воззрениями.

2.2. Жанрово-стилистическая прецедентность и новаторство в поэзии XX века

В теории прецедентности считается, что предшествующий текст *ограничен рамками национальной культуры*. Наличие своего уникального корпуса прецедентных текстов является признаком идентичности, поэтому у представителей национальной культуры, носителей русского национального языка, имеется свой корпус прецедентных текстов. В теории интертекстуальности утверждается, что границы поля межтекстовой игры *не ограничиваются рамками одной национальной культуры*. Скорее

наоборот, происходит взаимопроникновение национальных культур, их взаимообогащение.

Следует также отметить, что прецедентные тесты рассматриваются в структуре и функционировании *языковой личности*. Особое внимание при этом уделяется ценностному отношению творческой личности к прецедентному тексту, поскольку именно оно обеспечивает вхождение прецедентного текста в систему национальных культурных ценностей.

В литературу XX века само понятие «традиция» становится прецедентным. Отношение к традиции, в том числе к русской литературной, и шире — культурной, традиции во многом стало критерием к формированию и разграничению течений и направлений в литературе XX века. Так, например, писатели неореалисты ставили во главу угла традиции русской национальной культуры во всем ее жанрово-стилевом многообразии, символисты утверждали понимание слова-символа как смыслового поля всеобщей памяти, позволяющей интуитивно постичь идеальную сущность мира. Главное отличие акмеизма, по словам С. Аверинцева, от символизма — антиутопичность, антиэкстатичность⁹⁷. Акмеизм развивает и углубляет такой признак литературного образа, как телесность, под которой понимается особое качество художественных образов: соединение «отвлеченной мысли» со своей, говоря словами А. Камю, «телесной опорой», создание художником собственной идеальной вселенной во плоти. В отличие от символистов, которые, как писал Н. Гумилев, видели в образе только намек на «великое безликое», на хаос, нирвану, пустоту, акмеизм заставляет читателя воспринимать его как реальность. Базисная формула футуристов — сокрушать все традиционные представления о поэтическом творчестве, языковой гармонии и норме, то есть отрицание традиции как таковой.

Наиболее зримо традиция как прецедентный текст проявилась в поэзии XX века. Имена А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина определили широкий спектр жанрово-стилевых и сюжетно-тематических исканий.

Поэты раздвигали рамки традиционной поэзии, придавая ей новую психологическую глубину и обновляя арсенал ее художественных средств. Стремясь к воссозданию в стихах эмоциональной сферы личности, они решительно отказывались от непосредственной репрезентации переживаний, обращаясь к *поэтике ассоциаций*. По словам И. Анненского, поэзия должна была стать способом излияния на бумаге чувств и мыслей, возникающих под влиянием случайных ассоциаций. По-новому звучали

⁹⁷ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. — М., 1996. — С. 217.

практически все традиционные поэтические жанры: *сонет, элегия, баллада, ода, послание, рондо, идиллия*; широко разрабатывались и такие редкие формы, как *триолет, газель, газелла, рондель, стансы*. (Поскольку «твердые формы» в поэзии (сонет, триолет, рондо и др.) сближаются, по утверждению М. Гаспарова, со стихотворными жанрами, мы отвлекаемся от их дифференциации.) Классические жанры освобождались от присущей им твердой поэтической формы и содержательной условности. На данном этапе традиционные жанры оказались открытыми новому содержанию в большей мере, чем это было, например, в XIX веке. Особенно это касается таких жанров, как элегия, идиллия, утративших свою четкую жанровую определенность и отразивших трагические катаклизмы XX века.

Самой значительной трансформации подвергается жанр *элегии*. Формирование этого жанра, как и большинства жанров русской поэзии, началось с эпохи классицизма, с этого же времени начинается и его теоретическое осмысление, определение специфических признаков элегии, отличающих этот жанр от идиллии, романа, баллады, послания и даже оды. Этой проблеме в свое время уделяли большое внимание такие известные стиховеды, как Н. Язвицкий, И. Рижский, А. Мерзляков, Н. Остолопов, Н. Греч и многие другие.

Однако разработка жанра элегии не была чисто теоретической, свой вклад вносили и поэты. Как показывают исследования последнего времени, в развитии элегии закрепились три направления: 1) *классицистическое* (главным его представителем был Пушкин), которое продолжало разрабатывать уже устоявшиеся разновидности элегии — «*треническую и эротическую*», то есть «на смертную потерю» и «на любовное несчастье»; 2) *аналитическое* (Баратынский), в центре которого проблема выбора между ложью и истиной; 3) *дидактически-медитативное* (Жуковский), построенное на синтезе пафоса и меланхолии (как указывает М. Гаспаров, Жуковский не создал определенной тематики элегии, но создал ее неповторимую интонацию)⁹⁸. Эти направления стали доминирующими в развитии жанра элегии в XIX веке.

Обратим внимание еще на одну особенность развития этого жанра. Если в ряду критериев, определяющих тот или иной жанр лирики, непременно дается указание на строгость строфической формы, количество стихов в строфе или во всем стихотворении данного жанра, на рифму и способ рифмовки, на обязательность определенной метрики и ритмики, то по отношению к элегии все эти критерии практически всегда отстают, а точнее, исчезают. Главным критерием, определяющим

⁹⁸ См.: Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. О стихах. – М., 1997. – С. 362-382.

элегию как жанр, стала только тематика. Именно это обстоятельство и дало повод говорить о размытости элегии как жанра, о ее исчезновении в поэзии второй половины XIX — начала XX веков или трансформации в синтетический, но весьма условный жанр *лирического стихотворения*. Упор теоретиков на тематику элегий привел к тому, что был забыт главный структурный (и метрически, и ритмически, и композиционно, да и тематически) элемент этого жанра — элегический дистих, то есть сочетание тезы и антитезы, отношение субъекта и объекта⁹⁹, ее вдох и выдох¹⁰⁰, ее хронотоп в терминологии Бахтина. Прежде всего способность к изменчивости элегического дистиха, то есть главного определяющего критерия жанра элегии, а уж в последнюю очередь тематика, позволяют говорить о жизнеспособности элегии на протяжении многих веков. Более всего элегический дистих соответствует тому типу элегии, основателем и разработчиком которого в русской поэзии XIX века был Жуковский. Наиболее удачно эту мысль сформулировал И. Бродский, размышляя над проблемой жизнестойкости жанра элегии:

«Ничто лучше не соответствует риторической системе мышления, чем элегический дистих с его гекзаметрической тезой и ямбической антитезой. Элегическое двустушие, говоря короче, давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже обо всей палитре интонационной окраски ...»¹⁰¹.

Именно дидактически-медитативный тип элегии и был взят за основу в разработке этого жанра поэтами первой трети XX века, о чем свидетельствует гимн элегии Жуковского «Сельское кладбище», написанный Вл. Соловьевым в октябре 1897 года и симптоматично названный «Родина русской поэзии», где элегия Жуковского определяется как начало истинно-человеческой поэзии, как идеал для подражания и один из ориентиров развития поэзии в будущем:

На сельском кладбище явилась ты недаром,
О гений сладостный земли моей родной!
Хоть радугой мечты, хоть юной страсти жаром
Пленяла после ты, — но первым лучшим даром
Останется та грусть, что на кладбище старом
Тебе наваял Бог осеннею порой.

Л. Гинзбург указывала, что в поэзии серебряного века элегический строй проявляет себя не столько в структурных формах, сколько в

⁹⁹ Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. – С. 165.

¹⁰⁰ Бродский И. Путешествие в Стамбул // Бродский И. Сочинения. Том V. – СПб., 1999. – С. 286.

¹⁰¹ Бродский И. Путешествие в Стамбул. – С. 286.

мироощущении. Думается, на этот вывод повлияла двухвековая литературоведческая традиция рассматривать элегию не структурно, а тематически, ибо именно структура в этом жанре претерпела глобальные изменения. Но все же элегическая структура (теза — антитеза) была сохранена. Так, например, в «Осенней элегии» А. Блока, состоящей, что показательно, из двух маркированных цифрами частей, первый катрен каждой части выступает тезой, в которой говорится о личном восприятии увядающей осенней природы, а вторые катрены — антитеза, где индивидуальное гармонизировано с общим. А в итоге — первая часть стихотворения противопоставлена второй также по принципу теза-антитеза.

Очень строго структуру элегических дистихов сохраняет С. Есенин, причем не только чисто тематически, но и ритмически: четные стихи многих его элегий усечены, что создает особый настрой «выдоха», так как он всегда короче по времени, чем «вдох», то есть первая строка. А в тематическом плане противопоставляются мир физический (телесный) и мир духовный, либо противопоставлены город и деревня, человек и природа:

Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
 За неверие в благодать
 Положили меня в русской рубашке
 Под иконами умирать.

Именно знание и умелое использование структурных форм элегии, на что не всегда обращали внимание литературоведы, позволяло некоторым авторам создавать своего рода миниэлегии, лаконичные и элегантные по своей структуре и содержанию. Таковой представляется «Элегия» Г. Санникова, в которой противопоставление «Я — ТЫ» дано в коротких шестисложных стихах:

Снилось мне:
 Ты живешь на луне,
 На далекой луне,
 Недоступная мне.
 Это ты, это ты
 По ночам с высоты,
 И грустна, и нема,
 Меня сводишь с ума...

Использование в элегии «тезы-антитезы» позволяет выделить еще одну особенность стихотворений этого жанра, отличающую ее от других жанров лирики, — бессюжетность, позволяющую именно в элегиях передавать всю гамму лирического чувства, отражающую внутренний мир автора. Такова, например, хрестоматийно известная элегия Ахматовой «Уединение», которую обычно определяют как сонет, так как в ней всего 14 строк и характерный для этой формы рифменный строй.

Большие возможности для поиска новых выразительных средств в поэзии предоставлял жанр *баллады*, сыгравший огромную роль в развитии новой русской поэзии. Напомним, что баллада (от французского «плясать») — жанр, в котором исторически заложена тема движения, танца, прыжка, то есть тема постоянного возвращения в исходную позицию (в терминах хореографии), в точку, тема *возвращения* к началу. Даже с точки зрения устоявшейся поэтической этимологии (баллада — *бал ада*) — это танец смерти, во время которого проживается вся жизнь, чтобы вновь стать жизнью. Главной художественной тканью русской, в том числе народно-песенной, балладной традиции всегда был сюжет. Ведь именно в сюжетном тексте наиболее отчетливо может быть выражена авторская концепция действительности, раскрыты понимание и оценка отдельных сторон истории. В судьбах персонажей, в их взаимоотношениях, в жизненных ситуациях и перипетиях, в связанных с сюжетным развитием диалогах и высказываниях получает основную реализацию конкретный поэтический замысел.

Основные типовые элементы, из которых складывается балладный сюжет, — это устойчивый ряд поэтических мотивов, то есть впечатлений и переживаний автора, подвергшихся художественной переработке, в основе которой поэтический вымысел и опора на поэтические традиции. Другими словами, балладный сюжет — это сплав реальных впечатлений и вымысла, в значительной степени опирающегося на фольклорную и литературную сюжетные традиции. Его нельзя понимать как реально-бытовую историю: это достоверность художественного порядка. Внемнеизменно присутствует та художественная условность (в изображении людей и их поступков, в характеристике отношений и т. д.), которая предполагает действие каких-то не всегда известных нам законов творчества: повествование подчинено определенной логике художественного вымысла, сюжетной концепции, поэтому оно не укладывается в известные схемы, оно освобождено от бытовой случайности и неременной достоверности факта. Вместе с тем балладный сюжет почти неизменно остается в рамках жизненного правдоподобия, допуская отклонения в сторону эстетики необычного, чудесного. Вымысел и условность в балладе — это, как правило, доведенные до логического предела, до крайней степени заострения, преобразованные в формах фольклорной традиции и возведенные в степень идеального обобщения (то есть опозитизированные) реальные исторические и бытовые конфликты. Естественно, что подобная тематика требует соответствующего быстрого развития сюжета и, как следствие, острого, строгого ритма. Напрашивается и другая этимология — *бал лада*, то есть идеальная гармония. Таким идеалом всегда считался круг (окружность, шар), символизировавший бесконечное совершенство.

Традиция русской литературной баллады восходит, как известно, к Жуковскому («Светлана»), опиравшемуся, в основном, на немецкую поэзию. Пушкин ориентировался на русские народные балладные традиции («Песнь о вещем Олеге»). Лермонтов избрал источником своих разработок этого жанра английскую балладу («Бородино»). Эти три направления доминировали на русском балладном Олимпе вплоть до начала XX века. Свежая струя влилась в этот жанр с публикацией В. Брюсовым в целом ряде книг циклов баллад. Интенсивную работу по обновлению этого жанра вел и Гумилев, обращаясь как к русским и европейским, так и к восточным и азиатским истокам. Однако настоящей удачей для него стал творческий синтез русской, французской и английской балладных традиций, ярким воплощением которого стала баллада «Заблудившийся трамвай» (1921).

От французского истока он взял идею движения и танца, соответствующий прерывистый ритм дольника (метр классической французской баллады — пятистопный или четырехстопный ямб), далее, отбросив французскую восьмистрочную строфу, он оставил лишь главное ее композиционное начало — рефрен, то есть повтор, который и воплощает идею хоровода, бесконечного карнавала-бала. Использует Гумилев и такой структурный элемент французской баллады, как «посылка», то есть концовка, в которой называется имя того, кому (или чему) баллада посвящена. Посылка знаменует и обретение искомого «бала лада», которое немислимо без прохождения через «бал ада». У англичан Гумилев заимствует строгость катренной строфики и сюжетность (французская баллада бессюжетна). Таким образом, применив все эти критерии к «Заблудившемуся трамваю», мы увидим, что перед нами стихотворение с точно выдержанной балладной структурой: оно состоит из трех частей (соответственно строфы 1-3, 4-9, 10-14), каждая из которых отделена рефреном, и «посылки» (строфа 15). Остановимся на структурных элементах баллады подробнее, так как значение и правильная интерпретация каждого из них даст понимание и возможность толкования сюжета в целом.

Исходя из этих теоретических посылок, можно сказать, что сюжетная структура «Заблудившегося трамвая» довольно проста. Она основана на соединении поэтом реального и ирреального мира, что подтверждается и общей структурой текста. Реальный мир — это настоящее и прошлое поэта в их исторической и биографической обусловленности. Ирреальность же сюжета — в проникновении лирического героя из настоящего в будущее и обратно посредством реального трамвая, превращенного путем мифологизации и опоры на литературные источники в некую машину времени. Интересно, что балладную фантастику питала сама фантазмагорическая действительность революционных лет:

Как вспоминал Николай Оцуп, однажды в 5 часов утра он и Гумилев возвращались домой после бессонной ночи: «Гумилев был очень оживлен, шутил, говорил о переселении душ, и вдруг посередине его фразы за нами послышался какой-то необычайный грохот и звон. <...> Мы не могли опомниться и повернулись лицом к трамваю, летевшему к нам и сиявшему электрическим светом на фоне светлевшего неба. Было что-то потрясшее нас всех в этом, в сущности, очень простом и прозаическом явлении. <...> Трамвай уже почти поравнялся с нами и чуть-чуть замедлил ход, приближаясь к мосту. В этот момент Гумилев издал какой-то воинственный крик и побежал наискосок и наперерез к трамваю. Мы увидели полы его развивающейся лапландской дохи, он успел сделать в воздухе какой-то прощальный знак рукой, и с тем же грохотом и звоном таинственный трамвай мгновенно унес от нас Гумилева...»¹⁰².

Эти обстоятельства, а также прилагательное «незнакомой» и наречие «вдруг», звучащее в общем контексте первой строфы как «вдруг откуда ни возьмись», заставляют задуматься вообще о реальности трамвая зимой 1921 года в Петербурге, где и трамвайные пути были разрушены, и подвижной состав превратился в «трамвайное кладбище». Более того, движение трамваев по магистральным и центральным улицам города было не просто прекращено, а запрещено вплоть до 1922 года. Следовательно, Гумилев (как и герой его стихотворения) мог увидеть движущийся трамвай только в окраинных районах материковой части Петербурга, вблизи действовавших в то время промышленных предприятий, то есть в районе города, который действительно был незнаком поэту.

Именно поэтому и грохот движущегося трамвая, и искры, образуемые при его движении (особенно в зимнее время, когда провода покрыты ледяной коркой), и само его появление вызвали у поэта воспоминание о прошлом и непреодолимое желание вскочить на его подножку, слиться с ним, очутиться в его власти. То же самое проделал и герой его произведения.

Взаимопроникновение действительного и фантастического создает основной конфликт баллады. Его завязка происходит в первой части стихотворения:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, -
Передо мною летел трамвай.

¹⁰² Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. – Л. – 1991. – С. 201–202.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

В первой строфе представлены два персонажа лирического повествования, «столкновение» которых во второй строфе дает толчок к дальнейшему развитию сюжета. Знаки и звуки, сопровождавшие появление трамвая («вороний грай», «звоны лютни», «дальние громы»), скорость его движения («В воздухе огненную дорожку Он оставлял и при свете дня», «Мчался он бурей темной, крылатой ...») служат объяснением чудесного и фантастического путешествия лирического героя, прервать которое он уже не может. Логика развития фантастического (сказочного) сюжета требует прохождения героем определенного «обряда инициации», с присущим троичным кодом, приводящего обычно и к внутреннему (метафизическому), и к внешнему (физическому) изменению, прежде чем ему позволено будет сойти. Герой взывает о помощи, но — «Поздно...», — проникнув в иную пространственно-временную реальность, он вынужден подчиниться ее законам. Осознание того, что трамвай «заблудился в бездне времен», обрывается в тексте красноречивым многоточием, за которым и следует первая попытка остановить движение. Что движет героем? Конечно, страх — страх перед неизвестностью, которая подстерегает его за первой же «преградой» («Уж мы обогнули стену...»). С проникновения в новую (другую) реальность начинается уже вторая часть баллады.

Если представить описание завязки сюжета в первой части баллады, исходя из функций действующих лиц (персонажей) (методика В. Проппа, по нашему мнению, вполне применима к фантастическому балладному сюжету), перед нами открывается сложная функционально-деятельностная картина. Баллада начинается с некоторой исходной ситуации. Будущий герой изначально вводится автором в необычные обстоятельства («Шел я по улице незнакомой...»). Слово «незнакомой» предстает в этом стихе не только характеристикой места и пространства, в которые в начале повествования определен герой, но и неким условным знаком (причиной), предвещающим и в какой-то мере проясняющим природу дальнейших событий. Без расшифровки (то есть определения функции) данного знака это дальнейшее — «вдруг» происходящее — не может быть верно

истолковано. В исследовательской литературе о «Заблудившемся трамвае» значение (да и значимость) этого исходного знака полностью игнорируется, что лишает предлагаемые интерпретации необходимой доли объективности, а порой порождает и вовсе неверный взгляд на исследуемый текст. Надо сказать, что тема Петербурга вообще в поэзии Гумилева занимает периферийное положение. Поистине, значимый образ города возникает именно в стихотворении «Заблудившийся трамвай», где путь трамвая вписан не только в географический и урбанистический, но и в биографический и поэтический контексты как самого поэта, так и культурно-литературной атмосферы первой трети XX века (на обилие цитат и автоцитат в этом стихотворении указывалось неоднократно). Более того, в этом стихотворении Гумилев воплощает один из существеннейших петербургских мифов — миф о городе, разлучающем влюбленных и убивающем своих поэтов.

Итак, посредством «исходной ситуации» в сюжет вводится и герой, и антагонистичный ему по своей природе мир, соединяющий в себе черты обычного транспорта (*«на его подножку»*), природной стихии (*«вороний грай»*, *«звоны»*, *«громы»*) и орнитоморфного сказочного существа (*«В воздухе огненную дорожку Он оставлял...»*, *«Мчался он бурей темной, крылатой...»*). Конфликт, как мы уже сказали, проявляется в момент слияния-соединения указанных действующих героев сюжета. Функция трамвая в данном случае и пассивна (он едет-летит своим маршрутом), и активна — он появился там, где его не должно было быть с точки зрения хронотопа героя. Это и провоцирует последнего на активные действия. Он попадает в фантастический мир-пространство (пространственно-временной континуум). В этом мы усматриваем и функцию «отлучки» (лирический герой сошел со своего пути, покинул свой мир), и функцию «нарушения запрета». Событие, в котором реализуются эти функции, передается автором как нечто фантастическое, тайное: *«Как я вскочил на его подножку, Было загадкой для меня...»*. Подчеркивается это метафорическим указанием на чрезвычайно высокую скорость трамвая (*огненная дорожка и при свете дня*). Следующая функция — «осознание героем беды, своей обреченности»: *«трамвай заблудился»*, и ему придется блуждать вместе с ним. Издается «вопрошающий клич о помощи», функциональная значимость которого в отступлении перед неизбежным. Страх героя усиливает противодействие чуждой ему несущейся машины. Герой принужден согласиться с навязываемыми ему обстоятельствами и условиями, но одновременно продолжает искать выход из сложившейся ситуации.

Далее лирический герой продолжает действовать в рамках реального времени, о чем говорят его повторяющиеся попытки остановить

трамвай (то есть рефрены, разделяющие части баллады: «*Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон*»). Он управляет своими эмоциями и желаниями, дает оценки происходящему («*Поздно...*», «*Где я?...*», «*Понял теперя я...*») и понимает, что трамвай мчится по лабиринтам его памяти, заставляя вновь переживать каждый свершившийся в прошлом факт. Каково это прошлое? Каким оно видится поэту в настоящем? Почему для его изображения понадобился именно жанр баллады? Вот вопросы, ответ на которые может приоткрыть тайну «Заблудившегося трамвая».

Ю.Н. Тынянов как-то заметил: «Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доходясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжащих сил слова. <...> Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру»¹⁰³. «Качество стихового слова» позднего Гумилева — факт общеизвестный. Это качество, сгущаясь, осознаваясь и ритмически, и стилистически, и благодаря рифме, но в большей степени семантически, то есть через обретение новых смыслов и их оттенков, позволило поэту «войти» в жанр баллады, вдохнуть в него новую жизнь. Так, прошлое рисуется поэтом в образе трех мостов «*через Неву, через Нил и Сену*», где первый символизирует дореволюционную Россию, Петербург, второй — Африку, Египет (четыре африканских путешествия Гумилева 1908-1913 годов), третий — Европу, ее культурный и географический центр — Париж, в котором Гумилев периодически бывал в 1906–1910-х и 1917–1918-х годах. Три моста, как три точки на карте, замыкаются дальнейшим развитием сюжета в некий круг (вспомним, что трамвайный маршрут — это кольцевой маршрут с определенным количеством остановок). Прошлое промелькнуло как единый миг. Лирический герой задается вопросом «*Где я?*», его одолевают волнение и сомнения. «Побег» в прошлое, ради которого он сел на заблудившийся трамвай, не удался. Трамвай из прошлого лишь разбудил воспоминания. Заблудился не трамвай, а герой. И вот перед ним мелькают картины реального постреволюционного Петербурга, а он ассоциирует их со своим прошлым — биографическим и литературным. (Среди источников «Заблудившегося трамвая» чаще всего называются «Капитанская дочка» Пушкина, «Жизнь Державина» Грота, «Божественная комедия» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, поэтические книги Ахматовой и др., а также многие произведения самого Гумилева.) Законы избранного поэтом жанра и главный сюжетобразующий мотив — путешествия во времени — не позволили Гумилеву дать развернутых картин, изображающих

¹⁰³ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. — М., 1993. — С. 287.

переживаемые лирическим героем воспоминания. Скорость летящего трамвая, равная скорости мысли, передается через одновременное выхватывание отдельных кадров-фрагментов, виденных и слышанных в прошлом и настоящем. Эти кадры как будто не успевают получать в сознании героя должной оценки и интерпретации, наслаиваются друг на друга, приводят его в смятение и негодование, заставляя вновь требовать немедленной остановки вагона. Так заканчивается вторая часть стихотворения.

Функциональная значимость этой части в сюжете, если опять-таки следовать проповедской технологии исследования, в испытании героя, которым готовится получение им «волшебного средства», знака, знаменующего собой завершение метафизического странствия, процесса инициации.

Главное испытание — приоткрывание завесы будущего, причем страшного будущего для героя. Оно возникает перед ним в виде таинственных формул. Автор не показывает нам, как дешифрует их для себя герой: этому препятствует динамика развития балладного сюжета. Загадки предстают этапами одновременно прошлой и настоящей жизни, преградами, пройдя через которые, герой достигает просветления.

Следуя логике автора, читатель мог бы пропустить эти формулы через подсознание и следовать дальше за героем баллады. Однако исследовательская практика такова, что требует не столько понимания, пусть даже интуитивного, а сколько рефлексии над пониманием, объяснения каждого слова и образа. Подобная практика по отношению к текстам, в которых элемент чудесного и фантастического имеет доминирующее положение и значение, к сожалению, а может быть и к счастью, не приводит к сколько-нибудь значительным результатам. Так, приходится констатировать, что формулы «Индия духа», нищий старик, умерший год назад в Бейруте, палач «с лицом как вымя», а также образ Машеньки не получили достойной расшифровки в исследовательской литературе. И это не случайно, ибо исследователи исходят, как правило, из интертекстуального смысла этих формул. Гумилев, действительно, не был чужд «литературности» и самоцитации, в чем выражался один из основополагающих тезисов акмеистической теории — «тоска по мировой культуре». Но в данном стихотворении все эти формулы значимы только в своей совокупности, как фантастический элемент, и именно в том темпе повествования, который диктует жанр баллады. Их совокупное значение — предсказание будущего. А, как всякое предсказание, они могут быть поняты лишь после исполнения-проживания. Именно

поэтому герой принимает эти знаки-формулы как должное, требуя остановки вагона там, где последний увиденный им знак сливается с настоящим и прошлым и может быть интерпретирован, по крайней мере, его личными воспоминаниями. Таким образом, герой, согласно В.Я. Проппу, реагирует на открывающийся ему мир.

Первые две строфы третьей части стихотворения — реакция лирического героя на невозможность остановить мчащийся вагон. Он перестает зрительно воспринимать происходящее вокруг, погружается в себя, предается воспоминаниям, и, как следствие, к нему приходит успокоение и осознание искомой истины: «*Понял теперь я: наша свобода — Только оттуда бьющий свет...*». Внешний мир также приходит в равновесие, согласование с внутренним душевным успокоением героя: «*И сразу ветер знакомый и сладкий...*». Вагон остановлен. Или остановился сам. Процесс инициации состоялся. Герой там, где находится предмет его поисков. Но что он искал? Конечно, себя, смысл своей жизни. Почва под его ногами уже не та, с которой он некогда прыгнул на подножку вагона. Она метафизична: «*Верной твердынею Православья врезан Исакий в вышине...*». Другим предстает уже и герой. Странное путешествие приводит его к осознанию отсутствия времени, а значит, и смерти. Только этим объясняется его последнее намерение, завершающее событийный ряд баллады — отслужить за здравную об умершем человеке и панихиду по живому, уравнивая шансы реального и ирреального мира. Этот поступок — своего рода демонстрация обретения лирическим героем новой ипостаси, новой метафизической реальности.

Последняя строфа стихотворения («посылка») звучит в нашем понимании молитвой героя во время означенной двойной службы в храме, в которой констатируется, подчеркивается не столько имя героини баллады — возлюбленной героя, — сколько сама Любовь, как Истина, проповеди которой баллада и посвящена.

Многозначность, зашифрованность слов и образов, являющаяся жанрообразующей основой данного стихотворения, сделала эту балладу одним из самых загадочных текстов русской поэзии. Все его строки не только насыщены лексической семантикой, но и отличаются яркой фонической организованностью: слова словно подбирались поэтом и по смыслу, и по звуку. Весь склад, лад стихотворения говорит: настоящие стихи, настоящая культура возникают лишь тогда, когда ими движут жажда жизни, открывающая любовь как истинный ее смысл, и стихия языка, диктующая законы жанра.

Мы не ставили перед собой задачу дешифровки стихотворения, этому посвящено много современных литературно-критических работ¹⁰⁴, а хотели лишь охарактеризовать жанровую специфику этого произведения, обусловленную весом каждого выдвинутого в нем слова, образа. Однако на одно давнее толкование «Заблудившегося трамвая» хотелось бы обратить особое внимание. Речь идет о стихотворении В.Я. Брюсова «Кругами двумя», датированном 20 ноября 1921 года. Приведем в качестве примера последнюю из его строф:

Искрометно гремящий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

На связь этих стихотворений никто из исследователей еще не обращал внимания, хотя она очевидна. Думается, не будет преувеличением сказать, что брюсовский текст не только навеян «Заблудившимся трамваем», но и является поэтической реинтерпретацией стихотворения Гумилева. Это своеобразная эпитафия на гибель поэта — эпитафия учителя на смерть своего талантливого ученика.

В стихотворении Брюсов как бы расставляет по полочкам все таинственные слагаемые гумилевской баллады, заново их именует (то есть дешифрует, интерпретирует), а затем выводит «сумму», закладывая ее в название. Брюсов констатирует, что для мысли из настоящего есть два пути: в прошлое и в будущее. Эти пути-витки пересекаются, как дуги окружностей, — дважды. Один раз — через стихию страсти, данную человеку для постижения смерти, второй раз — через любовь, как смысл жизни. Композиционно Брюсов как бы развивает (продолжает) стихотворение Гумилева, о чем говорит и строфическое соотношение между текстами (5/15). Четыре первых строфы эпитафии, каждая из которых заканчивается знаком вопроса, соответствуют четырем частям баллады. Учитель как бы спрашивает: «верно ли?..», «так ли?..». А пятой строфой, второй стих

¹⁰⁴ См., например: Тименчик Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Вып. 21. — С. 135–143; Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. — Л., 1989. — С. 113–143; Кроль Ю.Л. Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 208–218; Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева. (К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. — 1993. — № 4. — С. 176–192; Спиваковский П. «Индия духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева как символистско-акмеистическое видение // Вопросы литературы. — 1997. — № 5. — С. 39–54. Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг.: Монография. — Волгоград, 1998. — С. 32–40.

которой заканчивается многоточием, Брюсов показывает, что он вновь и вновь перечитывает гумилевский текст, заставляющий его вспоминать и задумываться, задавая себе бесконечные вопросы. Он как бы выдерживает длительную паузу, перед тем как сказать, что «искромётно гремящий трамвай» — это сам Гумилев, жизнь которого трагически оборвалась, оставив нам лишь контуры узоров, цветовую гамму которых увидеть уже не дано.

В рамках жанра баллады успешно соперничали поэты всех идейно-эстетических ориентаций: В. Брюсов, А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Маяковский, И. Северянин, Б. Пастернак, И. Одоевцева, Н. Тихонов, С. Есенин и многие другие. По справедливому утверждению А. Гугнина, публикация полного собрания русской литературной баллады серебряного века потребовала бы многих объемистых томов¹⁰⁵. Весомую лепту в развитие этого жанра внесли лиро-эпические баллады Н. Тихонова из его ранних сборников «Орда» и «Брага». Эти песни о подвиге и любви, о трагизме жизни и надежде стали достойным продолжением гумилевских традиций в литературе 1920-1930-х годов. Н. Тихонов понимал жанр баллады как «скорость голу», то есть текст с минимумом лексических средств и максимумом динамики ритма. Он уподоблял сюжеты своих баллад сжатому пружинам. Подобным образом можно охарактеризовать и их ритмический рисунок, где сжатость достигалась увеличением количества ударных слогов, на общем фоне классического четырехстопного анапеста (так называемый «гумилевский тип» дольника), и рифмено-строфическую структуру большинства его баллад, отличающуюся введением в поэтическую практику энергичных дистихов с четкой мужской рифмой («*Капуста, подсолнечник, шпалы, пост. Комендант прост и пакет прост.*»). Ярким примером жанрово-стилевых новаций Тихонова могут служить «Баллада о синем пакете» и «Баллада о гвоздях». Последняя характеризуется особым лаконизмом, сочетающимся с экспрессией сюжета, уместившегося в девяти двустишиях. По справедливому замечанию Ю. Тынянова, слово в балладном стихе Тихонова потеряло почти все стиховые краски, чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой:

«Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения. Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать гумилевским, обнаружил жанр, к которому оно стремилось»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Золова арфа: антология баллады. – М., 1989. – С. 24.

¹⁰⁶ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 288.

Смещением бытописания и таинственности легенд, что позволяет говорить об определенном роде эпичности, характеризуются баллады А. Прокофьева («Ой, шли полки...», «Баллада о трех бравых парнях...»). Их отличает обилие конкретной детализации и фольклорных оборотов, втиснутых в рамки частушечного и танцевально-песенного ритма, а также четкая сюжетная канва, передающая драматизм конкретной ситуации. Характерный прием баллад Н. Асеева — антибытовизм: его герои «выбиваются из пространства» города в мир полузабытой чистоты («Жар-птица в городе»), преодолевая сказочностью и легендностью законы повседневности. Иначе жанр баллады представлен у Б. Пастернака («На даче спят...», «Дрожат гаражи автобазы...»). Его тексты отличает камерная интонация и спокойный, уравновешенный ритм, что позволяло балладам в его исполнении превратиться в жанр чисто лирический, переполненный субъективными откровениями. Отсюда обилие пейзажных зарисовок, порой алогичных сюжетной линии, но служащих аккомпанементом переживаний лирического героя. В своем балладном творчестве Пастернак опирался на традиции средневековой европейской (немецкой и французской) поэзии. В творчестве С. Есенина жанр баллады представлен очень широко, но есть только одно произведение, жанр которого самим автором определялся как баллада — «Баллада о двадцати шести» (1924). В ней, так же, как и во всем творчестве поэта, преобладает песенная интонация, позволяющая сочетать лирическое и эпическое начала, совместить элементы фантастики с поистине реалистическими картинами: «*Ситец неба такой Голубой. Море тоже рокочет Песнь Их было 26...*». «Балладу...», написанную вскоре после поездки поэта в Баку, отличает не столько историзм, сколько документальность повествования. С подобной практикой — привнесение в балладу, жанр традиционно историко-фантастический, публицистических элементов — и читатели, и критики столкнулись впервые в творчестве С. Есенина. Дальнейшее развитие баллада получает в творчестве М. Голодного («Судья ревтребунала»), С. Кирсанова («Баллада о комиссаре»), несколько позже К. Симонова, П. Антокольского, Д. Кедрина и др.

Перестал казаться «самоцельной стихотворной игрой» с нарочито выдуманнными трудностями *сонет*; он раскрыл свои возможности для выражения диалектики чувств. О закономерном чередовании любви и ненависти к сонету говорит в «Письмах о русской поэзии» Николай Гумилев. По его словам, «любовь к сонету» «возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка»¹⁰⁷. А в своем

¹⁰⁷ Гумилев Н.С. Собрание сочинений в четырех томах. Том четвертый. – М., 1991. – С. 238.

знаменитом «Антисонете», построенном на мастерском синтезе парадокса, иронии и язвительной сатиры, он восклицал:

Опять классический сонет
Навис проблемой для поэта,
И от сонета спасу нет,
И от сонета спасу нету...

Золотым веком сонетного творчества в русской поэзии называют конец XIX — начало XX века. Вот как, например, характеризуются достижения в этой форме И. Бунина: «Его сонеты — по блеску и естественности рифм, по той лёгкости и незаметности, с которыми его мысль облекается в эту столь сложную гармонию — лучшее в русской поэзии»¹⁰⁸. В опытах русских поэтов рубежа веков сказалась достаточно определенная ориентация на пушкинскую традицию вольного русского сонета¹⁰⁹.

Первые опыты разрушения традиционной сонетной формы и обретения новой наблюдаются уже в 1890-х годах (например, в переводах Вл. Соловьевым сонетов Данте). Сонеты становятся обязательным компонентом практически всех поэтических сборников и книг, вышедших в период с 1900-го по 1930-й годы. Меняется как формальная, так и содержательная сторона сонета. В его «оправу стройную» и «царственные размеры» вводятся послания, портреты, эпитафии, автопортреты и даже пародии (см., например, сонеты Бунина «На монастырском кладбище» и «Эпитафия»; Ахматовой «Ответ» и «Художнику»; цикл сонетов Бальмонта «Лермонтов»). Поражают своей ориентацией на смежные музыкальные формы жанровые опыты, в том числе сонетные, Б. Пастернака, а своей гармонической строгостью сонеты И. Анненского¹¹⁰. Рождаются исторические и философские сонеты. Живую, напряженно пульсирующую панораму русской и мировой культуры создают сонеты-портреты Игоря Северянина. Только его книга «Медальоны» (1934) включает сто таких сонетов. Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Волошин, И. Сельвинский и другие пишут венки сонетов¹¹¹. Книжки сонетов выпускают Константин Бальмонт, Абрам Эфрос, Николай Оболенский, Сергей Раевский. Для большинства поэтов сонеты были в

¹⁰⁸ Двинятина Т.М. Специфика прозаического в поэзии Бунина // Русская литература. – 1996. – №3. – С. 221.

¹⁰⁹ Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. – М., 1990. – С. 5–34.

¹¹⁰ Останкович В.А. Сонеты И.Ф. Анненского: Аспект гармонической организации. А.К.Д. – Ставрополь, 1996.

¹¹¹ См.: Венки сонетов: Библиографический указатель / Составитель Г.В. Мелентьев – Саранск, 1988.

первую очередь своеобразными литературными упражнениями¹¹², о чем свидетельствуют и имевшие место «сонетные состязания», например, между А. Блоком и А. Белым, Н. Гумилевым и М. Волошиным. Многие поэты широко используют циклические свойства сонета: рождаются чисто сонетные циклы и циклы, куда сонеты включаются как составная часть¹¹³.

Новое дыхание получает в поэзии серебряного века жанр *романса* во всевозможных его разновидностях — городского, цыганского, светского (А. Вертинский, В. Маковский, В. Шумский и др.). Стихия русского романса «оплодотворяла» поэзию А. Блока, что было тонко подмечено еще Г. Ивановым, а позже стало предметом серьезных теоретических штудий¹¹⁴. Особым своеобразием отличается романсовая поэзия Сергея Есенина. Синтез поэтики русской народной песни и романса позволил ему войти в историю русской поэзии лириком, не имеющим равных в XX веке по числу подражателей, последователей и почитателей. В начале 1920-х годов возникают первые научные дискуссии о генезисе романса как жанра и истоках его популярности. В качестве примера достаточно сказать, что в эти споры были вовлечены и такие известные литературоведы, как В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, Б. Асафьев. Свообразным итогом стал выход в 1930-ом году в издательстве Академии наук большой антологии «Русский романс». Однако споры о романсе, в которых активно участвуют современные «мэтры от литературоведения» (Гаспаров, Никонов, Акимова, Бакус и др.), продолжаются и по сей день.

Модернизируется в творчестве поэтов данного периода и жанр поэтической *литературной сказки*. Так, у Бальмонта он из широкого эпического повествования трансформируется в небольшие по объему лирические *сказочные песни* книги «Фейные сказки» (1905). Знакомство с фольклором и культурой европейских стран подтолкнуло поэта к созданию детских произведений, открывающих юному читателю неизвестные страницы мировой культуры. В ином ключе создают свои сказки авторы из группы «новокрестьянских поэтов» — Н. Клюев, С. Клычков, Б. Ширяевец. В этом жанре для них преломлялись основные аспекты новокрестьянского подхода к миру. Сказка воспринималась ими как символ поэзии и старины. Отсюда их стремление к жанровой стилизации, опирающейся на синтез народной песни, сказки, былины, отсюда отождествление в их творчестве

¹¹² См., например, статью: Кормилов С.И. Сонеты Гумилева // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1999. – № 4. – С. 11–19

¹¹³ Об использовании циклических особенностей сонета А. Ахматовой см.: Федотов О.И. Сонеты Анны Ахматовой как цикл // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1998. – № 4. – С. 32–47.

¹¹⁴ См. об этом: Лотман Ю.М. и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб. – 1996. – С. 659.

поэта с древними певцами-баянами, а лирического героя со сказочными персонажами. В творчестве Н. Гумилева сказочные жанры предстают во всем своем многообразии — от фантастических баллад («Звездный ужас») и эпических поэм («Мик», «Поэма начала»), до драматических поэм («Гондла») и сказок-пьес («Дитя Аллаха»).

С именем Анны Ахматовой связывается возрождение формы *фрагмента*, наиболее полно воплощенной в XIX веке Ф. Тютчевым. Ее стихи обычно начинаются с союза («А все, кого я на земле застала...»), с предлога («В то время я гостила на земле...») или с междометия («О, жизнь без завтрашнего дня!...»). Создается впечатление, словно из цельного текста выхвачено несколько фраз. Подобная отрывочность во многом и создает то, что называется неповторимым ахматовским стилем. До минимума сжимает малую лирическую форму Осип Мандельштам. Так, четверостишия, которыми открывается издание «Камня» 1913 года, — это штрихи, наброски к началу повествования, повествовательная интродукция, сигнал, после которого не следует ничего. В этих отрывках нет сюжетного скрепа. Эта лирика безгеройна. Он не рассказывает, как Ахматова, а, по словам Жирмунского, «создает объективные картины», строит «чисто абстрактные словесные схемы». Иначе жанр фрагмента проявляется в творчестве Петра Орешина: его стремление к событийно-сценическому изображению быта и природы и песенный ритм, звучащий диссонансом по отношению к подробной детализации, воплотились в колоритных *отрывках-зарисовках*, восходящих, как и фрагменты Ахматовой, к жанру новеллы. Жанр фрагмента, принципы максимального сжатия формы изучены мало. Однако очевидно, что в их основе — периферийность сюжета, что сообщает стиху, при всей словесной скупости и очень малой форме, высокую смысловую нагрузку, большую семантическую интенсивность по отношению к каждому отдельному слову и подчеркивается чрезвычайной структурной четкостью стихотворения и своеобразным ритмико-синтаксическим параллелизмом:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

(О. Мандельштам)

Если поэты символисты и акмеисты устремлялись к новому, не порывая с жанрово-стилевой традицией, то русский авангард, представленный несколькими школами футуризма, разрывал культурно-историческую преемственность. Так, для кубофутуристов стихи были не только словесным текстом, но и элементом графического оформления

книги. Кубофутуристы стремились эпатировать публику. «Надо сделать бу-мм», — говорили они. Безусловный лидер этой группы — Крученых — стремился дойти в жанре до границ возможного и даже перейти эти границы, создать поэзию как чистую графику, написать «*поэму цифр*», где художественный эффект достигался бы усилиями не сочинителя, а художника. Жанровые искания кубофутуристов сочетались с требованиями новой фактуры стиха¹¹⁵. Примером могут служить «*железобетонные поэмы*» Василия Каменского, вошедшие в его книгу «Танго с коровами» (1914). Почти каждая из поэм была размером в одну страницу, что позволяло читать и видеть все произведение целиком, следовательно, говорить о принципах симультанной поэзии: разворот книги представлял собой сочетание страницы с цветочным узором и шрифтовой страницы, то есть собственно поэмы, причем каждая поэма имела свою топографию, свой план и свою конфигурацию и т.д. Подобного рода поэтические тексты кубофутуристов представляли собой своего рода коллаж, причем не только внешне, но, что важно для нас, в жанровом и в содержательном плане¹¹⁶. В произведениях кубофутуриста Маяковского нередки одическая тоника и стилистика¹¹⁷. Порой это отражено непосредственно в названии — «Ода революции». Иное содержание вкладывалось в жанр оды акмеистом Мандельштамом с его «тоской по мировой культуре» («Ода Бетховену», «Бах», «Грифельная ода», «Я не увижу знаменитой Федры...» и др.).

Новаторством, неповторимым разнообразием и своеобразием отличается жанровая клавиатура Игоря Северянина, одного из создателей эгофутуризма. Первая книга Северянина — «Громокипящий кубок» (1913), название говорит само за себя, — была встречена бурей как положительных, так и отрицательных отзывов, и рецензий. Его способ преодоления классической традиции состоял в культивировании приемов, нарушавших воспитанные на протяжении двухсот лет эстетические нормы. Жанровые и языковые нововведения поэта были встречены и восхищением, и негодованием. Равнодушных — не было. Особый строй поэтики Северянина и небывалая популярность надолго закрепили за ним звание «Короля поэтов». Своим хулителям он отвечал:

¹¹⁵ Подробно об этом говорится в монографии И.М. Сахо «Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика» (М., 1999).

¹¹⁶ Подробный анализ и интерпретация «железобетонных поэм» Каменского представлена в статьях: Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский В. Танго с коровами. — М., 1991. — С. 3–12; Шемшурин А. Железобетонная поэма. — Там же. — С. 13–15.

¹¹⁷ Подробнее об этом см.: Вайскопф М. Во весь Логос: Религия Маяковского. — Москва–Иерусалим, 1997.

Я, гений Игорь Северянин,
 Своей победой упоен:
 Я повсеградно оэкранен!
 Я повсесердно утвержден!

Его стремления были просты и понятны, вполне в духе времени: обновить поэзию, обновить язык. Отсюда насыщенная звукопись, сложная рифма и жанровое экспериментаторство. В «*поэзах*», «*лиризах*», «*интуиттах*», «*ассосонетах*», «*поэматтах*», «*миньонеттах*», «*героизах*» Северянина исследователи видят стремление разорвать эстетическую замкнутость и, посредством лубочной стилистики и искусно созданной индивидуальной поэтической утопии, выйти к простому человеку с его запросами и потребностями. Исполнение «поэз» автором подчеркивало их напевную, но своеобразно сочетающуюся с ораторской, интонацию. Неологизмы Северянина, его способ работы с языком, со словом нашли отражение в творчестве многих поэтов («*дамыи*», «*взорлил*» — находим у Маяковского; «*сонь*», «*лунь*», «*смуть*» — встречаем у Есенина и т.д.). На иронический характер языкового и жанрового авангардизма Игоря Северянина указывает современные исследователи творчества поэта¹¹⁸. Влияние И. Северянина на русскую поэзию ощутимо и в сегодняшней поставангардистской и постмодернистской поэзии.

Если ирония Северянина чисто авангардна, то ирония и сатира другого замечательного поэта серебряного века — Саши Черного — была традиционной, хотя, с точки зрения жанра, и модернизированной. Писатели и поэты журнала «Сатирикон», в группу которых входил С. Черный, опирались на богатые жанровые и стилистические традиции русской сатирической литературы XVIII — XIX веков. Однако ощутима и разница. Суть трансформации жанровой системы в творчестве сатириконецев — в *синтезе* литературных и публицистических сатирических жанров. Помимо этой особенности, поэтические *сатиры* Саши Черного отличаются глубоким лиризмом. Симптоматично с этой точки зрения то, что в первую книгу — «Сатиры» (1910) — был включен раздел «Лирические сатиры», а вторая книга была названа автором «Сатиры и лирика» (1913). Одни критики, комментируя эти книги, восклицали: «Это сатира, а где же лирика?» Но другие им вопрошающе вторили: «Это лирика? Не совсем. Но это и не сатира!» Емко и точно жанрово-стилевые особенности творчества поэта-сатирика охарактеризовал Куприн, подчеркивая, что «узость, мелочность, скука и подлость обывательщины отражаются у Саши Черного чудесными, сжатыми, незабываемыми штрихами, роднящими его

118

См., например: Урбан А. Добрый ироник // Звезда. – 1987. – № 5. – С. 164–173.

только с Чеховым, совсем независимо от влияния великого художника»¹¹⁹. В отсутствии скепсиса и пессимизма, в слиянии юмора, сатиры и лирики в одно целое видел сам поэт один из способов снять с сатиры «заклятие» второсортной поэзии. Почитателями таланта Черного-сатирика и Черного-поэта были Гумилев, Маяковский, Белый и многие другие. Одним из своих учителей назвал его В. Набоков.

Жанровыми открытиями обогатили русскую литературу и поэты, не принадлежавшие к определенным течениям и группировкам. Всех их объединяло нежелание связывать себя какими-либо художественными или идеологическими установками и подчеркнуто свободное отношение к тому, что предпочиталось большинством. Такими поэтами были прежде всего Марина Цветаева, Максимилиан Волошин, Владислав Ходасевич, позже — Владимир Набоков.

Жанровую природу большинства лирических текстов Цветаевой охарактеризовать очень сложно. Они практически несоотносимы с поэтическими жанрами в традиционном понимании этого слова. Обычно ее стихи представляют собой развернутую метафору, где инвариант порождает ряд вариантов, которые и составляют основную ткань стихотворения. Причем сам процесс создания произведения обнажен, что делает читателя участником и соучастником творения текста. Отвергая всякую структуру, она признавала любую стихию — языка, природы, «стихию стихотворную». Она не была чужда традиционных жанров, но истинно ее, цветаевскими жанрами были *«романы души»* и *лирические дневники*, воплотившиеся в циклах ее стихов и поэтических книгах.

Диапазон жанров В. Набокова весьма широк. С одной стороны, он опирался на классическую традицию, с другой, — на крайние авангардистские течения. В его творчестве до предела обостряется все самое контрастное, что имеет место быть в русской поэзии. Диапазон колебаний от классики до авангарда и составляет главную особенность поэзии Набокова.

Особым, неповторимым в жанровом отношении своеобразием на общем фоне русской поэзии первой трети XX века выделяются стихи выдающегося русского художника, общественного деятеля, просветителя, путешественника Николая Рериха, собранные в поэтический сборник «Цветы Мории» (1921). Его стихи предстают некими «письменами», написанными свободным стихом. В некоторых из них угадывается жанр притчи, в других — поучения и наставления, в-третьих — псалма и молитвы. Каждый отдельный стихотворный текст в контексте всего

¹¹⁹ Цит. по: Кривин Ф. Саша Черный // Черный С. Стихотворения. – М., 1991. – С. 9.

сборника предстает «священным знаком», «символом», которыми отмечен путь устремленного к духовному совершенству человека. Таково, например, стихотворение «Не закрой» (1916):

Над водоемом склонившись,
мальчик с восторгом сказал:
«Какое красивое небо!
Как отразилось оно!
Оно самоцветно, бездонно!»
«Мальчик мой милый,
ты очарован одним отраженьем.
Тебе довольно того, что внизу.
Мальчик, вниз не смотри!
Обрати глаза твои вверх.
Сумей увидеть великое небо.
Своими руками глаза себе
не закрой».

Влияние поэзии Рериха, в том числе жанровое и стилистическое, ощутимо в творчестве многих поэтов-современников, шедших путем духовных исканий — Гумилева, Волошина. Без стихов Рериха немислима и современная духовная поэзия.

На самом начальном этапе русского модернизма многими поэтами предпринимались попытки перейти от лиро-эпических поэм XIX века к монументальному эпосу. Отчасти этому способствовал интерес к древнему эпосу, большая практика переводов его шедевров. Это нашло отражение в возрождении и развитии жанра исторической поэмы, хотя в критике начала XX века и отмечалось, что «современная поэзия чужда крупным замыслам»¹²⁰. Интересными попытками создания широких исторических полотен явились «Царю северного полюса» Брюсова и «Возмездие» Блока. Примечательна в этом плане написанная в свободной ассоциативной манере историческая поэма В. Хлебникова «Хаджи-Тархан». Предельной субъективации исторического явления, через тяготение к индивидуально осознанной мифологии, Хлебников достигает в поэмах «Марина Мнишек», «Царская невеста», «Дети выдры» и других, которые рассматриваются литературоведами как *антиэпос*, при этом подчеркивается удивительная способность автора переводить «пласты столетий, судьбы народов» в «интимный лирический план».¹²¹ Последней дореволюционной исторической поэмой принято считать «Сердце народное — Стенька Разин» В. Каменского.

¹²⁰ Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. – 1909. – № 2. – С. 29.

¹²¹ Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. – М, 1975. – С. 107.

Своеобразие исторических поэм начала 1920-х годов основано на впитывании традиций русской реалистической прозы XIX века и особенно прозы натуральной школы. Эти, как жанровые, так и стилистические особенности прозы, привлёкшие внимание поэтов, как нельзя лучше охарактеризовал И. Сельвинский, и его определения с полным правом можно отнести не только к его «Улялаевщине», но и к другим историческим поэмам этого периода («150000000» Маяковского, «Емельян Пугачев» Есенина, «Лейтенант Шмидт» Пастернака, «Дума про Опанаса» Багрицкого, «Семен Проскаков» Асеева, «Повесть о рыжем Мотеле...» Уткина и т.п.):

«Основная линия прозы, которую мы стараемся усвоить, это — психологизм, проведенный на натуралистических деталях... Вторая линия прозаических влияний — документация... Если о герое говорится, что он хорошо знает предмет, то необходимо это тут же доказать... Третьим моментом дубльреализма является цифра... (...) Статистика из декоративного или гротескного приема подачи образа превращается в метод изображения, в новый тип образа, образа статистического, который дается не сразу, а накапливается постепенно и в конце концов из периферийного становится центральным»¹²².

Своеобразной параллелью по отношению к эпическому поэтическому повествованию этого периода предстают *поэмы лирические*, где повествовательное начало уменьшено до предела, а авторское «Я», отношение автора к излагаемому материалу, стало главным. Таковы, например, «Двенадцать» Блока, «Христос воскрес» А. Белого, «Поэма Конца», «Поэма Лестницы» Цветаевой и многие другие. Появляется большое количество разновидностей этого жанра (по классификации А. Микешина): *поэма-аллегория* («Соловьинный сад» Блока), *поэма-симфония* (его же «Двенадцать»), *поэма-пророчество* («Инония» Есенина), *поэма-трагедия* («Про это» Маяковского) и другие¹²³.

«В имеющихся по поводу поэм М. Цветаевой исследованиях нет единства в жанровом определении поэм, как нет единства и в самой их типологии. Их называют лирическими, лиро-эпическими, часть из них — сказочными, фольклорными. Но как бы их ни называли, — пишет Н.О. Осипова, — пятнадцать поэм, созданных М. Цветаевой в 1920-е годы, составили наряду с поэмами такого же плана В. Маяковского («Про это»), Б. Пастернака («Высокая болезнь»), П. Антокольского («Обручение во сне»), Н. Асеева («Лирическое отступление») и др. золотой фонд русской поэмы»¹²⁴.

¹²² Цит. по: Сельвинский И. Избранные произведения. — Л., 1972. — С. 911–912.

¹²³ Микешин А.М. Русская романтическая поэма. — Вологда, 1991.

¹²⁴ Осипова Н.О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. — Киров, 2000. — С. 130.

Тот же автор, отмечая синтез мифологического, фольклорного, литературно-романтического пластов в поэмах этого времени, подчеркнул, что актуализация принципов художественного мифологизма в значительной степени отразилась на трансформации жанра поэмы. В ней, наряду с тягой к интерпретации, пересозданию исконных мифов, обнаруживается стремление к творению авторских мифов, своего рода «поэм-мифов» (З. Минц):

«Мышление «антимирами», широкая метафоризация бытия, «втягивание» космоса в орбиту личностного осознания, осознание человеческого «я» в пограничной ситуации между бытом и бытием, Логосом и Космосом рождало новые поэтические формы <...> Миф становится привлекательной моделью в системе лирической поэмы и потому, что художников интересует изменчивость и бесконечная вариативность личности при сохранении ядра архетипа, при этом универсальность мифологической модели служит целям типологизации характера. Поэтому именно миф (а не сюжет, не даже элементы его) в лирической поэме может быть структурообразующим элементом ее лирической основы и формировать жанр, особенно в тех его моделях, которые вырастают из лирического цикла»¹²⁵.

В 1930-е годы жанр лирической поэмы в русской литературе практически исчезает. Как подтверждение звучат слова Б. Пастернака, сказанные им еще в 1927 году: «Я считаю, что эпос внушен временем, и поэтому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно»¹²⁶. На художественные искания наслаивались трудности иного порядка: Пастернак (и не он один) понимал, что возможность публикаций отныне начинает зависеть от подчеркнутой социальности произведений. Как отмечают комментаторы его переписки с Цветаевой, денежные затруднения ввиду отправки жены и сына в Германию засадили его за круглосуточную работу над поэмой «Лейтенант Шмидт», посвященную известным историческим событиям. В письме Цветаевой от 19 мая 1926 г. поэт сам признается: «Соображенья житейские заставляют меня признать все уже написанное о Шмидте «1-ю частью» целого, уверовать в написание второй и сдать написанное в журнал»¹²⁷. Признаком эпичности поэм конца 1920-х — начала 1930-х годов стал прием нанизывания исторических эпох на стержень современности, обращение к вечности как фундаменту и гаранту обновления.

¹²⁵ Осипова Н.О. Творчество М. И. Цветаевой ... – С. 128–131.

¹²⁶ Цит. по: Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. – М.–Л., 1965. – С. 656.

¹²⁷ Дыхание лирики. Из переписки Р.-М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака в 1926 году // Дружба народов. – 1987. – №7. – С. 257.

В поэзии первой трети XX века стилиобразующим фактором является не только жанр, но и метрика стиха. Глобальное по своим масштабам развитие жанровой системы русской поэзии в эпоху модернизма не может соперничать по своей значимости с главным событием новой эпохи — открытием чисто тонической системы стихосложения. Не вызывает сомнения факт выделения в истории русской поэзии двух наиболее значимых этапов. Первый из них (1730-1745 гг.) связан с утверждением силлаботоники, сменившей силлабический стих. Второй — 1890–1920-е годы, когда силлабо-тонический стих уступает перед напором *стиха тонического*, опирающегося на неисчерпаемые кладовые разговорного языка. Подчеркнем, что смена поэтической парадигмы в обеих этих эпохах осуществлялась и теоретически, и практически. Модернизм характеризуется и «битвой титанов», подобных Тредиаковскому, Ломоносову и Сумарокову, каковыми в новой эпохе без преувеличения можно назвать Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Николая Гумилева, Велимира Хлебникова и многих других, и теоретической борьбой творческих группировок и направлений. Победителей выявить нельзя. Можно лишь констатировать, что литература серебряного века рассматривается в истории мировой литературы как феномен.

Опора на традицию, безусловно, сказывалась и здесь (вспомним теорию тонического стиха), но не обошлось и без подлинно новаторских открытий.

Преимущество осуществлялась главным образом в ритмике — в разработке просодических возможностей устоявшихся русских стихотворных размеров, прежде всего ритма 4-стопного и 6-стопного ямба, что естественно провоцировало модернизацию классических строфических форм. Разработка архаических ритмов была свойственна для поэзии старших символистов. Их эксперименты получили в стиховедении название *полиметрии* и *полиритмии*. Новаторство же связано прежде всего с приходом в литературу Александра Блока, открывшего *дольник*, промежуточную форму между силлаботоникой и чистой тоникой. Вольный нерифмованный дольник стал одним из основных размеров уже в «Розе и кресте». А своей кульминации этот предельно расшатанный ритм, осложненный неравнострочностью, но с сохраняющейся рифмовкой, достиг в том подобии балаганного стиха, которым начинается поэма «Двенадцать»¹²⁸.

Ритмическое новшество Блока поначалу входило в поэзию нелегко; у Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова, Белого дольник — явление не частое. Как готовое выразительное средство этот метр был воспринят акмеистами.

¹²⁸ Руднев П.А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать» // Труды по русской и славянской филологии. Т. 18. – Тарту, 1971. – С. 195–221.

Решающий шаг в популяризации его сделала Ахматова («Смуглый отрок бродил по аллеям...», «Песня последней встречи», «Как велит простая учтивость...», «Все мы бражники здесь, блудницы...» и т.д.); за ней последовал Гумилев («Рим», «Пиза», «Леонард», «Птица», «Наступление» и т. д.). Это проложило *«блоковскому»* *дольнику* дорогу в массовую поэзию: он живет в поэзии Есенина, Маяковского, Асеева, Цветаевой и др., ритмически эволюционирует, разветвляется на

«акмеистский тип»:

Положи мне на плечи руки
И в глаза прямее взгляни.
Если б знала ты, сколько муки
Сердце приняло в эти дни...;
(А. Сурков)

«есенинский тип»:

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть;
(С. Есенин)

«цветаевский тип»:

Превыше крестов и труб,
Крещенный в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ –
Здорово, в веках Владимир!
(М. Цветаева)

Своеобразны *дольники* Э. Багрицкого:

Уже кончается день — и ночь
Надвигается из-за крыш...
Сапожник откладывает башмак,
Вколотив последний гвоздь...
(Э. Багрицкий)

Как отмечает М. Гаспаров, в период с 1925 по 1960 годы *«блоковский»* *дольник* и все его разновидности предстают почти как «шестой метр» при пяти классических (ямбе, хорее, дактиле, амфибрахийи и анапесте), и лишь в поэзии последней трети минувшего века этот *дольник* стал вытесняться более свободными размерами¹²⁹.

«Возрождение» стиха не ограничивалось только введением тоники, оно шло по пути широкой перестройки всех выразительных средств

¹²⁹

Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том III. О стихе. – М., 1997. – С. 461.

стиха. Ритмика, рифма, строфика — в каждой области было найдено нечто принципиально новое. Однако новаторские поиски, безусловно, опирались на традицию. Осознанная преемственность по отношению к прошлому, даже через его полное отрицание, выступила антиномией по отношению к средствам, которых не знало прошлое, поэты стремились показать, что могут выражать новые мысли и чувства новых людей, рожденных новой эпохой, и что они располагают всем необходимым для этого. Все старое подвергалось жесткой, но оправданной деформации, чтобы, не теряя прежней прелести, зазвучать как новое. Так, стилистика авангардной поэзии поражала современников обилием иноязычных заимствований, вновь изобретенных слов, созданных на основе варваризмов. Этот лексический пласт был прямым вызовом символистам и акмеистам. Стиль усложнялся поисками географической, технической, урбанистической экзотики, преобладанием *зауми*, и на этом фоне складывались предельно резкие формы *акцентного* и *свободного* стиха.

По-футуристически обрушивалась на читателя всеми своими поэтическими приемами и М. Цветаева. Ее тексты отличает обилие пауз — не столько синтаксических, сколько эмфатических, то есть требуемых напором чувств, асимметричный метрический строй, когда границы стихотворных строк не совпадают с границами предложений, словосочетаний и слов. Ее интонация — то напевная и говорная, то ораторская, срывающаяся на крик.

Главная особенность рифменной системы русской поэзии первой трети XX века состояла в том, что была узаконена *неточная рифма*, то есть рифма с неполным совпадением согласных звуков, когда каждый отдельный случай воспринимается как индивидуальное творчество поэта-модерниста, поэта-экспериментатора, внесившего свой вклад в обогащение русской поэтической школы. Исследователи указывают на определенную взаимозависимость в противоборстве двух рифменных систем (точной и неточной)¹³⁰. Интенсивные поиски новых способов рифмовки связаны с началом 1910-х годов. Кульминацией расцвета неточной рифмы называют 1920-е годы, а в 1930-е в творчестве большинства поэтов происходит процесс вытеснения неточной рифмы точной¹³¹. Точность рифмы обычно связывается с совпадением клаузул (последних стоп стихов), то есть суффиксов и окончаний. Неточность основана на совпадении корней, что приводит к дополнительной и все более прочной семантизации рифмующихся слов, актуализации их лексических значений.

¹³⁰ Самойлов Д. Книга о русской рифме. — М., 1982. — С. 224.

¹³¹ Шепелева С.Н. Некоторые особенности эволюции русской рифмы. XX век // Проблемы структурной лингвистики. — М., 1983. — С. 218.

Другими словами, появление и развитие неточной рифмы — это главный формальный показатель усложнения поэзии серебряного века, углубления ее смысловых уровней и расширения лексико-семантических горизонтов. Решающую роль в этом процессе сыграли авангардные течения и такие поэты, как Маяковский, Северянин, Пастернак, Цветаева и др. («*рассказ — тоска*» у Маяковского; «*в снегах Архангельск — день на Ганге*», «*пакость — плакать*» у Пастернака; «*междущарствие — коварствуют*» у Цветаевой). Особым экспериментаторством в плане неточной рифмы и все большим ее усложнением отличается поэзия И. Эренбурга. Его рифмы сплываются в сплошную пелену неопределенных созвучий: «*капала — жалко — собака — лапой — солдата — плакал — папаха — капает — на пол*» (в литературоведении за ними закрепился термин «*рифмоиды*»). В творчестве Брюсова зарождается и получает свое дальнейшее развитие, достигая кульминации у Маяковского, *неравносложная рифма* («*врезываясь — трезвость*»). Однако рифменное новаторство не исключало популярности и вполне традиционных рифм:

Тополей седая *стая*,
 Воздух тополиный...
 Украина, мать *родная*,
 Песня-Украина!..

(Э. Багрицкий «*Дума про Опанаса*», 1926)

Поворачивали дула
 В синем холоде штыков,
 И звезда на нас взглянула
 Из-за темных облаков.

(М. Светлов «*В разведке*», 1927)

Вообще новаторство рифмовки — понятие, нуждающееся в уточнении. Новаторство не в том, чтобы придумать рифму, пусть даже самую необычную, что вполне доступно любому грамотному (то есть знающему, что такое рифма) человеку, для этого не обязательно быть поэтом. Главная «техническая», если можно так выразиться, задача поэта — связать рифмы контекстом, и не просто доступным и понятным, но *контекстом поэтическим*. Иногда связывание рифм непоэтическим или псевдопоэтическим контекстом поэты называли экспериментаторством (см. опыты Брюсова или футуристов), как бы молчаливо соглашаясь, что это лишь игра, проверка рифм на холостом ходу. Подобная работа именуется также «лабораторией поэта». Однако дело не в эксперименте ради эксперимента. Задача в том, чтобы рифма (новаторская или не новаторская) стала органичной, неотъемлемой частью стиха. Поэт становится новатором

рифмы тогда, когда она становится органической чертой его стиля, то есть задействована в его лучших поэтических контекстах и перестала восприниматься как некий экзотический и чужеродный элемент.

Поэты первой трети XX века очень много экспериментировали и с *составной рифмой*, употреблявшейся в русской поэзии обычно в виде каламбура (Мятлев, Минаев), то есть была исключительно приемом шуточной поэзии: «*Область рифм - моя стихия И легко пишу стихи я...*» (Минаев). В начале 10-х годов составная рифма активно вводится в стихи Маяковским и Асеевым: «*А в небе, лучик сережковой вдев в ушко, звезда как вы, хорошая, -- не звезда, а девушка...*», «*Он мне всю жизнь глаза ест, дав в непосильный дар ту, кто, как звонок на заезд, с ним меня гонит к старту...*», а также знаменитое: «*Лет до ста расти вам без старости...*». Но из их лучших поэтических контекстов этих поэтов составные рифмы все же исключены, иными словами, эксперимент так и не вышел из стадии эксперимента.

Только лишь у Хлебникова составная рифма становится более или менее постоянной чертой его поэтического стиля, однако и у него поэтический контекст иногда перебивается явным экспериментаторством:

И кто я, сын какой я Бульбы?
Тот своеверный или старший?
О больше, больше свиста пуль бы!
Ты роковой секир удар шей!
(«У»)

Много примеров гармонического применения составной рифмы можно найти в поэзии Б. Пастернака. Он увидел в ней новые интонационно-выразительные возможности, по достоинству оценил ее семантический потенциал:

Вырываясь с моря, из-за почты,
Ветер прет на ощупь, как слепой,
К повороту, несмотря на то, что
Тотчас же сшибается с толпой.
(«Лейтенант Шмидт»)

Отметим, что в последнем примере составная рифма включает служебное слово — наиболее естественную и в то же время семантически не перегруженную часть речи.

Русская поэтическая школа в 90-е годы XIX и за первые тридцать лет XX вв. обогатилась и именами, и стилистическими открытиями сотен поэтов. За всеми ними была одна и та же многовековая русская история, культура, литература, сознание каждого из них формировал один и тот же русский язык, но каждая новая литературная эпоха несет с собой коренное

обновление поэтического языка, о необходимости которого еще в 1921 г. сказал Р. Якобсон:

«Язык поэзии покрывается олифой — ни тропы, ни поэтические вольности больше ничего не говорят сознанию» и тогда нужен приток «свежих элементов языка, практического, чтобы иррациональные поэтические построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое»¹³².

Одни поэты — А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, О. Мандельштам — отразили сдвиг в языке революционной эпохи с присущей высокой поэзии гармонией, другие, как, например, Маяковский в поэме «Облако в штанах» — резко сталкивали контрастные слои лексики¹³³. Новации в сфере поэтического языка этого периода — предмет лингвопоэтики, ей посвящен ряд исследований В. Григорьева, Н. Кожевниковой, Л. Зубовой и др., коллективные труды «Очерки истории языка русской поэзии XX века», издаваемые с 1993 года. Многообразие жанрово-стилевых поисков, о которых шла речь в данном параграфе, заложило основу феномена русской поэзии первой трети XX века.

2.3. Тема родины как прецедентный феномен в художественном мире Анны Ахматовой

Лирическая героиня А.А. Ахматовой не была изолирована от бурь и тревог своего времени. В интимную лирику первых книг поэтессы не столь часто, как у Блока, но все же входили раздумья о родной земле. «Какую значительную по своему гражданственному смыслу и внутреннему своему масштабу маленькую антологию можно было бы составить, если собрать воедино все написанное ею о Родине, о родной земле», — заметил В. Я. Виленкин¹³⁴. И реализовывалась эта тема поначалу также в интонации интимного шепота. Любовь к Родине и Любовь-Эрос Ахматовой не рядоположны: единство интимной любовной лирики и стихотворений гражданско-патриотической тематики достигается частым употреблением в стихах о любви пейзажных зарисовок, фольклорных мотивов и христианских и библейских образов. Кроме того, психологический лиризм переживаний лирической героини передается через насыщение словами,

¹³² Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 287.

¹³³ Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX века // Вестник МГУ. Серия 9. — 2001. — № 4.

¹³⁴ Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. — М., 1990. — С. 113.

имеющими общекультурные и исторические ассоциации, соответствующие внутреннему пространству стиха.

Образованное таким образом единое семантическое поле, а также система двойников (архетипов поведенческого облика) — Кассандра, Лотова жена, Рахиль, Мелхола, Федра, Дидона, Клеопатра, боярыня Морозова, стрелецкая женка и т.д. — позволили Ахматовой быть центром своего исторического или культурного сюжета, насыщать его драматическим смыслом. Психологическое, бытовое, частное трансформировалось в историческое, культурное. Патриотизм и эротизм, история и культура демонстрировали в ее стихах свою взаимообратимость.

Тема Родины традиционна для русской поэзии, но Ахматову нельзя причислить к кругу поэтов, для которых эта тема стала «показной» и которые стихи о Родине «сочиняют навзрыд». Однако образ России в ее творчестве — один из ведущих. Для нее, как и для большинства русских поэтов, также характерны традиционные образные параллели: Россия-мать, Россия — невеста (жена), Россия-обитель, Россия — святая земля и др. Традиционна в ее поэзии и связь образа России с образами дороги, дали, простора, ветра, песни. Устоявшиеся словообразы дополняются собственными: Россия — тело («Ранят тело твоё пресвятое...»), Россия — храм, Россия — мессия, отсюда частое употребление слов-символов христианской атрибутики, колокольного звона, храмовой символики, фольклорных мотивов. В то же время восприятие Родины и соответственно образ России у Ахматовой своеобразны, что отражается уже в характере номинаций и их выборе. Как показывает частотный словарь, в стихах Ахматовой слово Родина повторяется 9 раз, Отчизна — 4 раза, Россия — 5 раз, Русь — 2, край — 15. Конечно, это не показатель высокой частотности, однако слово земля — одно из самых часто употребляемых слов в ее поэзии (80 случаев), и именно оно (одно или в сочетании с эпитетом родная) наиболее часто используется в творчестве Ахматовой для определения Родины¹³⁵.

Но если в первой книге мотив Родины намечен лишь пунктиром, то в «Четках» топос родной земли постепенно становится преобладающим и достигнет кульминации в последующих трех книгах. В «Четках» образ матери-земли своеобразно воплощен через природные, нравственные, философские и другие общерусские представления о пространстве как одном из «мировых ориентиров» в художественном мире поэта. Это пространство сжимается до точки в огромном мире. Земля, родина понимаются Ахматовой мифологически, амбивалентно и как порождающее

¹³⁵ Николина Н. А. Образ родины в поэзии А. Ахматовой // Русский язык в школе. — 1989. — № 2. — С. 72–73

лоно, мудрость, источник жизни, и как могила, символ смерти, а поэзия, соответственно, — как звено, соединяющее землю с миром Божьим. В стихах мы не найдем непредсказуемости и отчуждения. Приметы России, рассыпанные отдельными мазками по всем стихам сборника, централизуют и формируют его структуру.

Образ матери-земли, родины-деревни, образ провинциальной России складывается в Слепнево, истоки которого мы находим в стихотворении «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»:

...Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

(1913)

В этом стихотворении поэтесса выразила свою причастность к жизни Родины. Отсюда и память о скудной тверской земле, отсюда и предметное описание «неярких просторов»: ветхий колодец с журавлем, облака, скрипучие воротца в полях. Такое восприятие Родины как тоскующей, скудной земли было свойственно и А.А. Блоку, и Ф. Сологубу, и И.А. Бунину. Но у Ахматовой тоскующая земля не вызывает скорбных, горестных мыслей, именно к этой земле поэтесса приходит на поклон, у этой земли ищет она ответа: верно ли живу, то ли делаю; поэтому и появляются «осуждающие взоры спокойных загорелых баб».

В стихотворении содержится ряд образных деталей, которые будут обыгрываться Ахматовой во многих последующих стихах: скудная земля, ветхий колодец, скрипучие воротца, неяркие просторы, тверская земля, тоска, из других стихов к ним добавятся «темный» (Таинственные, темные селенья, темная Россия) и «тихий» (Ты, тихая, сияешь предо мной). Эти стихи очень важны для понимания всего творчества Ахматовой. «Это как бы возвращение в Россию, только не из чужой земли, а из Серебряного века»¹³⁶.

¹³⁶ Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 261.

Приметы провинциальной России даны в восприятии лирической героини, взгляд которой постоянно движется и последовательно расширяется; в свою очередь она сама дана в восприятии «загорелых баб», спокойствие которых противопоставлено ее душевному смятению и «томлению»; «неволя» же героини противопоставляется «просторам, где даже голос ветра слаб». Это противопоставление связано с мотивом нравственной вины — «боли», которая, являясь основой подлинной свободы, всегда связана у Ахматовой с выходом за пределы своего «я», с трагическим осмыслением не только личной, но и народной судьбы или судьбы своего поколения.

В стихотворении «Плотно сомкнуты губы сухие...» (1913) образ России усложняется и связывается, с одной стороны, с мотивами страдания («И кликуша без голоса билась, Воздух силясь губами поймать») и нищеты, а с другой, — с мотивами пламенной веры, мотивами, ключевыми для Ахматовой. Они создают образ России, определяют национальный характер и судьбу лирической героини. Религиозные мотивы присущи ахматовской поэзии, но, говоря словами Жирмунского, бытовая религиозность ее стихотворений делала их созвучными переживаниям простого человека из народа, от имени которого говорит поэт¹³⁷.

Сознание поэта, его внутренний опыт, независимо от того, идет ли речь о личном переживании или о событиях и предметах внешнего мира, служат пространством для лирического сюжета, в котором скрещиваются отдаленные смысловые ряды, отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с иносказательным. Поэтому здесь мы обращаем внимание на значение символов колокола, колокольного звона в формировании образа Родины у Ахматовой. Исследователи ее поэзии с точки зрения музыкального искусства¹³⁸ отмечали, что колокола, колокольный звон — это реалии звучащего быта, атрибут сельского или городского пейзажа, а также деталь храмовой обстановки. На наш взгляд, это прежде всего символ призыва, единения, «голос многих» и для многих. Слово «колокол», означающее — Бытие Божие, символизирует присутствие Бога внутри каждого отдельного человека. Сознательно или бессознательно, но Ахматова это учитывала, иначе не было бы строк, подобных этим:

И весь день не замолкали звоны
Над простором вспаханной земли...
«Стал мне реже снится...»
(1914)

¹³⁷ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — С. 47.

¹³⁸ См., например: Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. — Л., 1989; Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. — М., 1991; Цивьян Т.В. Ахматова и музыка // Russian Literature. — 1995. — №№ 10–11.

Человек сам по себе колокол и било (иначе — «язык»), и вопрос только в том, может ли он резонировать, то есть откликаться на зов нуждающихся, или заставить звучать свой колокол так, чтобы заново обрести свое чистое бытие. В противном случае его Божественное остается неподвижным и немым, слепым и глухим. Резонируя, откликаясь, человек приобщается к прекрасному, становится его частью, на что указывает слово «звон», очень часто употребляемое Ахматовой и рифмуемое со словом «стон», чем отграничиваются живое и Божественное от мертвого и немого.

Колокольным звоном у Ахматовой символизируется открытость души, вера и любовь к Богу, сила, устраняющая зло и заблуждения, ведь колокол всегда ассоциировался с истиной:

И санок маленьких такой неверный бег

Под звоны древние далеких колоколен.

(«Он длится без конца...», 1912)

Путь героини — нерешительный, «неверный» шаг к будущему — освящается колокольным звоном, говорящим о правильности, «истинности» избранного ею пути. Она понимает «колокольную речь», и колокола непременно звонят — говорят с ней, — когда она выбирает верный путь к чистому бытию, или предупреждают об опасности. Колокольный звон всегда выступает посредником в общении лирической героини с Богом, а в некоторых случаях, когда Бог общается с ней непосредственно, его речь, его голос все равно характеризуются «колокольными» эпитетами: «И промолвил мне благостно-звонко: «Будет сын твой и жив и здоров!» «Благостно-звонко» здесь воспринимается не иначе как благая весть или благовест, то есть колокольный звон, сообщающий либо о начале церковной службы, либо о праздничном, радостном событии.

Исследователи отмечали, что героиня Ахматовой часто склоняется к аскезе, монашествует, творит молитву, скорбит, и в том быте, в той обстановке, которые ее окружают, она видит знаки судьбы, ее роковой власти. В поэзии эти знаки предстают в образах ассоциативного ряда, связанных со смертью, с похоронным ритуалом, с последним прощанием, которые непременно соседствуют с пейзажной лирикой, символами христианского культа, поэтикой фольклора: «На землю саван тягостный возложен».

Одним из ключевых в лирике Ахматовой принято считать мотив смерти. Известно ее высказывание: «...Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них таится личность автора и дух его поэзии...»¹³⁹. «Как тема, смерть всегда служит лакмусовой бумажкой для этики поэта», — написал

¹³⁹ Цит. по: Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. — М., 1989. — С. 12.

Иосиф Бродский в эссе, посвященном Анне Ахматовой¹⁴⁰. В ее стихах мотив смерти создает особую нравственную ауру: ощущение пожизненного стояния над бездной, над тьмой, ощущение неизбежной тревоги и скорби, не только в оппозиции Эрос/Танатос, о чем речь шла выше, но и в образе России, который также постигается мерой смерти, с той «необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала», которую Твардовский считал самой характерной отличительной чертой поэзии Ахматовой¹⁴¹. В стихах Ахматовой мотивы Родины и смерти не просто соседствуют, а психологически заостряются, мистифицируются, достигая уровня пророчества.

В третьей книге стихов Ахматовой — «Белая стая», — которую в третьей ее части составили стихи 1914-1917 годов, периода Первой мировой войны, контаминация тем Родины и смерти усиливается. Военная тема диктует Ахматовой звуки эпической музыки. Выкристаллизовалась и тема Родины, только намеченная пунктиром в ранних сборниках. Всенародное горе заставило по-другому осмыслить понятие Родины. Это дало возможность говорить об эпичности лирики Ахматовой не только с позиции жанра, но и темы, влияющей на жанр. Для поэта война — это скорбь, беда для страны, горе для людей:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил...

(1914)

Переживание трагедии любви и теперь осталось основным мотивом, но если раньше лирическая героиня чаще представляла творящей молитву или преступающей обет, то в «Белой стае» она становится солдаткой, потом вдовой, скорбящей матерью, отождествляется с плакальщицей. Этот образ женщины, оплакивающей родную землю, будет повторяться в поэзии Ахматовой, связываясь с мотивами одиночества и трагической вины за, возможно, не разделенной с другими до конца бедой. Так, продолжает на новом витке развиваться цепь перетекающих друг в друга образов, зародившихся еще в ранних стихах, но усиленных темами войны и смерти: мать-земля, мать-родина, мать-родительница, мать-защитница. И вновь личное пересекается с общим, а через мотив страдающей матери создается образ плачущей от горя России:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!

(1918)

¹⁴⁰ Бродский И. А. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. — СПб., 1999. — С. 40.

¹⁴¹ Твардовский А. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. — М., 1980. — С. 271.

Здесь лирическая героиня — мать, потерявшая сына. Мировосприятие Ахматовой, очевидно, совпало с мироощущением тысяч и миллионов матерей, жертвующих в годы военных катаклизмов своими детьми и оплакивающих их и свою участь. В этом стихотворении Ахматова вступает в противоречие с собственной «Молитвой» (1915 г.). В «Молитве» присутствует то чувство к России, к земле родной, которое священник Александр Шмеман назвал «чувством какой-то почти утробной от нее неотделимости»¹⁴². Образ Матери в «Четках», у которой «Магдалина сыночка взяла», матери, измученной страхом за больного ребенка, трансформируется «в тот час, как рушатся миры» в образ женщины-плакальщицы, а затем в образ жены-мироносицы, готовой отдать и любимого, и сына, и свой творческий дар во имя процветания своей Родины, России. Такая позиция соответствует нормам христианской морали — пострадать и тем возвыситься над роком, через страдание обрести свет. Но героиня Ахматовой сохраняет отчетливое сознание всего ужаса, всей глубины трагедии, всей безмерности страданий, на которые обрекается человек, народ.

Дай мне горькие годы недуга,
 Задыханья, бессонницу, жар,
 Отыми и ребенка, и друга,
 И таинственный песенный дар —
 Так молюсь за твоей литургией
 После стольких томительных дней,
 Чтобы туча над темной Россией
 Стала облаком в славе лучей.

(1915)

В «Молитве» мифотворчество Ахматовой выходит на уровень архетипа. Можно провести аналогию с евангельским сюжетом о Присно Деве Марии, пожертвовавшей своим сыном ради спасения человечества, а также с ветхозаветным сказанием о жертвоприношении Авраама. Ахматовская героиня готова пожертвовать ребенком ради спасения России. Использование архетипического сюжета приводит к пересечению двух выделяемых русскими философами типов любви — любви материнской и любви к Родине. Но возникающее на первый взгляд противоречие разрешается высшей любовью — любовью к Богу. Молитва была услышана, жертва принята и как вознаграждение за веру воспринимается любовь Бога к героине и ее ребенку: Бог дарует ему жизнь. Об этом мы узнаём из стихотворения «Город сгинул, последнего дома...».

¹⁴² Шмеман А. Анна Ахматова // Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. — С. 296.

Сборник «Белая стая» завершается стихами 1916 года, в которых пророчески возникает образ пустоты, разоренной России и мотив дороги как поиска выхода из возникших исторических проблем. В следующей книге — «Подорожник» — эти темы станут основными, а мотив надежды исчезнет. В этом приметы России революционной, смуты в родной стране. Примечательны для развития этой темы три стихотворения из этого сборника, написанные в 1919 году, которые позже Ахматова объединила в мини-цикл: «Встреча» («Зажженных рано фонарей...», «Чем хуже этот век предшествующих...», «Я спросила у кукушки...»).

В позднейшей публикации первое стихотворение было названо «Призрак». Это не только призрак расстрелянного царя. «И странно царь глядит вокруг Пустыми светлыми глазами» — это призрак умершей старой России, целой эпохи. Второе стихотворение — реквием по надеждам Февраля. «Он к самой черной прикоснулся язве, Но исцелить ее не мог», то есть остаются несправедливость, деспотизм, нищета. Революция не принесла исцеления. В Европе — «на западе» — земное солнце светит, а в России, напротив, «белая зима-смерть» — ищет жертвы и сзывает воронов на братоубийственную войну. Есть тут, конечно, и прямая ассоциация с Варфоломеевской ночью, когда крестами были загодя отмечены двери будущих жертв: «А здесь уж белая дома крестами метит И кличет воронов, и вороны летят». В стихотворении «Я спросила у кукушки...» зловеще молчание кукушки. Оно было расшифровано в следующем году в стихотворении, названном затем «Петроград, 1919»:

Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит...

Три компонента — судьба империи, революция, несущая террор, индивидуальная судьба без будущего — исчерпывающий историософский комплекс, раскрывающий ахматовское понятие Родины в стихах 1917-1922 годов¹⁴³.

В лирике Ахматовой утверждается идея Родины как реального единства, при этом подчеркивается максимальная близость личности и родной земли. Расширяются и границы мира, с которым отождествляет себя поэтесса. Так, в стихах «Белой стаи» усиливается роль исторических параллелей и образов, связанных с историей. История как постоянное «перетекание» настоящего в прошлое позволяет Ахматовой воссоздавать внутренний драматизм и трагическую напряженность. В этот период в ее поэзии впервые появляется определение великая («И зори Родины

¹⁴³ Оригинальную интерпретацию взглядов Ахматовой на послереволюционную Россию через призму ее поэзии дает Я. Гордин в кн.: Гордин Я. Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. — СПб., 2000. — С. 19–125.

великой»), но одновременно сквозными образами ее лирики становятся образы смерти, боли, крови и страдания: земная непоправимая боль; В кругу кровавом день и ночь Болит жестокая истома; небо синее в крови; ветер смерти сердце студит.

Тема Родины, художественно решаемая в годы революции и Гражданской войны, не могла не пересекаться с темой русской эмиграции. Остановимся на хрестоматийно известном и часто цитируемом стихотворении «Когда в тоске самоубийства...», более известном под названием «Мне голос был...», ибо оно имеет много разноречивых толкований:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Стихотворение появилось в печати 12 апреля 1918 года в газете «Воля народа». В газетной публикации отсутствовала последняя строфа, в первых изданиях «Подорожника» и «Anno Domini» — вторая, в дальнейших прижизненных изданиях — два первых четверостишия. Отсутствие в подавляющем большинстве публикаций первых двух строф имело свои причины, очевидно, цензурного характера (в том числе и самоцензура).

С. Кормилов считает, что снятие первой строфы в 1940 г. объясняется тем, что к этому времени «про гостей немецких, ожидавшихся в 1917 г., давно забыли, зато пережитые после этого испытание возросли многократно»¹⁴⁴. Но это могло быть вызвано и атмосферой времени, когда заключался пакт Молотова-Риббентропа. Полный текст стихотворения впервые был опубликован только в 1967 году. Он не освящен волей автора, является «сводным» и, к сожалению, не считается каноническим. И это вопрос не только текстологии: для интерпретации стихотворения, вызвавшего дискуссии и полемику, важен полный объем текста.

Связывая смысл этого стихотворения с темой России, одни истолкователи видят в нем отповедь эмиграции, другие — осуждение террора большевиков, третьи — личный интимный мотив.

Чаще его определяют как «яркую инвективу, направленную против тех, кто в годину суровых испытаний собрался бросить Родину...»¹⁴⁵, «гордую и решительную отповедь злобствующим врагам народного дела, зазывающим ее в свой лагерь»¹⁴⁶. Эти критики воздают должное «гражданскому сознанию поэта, не пожелавшего покинуть отчизну и патетически осудившего постыдное бегство из родной страны»¹⁴⁷, но в последние годы появилось немало публикаций, авторы которых в свете изменившегося отношения общества к русской эмиграции меняют акценты в интерпретации стихотворения. К их числу можно отнести Д. Бобышева, А. Наймана, Я. Гордина и других¹⁴⁸.

Непонимание и неприятие данного и других близких ему по содержанию стихотворений Ахматовой надолго, если не навсегда, отвернуло от нее эмиграцию, привело к идейному разрыву между ними. Как сказал Г. Адамович в одном из поздних интервью, в самой интонации стихотворения «чувствуется гордость, чувствуется вызов»: «Я считаю, что остаться «с моим народом там, где мой народ, к несчастью, был» (строки из «Реквиема» — А.Ф.), это большая заслуга, позиция, которая достойна всяческого уважения. Но с чем я не могу согласиться, это с вызовом, который в ее интонации чувствуется...»¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 1998. — С. 59.

¹⁴⁵ Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Книга для учителя. — М., 1991. — С. 67.

¹⁴⁶ Банников Н. Высокий дар // Ахматова А. Избранное. — М., 1974. — С. 542.

¹⁴⁷ Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. — М., 1968. — С. 99.

¹⁴⁸ См., например: Бобышев Д. Ахматова и эмиграция // Звезда. — 1991. — № 2. — С. 177–180; Найман А. Уроки поэта // Литературная газета. — 1989. — № 24. — С. 8; Гордин Я. Указ. соч. — С. 39–43.

¹⁴⁹ Адамович Г. О Анне Ахматовой: интервью газете «Русская мысль». — Париж, 1980. — № 3305. — С. 9.

Был ли это вызов на самом деле? Обратимся к контексту, в котором появилось это стихотворение. Включение в конец книги «Подорожник» делало его не только программным, но и действительно отсылало к весьма определенному адресату — Борису Анрепу¹⁵⁰, которому было посвящено большинство стихов этой книги, а через пушкинский эпиграф — «Узнай, по крайней мере, звуки, Бывало, милые тебе» — Анрепу посвящалась и вся книга. Ахматова всегда очень трепетно относилась к отбору стихов для сборника, их порядку, добивалась, чтобы композиция книги имела содержательное значение, а все произведения, входящие в нее, становились неотъемлемой частью, необходимым элементом. Таким же элементом являлись и название сборника, и эпиграф к нему. Эпиграф «Подорожника» является и символом литературной преемственности, и своеобразным адресом для зашифрованных в стихах посланий, и мерилom памяти (некогда «милые звуки»), а также несет смысловую нагрузку прощания и прощения, кроющуюся в словах по крайней мере (т. е. «ну хотя бы это»). Другими словами, эпиграф стал ключом к стихам книги, ее квинтэссенцией. Применяв этот ключ к стихам сборника, в том числе и к анализируемому, поймем, что каждое из них в отдельности и все вместе взятые — это своеобразная подорожная, удостоверяющая право лирического героя на отъезд, ладанка верного курса, либо вещь, взятая в дорогу, чтобы скоротать время.

Таким образом, ни одно из стихотворений сборника не может пониматься как «отповедь эмиграции» или ее осуждение, каждое из них символизирует расставание, дорогу и пропуск в новую жизнь для тех или того, кто намерен уехать. Отдав «подорожную», лирической героине сборника остается вспоминать, писать стихи и поминать уехавшего в молитве. «Я только петь и вспоминать умею...», — говорит она в одном стихотворении и «...во время молитвы Попросил ты меня поминать», — в другом. Вот и вспоминает любимого ахматовская героиня в каждом стихотворении-молитве со свойственной ей грустью. Хотя и не согласилась она уехать вместе, но лелеет мечту, что отправится в путь и найдет его в далекой стране, мечту, неразделимую с ревностью и негодованием, с мыслью о смерти, с мольбою не сниться так часто.

Но, как и в произведениях других сборников, страдания и чаяния героини даны на фоне окружающей ее действительности: городского

¹⁵⁰ После смерти Ахматовой Анреп написал большое стихотворение «поминовение» — своеобразный ответ на ее стихи, написанные полвека назад. Нехудожественное (Анреп, видимо, перенес инсульт, о чем говорила видевшаяся с ним в 1965 г. в Париже Ахматова), оно интересно как человеческий документ: адресат Ахматовой подтвердил: «...Ты без Родины не можешь жить» (Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 183–187).

или деревенского пейзажа. Мотив родной земли усложнен и оттенен пейзажами чужой стороны, более того, родная сторона противопоставлена чужой, как, например, в таком стихотворении:

Ты — отступник: за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну,
Наши песни, и наши иконы,
И над озером тихим сосну...

(1917)

В таком контексте представляется горькой и судьба лирической героини, если бы она откликнулась на зов отступника, к тому же, как ей кажется, не любившего ее по-настоящему:

...Для чего же, бросив друга
И кудрявого ребенка,
Бросив город мой любимый
И родную сторону,
Черной нищенкой скитаюсь
По столице иноземной?

(«Это просто, это ясно...», 1917)

В описаниях революционной России Ахматова не ограничивается только пейзажами, но вводит в тексты всю палитру переживания лирической героиней исторических событий, потрясавших родину. Ее философские размышления о судьбе Родины неотступно связаны с ее собственной судьбой, тем самым подчеркивается антитеза здесь — там, Родина — чужбина. От стихотворения к стихотворению противопоставление усиливается, напряжение нарастает, понимание нерасторжимости судеб России и лирического «Я» крепнет. Дороги «туда» отрезаны. Через поэтические антитезы проступает жесткая поляризация: на одном полюсе — «крылатая свобода», «души высокая свобода», «воля», на другом — Россия, «край глухой и грешный», любимый город, «его дворцы, огонь и вода», «мой навсегда опустошенный дом». Трагедийность ситуации в том, что для героини Ахматовой одна святыня без другой немислима. Свобода без Родины — пустой звук, вне Родины она теряет смысл. Неразрывность этих идеалов прямо не декларируется, но ощущается и передается на уровне образного ряда. И в интерпретируемом стихотворении, завершающем книгу, перед поэтом встает выбор — Свобода или Родина. И то, что Ахматова в этом противостоянии отдает предпочтение России, говорит лишь об отсутствии у нее этической возможности сделать другой выбор.

Стихотворением «Когда в тоске самоубийства...» Ахматова решала для себя мучительнейшую проблему всей русской интеллигенции:

Свобода или Родина. И она выбрала Родину. Но столь однозначно решить эту проблему для себя смогли не многие. В качестве примера приведем сохранившийся в памяти Н. Берберовой диалог между Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус:

«— Зина, что тебе дороже: Россия без свободы или свобода без России?»

— Свобода без России, — отвечала она, — и потому я здесь, а не там.

— Я тоже здесь, а не там, потому что Россия без свободы для меня не возможна. Но... на что мне, собственно, нужна свобода, если нет России? Что мне без России делать с этой свободой?»¹⁵¹.

Анна Ахматова в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...» выбрала Родину без свободы.

Стихотворение состоит из трех частей, что и позволяло Ахматовой практически безболезненно не публиковать те или иные строфы, о чем было сказано выше. Но в своем целостном виде оно звучит, с одной стороны, совершенно неожиданно, а с другой, — многое объясняет.

Первая часть (строфы 1, 2) — описание последнего года империи, гнетущую атмосферу которого Ахматова образно назвала «тоской самоубийства». Моральное разложение народа и власти она подчеркивает потерей «духа византийства», то есть Божественной власти, что неминуемо влечет за собой потерю Православия, следовательно, катастрофу не только политическую, но и духовную. «Дух византийства» — понятие, особенно важное для поэтов серебряного века. Последователи Вл. С. Соловьева, в том числе А. Блок, воспринимали Россию как «столицу» православия, преемницу Византии, а утрату «византийства» — как причину грядущей мировой катастрофы¹⁵².

Данное в первых строфах описание политической и духовной атмосферы в России 1917 года, носящее апокалиптический характер, заканчивается многозначительным тире, соотнесенным с третьей строфой. Повторяющиеся когда подготовили пророчески как о божественном откровении звучащее Мне голос был. Он звал утешно. Он говорил.... Как повествует Библия, были случаи, когда Господь призывал людей оставить грешную землю и переселиться в землю обетованную. Архетипический сюжет о Моисее и его странствованиях в поисках Ханаанских гор, безусловно, сказался на сюжете третьей и четвертой строф стихотворения. И именно в этом сюжете следует искать объяснение строкам «Я кровь от рук твоих отмою, Из сердца выну черный стыд...», которые обычно приводят исследователей в тупик и иногда трактуются как причастность лирической

¹⁵¹ Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. — München, 1972. — С. 279–280

¹⁵² Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 1998. — С. 59.

героини ко всему тому, что происходило или будет происходить в России, то есть к террору и массовым расстрелам. Выше уже говорилось о том, что эти стихи не могут быть интерпретированы как «отповедь эмиграции». Не могут они трактоваться и как проклятие безвластия и террора в стране. В них решается Ахматовой только личная этическая проблема: быть или не быть ей с Родиной в годину великих испытаний и потрясений. Обетованная земля здесь — в России. Другой Родины быть не может и принимать ее нужно такой, какая она есть. Поэтому Ахматова никого не судит. Каждый человек имеет право на свой выбор. Но тот, который сделала она, говорит о ней как о сильной женщине и великом поэте.

Значение последнего четверостишия без преувеличения просто огромно. Без него первые две части распадались и могли трактоваться совершенно обособленно, чем и пользовалась Ахматова, публикуя их (по личностным и политическим мотивам) отдельно. Последняя строфа связала первые части воедино, делая интерпретацию стихотворения единственно возможной. Суть ее в том, что лирическая героиня сумела в период «тоски самоубийства» и «потери византийства» распознать голос лжепророка, не подчиниться ему, как «речи недостойной», замкнув слух руками. И дух ее остался скорбным, но чистым, не оскверненным фарисейским голосом, а эпитеты равнодушно и спокойно демонстрируют силу и необыкновенное самообладание героини, ее духовное мужество, ее любовь к Родине.

Стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» в читательском восприятии может рассматриваться как первая часть диптиха, вторым в котором следует не менее популярное «Не с теми я, кто бросил землю...»¹⁵³:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Польнью пахнет хлеб чужой.

¹⁵³ И.А. Бернштейн справедливо указывает, что в ахматовском творчестве существуют тематически связанные группы стихов, которые поэтесса не только не представила в качестве циклов, но порой искусственно рассредоточивала входящие в них стихотворения (См.: Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. — С. 89). К таким скрытым, по определению Бернштейна, циклам можно отнести и стихи Ахматовой об особом пути поэта в переломную для страны эпоху.

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

(1922)

Остаться в России не значило примириться с творящимся злом. Свое отношение к событиям 1917-1921 годов Ахматова высказала в целом ряде стихотворений «Anno Domini». Особенно ярко этот мотив звучит в стихотворении «Все расхищено, предано, продано...», написанном в июле 1921 года:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Что же остается поэту, видящему воцарение зла на родной земле? Остается не отворачивать взгляда и души от судьбы Родины и принимать ее как свою. А в том, что «в оценке поздней Оправдан будет каждый час», она нашла основу для самоутверждения и самоуважения, истоки творческой победы и творческой воли, силу любви к Родине и родному языку.

III. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ПРОЗЫ XX ВЕКА

3.1. На путях неореализма

Основные тенденции развития русского эпоса XX века также характеризуются жанровыми перемещениями от романа к рассказу и повести. Именно повесть, заняв ведущее место среди эпических жанров, с присущей ей мобильностью, как нельзя лучше подходила для отражения основных закономерностей современной жизни и перспектив дальнейшего развития России. Сложившаяся в XIX веке жанровая форма повести наполнялась в этот период новым художественным содержанием, что являлось следствием духовных поисков и модернистов, и реалистов начала XX века. Их жанровые искания нашли продолжение у неореалистов, ступивших на стезю писательства в 1910-е годы.

В творчестве неореалистов, генетически впитавших в себя и реалистические и новые — модернистско-символистские — тенденции, актуализировались, как отмечают исследователи, жанровые формы, имевшие религиозную функцию. Наиболее продуктивными из них оказались житие, характерный жанр в литературе Древней Руси, а также хождение и апокриф. Благодаря следованию старинным жанровым традициям повествование приобрело философско-нравственную обобщенность, общечеловеческое и общенациональное звучание. При этом многие писатели начала XX века пошли по пути синтеза названных жанров с другим национальным русским жанром — сатирической нравоописательной повестью¹⁵⁴.

В повестях неореалистов налицо рецепция традиционного для житий представления о реальности, которая и в агиографии, и в произведениях писателей начала XX столетия делится на видимую (дольний мир) и невидимую (горний, inferнальный миры). В невидимой реальности выделяются сакральное и антисакральное пространства, которые подвижны и могут распространяться на обитателей дольного мира. Эти обитатели, обладая свободой выбора между добром и злом, в то же время испытывают воздействие со стороны божественных и дьявольских сил. В центре жития, как правило, идеализированный образ героя-праведника, стойкого борца за веру и мудреца, обладающего высокими нравственными достоинствами и стремящегося к горнему.

¹⁵⁴ Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): Учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2005. – С. 73.

В произведениях агиографии, наряду с внешним сюжетом (жизнеописанием героя), есть и внутренний сюжет. Его содержание составляет активное духовное делание подвижника, — цель которого — войти в Царство Небесное. Смысл его жизни — соединение с Богом, вехи на пути — духовные подвиги, совершаемые ценой множества лишений и аскетического самоограничения и самоумаления.

Образцовым воплощением новых жанровых тенденций в русской литературе 1910-х годов стали повести А.М. Ремизова («Крестовые сестры», «Пятая язва»), И.С. Шмелева («Человек из ресторана») и Е.И. Замятина («Уездное»). Не избежал этого влияния эпохи и И.Д. Сургучев. Его повесть «Губернатор» в жанровом плане также построена на жанровой и сюжетной рецепции русской агиографии и нравоописательной повести XVI–XVII веков.

В произведениях Ремизова, Шмелева, Замятина, а также Чапыгина, Шишкова внешний сюжет, структурно аморфный, основан на описании некоторых этапов или всей жизни героя, а внутренний — имеет традиционное, с православной точки зрения, нравственно-философское значение и воспринимается на фоне истории праведной жизни — веры в бессмертие души, воскресение и следование символам веры. Сохраняя эти узловы моменты житийного сюжета, названные авторы разрабатывали с их помощью проблемы богоискательства, взаимоотношений отцов и детей, личности и общества, интеллигенции и народа, путей преодоления кризиса в России. При этом структура повестей «Человек из ресторана», «Пятая язва», «Уездное», напоминает композицию древнерусской иконы, которая, как известно, состоит из своего рода «блоков», в которых показано испытание главных героев жизнью и их отношение к библейским заповедям. Другими словами, духовное развитие главных героев этих произведений, относящееся к области внутреннего сюжета, воссоздано в духе традиционного православия. Благодаря таким содержанию и структуре, названные повести Шмелева, Ремизова и Замятина приобрели особую глубину и духовность и рассматриваются сегодня как образцы православного (духовного) реализма.

Если в «Крестовых сестрах» Ремизов следует каноническому содержанию жанра жития, то в повести «Пятая звезда» (1912) он переосмысливает агиографическую традицию. В этой повести также ставится проблема закона и правды, но теперь речь идет не только о нравственном законе, писатель размышляет и о законе в его прямом, юридическом значении. Чтобы понять степень переосмысления, необходимо применить герменевтический подход, позволяющий увидеть в тексте повести глубинный древнерусский подтекст.

Как показала А.М. Грачева, двумя художественными источниками произведения стали древнерусские апокрифы «Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен» и «Хождение Богородицы по мукам». Сопоставляя реальное время с «последними временами», о которых идет речь в апокрифах, Ремизов подчеркивает значимость настоящего момента в истории России. Согласно преданиям, последние времена — те, когда окончательно определяется судьба народов, а пятая язва — разъединенность людей друг от друга — приходит на землю непосредственно перед приходом антихриста¹⁵⁵. Среди героев повести нет праведников: старец-целитель Шапаев, изгоняющий бесов при помощи блуда, не может быть назван святым, но и следователь Бобров, «отколовшийся от всего народа», хотя и ассоциируется с подвижником, удаляющимся в пустынь, все же выражает не смирение, а гордыню. Нет праведничества — нет закона. Нет закона — нет и общности людей. Таков итог повести. Таким образом, традиционная для агиографии форма наполняется у Ремизова антижизненным, антижанровым содержанием.

В отличие от Ремизова, Шмелев сохраняет традиционное содержание жанра жития и проецирует на образы героев агиографии образ главного героя повести «Человек из ресторана» Якова Сафроновича Скороходова. Он праведен не только в семье, в отношениях с женой и детьми, но и на службе. Найдя в ресторане деньги, потерянные богатыми клиентами, официант Скороходов возвращает их. Скромный лакей оказывается нравственнее аморальных господ. Своеобразное преломление в «Человеке из ресторана» получают не только христианские заповеди, но и евангельская притча о блудном сыне.

Христианская вера — стержень шмелевского героя-официанта, она дает ему возможность справиться с жизненными невзгодами. «Без Господа не проживешь», — итоговая формула произведения и нравственно-духовных исканий героя-праведника. Так социально-бытовая повесть обнаруживает свой глубинный — религиозно-философский пласт, имеющий у Шмелева моралистическую функцию.

Сюжет повести Замятина «Уездное» напоминает событийную сторону повести XVII века о Савве Грудцыне. Замятин воссоздал в своем произведении историю грехопадения почти начисто лишённого человечности «зверюги» Анфима Барыбы, подчеркнув при этом воздействие дьявольских сил на душу героя. Но если житийная литература показывает влияние исключительного человека на его окружение: святой

¹⁵⁵ Грачева А.М. Судьба России в литературе 1910-х гг. (повесть А. Ремизова «Пятая язва») // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). – СПб., 1992. – Вып. 1. – С. 235.

заражает тех, с кем общается, любовью к Богу, людям, ко всему сущему. Замятин в своей повести показывает влияние косных, порочных начал на индивидуальность, предрасположенную к восприятию такого воздействия. Житие от противного — так можно определить жанр «Уездного».

Очерчивая границы агиографической традиции в повести Сургучева «Губернатор», хотелось бы подчеркнуть, что из четырех сравниваемых авторов, только Сургучев имел профессиональное духовное образование — в 1895 он закончил духовное училище¹⁵⁶, а в 1901 — Ставропольскую духовную семинарию¹⁵⁷. Именно поэтому житийная жанровая и сюжетная проблематика представлена в его повести очень многообразно и, мы бы сказали, многослойно.

В «Губернаторе» Сургучев предлагает несколько трансформаций и притчи о блудном сыне и нарушении евангельских заповедей или следование им. В повести представлены и люди разного вероисповедания, проповедующие окружающим свою правду, свое понимание Бога и закона. Обнаруживаются в повести и элементы прямого дьявольского искушения, с которыми одни герои справляются, а другие — нет. Другими словами, в «Губернаторе» есть все, что роднит это произведение с повестями писателей-неореалистов. Более того, с первыми двумя писателями Сургучева связывали не только творческие контакты, но и дружба, ставшая затем многолетней. Не случайно имена Ильи Сургучева, Алексея Ремизова и Ивана Шмелева литературными критиками русского зарубежья и исследователями литературы диаспоры первой волны эмиграции всегда ставились в один ряд.

Внешний сюжет повести «Губернатор» намного сложнее, чем в повестях его современников: этапы жизни главного ее героя даны не линейно, а циклически — возвращение к настоящему происходит то из прошлого, то из будущего. Много в повести и дополнительных сюжетных линий, которые на первый взгляд не связаны воедино с главной, что, к сожалению, вызвало ряд негативных высказываний критики.

Однако, не все рецензенты-современники правильно оценили авторский замысел и задачи, которые автор ставил перед собой этим произведением.

¹⁵⁶ Разрядный список учеников всех классов Ставропольского духовного училища, составленный после годичных испытаний бывших в июне 1895 года, и утвержденный резолюцией Его Пресвященства от 17 июня за № 4493 // Ставропольские епархиальные ведомости за 1895 год. — Ставрополь: типография М. Тимофеева, 1895. — № 13. — С. 707. [Сургучев Илья — четвертый класс, разряд первый, переводится в первый класс семинарии.]

¹⁵⁷ Разрядный список воспитанников Ставропольской духовной семинарии, составленный педагогическим собранием правления Ставропольской духовной семинарии в заседаниях 1, 12-13 июня 1901 года, за 1900–1901 учебный год, утвержденный резолюцией Его Пресвященства от 19 июня 1901 года за № 5307 // Ставропольские епархиальные ведомости. — 1901. — № 13. — С. 674.

Никто из критиков не обратил внимания на то, что Сургучев стремился показать значимость и смысл обычной, простой, вялотекущей жизни, повседневного существования, объяснить, что жизнь не бывает пустой, ибо дарована Богом, и лишь человек, не способный оценить величие этого дара, пока не приблизится смерть, в неразумии своем пренебрегает жизнью. Каждый день жизни губернатора, каждая страница книги — это свыше ниспосланная возможность «прожить еще чуть-чуть». И не столь важно, что описывает автор, — важно, что еще не конец. В начале книги мы узнаем о близком финале — умрет губернатор, кончится повествование. И мелочными были переживания губернатора, неинтересными его мысли — перед лицом смерти, но жизнь — подробно описываемая жизнь провинциального города с ее радостями и страданиями — противостоит смерти.

За внешней сюжетной раздробленностью повести скрывается ее внутренняя глубина и проблематика, которая, на наш взгляд, полнее всего изложена в письме Сургучева Горькому от 15 января 1912 года:

«Дело в том, по-моему, ужас наш весь в том, что мы не верим в смерть. Мы знаем, что вот такой-то умер. Никто из нас, не будучи сумасшедшим, не скажет: я не умру. Но это чепуха, лицемерие.

В самом глубоком углу души живет мысль: не умру. Может быть, в этом-то и заключается та легкость, с которой мир верил, верит и будет еще много веков верить в бессмертие. А по-моему, никакая холера, никакая чума, татарщина, монголовица, тамерлановщина не принесла столько зла человеку, сколько эта вера в бессмертие, переданная мне отцом моим. На Руси же вместе с остальной коллекцией наших бед эта вера была всегда особенно сильной — и отсюда наше разрыхление. <...>

Иногда это мне кажется сумасшествием, но я с этим живу — и впервые об этом, робко, чтобы сразу не засмеяли, заговорил в «Губернаторе»... И слава Богу, что такие трезвые люди, как Миролюбов, как Вы — не засмеялись.

Земля вместе с капустой растет и чудеснейшие, волшебные цветы, и таит в недрах своих бриллианты.

И художник должен писать не только о капусте, но и о цветах, и о бриллиантах»¹⁵⁸.

Из огромного количества персонажей повести «Губернатор», помимо, естественно, главного ее героя, пожалуй, только старый солдат Свирин — открытая, честная русская натура — представлен суровым и строгим «правдоискателем», выразителем авторской позиции. Он все время горестно повторяет: *«Земля от крови черна, кровью человеческой*

¹⁵⁸ Горький и И.Д. Сургучев // Горький и его корреспонденты. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 7. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 235–236.

вся пропиталась»¹⁵⁹. И слова эти вполне можно считать лейтмотивом произведения. Свирин в структуре персонажей является двойником главного героя, своеобразным Санчо Пансо. Он был у губернатора когда-то денщиком, вместе с ним провел турецкую кампанию, форсировал Дунай, а теперь много лет является верным слугой, но генерал с удивлением обнаруживает, что до сих пор не знает его.

Как показывает в своих наблюдениях Г.П. Толпаева¹⁶⁰, губернатора поражает, что на мучительные вопросы борьбы добра и зла, над которыми он начинает задумываться лишь перед смертью, этот когда-то «веселый, здоровый мужик» дает простые и ясные ответы: «*Нельзя исправить зло, — еще раз повторил Свирин, — повторил, как истину, давно ему известную, продуманную и непререкаемую*»¹⁶¹. И хотя он с трогательной заботой и нежностью относится к губернатору и Соне, все время старался скрыть свой внутренний мир даже от них, открывается же он лишь в минуты общения с губернатором на Соборной горе, на лоне природы. По его представлениям, зло можно только искупить кровью, а счастья нет на земле потому, что «Бог не может слышать молитв человека», «молитвы человеческие заглушаются стоном».

Свирин убежден, что настала пора создавать новую религию: «*Религии нет настоящей на земле. Религии. Нужно религию настоящую. Только в настоящей религии бог услышит людей*». Мотив исканий новой религии в начале XX века людьми из народа может быть точкой пересечения повести И. Сургучева «Губернатор» не только с произведениями А. Ремизова, И. Шмелева, Е. Замятина, но и с повестью М. Горького «Исповедь», романом А. Белого «Серебряный голубь» повестями С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, Б. Зайцева и других писателей, в чьем творчестве 1910-х годов нашли отражения богоискательские мотивы.

Центром религиозного чувства Свирина является земля-матушка, по которой надо ходить босиком: «Она, земля-то, замучена! Грех бить ее, топтать. Пойми: грех!». Свирин признается губернатору, что не хочет рано умирать, а хочет походить, постранствовать по земле. Он стремится соединить Землю и Бога как высоко духовные начала, верит, что у него есть единомышленники — люди из народа, живущие за кирпичными заводами. Интересно, что, излагая свою программу духовного преображения мира, Свирин изменяется и внешне:

¹⁵⁹ Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. — М.: Современник, 1987. — С. 212.

¹⁶⁰ Толпаева Г.П. Духовные искания личности в повести И.Д. Сургучева «Губернатор» // Проблемы Духовности в русской литературе и публицистике XVIII — XXI веков: Материалы Международной научной конференции. — Ставрополь, 2006. — С. 193.

¹⁶¹ Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. — М.: Современник, 1987. Здесь и далее цитаты из повести И.Д. Сургучева «Губернатор» даются по данному изданию.

«...Глаза его в зимней темноте осветились ясностью и лучистостью. Губернатор не знал, что сказать. Всмотривался он в Свирина, как в нового, совершенно ему неизвестного человека». Общение с ним духовно обогащает губернатора, которому кажется, что он начинает «видеть жизнь яснее и зорче».

Сургучев выводит на авансцену своей повести и новый тип праведника, который сформировала революционная эпоха. Таким персонажем в повести, безусловно, является Василий Ярнов — сын видного провинциального чиновника, статского генерала. Этот персонаж наиболее полно проанализирован в статье Г.П. Толпаевой¹⁶². Образ Ярнова раскрывается вначале через восприятие губернатора. В детстве Василий был забавным, смелым, находчивым мальчишкой. Спустя годы, анализируя свое отношение к Ярнову, губернатор понимает, что «среди общего лакейского раболепства и втайне злобной приниженности» он «любил быстрогоглазого, болтливую озорника — теперь уже много, по политическим делам, посидевшего в тюрьме, состоящего под гласным надзором, исключенного из университета с третьего курса».

Опять-таки через восприятие губернатора воссоздаются внешние, да и внутренние изменения, происшедшие с Ярновым, видимо, в результате тяжелых жизненных испытаний, напряженных духовных исканий:

«От прежнего мальчишки не осталось и следа: это был высокий, худой человек с тонким, довольно длинным носом и большими, очень утомленными серыми глазами. Когда он смотрел через стекла, глаза его были светлы и прозрачны, а когда снимал пенсне, то исчезала эта прозрачность, и серые кружки вокруг зрачков заволакивались туманом и делались мутными».

Важная здесь и повторяющаяся далее портретная деталь — глаза: «близорукие глаза», «серые, большие, прежде всего заметные в нем глаза». Новый Василий Ярнов внушает губернатору чувство уважения: *«Есть, вероятно, в России новая литература <...> новые писатели, новые книги... Нужно поговорить с Ярновым».* Писатель подчеркивает его отношение к книгам: *«Ярнов выбирал книги, любовно осматривая их обложки», «нежно проводя рукой по необрезанному краю».*

Прибегает Сургучев и к прямой авторской характеристике. Несколькоими штрихами он рисует жизнь революционера-праведника — «холодную и неуютную»: *«Маленький дом на Порезной улице, в котором он жил, душил его своими низкими старинными потолками, белыми вырезными карнизами, окнами с восемью переплетами. Некрасивая сестра, неверно, медленными аккордами наигрывающая на плохо настроенном*

¹⁶² Толпаева Г.П. Духовные искания личности в повести И.Д. Сургучева «Губернатор» // Проблемы Духовности в русской литературе и публицистике XVIII — XXI веков: Материалы Международной научной конференции. — Ставрополь, 2006. — С. 193.

рояле с пожелтевшими клавишами; молчаливая, застывшая навеки в глазах любовь матери, — складывали жизнь холодную и неуютную).

Писатель раскрывает сложную гамму чувств человека противоречивого, сомневающегося, ищущего. Ярнов тяжело переживает драму поражения революции и, видимо, готов в случае необходимости свести счеты с жизнью. Ситуацию усугубляет драма личная — неразделенная любовь к дочери губернатора Соне. Когда на душе становилось «особенно тяжело и тоскливо», Ярнов уходил на полотно железной дороги. Автор показывает единение его с природой, мирозданием: «... *ложился в высокую зеленую траву, смотрел в небо, на Северный венец*». Перед нами личность духовно богатая, мечтательная, наделенная чувством прекрасного. Ярнов живет особой тайной жизнью, связанной с революционной деятельностью, о которой автор непосредственно не рассказывает, а лишь сообщает вскользь, пунктирно.

И все же «Губернатор» Сургучева не о социальных и политических катаклизмах эпохи. Магистральная линия этого произведения в том, что путь самоопределения человека, поиска им счастья лежит не через революционные потрясения и религиозные переживания, а через духовно-нравственное самосовершенствование каждой личности. И в повести писатель творчески и художественно емко раскрывает мучительный поиск губернатором «правды жизни»:

«Мой [Губернатор. — А.Ф.] ни на одну минуту не чувствует в себе «раскаяния»... Чувствует только глубокую жалость к себе: не жил в жизни, делал черт его знает что, глупости и гадости.

И знает теперь, когда поверил в смерть, как жить»¹⁶³.

Смерть, вера в нее, по Сургучеву, определяют «правду жизни». И это был новаторский шаг в литературе. Смелый, дерзкий в своем противостоянии богатой традиции воспевания бессмертия. Это был пересмотр агиографической традиции. И именно этим своим ярким, запоминающимся жанрово-сюжетным ходом, подкрепленным стилизованными особенностями слога, Сургучев сумел создать литературный образ, оставивший заметный след в русской литературе. В его «Губернаторе» в едином ритме пульсируют память сердца и «диалектика души», души, ищущей свое место в жизни и ответ на мучительный вопрос: в чем оно, человеческое счастье? «Диалектика души» для Сургучева — это «поиск смысла жизни, поиск, сопряженный с переживанием самых высоких мыслей и чувств»¹⁶⁴.

¹⁶³ Горький и И.Д. Сургучев // Горький и его корреспонденты. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 7. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 235.

¹⁶⁴ Кузнецов А.М. «Сургучев обещает немало...» // И.Д. Сургучев. Губернатор: Повесть, рассказы. — М., 1987. — С. 14.

3.2. Жанровый канон в повести Серебряного века

По наблюдениям профессора Н.Д. Тмарченко, жанровый канон повести рубежа XIX–XX веков предполагает некоторые структурные варианты, а их различие может послужить предпосылкой характеристик форм и разновидностей сюжета, повествования и типологии героя. Отталкиваясь от работы М.М. Бахтина «К исторической типологии романа», где противопоставлены два типа сюжета — становления и испытания, он утверждает, что повесть Серебряного века строится на **сюжете испытания**. Основой для группировки повестей разных авторов и сравнения их структур Н.Д. Тмарченко считает *три основных типа ситуаций испытания*, каждый из которых может иметь несколько вариантов¹⁶⁵, различаемых в зависимости от предмета, который находится в центре авторского изображения и оценки:

- I. Испытание «социума»;
- II. Испытание героя;
- III. Испытание идеи героя.

Характеризуя первый тип ситуации испытания, Н.Д. Тмарченко подчеркивает, что под социумом понимается определенный общественный уклад вместе со «средой обитания» его членов, т. е. с пространственным локусом и запечатленным в нем историческим временем: такими могут быть в равной степени деревня и город, как провинциальный, так и столичный. При этом социум должен быть одновременно замкнутым (что соответствует его специфичности) и репрезентативным по отношению ко всему национально-историческому миру (в нашем случае — России), который он представляет и замещает. Герои при художественной задаче этого рода значимы не сами по себе, а как выразители смысла существования своего мира (мирка) или носители характерных для него свойств. Испытанию подвергаются одновременно и мир персонажей, и они сами.

Выделяя испытание *героя* как следующую основную типологическую ситуацию, Н.Д. Тмарченко указывает, что мир героя, среда в этом случае могут рассматриваться лишь как обстоятельства, проявляющие его характер или мировосприятие (т. е. иметь служебное значение). Кроме того, не только характер, но и мировосприятие героя будет значимо не само по себе, а по отношению к нему — как свойство его личности, а иногда и как предмет его самосознания.

Испытанию в повести (случаем, изменением жизненных условий или обстоятельств) может подвергаться определенная *идея*. Персонаж или

¹⁶⁵ Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). — М.: Intrada, 2007. — С. 11.

группа персонажей, а иногда и целый социум (например, в антиутопии) здесь — лишь выразители или носители этой идеи, инициаторы или жертвы идеологического эксперимента¹⁶⁶.

Проследим соответствие повести И.Д. Сургучева «Губернатор» данной типологии.

1. Испытание «социума»

Повесть «Губернатор» отразила жизнь губернского города Ставрополя в эпоху революции 1905 года. Сургучев «затронул комплекс вопросов, глубоко волновавших многих-писателей-реалистов: добро и зло в сферах общественного бытия губернских городов России — родных братьев горьковского городка Окурова, застой провинциальной жизни, засасывающей и убивающей все живое, светлое...отношения между простыми людьми и стоящими у власти, протест народных масс против политического гнета, общественных государственных порядков, порождающих косность, бездушие, деспотизм» (Орудина, 1983, с. 6). В центре повествования — образ губернатора, разбуженная совесть которого видит, что он защищал устои, где «втихаря драли натурой с купцов», а среди «правоверных ревнителей порядков» оказываются хапуги, «растратчики казенных сумм», взяточники, лихоимцы.

В повести Сургучева запечатлена жизнь русского провинциального общества конца XIX — начала XX вв. во всем многообразии сословий, профессий, социальных групп: чиновничество, мещанство, купечество, мелкий городской люд. Со всей откровенностью и прямотой автор раскрывает в своих героях темноту, забитость, жестокость, доходящую до животных, звериных форм проявления. Хладнокровный убийца, садист Пыпин отбивает внутренности у заключенных, а по вечерам в пьяном бреду подсчитывает свои жертвы («*Зайцева убил. Учителя Емельянова убил. Поляка Пташицкого, псякрю, убил. По закону убивал. По правде*»); выдает девушкам желтые билеты помощник полицмейстера омерзительный Крыжин («*Грязная история! — говорил Крыжин... ставил четкий номер, осторожно, с левой стороны, прикладывал фиолетовый с орлом штемпель и, неразборчиво выводя огромную букву К, расписывался...*»); а сам «загадочный» и «таинственный» для окружающих полицмейстер, на совести которого расстрел группы рабочих, берет взятки, «о которых даже в газетах пишут»; коверкает от скуки русские слова алчный, корыстолюбивый, с юркими прыгающими глазками архиерей Герман, «про скупость, лъстивость и угодливость которого знала вся губерния»; лакейски раболепствует в тайной злобной приниженности ротмистр Клейн, который «на губернатора

¹⁶⁶ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. – С. 12.

донести может, может убить кого угодно, если это будет выгодно»; доносят друг на друга чиновники, и эти же «образованные люди десятки раз могут переругаться меж собой из-за неправильно поданного валета, а в бильярдной из-за того, как правильно произнести игорный термин — краузе или краузе — разбивают друг другу черепа».

Сурово разоблачает Сургучев торговые спекулятивные сделки, нечестный, зачастую кровавый путь наживы местных богатеев, именитых купцов города — Теряевых, Алексеевых, Картузиных, Канаджиевых, Петри:

«Алексеевы-то? — рассказывает трактирщик Иван Васильевич, — знаем мы, с чего богатеть пошли эти Алексеевы! Казначейство-то Трынкевич ограбил в 68 году? Ну? А дед-то их, Алексеевых, в те поры извозчиком был? Кто увозил Трынкевича с деньгами? Ну? Вот то-то и оно! И смекай. С того самого и пошло оно, это самое богатство...».

Жестокость, грубость и пошлость провинциальной жизни Сургучев подчеркивает даже в характеристике уездов Ставропольской губернии: *«В губернии было несколько уездов, и каждый в отдельности славился: один — воровитостью, другой — драчливостью, третий — любовными похождениями и снохачами, — это тот, где рос виноград».* В центре внимания ставропольских обывателей — наиболее «выдающиеся» события города: пожары (сгорела Егоровская лесная биржа), экстравагантные выходки мещан (грузчик Васо из трактира «Мадрид» откусил кончик носа жулику; трактирщик Иван Васильевич из ревности зарезал бритвой жену и был оправдан; отравился около каменной беседки нашатырным спиртом секретарь городской полиции, обвиненный в растрате). Революция в повести не показана. По мнению писателя, справедливости в этом мире можно достичь только путем нравственного самосовершенствования каждой личности. Но подтверждение в повести находит мысль губернатора: *«Это не город, а кабак! Черт знает что!.. Всю управу, собственно, разогнать бы нужно».*

Много страниц посвящает автор родному городу Ставрополю. Перед читателем открывается вид на главную Николаевскую улицу с булыжной мостовой, магазинами, окружным судом, «дремлющим густым зеленым бульваром, как бы мечом рассекающим улицу надвое»; предстают Ташлянское предместье, Кафедральная гора с собором и электрической станцией, здание полиции с пожарной каланчой, дом полицмейстера, «в котором когда-то проездом на Кавказ жил три дня Пушкин», губернаторский дом, Архиерейское подворье, «остатки былой крепости с амбразурами, в которых теперь вместо пушек были фонари», «Воронцовский сад...». Угадываются в повести и портреты некоторых

известных в истории Ставрополя исторических деятелей: губернатор — ставропольский губернатор Никифораки, ротмистр Клейн — ротмистр Фридрихов, архиерей Герман — архиерей Агафадор¹⁶⁷.

Таким образом, действительно, происходит проверка и раскрытие сущности изображенного *социума*. В данном случае это — уклад русского провинциального общества конца XIX — начала XX в. вместе с пространственным локусом и запечатленным в нем историческим временем: провинциальный губернский город Ставрополь в эпоху революции 1905 года. При этом социум одновременно замкнут и репрезентативен по отношению ко всему национально-историческому миру (России), который он представляет.

Жизнь, обрисованная в «Губернаторе», скучна, однообразна, жестока, оскорбительна для человека, требует безотлагательных изменений. Здесь встречаются оба возможных варианта сюжетной ситуации: показано и внутреннее самораскрытие персонажей, и саморазоблачение этого «микромра». Прибегает писатель и к помощи принципиально чуждых этому социуму точек зрения: это люди, ищущие выход из этих обстоятельств, вступающих на путь борьбы с косностью, жестокостью, темнотой. Прежде всего это Свиринов, Ярнов, да и сам губернатор, который, хоть и перед лицом смерти, понимает, что «нужно бы перед смертью поговорить с министром, поговорить не о губернии, не о подавлении революции, не о насаждении лесов, а о жизни и о Боге». Совсем по-другому теперь смотрел он на «управу»: когда ротмистр Клейн стоял перед ним на коленях, «было какое-то острое, брезгливое чувство, будто по всему полу ползали голодные, отощавшие лягушки». Встречая на вокзале Соню, губернатор был недоволен тем, что чиновники, «эти чужие ему люди», «почли нужным <...> вмешаться в семейное дело человека, которого они только боятся». Враждебные чувства испытывает он к «головотяпам»: «Казалось, что, если бы сейчас, внезапно, обернуться назад, топнуть ногой и крикнуть: «Вон отсюда! Кто вас просил?» — вся эта орда разбежалась бы, но потом, не преодолев любопытства, по-воровски подкралась бы все-таки, и, затаив дыхание, стала бы высматривать из-за углов...».

II. Испытание героя

Здесь трудно говорить о различии между авторскими акцентами либо на характере, либо на мировосприятии героя. В «Губернаторе» реализуется скорее промежуточный вариант, когда проблемой становится как раз недостаток у героя духовной свободы и определенной системы ценностей. Он обретает их постепенно, то подвергаясь испытанию взглядов на жизнь

¹⁶⁷ Орудина Л.Г. Перелистывая страницы старой книги...// Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть. — Ставрополь, 1983. — С. 8–9.

обстоятельствами, то инициируя эти испытания самостоятельно. Поэтому в повести находят место все типологические варианты сюжетной ситуации испытания героя.

Авантюрная составляющая сюжета реализуется, например, когда губернатор, приглашает в свой дом помещика Броцкого с намерением проверить, почувствует ли Соня в нем отца: «Он ходил по кабинету и, точно замыслив верное, хитрое дело, улыбался, предчувствуя хороший, интересный конец»; когда он лжет Броцкому о том, что у Сони «в Москве есть жених...»; когда шлет ему записку «У вас прелестная дочь» и следит за его реакцией. Авантюрный характер сюжета проявляется и когда губернатор в письме к тому, кого любит Соня, заявляет о готовности подать в отставку ради счастья дочери: «Мы приедем в Швейцарию и будем жить втроем. Я забуду свое губернаторство, забуду свою тяжелую жизнь, мы с Соней вздохнем и будем любить вас». Вскоре, узнав о беременности дочери и выполняя ее просьбу уехать из губернии, он действительно бросает все и уезжает, узнавая о жизни города только из газет: «В газетах он читал, что в его губернии творилось неладное: какой-то городской пристав обвиняется в разбое, — и было странно, что это его мало занимает».

Преодоление ограниченности сознания губернатора происходит благодаря его контакту с *чужим, более свободным мировосприятием*. Он сам признается в начале повести, что душа его слепа: «Живу как птица, у которой выкололи глаза». «Прозрение» же происходит во время общения со Свириным, Ярновым, с Соней. У каждого из них своя правда, но каждый из них пытается помочь губернатору найти «правду жизни», постичь ее тайну. Свирин занят поиском «настоящей религии», в которой «Бог услышит людей», Ярнов уверен, что несчастье всего человечества в слове «бессмертие», Соня и ее ребенок «казались губернатору тем чудом, которое даст воскресение и жизнь».

Такой тип сюжетной ситуации, где происходит кризис не характера и не духовной ограниченности, а именно *мировосприятия* героя (т.е. акцентированы внутренняя точка зрения персонажа, его духовное самоопределение и его отношение к собственным представлениям о ценностях) имеет здесь не только практически-действенное (чисто сюжетное), но и субъективно-психологическое (для автора и читателя — композиционное) значение. Выбор героя реализуется не в поступке, а в новой точке зрения на себя и/или на обстоятельства своей жизни. Более того, возможность или невозможность нового видения мира здесь важнее, чем новый образ жизни или поведения. Следовательно, доминирующую роль играют формы, непосредственно изображающие внутреннюю жизнь героя. Поводом для самоопределения становится, поэтому, не влияние на

героя общего сложения и хода жизни с его житейскими и природными законами (как в «Ионыче» А.П. Чехова), и не вторжение в устоявшийся быт необыкновенной личности (как в повести «Поединок» А.И. Куприна), и не столкновение «темного» сознания с миром духовного творчества (как в «Коновалове» М. Горького).

Отличие сургучевской повести от этих и подобных им произведений в том, что жизненная *катастрофа* (семейная и социальная), делающая прежнее миропонимание невозможным, провоцирует мировоззренческий кризис — возникает потребность «как-нибудь заглазить это далекое прошлое»: «Хотелось, чтобы в прошлом не было таких тяжелых воспоминаний, как измена жены, чтобы не было самоубийства Тышецкого, который перед смертью написал записку, что до петли довел его губернатор». Кардинально меняется даже отношение к смерти. Сравним: в начале повести — «А впрочем, все равно!.. Один черт. Сегодня, завтра, — какая разница», в середине — «И пусть, и пусть. Как был зверюгой, так и подохну» и в конце — «Если бы протянуть еще год, полтора!», «По мере того, как приближалось время родов, все больше росла уверенность, что жить придется еще много. Нужно выходить ребенка, нужно дождаться его улыбки, его первых слов...становилось понятным, как нужно человеку жить от 30 до 40 лет, там — до 45 и дальше».

Смерть Сони — еще одна катастрофа, приведшая губернатора к мысли о всепрощении, о покаянии, когда «самые лютые разбойники заплачут»: «вышел указ, чтобы к Пасхе, к воскресению Христову, к весне всех простить, всех до единого человека. По всей России».

Наконец, катастрофа героя, означающая кризис его мировосприятия, может быть знаком (символом) катастрофичности современной жизни в целом. Те или иные частные, случайные причины события и вызвавшие его обстоятельства в этом случае рассматриваются также не с точки зрения своей характерности или, наоборот, исключительности для обыкновенной жизни, а в свете своей знаковости или символичности («Тьма» Л. Андреева (1907), «Звериный быт» Ф. Сологуба (1912), «Крестовые сестры» (1910) и «Пятая язва» (1912) А. Ремизова¹⁶⁸. Таков и сургучевский «Губернатор».

Эксперимент героя с собой и другими, а также испытание самого экспериментатора, его жизненной позиции и его сознания, также имеет место в повести. С самого начала и до конца губернатор пытается проверить главное: можно ли исправить все зло, которое он сделал на земле? Он задает сам себе вопросы, ожидая приезда Сони: «Не хочешь ли узнать теперь, когда вот едет к тебе чужая девушка, которую ты, как деревце, хочешь

¹⁶⁸ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. — С. 131–132.

прицепить к своей дикой душе? Но примется ли это деревце? Захочет ли воспользоваться твоими соками?». Полюбит ли его неродная дочь как родного отца, любит ли он ее как родную, простил ли измену жены, кто в нем победит: «сгорбленный и больной старик» или «блестящий генерал», права ли религия?.. На все эти вопросы он постоянно, ежеминутно ищет ответов. Ему кажется перед смертью, что всеобщая амнистия и всеобщее прощение — ответ на все вопросы, но выпустить заключенных на свободу не успевает. Однако вновь обретенная в его душе жизненная позиция и правда жизни проходят через все испытания, и человек в нем, наконец, побеждает зверя.

В повестях Серебряного века с таким типом основной сюжетной ситуации часто встречается *мотив зеркала*, потому что именно здесь происходит испытание мировосприятия героя на истинность и жизнеспособность. Зеркало (двойничество, как один из его вариантов) создает условия, при которых герой должен *выбрать* между противоположными силами в самом себе и в первую очередь — отказаться от иллюзии, что он — *хозяин* жизни, собственной и чужой. Ядро художественной структуры повести с таким сюжетом — рождение в герое самосознания, потребности и необходимости самоопределения. Герой должен сделать выбор между действующими и в мире, и в человеческой душе силами единения и разобщения людей. Лишь в этом случае сюжет предоставит ему «последовательный процесс нравственного воскресения». Именно так решает Сургучев эту сложную сюжетную задачу: губернатор, поднявшись на свою Голгофу («Похоже, батюшка, на то, что в жизни все идешь в гору...И на вершине, вместо счастья, видишь смерть. А когда с вершины посмотришь вниз...все события жизни нашей...кажутся ерундой, пустячком», умирает накануне Пасхи, когда ворота неба, по народным поверьям, открыты для всех, когда все умершие попадают прямо в рай, а значит, получают прощение всех своих грехов.

Устойчивость ситуации преодоления личностного и социального кризиса, превращение ее в мотив, позволили Сургучеву показать такого рода драму сознания губернатора, в которой внутренние и внешние противоречия локализуясь состраданием и любовью, выходят, по сути дела, в фантастическую, иномирную, равнозначную одновременно высшему счастью и смерти плоскость. И только у обреченного на смерть, как видно, — та правда, которая не от мира сего.

В повести испытание мировосприятия героя обнаруживает *глубокую двойственность*, как самой исторической действительности, так и ее осмысления персонажем. Эта включенность противоположных мировосприятий в сознание губернатора, глубокая двойственность

этого сознания и в то же время превращение мировоззренческого конфликта в предмет его самосознания, причем вполне равноценного авторской трактовке коренных мировых противоречий, в конечном итоге указывает на прямую связь повести «Губернатор» с произведениями Ф.М. Достоевского.

III. Испытание идеи

В «Губернаторе» у каждого героя своя Правда жизни, но постоянной проверке в повести подвергается одна идея — идея существования Бога.

Городовой Пыпов уверен, что имеет право на убийство: «По закону убивал. По правде. Следовало их, иуд, прохвостов! И на страшном суде, перед Господом Богом, за эту паршь отвечать не буду. А хорошего человека, — и Пыпов высоко поднимал не разгибающийся прямо палец, — никогда в жизни своей ногтем не тронул».

Крыжин «вручая» желтые билеты девушкам, якобы пытался их переубедить: «— Дело ваше, — сказала мамаша! А только бы не советовал бы. Грязная история! — говорил Крыжин и решал, что совет дан, дело доброе сделано, совесть его чиста и перед службой, и перед людьми, и перед Господом Богом».

Свирин, считает, что нельзя исправить зло, совершенное человеком на земле, потому что его можно только искупить кровью.

Ярнов и вовсе отказывается верить в существование высшей Правды о Боге: «слово «бессмертие» ... как искра, зажгло мозг человечества: вспыхнуло яркое пламя безумной надежды,.. оно навевает сон золотой,.. за этот сон не честь безумцу, а укор!».

Вся жизнь губернатора становится попыткой ответить на вопросы: права ли религия? Есть ли Бог? Можно ли «исправить то зло, которое человек, родившись в мире, сделал на земле в свою жизнь?». Не трусость перед смертью, но попытка обрести примирение с жизнью и найти успокоение в смерти. Можно ли оправдать злые деяния раскаянием, и бывает ли оно запоздалым? Способен ли последний, но целенаправленный шаг к добру, уменьшить несправедливость, царящую в мире хотя бы на маленький градус?

Жизнь и смерть губернатора отвечают на эти вопросы положительно. Оказывается, для этого достаточно поверить в существование Бога и попросить Его о помощи: «Он, давно потерявший веру, шептал. — Поддержи меня! Дай мне еще эти год, полтора! Дай мне почувствовать себя иным, не скверным, не грязным, не жестоким! Пошли на меня свою благодать, ясную и исцеляющую... — Слова молитвы были просты, и казалось, если есть Бог, то он услышит ее». Кажется, сомнения не покидают губернатора на протяжении всей повести, звериное и человеческое продолжают бороться в нем все время: «правая сторона

его лица была светлая, а левая — темная». Перед смертью захотелось губернатору «видеть в зеркале профессора, снявшего очки, видеть зелень бульвара, синеву неба, белизну облаков». Слушая ставшие ненужными и неинтересными речи чиновников, он теперь думал о том, «что если права религия, то душа после смерти будет три дня витать около тела...будет она грустна, печальна и впервые увидит того человека, в котором жила столько лет». Сомнения в существовании Бога отходят постепенно, когда страдания и скорби заставляют болеть душу, в существовании которой, раз она болит, сомневаться уже не приходится: «Вспомнил, что Бога нет: «Кто же увидит душу? Кому покажу душу?» — думал он».

У гроба полицмейстера губернатор ужасается мысли о том, что только в гробу человек понимает всю свою жизнь, «и видны тогда все пути ее, правые и неправые, и не кажутся они ему спутанными, а ясными и простыми, и понятно, как нужно было бы ходить по ним». Он делает попытку постичь эту жизнь раньше, отказавшись, в первую очередь, от той идеи, что он «хозяин жизни», ее властитель. Желание подать в отставку тоже отчасти связано с осознанием того, что он не «царь» в своей губернии, в этом «царстве-государстве», а обычный человек, который «забыл все хорошие человеческие слова», который слеп и мертв, но уже понимает, что «царь» на свете один и стремление к власти — стремление не из лучших: «Потом поведут его на поклонение к Богу. Бог будет сидеть на престоле. Несомненно, он улыбается, когда к нему на поклонение приводят души людей, которым на земле очень хотелось быть губернаторами...».

Проверку эта истина проходит и на судьбе жалких чиновников. Они становятся на колени перед губернатором: Крыжин тянет руки к нему «как к Богу», ползая на коленях и умоляя «ради творца всевышнего», ротмистр Клейн опускается на колени, признаваясь, что писал доносы, умоляя остаться ночевать в доме губернатора, рассчитывая на его защиту в случае, когда придет мертвец, «который теперь уже все узнал». И только к губернатору приходит знание о том, что «есть ангелы на небесах, и Бог — их царь».

Оказавшись в ситуации, когда человеческими усилиями сделать ничего нельзя, губернатор смотрит на небо и понимает, что жизнь каждого человека находится в руках Бога. Боль в сердце, страдания заставляют его упасть на колени перед Богом. В отчаянии он просит у Него, почти требует спасения и счастья для дочери: «День и ночь она будет думать о ребенке, о новом рабе твоём. Разве тебе не угодна будет мольба о нем?.. Она все забудет. Она будет свята, как мать твоя. Тридцать три года была же мать у тебя! Любил же ты ее? Ведь любил? Разве теперь ты забыл ее волосы? Разве теперь ты не слышишь шелеста ее одежд? Ты же был человеком, так взгляни же сюда, яви себя...».

Смерть любимой дочери и неродившегося внука делают прозрение окончательным. Последней порывом к исправлению всего прежнего зла

становится самый неожиданный поступок — попытка выпустить всех заключенных из тюрьмы. На распоряжение губернатора сначала смотрят как на старческую причуду, затем — как на сумасшествие. Этот «социальный проект» оказывается, конечно, невыполним. В бюрократическом механизме он тоже не может изменить положение ни единого рычага. Борьба со злом принимала у губернатора нелепые, порой комичные формы, внешне он так ничего и не смог изменить ни в своем, ни в чужом существовании, но те моменты внутреннего совершенствования, которые он пережил, становятся поистине высшими достижениями его жизни. Православные колокола, которые «знают два чувства: радость, звонкую радость воскресения, благовещения... и печаль: придет минута — и заплачут эти колокола». Думается, что о воскресении губернаторской души «ровно, далеко звонил одинокий, ранний колокол». Слышит этот звон в последнюю перед похоронами (пасхальную) ночь Свириин. Он улыбается, отворяя окно, ощущает теплоту и счастье. Это — счастье духовного прозрения и воскресения души, светлая нота, на которой заканчивается повесть.

Центр сюжета повести, как правило, составляет *испытание* героя (в более или менее явной форме — прохождение через смерть). Но в этом жанре оно связано с *необходимостью выбора* (судьбы, позиции: подчеркнем, что эта необходимость не всегда реализуется), и, следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя (или его отказа от решения). Но органическая симметричность структуры повести в то же время говорит о *равновесии* противоположностей, устанавливает полную смысловую *исчерпанность* и *замкнутость* изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку дела делает излишней.

Чтобы разрешить это противоречие, автор и вводит в ее состав параллельный вариант сюжета (иногда архаический — как правило, притчевый; иногда — литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл), либо дополняет основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом. Бывает и так, что в повести используются оба эти приема.

Итак, включение повести «Губернатор» в широкий литературный контекст эпохи позволяет выявить весьма важные для его целостной системы идейно-художественные факторы. Существенно расширяются возможности ее понимания и толкования, параметры интерпретации, что значительно обогащает и углубляет наши знания не только о данном конкретном произведении, но и о развитии русской прозы в начале XX века в целом. А адекватное осмысление произведения невозможно без понимания специфики его интертекстуальных связей, жанрового своеобразия композиционно-сюжетных, тематических, идейных, мотивных, языковых и иных элементов поэтики.

3.3. Генетика национальной традиции

Проблема изучения генетических связей русских писателей XIX–XX веков давно стала одной из основных в отечественном литературоведении. И многое было сделано на этом пути. Однако открытие в 1990-е годы целого ряда имен, по известным причинам забытых и запрещенных, особенно это касается литературы русского зарубежья, обнажило многочисленные лакуны в данной области исследований. Именно поэтому ученые всех без исключения научных литературоведческих центров современной России видят свою задачу, и даже миссию, в том, чтобы заполнить выявленные и все еще выявляемые пробелы в генезисе творчества русских писателей XX века, восстанавливая при этом разрушенные некогда извне связи между художниками разных поколений отечественной словесности. Идея подобных исследований видится в воссоздании целостной картины русской литературы как феномена мировой культуры, причем не только в отдельно взятой эпохе, но с учетом всей ее многовековой истории.

Первые попытки анализа эмигрантской литературы относятся, как известно, к концу 1920-х годов. Они принадлежат перу авторитетного критика и писателя А.В. Амфитеатрова, а озвучены в его лекции «Литература в изгнании», прочитанной в Миланском филологическом обществе. В докладе практически впервые обращалось внимание на национальную генетическую составляющую творчества изгнанников, благодаря чему, несмотря на материальные лишения и моральные утраты, русская литература достигла новых больших высот.

Рассматривая состояние эмигрантской поэзии и прозы, А.В. Амфитеатров подчеркивал, что писатели, а им было названо более ста имен, продолжили прежде всего литературные традиции второй половины XIX. При этом он выделил два направления: художественный объективизм, определяемый именем И.С. Тургенева (неотургенизм), и страстный субъективизм, связанный с влиянием творчества Ф.М. Достоевского.

Для неотургенизма, по мысли Амфитеатрова, был присущ описательный характер, наблюдательное спокойствие. Это направление, считал он, было преобладающим, что объяснялось, отчасти, утомленностью интеллигенции ужасами Гражданской войны, жуткими переживаниями, выпавшими на ее долю. «Потребовалась, — как он пишет, — успокоительная реакция духа в сторону оптимистических исканий... Живем и жить хотим». Вторая причина, объясняющая преобладание неотургенизма, заключается в преобладании в эмигрантской литературе темы тоски по утраченной Родине. Порой говорили, что, выехав за границу, писатели унесли на

подошвах комочек земли из своих уездов, губерний, унесли с собою Отчизну, которую никакие неповторимые панорамы мира заменить не смогут. Ностальгия делала свое дело, и уже в 1927 году известный критик и книгоиздатель М. Цетлин характеризовал ситуацию, складывавшуюся в литературной среде эмиграции, следующим образом: «Как для восприятия электрического тока нужен особый вольтаж, так и художник может воспринять и переработать только впечатления соответственные его духовному «вольтажу». А он приспособлен «на Россию»»¹⁶⁹. Именно поэтому обращение к опыту И.С. Тургенева, жившему долгие годы за границей, но сумевшему сохранить и передать через свои произведения любовь к России, во многом определяло тематические и жанровые поиски писателей первой волны эмиграции.

Соглашаясь с общими характеристиками эмигрантской русской литературы 1920-х годов, данными в докладе А.В. Амфитеатрова, а также принимая во внимание другие литературно-критические и исследовательские наработки по данной проблеме, мы, безусловно, относим творчество Ильи Дмитриевича Сургучева (1881–1956) — одного из ярчайших представителей первого (старшего) поколения эмиграции — к неотургеневскому направлению в литературе зарубежья. Показательно, что и сам писатель, будто соглашаясь с данной классификацией, весьма часто адресуется в своих произведениях к творчеству И.С. Тургенева, апеллирует к его авторитету и как художника, и как мыслителя, и как человека.

Так, например, уже в одном из первых своих значительных эмигрантских произведений — пьесе «Реки вавилонские» — И.Д. Сургучев, устами одного из героев, весьма жестко характеризует причины и следствия русской революции, объясняя их особенностями национального менталитета: «Мы, русские, если доискаться причины всех причин, — конечно же, дураки. Глупость — наша основная, национальная черта. Ведь, в сущности, все, что сейчас в России происходит, конечно же — это трагедия глупых людей». Далее он говорит о том, что расставить все точки над «i» в этой свершившейся «глупости», дать ей глубочайшую аналитическую оценку и указать путь духовного преодоления национального и государственного кризиса России способен только писатель, равный по таланту И.С. Тургеневу: «Если бы я обладал талантом Тургенева, я бы написал роман или пьесу и так бы ее и озаглавил: «Трагедия глупых людей»»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Цетлин М.О. Эмигрантское // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. – М., 2002. – С. 207–215.

¹⁷⁰ Сургучев И.Д. Реки вавилонские // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. – М., 1990. – Т. 1, кн. 1: 1920–1925. – С. 264.

Сименем И. С. Тургенева связаны и ностальгические нотки эмигрантских произведений Ильи Сургучева, в которых он обращается к воспоминанию благополучия и уюта своего дореволюционного «провинциального гнезда» — родного Ставрополя-Кавказского: «Открываю девяностые годы — и словно пью из кружки, поданной Мефистофелем. Юность, прелестные подруги, фиалки, синее небо далекого провинциального города, милый уют семьи, печка в долгие зимние вечера, когда после пяти часов воспрещалось выходить на улицы, мечты о Петербурге, первое чтение Тургенева, удивительнейшие сны...»¹⁷¹

Идеалом тургеневского искусства изображения любовных переживаний, его мастерством и неповторимостью в передаче словом самых интимных чувств людей, особенно мужчин, на что не всегда обращали внимание исследователи, навеяны и трогательные лирические страницы романа И. Д. Сургучева «Ротонда»: «Я привык думать о тебе, ни на что не рассчитывая, даже на простую встречу. Как писали в сороковых годах, я носил в душе твой образ, последний образ, который по-тургеневски волновал меня и давал содержание моей жизни. Может быть, в этом было много надуманности и нарочитости, которыми очень часто бывает полна русская любовь, одна из самых тяжелых в мире, но это было так, и я, с седыми волосами на висках, часто просил Бога, чтобы он послал во сне видение тебя»¹⁷².

Эпиграфом ко всему эмигрантскому творчеству И. Д. Сургучева, как, впрочем, и многих других писателей-изгнанников, могли бы стать строки тургеневского стихотворения в прозе «Старик» (1878):

«Настали темные, тяжелые дни...

Свои болезни, недуги людей милых, холод и мрак... Все, что ты любил, чему отдавался безвозвратно, — никнет и разрушается...

Что же делать? Скорбеть? Горевать? Ни себе, ни другим ты не поможешь... На засыхающем покоробленном дереве лист мельче и реже — но зелень его та же.

Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминания, — и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, все еще свежей зеленью и ласковой и сильной весны!»

Произведения Сургучева-эмигранта — это, действительно, произведения-воспоминания больше напоминающие дневниковые записи, в которых рефлексия над собственными переживаниями об утраченной

¹⁷¹ Сургучев И. Д. Волшебные тетради // Сургучёв И. Д. Собрание сочинений. Т. 3. Повести. Пьеса / подгот. текстов, составл., публикация и общ. редакция А. А. Фокина. — Ставрополь: ТоварищЪ; Москва: Реарт, 2016. — 192.

¹⁷² Сургучев И. Д. Ротонда: Роман // Юность. — 1998. — № 2. — С. 40.

Родине, занимает центральное место. Отсюда жанровое предпочтение отдается рассказам, очеркам, лирическим зарисовкам. Даже в крупных по объему произведениях — пьесах, романах и повестях — деление на сцены и главы несет скорее печать разных по объему подневных записей, нежели композиционных частей драматургических и эпических полотен.

Однако нельзя сказать, что такое жанрово-тематическое единство произведений И.Д. Сургучева постреволюционного периода обусловлено только эмиграцией. Правильнее будет утверждать, что все это обусловлено не столько эмиграцией, сколько генетическими истоками его литературных предпочтений, опирающихся в большей степени на творчество И.С. Тургенева, с которым писатель XX века ощущал не только свое генетико-типологическое родство с точки зрения сочинительства, но и родственно-генетическую, если не биологическую, то, по крайней мере, духовную связь.

Коды, свидетельствующие о такой связи между писателями, рассеяны в большинстве текстов И.Д. Сургучева. Некоторые из них подобны тем, что уже приведены в цитатах выше, другие — не носят назывной характер и поэтому требуют дешифровки и толкования.

Так, например, его роман «Ночь» завершают слова главного героя произведения: «Слыву крестьянином Калужской губернии, Тарусского уезда, Кареевской волости, сельца Ишутина, а как по-настоящему зовут меня, — ответа не дождетесь...». Аналогичное указание точного места рождения героя, но опять без имени, предложено автором и в рассказе «Шведская демократия», из которого становится ясно одно: «Кто он, этот соотечественник? Не разберешь. Несомненно, что калужский: на аршин тесто мерил; презирает, рязанских, что огурцом телушку резали и костромских, которые в трех березках заблудились». Главный герой романа «Ротонда» также является уроженцем Калужской губернии — губернии-хранительнице исконно русских хлебопекарских традиций, национального языка и веры. Его предсмертное письмо возлюбленной в финале романа пронизано заботой о продолжении своего рода, залогом которого должна быть подлинно национальная культура: «Прошу тебя, — пишет он, — если у тебя родится сын, выучи его русскому языку и в учителя возьми человека, родившегося в Калужской губернии. Воспитай его в православной вере. Живи в городе, где есть русская церковь. Пусть с детства он поет в церковном хоре. Он узнает сладости осьмигласия, херувимских песней, величаний, пасхальных ирмосов, литургии Иоанна Златоуста, заповедей блаженства и начинательных псалмов Давидовых. Жизнь и ум его покажут, будет он верить или нет, но то, что он приобретет в этом наследии певцов и поэтов, даже неверующему даст богатство и

радость и в трудную человеческую минуту поддержит его».

Столь частое подчеркивание И.Д. Сургучевым Калужской губернии как места рождения своих героев можно было бы оставить без внимания с точки зрения темы «Тургенев и Сургучев», если бы не два «но». Во-первых, писатель сам являлся выходцем из калужских земель, хотя и родился в Ставрополе. Дело в том, что предки его по отцовской линии попали на Кавказ как переселенцы, а их исконная родина — сельцо Иштутино, Тарусского уезда, Кареевской волости, Калужской губернии. Во-вторых, И.С. Тургенев также по мужской линии являлся калужанином. Род Тургуновых, как известно, пошел на Руси от татарского мурзы Льва Тургена, который, присягнув в 1440 году на верность великому князю Василию Васильевичу, принял русское подданство, а при крещении в православие получил русское имя Иван. По семейному преданию князь Василий Васильевич благоволил к Ивану Тургучеву и пожаловал ему богатейшие хлебные имения Калужской губернии.

В своем творчестве И.Д. Сургучев словно следует за родом Тургуновых. Называя в произведениях многие русские земли, он тем не менее создает положительный образ только тех из них где в свое время прославились на государственной службе предки И.С. Тургунова: Черниговской, Белгородской, Тамбовской, Орловской, Царицынской, Астраханской и, естественно, Московской губерний¹⁷³. Достаточно вспомнить здесь Григория Михайловича Тургунова, который в XVI веке был головою в Чернигове, Афанасия Дмитриевича Тургунова и Дениса Петровича Тургунова, служивших полковыми воеводами соответственно в Белгороде и Тамбове. Такое пристальное внимание к роду Тургуновых вряд ли продиктовано только интересом к творчеству И.С. Тургунова, а истинные причины загадочны. Но и мы, до поры до времени, не станем срывать с них ореол таинственности, поскольку это — святая святых художника, и приоткрывать дверь в нее, чтобы не просто заглянуть, а войти, следует чрезвычайно осторожно. Поэтому обратимся далее к другим фактам, связавшим судьбы писателей воедино.

И.С. Тургунова и И.Д. Сургучева лишь с очень большой натяжкой можно назвать современниками: последний родился за два с половиной года до смерти своего великого предшественника. Но жизни их связаны в одно нераздельное целое одним общим современником, да еще каким, — женщиной, воистину роковой женщиной, — великой русской актрисой Марией Гавриловной Савиной. В историю мирового театра она вошла, помимо множества блистательно исполненных ролей, прежде всего созданным ею на сцене Александринского Императорского театра образом

¹⁷³ См., например: Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. — М.: Современник, 1987. — С. 165–166.

Верочки в спектакле по пьесе И.С. Тургенева «Месяц в деревне». «Неужели эту Верочку я написал?! Какой у вас большой талант!» — восхищенно шептал И.С. Тургенев, глядя в глаза М.Г. Савиной после спектакля 15 марта 1879 года. Этот вечер ознаменован не только знакомством двух великих творческих личностей, но стал отправной точкой в их искренней дружбе и даже совместным выступлениям в те короткие периоды, когда писатель бывал в России. В памяти петербургской публики тех лет неизгладимое впечатление оставил литературный вечер в Благородном собрании, где Тургенев и Савина читали сцену из «Провинциалки». Когда Мария Гавриловна произнесла первую фразу: «Надолго вы приехали в наши края, Ваше Сиятельство?», — грянули аплодисменты, а Иван Сергеевич, растроганный до слез, долго не мог продолжить чтения и стоял смущенный и улыбающийся.

С первых дней знакомства у писателя и актрисы возникли самые теплые, доверительные отношения. Иван Сергеевич с большим интересом следил за сценической деятельностью М.Г. Савиной, искренне радовался ее успехам. Он видел в Марии Гавриловне не только блестящую актрису, но очень милую и обаятельную женщину, умную собеседницу с открытой, искренней душой. Письма к ней потянулись длинной чередой. Но особенную радость им обоим доставляли личные встречи. Пребывание Савиной в Спасском летом 1881 г. было для Тургенева праздником. Она была одной из немногих, кому довелось увидеть писателя в последний его приезд в Россию, блеснуть «улыбкою прощальной» на печальный тургеневский закат. Тургенев читал ей новую романтическую повесть «Песнь торжествующей любви», которая не была еще опубликована. Последняя встреча И.С. Тургенева и М.Г. Савиной состоялась в Париже весной 1882 года, когда Иван Сергеевич был уже неизлечимо болен. Прощаясь с писателем, Мария Гавриловна не подозревала, что больше никогда его не увидит. Его письма как «святыню» актриса хранила до самой смерти, расставшись с ними только единожды, когда передала их на Тургеневскую выставку, открывшуюся в Петербурге в 1909 году, поместив в большую черную раму под стеклом.

За долгую творческую жизнь М.Г. Савина сыграла многих тургеневских героинь: Верочку и Наталью Петровну («Месяц в деревне», 1879, 1903), Белоногову («Холостяк», 1882), Марию Петровну («Вечер в Сорренто», 1884), Дарью Ивановну («Провинциалка», 1888), Лизу («Дворянское гнездо», 1894). При ее содействии были сделаны инсценировки по произведениям «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Первая любовь», «Вешние воды». В этом репертуаре не хватало только пьесы, свидетельствующей о глубине прочтения ею всех тургеневских

образов, о глубине ее чувств к И.С. Тургеневу. И такая пьеса должна была непременно появиться. Она уже созревала в сердце актрисы.

Парадоксально, но именно год последнего пребывания И.С. Тургенева в России, его «прощальной улыбки», стал годом рождения в молодой ставропольской семье кушца Дмитрия Васильевича Сургучева и супруги его Соломонида Петровна Маковозовой сына Ильи. Как раз ему суждено будет облечь в драматургическую форму замысел М.Г. Савиной, а возможно, один из невоплощенных замыслов самого И.С. Тургенева.

Спустя тридцать лет после своего рождения, молодому драматургу и талантливому прозаику Илье Сургучеву выпала большая честь — пригласить М.Г. Савину сыграть в его пьесе главную роль, ставшую едва ли не последней в славной карьере актрисы. Это была пьеса «Торговый дом» — первая пьеса И.Д. Сургучева. Премьерный спектакль состоялся 25 октября 1913 года в Александринском Императорском театре. Первый раз в истории Савина в этом спектакле играла, говоря театральным жаргоном, «патентованную старуху». «Это было то, что в Америке называют театральной сенсацией, — вспоминал Сургучев позже. — Старшая кассирша Александринского театра была в панике и ажитации и принимала валерьяновые капли: приходилось расписывать билеты на три представления. Пришло сообщение от двора, что на премьере будет царь»¹⁷⁴.

Но главная сенсация в жизни И.Д. Сургучева была еще впереди.

Во время одной из их встреч на репетиции «Торгового дома» М.Г. Савина обратилась к нему с загадочной просьбой: «Если я вам закажу пьесу на мою тему, вы можете ее написать?» Он, естественно, согласился. «Тогда повесьте ваши уши на гвоздь внимания, — сказала она, — и слушайте...» Сургучеву ничего не оставалось делать, как в точности выполнить ее указание и обратиться в слух. И Савина, слово за слово, рассказала ему тему пьесы, которую он позже назвал «Осенние скрипки». «Рассказывала она подробно, — вспоминал Сургучев, — с диалогами, с мизансценами, — видно долго носила это в душе. В этой пьесе остались неприкосновенными ее некоторые подлинные выражения»¹⁷⁵.

Именно эта пьеса, вылившаяся из самых потаенных глубин души М.Г. Савиной, стала своеобразным живым мостиком между ярчайшими представителями двух эпох, двух поколений русской литературы — века Золотого и века Серебряного. Именно М.Г. Савина навсегда соединила И.Д. Сургучева с И.С. Тургеневым. Делясь партитурой пьесы с молодым писателем, Савина мыслила создать в ней памятник Ивану Сергеевичу,

¹⁷⁴ Сургучев И.Д. М.Г. Савина: Из театральных воспоминаний // Фокин А.А. И.Д. Сургучев – драматург: монография. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2008. – С. 194.

¹⁷⁵ Сургучев И.Д. М.Г. Савина: Из театральных воспоминаний // Фокин А.А. И.Д. Сургучев – драматург: монография. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2008. – С. 192–193.

поскольку в ней разрабатывались мотивы и «Месяца в деревне», и «Провинциалки», и других его произведений. Надеялась она, что пьеса станет и ее лебединой песней, поскольку хотела сыграть в ней роль Варвары Васильевны — свою последнюю роль. Но могла ли она предположить, что «Осенние скрипки» станут и «нерукотворным памятником» И.Д. Сургучеву. И хотя по состоянию здоровья Марии Гавриловне и не довелось выйти на сцену в этой пьесе, она была на премьере спектакля во время гастролей Московского Художественного театра в Санкт-Петербурге и была главным свидетелем ее первого зрительского успеха.

Обращаясь к творчеству И.С. Тургенева уже в период эмиграции, И.Д. Сургучев пытался все время ответить на вопрос, как нельзя более волновавший и его великого предшественника: *«Есть ли все-таки будущее у русского человека, живущего вне России?»* Жесткая, во многом авторитарная связь человека с горизонтом своей Родины, ее культурой и народом, которую в своих произведениях постулировал Тургенев, придавала эмигранту XX века существенность, определяла значимость «родного гнезда» в жизни Сургучева, одновременно диктовала ему стилистику переживаний по этому поводу. Она делала его пребывание вне России и личной трагедией, и патриотической миссией.

Жизнь вне Родины — это приобретение опыта надежды. Надежды хотя бы на символическое возвращение туда, откуда уехал. Ведь именно оторвавшись от всего родного, человек оказывается в плену бесконечных возвратов, привязывающих все его мысли к оставленной стране, городу, дому. У истоков эмиграции всегда лежит вольная или невольная утрата домашней, своей, территории. Если прошлое — это Родина, а настоящее — линия разрыва с ней, то будущее эмигрантов также немислимо без конкретного географического пространства. Будущее как раз в способности и возможности актуализировать «фактор территории» в своей дальнейшей жизни, «прикрепить» идею воображаемого, желанного места-дома к физической реальности.

Опыт великого предшественника по обретению такого «места-дома» стал для Сургучева во многом определяющим: И.С. Тургенев был, как известно, похоронен, согласно завещанию, в России. Ему были отданы все почести достойные его гения. Но путь к этому последнему «месту-дому» был и в те годы загадкой, а для эмигрантов XX века в новой исторической ситуации и вовсе представлял проблемой космического масштаба. Сургучев пытался решить ее для себя, начав еще в 1920-е годы писать биографическую повесть о Тургеневе, фрагменты которой публиковались на страницах парижской эмигрантской газеты «Возрождение»¹⁷⁶. О степени же ее завершенности могут на данный момент поведать только архивы.

¹⁷⁶ См., например: Сургучев И.Д. Гамлет без Офелии // Возрождение. — 1939. — № 4193. — С. 5; Кафе мадам Бовари // Возрождение. — 1939. — № 4203. — С. 4.

Предваряя публикацию одной из глав этой повести под весьма символичным заголовком «Гамлет без Офелии», мы уже осветили в общих чертах путь Сургучева к Тургеневу, к осмыслению его жизни и творчества на этой стезе. Но прежде чем дать слово самому писателю, позволим себе еще несколько замечаний.

И.С. Тургенев в русском зарубежье занимал второе место среди писателей-классиков по изданию произведений. Так, в первые 15 лет после 1917 года отдельными томами многократно переиздавались практически все произведения писателя, а полные собрания художественных сочинений Тургенева выходили в серии «Русские классики» инициированной издательством И.П. Ладыжникова — 9 томов (Берлин, 1919–1920), в берлинском издательстве «Слово» — 10 томов (1921–1923) и в издательстве «Жизнь и культура» — 10 томов (Рига, 1929–1930). Публиковались письма писателя, мемуарные свидетельства современников о его жизни и творчестве.

Огромный интерес к И.С. Тургеневу в среде изгнанников требовал, естественно, критического и научного осмысления его художественного, общественного и философского наследия и опыта. Неоценимую роль в этом сыграли поэты и писатели зарубежья, чья художественная рефлексия над произведениями великого предшественника, характеризуется не только глубочайшим проникновением в мастерскую слова классика, но и стремлением постичь и объяснить национально-ментальную и духовную составляющие его картины мира.

К творчеству И.С. Тургенева обращались К Бальмонт, Б. Зайцев, М. Алданов, В. Набоков, А. Ремизов и многие другие. Но процесс изучения этой стороны литературной эмиграции первой волны только начинается. Первая попытка, пусть обзорная, осмысления творчества Тургенева русским зарубежьем представлена в четвертом томе «Литературной энциклопедии русского зарубежья. 1918–1940», который носит подзаголовок «Всемирная литература и русское зарубежье» (М., 2006). Помещенная в нем статья В.А. Александрова и К.А. Жульковой дает лишь общее представление по данному вопросу, поскольку в ней названы наиболее репрезентативные «раскрученные» на сегодняшний день имена писателей, критиков и философов, кто, так или иначе, обращался в своих воспоминания, рецензиях, эссе и художественных текстах к творчеству Тургенева¹⁷⁷. Приходится сожалеть, что целый ряд авторов, а значит и, безусловно, интересных точек зрения оказался за рамками данной работы. За кадром по понятным причинам остался и И.Д. Сургучев, ведь его

¹⁷⁷ Александров В.А., Жулькова К.А. Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940 / Т. 4: Всемирная литература и русское зарубежье. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 404–412.

творчество только-только вливается в полноводное русло русской литературы XX века, не обремененное теперь дамбами запретов, деливших ее еще не так давно на несколько идеологически истощенных ручейков.

Рефлексия-проживание Сургучевым И.С. Тургенева чрезвычайно интересна и оригинальна. Он одним из немногих показывает его растворенным в русской народной стихии объективным художником. В повести Сургучева Тургенев-русский человек не просто противопоставлен Тургеневу-европейцу, но побеждает его. Убедителен писатель в раскрытии главных экзистенциальных тургеневских мотивов: любви, смерти, раскаяния. Предвосхитил Сургучев и такую тему в осмыслении тургеневского творчества, как мистицизм, которая стала весьма популярной в трудах о Тургеневе уже во второй половине XX века, особенно после аналитической работы В.Н. Ильина «Тургенев — мистик и метапсихик», опубликованной в № 77 журнала «Возрождение» за 1958 год.

3.4. Национальное и инонациональное в традициях

Феномены национального и инонационального с давних пор привлекают внимание ученых разных областей знания, в связи с чем, по мере развития и дифференциации наук, выделились такие самостоятельные дисциплины как этнология, этнофилософия, этносоциология, этнополитология, этнопсихология, этнолингвистика, этнопоэтика и др. Литературоведческая парадигма филологических исследований национального исторически формировалась в русле интегративных общенаучных изысканий и нашла отражение в рамках методологии сравнительного литературоведения. Тем не менее, современный исследователь, обращаясь к данной проблеме, по-прежнему оказывается в широкой междисциплинарной зоне. Продуктивность процесса познания национального и инонационального во многом зависит от мира художественных текстов. Перефразируя известное высказывание Б. Пастернака, можно сказать, что литература представляет собой «образ нации, в слове явленный», и с одной стороны является способом национальной самоидентификации, с другой — формирует элементы национальной мифологии¹⁷⁸.

Исторически одним из важнейших аспектов в изучении проблемы национального в литературе является исследование национального характера. Первые опыты постижения этнической самобытности человека

¹⁷⁸ Бреева Т.Н. Национальный миф в историософском романе Серебряного века: (на материале романов Д.С. Мережковского и А. Белого) // Рус. словесность. – 2006. – № 3. – С. 21–29.

нашли отражение в трудах мыслителей античности: Геродота, Гиппократ, Тацита, Плиния, Страбона. Так, Геродот видел причину этнического своеобразия народов в различии климатических, географических и других природных факторов: «Подобно тому как небо в Египте иное, чем где-либо в другом месте, и как река у них отличается иными природными свойствами, чем остальные реки, так и нравы, и обычаи египтян почти во всех отношениях противоположны нравам и обычаям остальных народов»¹⁷⁹. Гиппократ, в работе «О воздухах, водах и местностях», описывая телосложение, характер и особенности жизни жителей разных стран, так же считал, что отличие европейцев от азиатов, горских народов от равнинных объясняется различиями в климате и рельефе местности.

Само выражение «национальный характер» появилось в литературе о путешествиях в Средние века. Индивидуально отрефлексированное разными авторами, оно преследовало одну цель: выразить специфику образа жизни того или иного народа. В дальнейшем интерес к проблеме национальной самобытности только возрастает, но одним из первых попытку научной рефлексии понятия национального делаает итальянский философ Джамбаттиста Вико в книге «Основания новой науки об общей природе наций» (1725).

К середине XIX века, когда сложилась культурно-историческая школа, в основу литературоведческой концепции национального / инонационального легли труды Ипполита Тэна, который рассматривал художественное произведение как следствие определенного культурно-исторического развития. Тэн выделял такие предпосылки как «раса» (что синонимично современному термину «этнонациональная ментальность»), «среда» (географическое местоположение страны, нравственные представления её народа, быт и форму политического устройства) и «момент» (определённый этап существования данной культуры во времени). Таким образом, Тэн впервые обосновал непосредственную взаимосвязь художественной литературы и этнонациональной ментальности народа, эту литературу создающего. Значительный вклад в разработку концептуальных представлений о природе национального в XIX веке внесли такие ученые как Ж.А. Гобино («Опыт о неравенстве человеческих рас», Москва, 2007), Т. Карлейль («Герои и героическое в истории», Москва, 2006), Г. Гегель («Феноменология духа. Философия истории», Москва, 2007), М. Вебер («Избранное. Образ общества», Москва, 2006), В. Вундт («Проблемы психологии народов», Москва, 2010), Г. Лебон («Психология народов масс», Москва, 2010). Предложенные

¹⁷⁹ Геродот. История. В 9-ти кн. Кн.2 / Пер. Г.А. Стратановского. – М.: ООО «Издательство АСТ», «Ладомир», 2001. – С. 323.

ими трактовки внесли значительный вклад в формирование понятия национального, несмотря на то, что выражали различные точки зрения и основывались на разных, философски альтернативных теоретических представлениях. Одни мыслители (Монтескье, Габино, Карлейль и др.) связывали формирование национального характера с действием «натуральных» причин (климата, ландшафта, «крови» и т.д.), другие, — например, Г. Гегель, М. Вебер и их последователи, — объясняли объединение людей в «нации» действием социально-экономических или политических факторов. Часть исследователей интерпретировали «нации» как общности «социокультурные», ведущая роль в формировании которых принадлежит «национальному сознанию» и «самосознанию».

В России первые попытки научного подхода к проблеме национального характера отмечаются в 1840-е годы, и связаны с трудами известного русского этнографа Н.И. Надеждина, который вводит понятие «этнографии психической», под которой понимаются «умственные способности, сила воли и характер». Несколько позже, связанный уже с именем А.Н. Веселовского, наметился переход к сравнительно-историческому изучению литературы и фольклора. К учению Веселовского восходит и тезис А.А. Потебни о языке как основе национальной психологии народа. Наиболее последовательно проблема национального характера разрабатывалась Д.Н. Овсяннико-Куликовским. Он, понимая национальность как психологическую форму, утверждал, что каждой национальности присуща внутризтническая дифференциация, обусловленная сословными, профессиональными и прочими факторами, черты национального характера лежат не в нравственной сфере, а в типе организации ума и воли. По его мнению, национальный характер может изменяться, что может быть зафиксировано только спустя годы¹⁸⁰.

Большое внимание проблеме национального характера уделяли русские философы XX века. Н.А. Бердяев полагал, что «тут невозможно дать строго научного определения», но «тайна всякой индивидуальности узнается лишь любовью, и в ней всегда есть, что-то непостижимое до конца, до последней глубины»¹⁸¹. Н.О. Лосский разделял понятия «национальный характер народа» и «национальный характер страны». «Согласно метафизике иерархического персонализма, которой я придерживаюсь, — писал философ — каждое общественное целое, нация, государство и т.п., есть личность высшего порядка: в основе его есть душа, организующая общественное целое так, что люди, входящие в него, служат целому, как органу его»¹⁸².

¹⁸⁰ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Психология национальности. — Петроград: Время, 1922.

¹⁸¹ Бердяев Н. Русская идея. — М.: Эксмо, 2009. — С. 3.

¹⁸² Лосский Н.О. Характер русского народа. — М.: Дарь, 2005. — С. 3.

С доктриной большевизма в жизни, искусстве 1920–1930-х годов и в советской науке закрепилось понятие интернационального, в то время как национальное толковалось в качестве формы, а не сущности. Отсюда официальные лозунги о единой советской культуре. Такая установка сводила национальное своеобразие исключительно к «национальному колориту». Тем не менее, в середине 1950-х годов интерес к сравнительному литературоведению возрождается, исследуются, в том числе, и феномены национального и инационального.

В настоящее время в области концептуализации понятий национального и инационального в литературоведении можно выделить точки зрения таких ученых как К.К. Султанов¹⁸³, В.И. Шульженко¹⁸⁴, Л.П. Егорова¹⁸⁵, Т.Н. Бреева¹⁸⁶, И.С. Хугаев¹⁸⁷, Т.Е. Смыковская¹⁸⁸, И.Ш. Юнусов¹⁸⁹ и др. Наиболее знаковая из них — точка зрения Г.Д. Гачева¹⁹⁰, которому принадлежит первенство в теоретико-литературном осмыслении национального образа мира. В рамках этого подхода построение национального образа мира становится типологически тождественным исследованию художественного образа мира. Как следствие этого, осмысление национального образа мира предполагает литературоведческую реконструкцию представлений о национальном хронотопе, национальной образной типологии, национальной символике и т.д. То есть, национальный образ мира может быть описан через выявление этнической специфики художественного пространства и времени.

Популярна в литературоведческом плане и точка зрения, которой придерживаются И. Кон¹⁹¹, Ю. Бромлей¹⁹². Суть ее заключается в том, что

¹⁸³ Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. – М.: Наследие, 2001.

¹⁸⁴ Шульженко В.И. Кавказский феномен русской прозы: вторая половина XX века. – Пятигорск, 2001.

¹⁸⁵ Егорова Л.П. Интернациональные мотивы в русской литературе конца XIX – начала XX веков. – Ставрополь, 1990; Егорова Л.П. В семье единой. Русская советская проза в ее связях с жизнью народов СССР. – Москва, 1986.

¹⁸⁶ Бреева Т.Н. Национальный миф в историософском романе Серебряного века: (на материале романов Д.С. Мережковского и А. Белого) // Рус. словесность. – 2006. – № 3. – С. 21–29.

¹⁸⁷ Хугаев И.С. Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы. – Владикавказ: Ир, 2008. – 559 с.

¹⁸⁸ Смыковская Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова. – М.: Флинта, 2010.

¹⁸⁹ Юнусов И.Ш. Проблема национального характера в творчестве Л.Н. Толстого 1850–1860-х гг. – М; Бирск, 1997. – 184 с.

¹⁹⁰ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – 446 с.

¹⁹¹ Кон И. К проблеме национального характера // История и психология. Под ред. Б. Ф. Поршнева и Л. И. Анциферовой М.: Наука, 1971. – С. 122–158.

¹⁹² Бромлей Ю.В. Этносоциальные процессы: теория, история и современность. – М.: Наука, 1987. – 336 с.

национальный характер рассматривается как структура. Доминантами национального характера выступают язык, психофизиологическая природа нации, религия, история, политическое устройство, климат территории проживания. Как подчеркивал И.С. Кон, «затруднительность, а во многих случаях и невозможность непосредственного изучения национального характера делает особенно важными иные, в частности литературоведческие исследования»¹⁹³.

Опираясь на сложившуюся в отечественной литературоведческой науке подходы к осмыслению феномена инационального, обратимся к исследованию художественного мира ранних рассказов Г.И. Шилина, включенных им в свою дебютную книгу «Страшная Арват», выпущенную ленинградским издательством «Прибой» в 1929 году.

Инациональный мир занимал важное, едва ли не главное, место в произведениях русской литературы XIX–XX веков. А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, В.Г. Короленко неоднократно обращались к быту, устоям, обрядам народов Северного Кавказа, Азии, Востока для воссоздания их судьбы. В начале XX века интерес к изображению инационального мира значительно возрос. А.М. Горький, А.А. Фадеев, Л.М. Леонов, Вс.В. Иванов, С.А. Есенин, В.В. Маяковский старались открыть и познать все многообразие инационального мира.

Повлияли и традиции, заложенные писателями XIX века. Но более всего — личные контакты литераторов с представителями других народов, наблюдения, встречи, беседы. Г.И. Шилин был одним из многих писателей, отдавших дань изображению инационального мира. Он долгое время жил в Азербайджане, наблюдал за бытом тюркского народа, его традициями, верованиями, которые послужили основой рассказов, повествующих о нелегкой жизни женщины в условиях адата, о тщетных попытках изменить многовековые устои.

Ориентируясь на массового читателя, писатель использует весь богатейший жанровый потенциал рассказа. В произведениях, составивших книгу «Страшная Арват», Г.И. Шилин раскрывает своеобразие инационального мира на нескольких уровнях, стараясь показать при этом, как порою трудно воплощалась главная идея нового, складывавшегося после революции общества — объединение людей в интернационал. В поле зрения писателя попадают конфликты между религиозным и атеистическим сознанием, между рациональной и иррациональной составляющими мира человека. Наибольшую остроту эти конфликты достигали, когда революционные преобразования затрагивали устои семьи, касались вопроса статуса женщины.

¹⁹³ Кон И. К проблеме национального характера. — С. 128.

Сборник включает пять рассказов. «Страшная Арват», «Саадыт» и «Шефике» повествуют о жизни женщины Востока, ее стремлении быть счастливой в условиях меняющейся действительности. В рассказах «Шайтан» и «Бабуш и Алыш» автор поднимает темы просвещения людей, избавления от человеческих пороков.

Так, в рассказе «Страшная Арват» (1929), открывающем сборник, центральным является образ «железной» женщины, председателя дайра, осмелившейся пренебречь устоями исламской семьи и нарушить заветы Корана: «... по закону аллаха, никто не смеет вмешиваться в чужие семейные дела. Никто. А Гюлли-ханум вмешалась» [3]¹⁹⁴. Выросшая в неродной семье, где ей приходилось выполнять роль рабыни и прислуги, но обладающая волевым характером, она решает изменить место и роль женщины в мусульманском обществе, используя власть и силу воздействия слова и поступка: «Она не такая как все. Она умеет постоять за себя и никому не позволит дать себя в обиду. Гюлли-ханум способна даже вмешаться в кармагал, если он будет угрожать опасностью женщине, горе тому мужчине, который нанесет обиду женщине» [5].

Изображая властную, сильную духом управляющую дайра, писатель, с одной стороны, лишает создаваемый образ женственности, соотносимой с общепринятыми мусульманскими представлениями о месте женщины в мире: «Гюлли-ханум протащила его (Даш Дамюр) шагов на десять и бросила на землю, как бросают грязную мокрую тряпку. Потом начала бить ногами, ногами потому, чтобы не прикасаться руками к поганому мужчине» [6]. Но, с другой стороны, она стремится выполнить самую важную функцию женщины — стать матерью, что в целом позволяет автору раскрыть внутренний мир героини наиболее полно: «Дома Гюлли-ханум была не Страшная Арват из исполкома — перед ним (Абасом) сидела здесь совсем другая женщина, ласковая, добрая. Разве можно бояться её...» [25]. Тем не менее в образе героини естественная гендерная оппозиция женского и мужского теряет четкие границы. С древних времен данная оппозиция рассматривалась вне отношения к половому признаку: мужское начало ассоциировалось с силой, активностью, движением, а женское — со слабостью, пассивностью, подчинением. Г.И. Шилин показывает в рассказе кардинально изменившийся образ мусульманской женщины: Гюлли-ханум предстает женщиной с явным преобладающим набором мужских характеристик — она сильна, практична, активна, рациональна.

¹⁹⁴ Здесь и далее произведения Г.И. Шилина цитируются по изданию: Шилин Г.И. Страшная Арват: Сб. рассказов. – Ленинград: ЛАПП; Прибой, 1929. – 219 с.. Страницы указаны в квадратных скобках.

Основная идея рассказа Г.И. Шилина заключается в том, что условия новой жизни, ее требования, настроения вынуждают людей меняться, но если на представителях сильной половины мусульманского мира это в полной мере не отразилось, то у женщин это повлекло за собой ощутимые психологические трансформации: обнаружилось их стремление быть на равных правах с мужчинами как в общественном, так и в семейном плане. Г.И. Шилин не случайно изображает двойственную природу характера героини. Однако, как ни странно, эти два разных начала (мужское и женское) не вступают в конфликт друг с другом, а органически сочетаются в характере Гюлли-ханум, вследствие чего взору читателя предстает иной тип человека: «баба-мужик» [30].

Подобная трансформация образа и объединение противоположных черт внутри женского характера, по мнению автора, не могут привести к личному счастью, нахождению своего места в мире. Изменившаяся среда, в которой оказалась героиня рассказа, на первый взгляд открывает просторы для новых, невиданных ранее возможностей: быть самостоятельной, независимой, реализоваться как общественному деятелю. Но это неотвратимо влечет за собой невозполнимые утраты — невозможность быть матерью. Во время болезни перед лицом смерти Гюлли-ханум мечтает только об одном: «Она молчит. У нее кружится голова, ей трудно отвечать и сладко думать. О чем думает она? О своем дайра? О своих делах? О том, что в исполкоме надо подписать бумаги, давно приготовленные Абасом? Нет, она думает о своем ребенке, которого нет, но который будет» [32]. Поэтому трагическая развязка закономерна: беременную председательницу дайра жестоко убивают ее же подчиненные: «На голову ее упал тяжелый острый камень, заставивший Страшную Арват больше не думать ни о ребенке, ни о смерти, ни о письме к ялдашу Ленину...» [92].

Особое внимание обратим на притчу, которую рассказывает Гюлли-ханум в рассказе «Страшная Арват». Она является знаковым элементом в раскрытии образа героини не только данного рассказа, но и других («Саадыт», «Шефике»), своеобразным дешифратором кода инационального мира и возможностью войти в его гостеприимно открытую дверь. В ее основе идея о невмешательстве в жизнь других людей, народов без знания их традиций, о невозможности деления на плохое и хорошее без знания национальных истоков этих понятий, о манипулировании людьми вследствие их пребывания в иной нравственной реальности. Не удивительно, что эту притчу рассказывает женщина — продолжательница рода, закладывающая в ребенка первоосновы этики, морали и мировоззрения: «Один богатырь отрубил головы трем плохим людям. Он принес эти головы шаху и попросил награду за подвиг. Но шах

награды сразу не дал. Шах захотел узнать — какие это головы и каким людям они принадлежали. Он приказал людям — доставить ему три железных прута и раскалить их на огне. И когда прутья стали красные, он воткнул один из них в ухо одной головы и увидел, что прут прошел из одного уха в другое. Он взял второй прут и воткнул его в ухо второй головы. И прут вышел в рот. Тогда он взял третий прут и воткнул его в ухо третьей головы, и прут никуда не вышел. И взял тогда шах третью голову, свесил ее и дал богатырю по весу головы, а голову приказал поставить на самое почетное место во дворце, а остальные две — велел выбросить собакам» [89–90]. Однако кульминацией рассказа «Страшная Арват» становится жестокая смерть героини от людей, которые слушали притчу, но, как подчеркивает автор, не слышали ее: шах воткнул раскаленный прут «в ухо одной головы и увидел, что прут прошел из одного уха в другое» [89].

Таким образом, внезапное изменение места женщины в мусульманском обществе влечет за собой категорическое неприятие тех норм, которые позволяют ей приблизиться к статусу мужчины, что вызывает мятеж и бунт против революционных нововведений, приводящих в конечном итоге к трагедии. С антропологической точки зрения, перед читателем воссоздается своего рода микрореволюция, посягающая на неприкосновенность вековых обычаев, традиций.

В центре повествования рассказа «Саадыт» (1929), названного по имени его главной героини, изображен быт молодой мусульманской девушки, которой «нет и шестнадцати, но она уже женщина, жена» [99]. Она — антипод Гулли-ханум, поскольку стремится реализовать себя не в общественных сферах, а в семейной жизни. Конфликт произведения реализуется на уровне личных отношений между мусульманкой и русским. Безысходность, постоянное чувство страха перед избиениями пьяного мужа Юнуса, угнетенное состояние от бесконечных укоров и унижений со стороны свекрови Туп-ханум пронизывают всю ткань произведения. Повествователь сравнивает жизнь героини с мешком. Это антропологически меткое сравнение позволяет показать замкнутость ее мира, с одной стороны, и стремление окружающих непременно в этот мешок заглянуть, завладеть им, присвоить его содержимое. Носители новой социалистической морали, не понимающие и не принимающие устоев адата, стараются вмешаться в повседневный уклад жизни, тем самым разрушая целостность представлений об основах быта и морали. Таким носителем в рассказе выступает Кирилл (возлюбленный Саадыт, защищающий ее от побоев мужа Юнуса): «Человек новый, он рожден революцией... резок, несдержан, но иначе не может, его воспитывала революция, в обстановке резкости и прямоты» [96–97].

Конфликт рассказа зиждется на несовместимости нравственных устоев и разворачивается на нескольких уровнях. С первых же строк автор поднимает проблему противоположности взглядов и образа жизни людей, живущих вместе, поведение которых детерминировано разными общественными и религиозными взглядами. Уже в экспозиции вырисовывается оппозиция: Кирилл (возлюбленный Саадыт), Мюрза и Туп-ханум — родители Юнуса (мужа Саадыт). Кирилл — представитель социалистического общества, Мюрза — исламского. В этой связи необходимо вспомнить, что мораль регулирует и координирует не только поведение и образ жизни человека в обществе, но и его мировоззрение, мировидение, понятие таких универсальных категорий, как «добро», «зло», «любовь», «свобода» и т. д. «Раз — свобода, значит — свобода всем и каждому — без оговорок и ограничений. Женщина тоже должна получить эту свободу немедленно», — восклицает Кирилл [98]. Его жизненные ориентиры не совпадают с ориентирами ислама: существование Саадыт в чуждом для героя мире не укладывается в его собственные понятия о нравственности, продиктованные временем и политической ситуацией, в то время как для ее родственников, которые живут по другим законам, только так и должно быть, так естественно.

Автор поднимает проблему женской несвободы. Саадыт пытается открыться новой жизни, новым законам, любви, счастью. Она старается найти спасение от жестокого, зверского обращения в руках возлюбленного. На нее не в силах подействовать утешительные слова свекрови: «Ты знаешь чулан, под комнатой? Я там сидела по четыре дня без воды и без света. Он (Мюрза) сам гулял с другими женщинами, а я терпела. Я долго терпела. Много терпела и ничего не говорила, и никто за меня не заступался... Терпи, Саадыт... терпи. Каждая женщина должна терпеть» [103–104]. И вот перед немного открывшейся завесой счастливого будущего в самый последний момент чувство долга, ответственности перед семьей, в которой она живет, перед мужем, не дает сделать решающий шаг на пути к счастью: «Вода идет к воде. Моя вода тут», — говорит девушка за несколько минут до побега [123]. Саадыт не может переступить через чувство долга, истоки которого в опыте ее народа, так как он понимается героиней как нечто высшее, довлеющее над ее личной судьбой. На первый взгляд адат побеждает. Но эта мнимая «победа» реализуется только на бытовом, внешнем уровне, но не на духовном. Саадыт не в силах пережить разлуки с Кириллом, своё очищение она видит только в уходе из мира обычаев и догм. Девушка решает на самоубийство и поджигает на себе одежду: «Саадыт умирала, но в глазах ее еще жила любовь, победившая законы звериных веков, любовь, которая добровольно пошла на смерть» [128].

Согласно концепции автора столкновение адата и современной жизни не может разрешиться в чью-либо пользу, эти реалии бытия лежат в разных нравственных плоскостях и их объединение невозможно, потому что жизнь Саадыт заканчивается трагично.

Но следует отметить, что в отличие от других произведений в рассказе «Саадыт» Г.И. Шилин сознательно вводит в мусульманский мир представителя «нового» общества — Кирилла, тем самым стараясь подчеркнуть контрастность миров, их непримиримость, невозможность преобразования культурных и морально-нравственных основ жизни и общества без переосмысления координирующих повседневный уклад жизни вековых традиций.

В рассказе «Шефике» Г.И. Шилиным представлена иная картина: угнетаемая мужем-тираном юная девушка решает уйти от унижений и каждодневного рабства в женотдел. Умная и практичная Шефике быстро находит удобные и спасительные для нее условия в новой жизни. Нарушительница законов Корана пренебрегла заповедями, оставленными предками, во имя жизни без побоев и порабощения. Писатель антропологически обстоятельно рисует образ мусульманской женщины, ищущей счастье и свободу не в общественной работе (как в рассказе «Страшная Арват»), и не в любви (как в рассказе «Саадыт»), а в социальном преображении, что позволяет ей стать в один ряд с советскими женщинами, снять чадру и оголить руки, так как «она поняла, что женщина не ишак, женщина не гейван» [208].

Шефике находит свое счастье в свободе, в стремлениях, противоречащих женской природе. Она руководствуется только желанием избавиться от угнетений. Ее взгляды на мир, под набирающим силу социалистическим порядком, меняются: она чурается материнства и любви, считая себя простым человеком, таким, каких тысячи вокруг. Если Саадыт в любви искала возможность переступить законы религии, а Гулли-ханум пыталась их видоизменить таким образом, чтобы женщина получила равные с мужчиной права, то Шефике с легкостью уничтожает их в себе, принимая веяния новой жизни. Пришедшему забрать ее мужу она кричит: «Вон милиция. Иди туда. Пусть милиция поможет тебе вернуть жену» [218]. Отказавшись от ценностей вековых семейных традиций, она духовно пустой входит в иную, прельщающую своей «уровнировкой» действительность.

Революционное преображение мира создавало парадоксальные ситуации, в которых оказывались женщины Востока. Не сгущая красок, Г.И. Шилин раскрывает их во всей сложности и противоречивости. Попытки изменить устои и традиции, созданные веками и опирающиеся

на религиозные начала, стремление найти спасение в любви не понимающего этих традиций человека, тяготение к активному вживанию в новый миропорядок оказываются обреченными на неудачу. Гюллиханум, попытавшаяся посягнуть на неприкосновенность древних законов, убита; Саадыт, оставшаяся верной им (так как законы писаний довольно прочно укорены в ее сознании), но не нашедшая гармонии с самой собой, заканчивает жизнь самоубийством; Шефике подавляет в себе генетически через воспитание привитые устои мусульманской жизни и уничтожает с ними свою духовность, тем самым в ее мировоззренческих координатах происходит стирание, нейтрализация основного предназначения женщины — матери, хранительницы очага.

Парадоксальность ситуаций, в которых оказываются героини, подчеркивается Г.И. Шилиным через описание их душевных метаний и переживаний, ведущих к появлению дисгармонии и ощущению расколотости, раздвоенности мира. Отсюда многозначность и символичность образа двери в «Страшной Арват», проявляющиеся в предзнаменованиях изменения судеб героев, столкновение старых и новых предметов быта в «Саадыт», отторжение первичного, коренящегося в природе человека мира и приятие иного, неизведанного в «Шефике». Показателен в этом отношении диалог между Мюрзой и Кириллом: «У вас женщина ходит в чадре. Вы посадили её в мешок, не хотите выпустить на свободу. Вы своих жен никуда не выпускаете — держите их на замке. Мюрза удивленно смотрит на него. Мюрза не понимает — почему женщине надо ходить без чадры, почему она должна смотреть на чужого мужчину, если у нее есть муж. Он не понимает и не хочет отвечать на глупые рассуждения Кирилла» [97].

Слова Кирилла в данном фрагменте созвучны в целом — духу стихотворения Сергея Есенина «Свет вечерний шафранного края...» из цикла «Персидские мотивы»: «Мне не нравится, что персияне держат женщин и дев под чадрой... и прекрасные щеки перед миром грешно закрывать...» [Есенин, 1973, с. 196]. Не является ли это намеком на то, что поэт может рассматриваться прототипом этого персонажа? Ответ на данный вопрос требует дополнительных исследований, выходящих за рамки нашей темы.

Диалог между двумя мирами осложнен и истреблением традиций одного из них, подспудным изменением женской природы, следствием чего является разрушение не только устоявшихся форм поведения, но и незыблемых вековых правил домоустройства, семейных отношений. Этот несостоявшийся диалог между мирами писатель иллюстрирует диалогом между героями. Каждый персонаж говорит о «своем», но не слышит

собеседника, что делает невозможными в принципе диалогические отношения. Идеи представителей одного мира не находят отклик и понимание у людей из другого мира, они не преодолевают вздвигнутый веками ментально-мировоззренческий барьер, а всеми силами пытаются его уничтожить, искоренить, подменить своими «правдами жизни», это и приводит к трагедии.

Сюжетообразующим элементом рассказов Г.И. Шилина является мотив дороги, который в каждом из произведений несет свою, особую смысловую нагрузку. В произведениях автор прибегает к его «полуреализованности»¹⁹⁵ в тексте. Мотив в рассказе не предстает эмотивно ярко выраженными лексическими единицами, не выступает в виде эпитета, а его репрезентацию в произведениях нельзя назвать и полностью имплицитной. Он обозначен тонкими штрихами в виде нескольких предложений, которые являют собой некий знак в изменении сюжета рассказов, влияют на значимый переход в состоянии души. В «Страшной Арват» дорога выступает катализатором к осуществлению мести и опустошению души, ощущению героиней своей ненужности, ничтожности, неспособности выполнить свое женское предназначение, символизирует изменение внутреннего состояния героини, переход в некое пограничное состояние: «О, она помнит все!.. Как голодная шла по большой дороге от села к селу, не зная — куда приведут ее ноги... О, какая тяжелая была дорога! Она ее видит как сейчас, и теперь, если встретит Аслана, она расскажет ему о ней. Пусть послушает Аслан о той дороге» [46–47]; «Теперь Гюлли-ханум не знает чего желать больше: ребенка или Аслана. Но о ребенке сейчас надо забыть, ибо впереди — Аслан... Женщина создана для того, чтобы найти мужчину, и Гюлли-ханум не вернется в Зоргеран, пока не найдет тебя» [47].

В «Саадыт» дорога предстает первой ступенью к светлому и счастливому будущему, к осуществлению мечты — быть рядом с любимым человеком: «Я увезу ее далеко на север... В этих словах горела радость, звучало счастье» [119]. Осознание героиней невозможности переезда ведет к трагическому финалу рассказа: «Я (Саадыт) любишь Кирилла... Очень любишь, но я не поехал с ним... странный хаос чувств, внезапно поднявшийся в ней... Я видел в ее глазах любовь, которая заглушалась сейчас страхом перед совершаемым грехом перед адатом» [124]. И только в «Шефике» мотив дороги знаменует собой распад семейных устоев, отказ жить с мужем, приятие канонов новой социалистической жизни: «Пусть сгорит его лавка, если он не вернет Шефике домой и не накажет ее так,

¹⁹⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 302.

как требует того совершенный ею грех» [217]. Во всех трех рассказах дорога символизирует вызов, брошенный судьбой, побуждение героинь к активным действиям и проверку их на готовность к поступку, радикально меняющему их жизнь, отказу от «старых» порядков.

Как было уже показано, в обращении к постижению инационального мира Кавказа с проблемами его вхождения в новый миропорядок Г.И. Шилин не был одинок. К этой теме обращались многие писатели: И. Бабель, М. Шолохов, М. Горький. Но, в отличие от современников, Г.И. Шилин изображает инациональный мир, не привнося в описание романтические черты или реминисценции из Священного Писания. Картины жизни людей Востока носят в его творчестве ярко выраженные реалистические, даже натуралистические черты.

Восток с его национально-традиционным и религиозным миропорядком в рассказах писателя предстает как чуждый и отторгаемый русским человеком, как совершенно иная реальность, лежащая в другой плоскости норм, морали, стремлений, человеческих желаний. Герои «бакинских» произведений Г.И. Шилина — люди действия, их образы складываются не из отдельных портретных характеристик или рефлексии, а воссоздаются путем реализации ими активного деятельностного поступка. Основными чертами их характера являются консерватизм мышления, закрытость к изменениям, влекущим за собой перемены семейно-статусовых координат, сохранение традиционных форм поведения, нетерпимость к вмешательству в законы домостроя.

В своих рассказах «бакинского периода» Г.И. Шилин не идет по пути изображения типического характера с точки зрения социального заказа. Внимание художника сосредоточивается не на репрезентации идеального мира без Бога и не на его героях, а на взаимодействии и сосуществовании реальностей, картин мира, лежащих в разных морально-нравственных плоскостях.

Г.И. Шилин не выносит вердикт представителям мусульманского мира как убогим и заблудившимся людям. В поле зрения писателя оказываются конфликты, коренящиеся в различных бытийных основах существования и поведения людей. Для рассказов художника характерно не открытие миров с точки зрения идеологического подхода, а их взаимоотношение и взаимопроникновение. В отличие от своего современника М. Горького, писатель не стремился переделать существующую реальность, не старался показать активно действующую личность, ведущую за собой массы, он дал образы обыкновенных людей, действия и нравственные установки которых мотивированы ситуациями, традициями, средой. Рассказы представляют собой эстетическую ценность не только в связи с обращением к подобного рода

тематике, но и в связи с их гуманистической направленностью, которая представляет собой «ориентированность художественной структуры и идейно-образной концепции на познание истины. На освоение человеком своей собственной природы»¹⁹⁶.

Инонациональный мир, раскрывающийся на страницах произведений Г.И. Шилина, является страшным и жестоким по отношению к женщине. Но он представляется таким только для людей, не существующих в нем, не культивирующих его многовековые традиции. Примером может служить Кирилл из рассказа «Саадыт», который заявляет Мюрзе: «Ах, будь бы восемнадцатый год! Я бы показал им сейчас чадру!» [100]. Он старается изменить не только чуждый ему мир, но и его представителей, их природу, сущность, тем самым не только разрушая его устои, но и ввергая их в дисгармонию с собой: «Я найму ей (Саадыт) учителя, сделаю из нее европейскую женщину. Я дам ей полную свободу. Делай, что хочешь. Не понравится жить со мной — иди, куда хочешь и с кем хочешь» [119]. Но свобода, данная человеку, не знающему что это такое, подобна смерти, и поэтому трагическая развязка в рассказе является логичной. Г.И. Шилин делает своего рода предупреждение, о том, что пока люди не станут толерантны по отношению к чужой культуре, быту, традициям, вере таких трагических ситуаций в будущем не удастся избежать.

Г.И. Шилин в своих произведениях запечатлевает не только различия, противоречия, несовместимость миров, но и природные начала личности человека вне ее принадлежности к национальностям, конфессиям и традициям: «У Гюлли-ханум ведь такое же сердце, как у всех женщин мира» [55]; «Абас не знает, что Гюлли-ханум такая же женщина, как все, она тоже хочет быть матерью, она тоже имеет право получить ребенка, как и все другие женщины!» [с. 80]. Писатель старается обнажить причины непримиримости реальностей, но этим не ограничивается потенциал авторской интенции. В поле зрения художника попадают и те личностные стремления, которые присущи каждому человеку. Человеческой природе свойственно желание быть счастливым и любимым, но обретение счастья маловероятно при потере морально-нравственных координат. По мнению автора, это невозможно, ибо каждое желание и существование является таковым только в том случае, если базируется на реалиях взрастившей их жизни. Отсюда формы поведения героев различны не только потому, что они существуют в разных национальных и социальных мирах, а также по причине проявления их душевных переживаний, индивидуальных качеств по отношению к религии, обычаям, ритуалу.

¹⁹⁶ Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы. – М.: Наука, 1967. – С. 351.

Рассказы Г.И. Шилина строятся на бинарной оппозиции. Так, для них характерно деление героев на два мира: социалистический и мусульманский. Если первый полностью отторгает культуру и быт второго, стараясь привнести свои коррективы, зачастую разрушая даже семейные устои, то второй иногда не в силах сопротивляться веяниям новой жизни и в некоторых вопросах все-таки уступает место нововведениям: «На Востоке степень уважения людей измеряется количеством жён. Но теперь настали плохие времена. Советский закон отменил многоженство, теперь закон сажает человека в тюрьму, если он, имея одну жену, женится на другой» [96]. Представители обоих миров не пытаются сделать никаких шагов к толерантности, попыток к обнаружению положительных сторон, наличествующих в каждом из них. Герои, живущие по законам социалистического порядка, стараются «мечом и огнем» внести свои радикальные изменения, тем самым попирая устои вековых традиций: «Раз — свобода, значит — свобода всем и каждому — без оговорок и ограничений. Женщина тоже должна получить эту свободу немедленно» [98]. Поясним суть свободы в понимании Кирилла, героя рассказа «Саадыт». С его точки зрения, свобода — в изменении внешнего вида мусульманской женщины, в возможности получения ею образования, в незатворническом образе жизни, в попытках смотреть на других мужчин и снять чадру. Но не абсурдны ли ситуация и стремления «человека революции», если такое понятие свободы и «освобождение» женщины входят в противоречия с первоосновами культуры поведения, разрушают морально-нравственный образ хранительницы очага. Согласно точке зрения автора, осмысление двух реальностей и возможность проникновения одной в другую вероятно только вследствие толерантности, то есть терпимости к обычаям и культуре другого народа, природе человека, независимо от того, к какому из двух миров они принадлежат.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что большой заслугой писателя при изображении инационального мира, его сосуществования с социалистическим является не только репрезентация традиций, обычаев, места и роли женщины в нем, но и выявление полумира, то есть той действительности, которая возникает вследствие нетолерантного подхода к устоям каждого из них и который влечет за собой изменение истинной природы человека. Интерес к чужой культуре, уважение созданного веками образа жизни, мировоззрения способны привести к воссозданию идеальной формы сосуществования, к возможности совместного мирного будущего.

Особняком в сборнике «Страшная Арват» стоят рассказы «Шайтан» и «Бабуш и Альш», в которых инациональный мир раскрывается на основе других категорий. В поле зрения Г.И. Шилина попадают

религиозные аспекты существования другого народа, а также ментальные характеристики представителей атеистического и религиозного обществ.

Писатель ставит перед собой сложную задачу — не только воссоздать колорит инациональной жизни, показать, как отличны устои народов, но и ответить на вопросы: «Кто?», «Где?», «Почему?». Тем самым он изображает людей, принадлежавших разным мирам, обнажая причины их внешнеположенности друг другу, невозможности радикального включения одного мира в другой. Но сколь бы не были различны традиции и правила поведения, в душе каждого человека есть то, что роднит его с любимым другим и что не смогло уйти от проницательного взгляда автора.

В «Шайтане» Г.И. Шилин центром повествования делает жизнь маленького села, которое «лежит высоко на горах, откуда шесть месяцев в году не уходят туманы» [131], а главным героем — председателя сельсовета Керим-заде, мечтающего превратить «свою землю» в процветающий центр, где будут строиться заводы, клубы, школы. Сама идея преобразования мира и её воплощение не является новой для времени создания рассказа, однако несомненной заслугой автора является её раскрытие через контрастное противопоставление «борющихся начал» — религии и атеизма.

Уже в самой завязке произведения писатель рисует интересную картину — у подножия гор, наверху которых располагается село, лежит старый, брошенный «локомобиль»: «Машина без дела — сирота. Если бы она была у него (Керима-заде) в селе, он превратил бы её в целый завод... Керим-заде уверен, что если построить в Узуне завод — Узун сразу станет знаменитым селом» [133]. Но для этого требуются большие усилия, которые некому прикладывать, кроме самого председателя, потому что никто не хочет смотреть в будущее и видеть перспективы использования машины для процветания села, никто не верит в то, что локомобиль можно поднять по крутым скалам в село. Кроме того, никто из героев не желает делать этого. Однако вера в осуществление своей мечты и в преобразование бедной, бесславной жизни села в жизнь, являющуюся примером для других, не может остановить «передовых людей», каким и является Керим-заде. Он «делает безумное дело, заставляя людей поднимать и тащить проклятую машину» [138]. Дорога доставляет много хлопот людям, и они перестают верить в осуществление мечты председателя дайра, решают бросить «проклятую железяку». Воспользовавшись ситуацией, кузнец Мамуд желает заполучить обломки локомобиля, потому как «железо в большой цене».

Конфликт в «Шайтане» разрешается через яркое противопоставление веры и разума. Кузнец решает подговорить людей, воспользовавшись их верой в божественное начало. Он им говорит: «Мы должны спасти

Узун от великой беды, греха и гибели. На Узун идёт шайтан, большой, железный шайтан, — он будет пожирать людей» [148]. Для Керимазаде образ машины воссоздается путем сравнения его с жеребенком: «Он смотрел на локомотив так, как смотрит лошадь на своего только что родившегося жеребенка, он трогал холодное, шершавое железо рукой, будто хотел обласкать и ободрить» [136]. Для других персонажей машина — воплощение злых сил, посланных в их село для разрушения и уничтожения привычного уклада жизни: «...врезавшийся колесами в мокрый песок и зияющий темной дырой своей топки, как голодной пастью» [133]. Подобная ситуация помогает людям уйти от ответственного шага в своей жизни — улучшения их же собственного быта.

Автор показывает, как религиозная основа мировидения отчасти удобна умным и хитрым людям, потому как она может быть объяснением к неосуществленным потребностям и может служить оправданием любого бездействия: «Народ сбросит его (локомотив) в пропасть, потому что Аллах не хочет, чтобы шайтан был на селе, и потому дорога не пускает шайтана в Узун, что не хочет этого Аллах!», — восклицает кузнец [144]. Для достижения своей цели Мамуд, умело манипулируя людьми, играя ими, как куклами, трансформирует посредством религии мировидение простых жителей. Он «дёргая за ниточки веры», предполагающие существование злого начала, которое, по мнению жителей села, будет вредить им, корыстно и хладнокровно пытается добиться своей цели. Но Керимзаде, прекрасно осознавая, каким способом хочет получить машину кузнец, использует тот же прием, так, как только им можно добиться «слепого» и безропотного повиновения людей. Когда помощники председателя дайра взрывают гору, чтобы освободить дорогу для локомотива, он говорит жителям своего села, пришедшим сбрасывать «исчадие ада» в пропасть: «Теперь вы видите, что шайтан сердится. Это вы довели шайтана до того, что он начал бросать скалы. Он может в одну минуту всех вас вместе с ишаками сбросить в пропасть» [151]. Страх перед смертью и всевышним проявлением силы заставляют людей поднять машину. Затуманенность разума догмами религии делает людей беспомощными и потерянными в определении таких категорий, как «добро» и «зло». В любом проявлении неблагоприятных обстоятельств они склонны видеть злой рок, угрожающий их мирному существованию.

Особенностью рассказа является то, что Г.И. Шилин не изображает кровопролитных сцен столкновения «новой религии без Бога» со «старой». Описывая ситуацию, он предоставляет читателю самому прийти к логическому выводу о том, что религия — способ управления людьми, построенный на страхе перед неведомым, которой был присущ

человечеству, пожалуй, с самого его появления. Таким образом, автор оценивает сложившуюся ситуацию как абсурдную с точки зрения наличия в ней двух мировоззрений: религиозного и атеистического.

В данном рассказе модусом художественности выступает ирония, заключенная в последних строках рассказа: «Никто не знал тогда, что шайтан выстроит в Узуне пять больших каменных домов, школу, клуб, где зазвучит музыка... Когда над горами нет туч и туманов, с равнины можно заметить стаю маленьких желтых звезд, играющих с темнотой где-то в небе. Это светит в Узуне шайтан» [152]. Г.И. Шилин не прибегает к карикатурному изображению «религиозных» персонажей, он не рисует их глупыми и слабыми. В своем рассказе он показывает их беспомощность, неумение осознать и вычленив рациональное решение, которое в будущем пойдет им во благо. Однако с большой долей уверенности можно сказать, что писатель выдвигает идею о невозможности трансформации сознания верующих людей, об устранении манипуляции ими.

Столкновение и борьба двух героев — Керима-заде и Мамуда — проявляющиеся в достижении ими как личных, так и общественных целей, не выступают в ракурсе отторжения религии. Более просвещенные и осознающие всю силу манипулирования людьми с помощью неатеистического подхода, они тем не менее не предстают отступниками веры и не сомневаются в наличии божественного начала. Писатель дает портретные характеристики только главных героев — Керима-заде и Мамуда, — в то время как другие персонажи предстают в виде массы, толпы, которая не в силах подняться на ту ступень осознания скрытой силы религии — манипулирования людьми, основанной на страхе.

Автор преднамеренно вводит в рассказ образ толпы, который выступает одним из ключевых, так как выполняет функцию разоблачения процесса манипулирования мыслями и поведением людей. Для Г.И. Шилина было важно показать, что без привнесения образовательных элементов в жизнь массы (машина необходима и для постройки школы), село не сможет развиваться, а люди так и останутся безграмотны и темны, так и не смогут определить, что действительно может представлять угрозу их жизни, а что нет.

Писатель показывает, в каком иллюзорном и в силу этого опасном мире существуют люди. Он раскрывает две стороны жизни народа: религия помогает чувствовать себя в окружающей реальности более защищенно, так как божественные силы способны вмешаться в ход событий и изменить их; но она же порождает страх перед гневом Всевышнего, а страх — самый сильный, существовавший во все времена способ контроля над людьми, перечеркивающий, пожалуй, все положительные возможности, которые дает религиозное верование.

Автор не ставил перед собой задачу раскрыть особенности религиозного сознания людей, хотя избежать обращения к этой сложной проблеме ему все-таки не удалось. Образ толпы позволяет показать некоторые характерные черты этого сознания: вера во всемогущество божественного начала, создание мнимого мира, в котором от человека зависит немного, уход от реальности и невозможность адекватного мышления. Писатель репрезентирует малозначимость человеческого поступка, неспособность к действию, к рациональному мышлению. Любые неудачи можно оправдать словами: «Такова воля Бога!» — и на этом остановиться. В данном случае автор больше склоняется к ценностям ориентирам социалистического общества, в котором судьба человека зависит от него же самого, что влечет за собой коренное изменение в осознании силы человеческого разума и поступка. По мнению писателя, тот, кто верит в себя, может достичь большего. И не потому, что он мыслит себя Богом, а потому что вся жизненная энергия направлена в действие, а не в причитания или сокрушительные слова по поводу несчастной доли.

Авторская интенция заключается в изображении не только отрицательных сторон религии как формы управления людьми, но и в выделении самого главного критерия человека — его способности к действию, а значит и к движению вперед, к адекватному решению вставших перед ним проблем, с которыми «затуманенное» верованиями сознание не в силах справиться. У толпы нет светлого будущего, и она не может создать его, потому как ею управляет не рациональное видение мира, а эмоциональное, в основе которого лежит страх, затуманивающий правдивые реалии жизни, не дающий свободу для движения.

В этом рассказе художник вновь обращается к мотиву дороги, который также является проверкой героев на готовность к поступку. Преодоление пути дает возможность председателю даяра приблизиться к совершению мечты, сделать шаг к созданию светлого будущего для села и его жителей: «Он (Керим-заде) просит в своих докладах организовать и открыть школу! Странный человек Керим-заде: какой дурак-учитель согласится ехать туда и как можно доставлять товары по дороге, по которой не может пройти даже баран! Странный человек Керим-заде, не умеющий понимать простых и ясных вещей!» [132]. Готовность героя претерпевать разные трудности, сильное желание улучшить жизнь односельчан, ответственность перед ними помогают преодолеть все невзгоды и трудности, поджидающие его в дороге.

В глазах других председатель выглядит глупым, невидящим сути вещей человеком: «Дайра смотрит на Керим-заде, как на слепого, указывающего свет зрячим!» [132]; «Какой смешной человек и какие смешные мысли высказывает он!» [134]. Автор противопоставляет ему всех персонажей,

тем самым достигая эффекта создания образа героя-одиночки, строящего свой мир, не уничтожая устоев старого мира, но и немного отстраняясь от них. Желание поднять машину для того, чтобы в Узуне был свет, знаменует собой переход на новую ступень жизни, где возможны объединение религиозных догм и технического прогресса, влекущее за собой возможности интеграции «нового» и «старого». Пунктиром через всю ткань рассказа проходят образы красного пламени, огня, света: «Ночью горел костер, и красное пламя его освещало темный силуэт локомотива, казавшегося во мраке каким-то беспомощным зверем, покорно и молчаливо ожидавшем своей участи» [137]. Эти образы выступают в роли неких маяков, к которым нужно двигаться, они символизируют собой то прекрасное будущее, ту лучшую жизнь, которую можно создать при желании своими руками, веря в собственные силы и успех.

Художественный мир рассказа передается многоцветной палитрой иноязычной лексики, особенностями произношения героями русских слов: «Постановления сполком уезди машина дала Узун. Не имеешь права ее браца кроме председателя Узун Керим-заде. Постановления сполком виновца пойдешь на суд» [135]. Такой прием позволяет Г.И. Шилину сблизить два мира, показать значимость русского языка не только для русских людей, но и для тюрков (кстати, заметим, что «эта грозная надпись» [135] была сделана именно на русском).

В рассказе «Шайтан» писатель показывает, как можно путем следования своей цели, веры в себя и в свои силы, в улучшение будущего, путем использования и приспособления возможностей, которые дает «иная» жизнь, к исконно-традиционным формам существования, изменить устоявшийся строй жизни, но не мировоззрение людей, черпающих свои силы в религии. Инонациональный мир предстает таким же неизменным, консервативным, неспособным к диалогу, но имеющим возможность хотя бы к формально-техническому изменению. Главной составляющей инонационального мира выступает его религиозная основа, которая не несет в себе черт, способствующих материально-формальному улучшению жизни, а, скорее, наоборот, может быть удобным фактором объяснения бездействия каждого человека, которое неспособно привести к светлому будущему.

Совсем иная идея заключена в рассказе «Бабуш и Алыш», героями которого стали два друга-предпринимателя, старающиеся улучшить свое материальное благосостояние. В отличие от других рассказов, вошедших в первый сборник Г.И. Шилина, в описание инонационального мира этого рассказа автор вводит образ русской женщины, жены одного из купцов, что позволяет ему показать общие черты, стремления, желания, чувства, свойственные природе человека любой национальности, выявить точки соприкосновения представителей разных миров.

Вне конфессиональной принадлежности и отношения к религиозной и нерелигиозной жизни проявляются качества человека, которые формируют его как личность, с помощью которых можно дать его индивидуальную характеристику. Как уже упоминалось выше, одним из важных элементов, составляющих образы героев, является их проверка на способность к поступку. В рассказе «Бабуш и Алыш» герои способны к нему, но не всегда это движение можно расценивать как положительное. Так, если в их основе лежат корыстные, личностные цели, а путями достижения этой цели выступают обман, предательство и ложь, то они способны привести к негативным изменениям жизни других людей, могут служить причиной уничтожения семейно-бытовых законов и порядков.

Вводя в инациональный мир образ русской женщины Тамары, автор преподносит его как эталон жены, хозяйки, хранительницы очага. Однако это не совсем так. В экспозиции произведения она предстает образцом верной и доброй жены: «Бабуш только теперь, после семи месяцев совместной жизни с Тамарой, начинает ясно осознавать, сколько счастья внесла в его дом русская жена» [155]. Но впоследствии этот положительный образ разрушается: «Она выдвинула в качестве условий их совместной жизни настоящие пустяки: хорошую обувь, фильдекосовые чулки фирмы «Виктория», заграничную пудру и духи, пять шелковых платьев в год, три костюма, три пальто — одно на меху, пятьдесят рублей в месяц — на карманные расходы, квартиру из трех комнат и содержание, необходимое для каждой порядочной женщины» [156]. Тамара «продает» себя Бабушу, выдвигая в качестве требования к совместной жизни материальное благосостояние.

В этом рассказе нет положительных героев в силу того, что все персонажи руководствуются только стремлениями поживиться чьим-нибудь богатством. Это влечет за собой разрушение морально-нравственных правил поведения, и самое главное — семьи. Персонажам чужды проявления любви, заботы, ответственности, взаимопомощи, их души наполняют только корысть, зависть, стремление наживы. Бабуш относится к жене, как к вещи, она к мужу — как к возможности безбедного существования: «Цель каждого мужчины иметь жену, отвечающую всем его требованиям, а Тамара вполне подходила к вкусам и желаниям Бабуша. С такой женщиной не стыдно ходить по улице, Тамару не стыдно показать знакомым коммерсантам, ее можно выставить как предмет гордости» [156].

Кульминацией рассказа выступает уход жены к партнеру Алышу, материальное состояние которого гораздо лучше, чем у Бабуша. Семейные отношения, построенные на основе товарно-договорных отношений, разрушаются, и «союз двоих» теряет черты первоначальной ценности.

Писатель наделяет своих героев определенными пороками, которые присущи многим людям вне зависимости от их национальных традиций. Так, Альш предстает хитрым, алчным обманщиком и вором: «Этот человек принес в дом несчастье. Этот человек ограбил Бабуша, растерзал всю его жизнь!» [198]; Бабуш выступает олицетворением глупости и корысти: «Пусть пройдет год, пусть работает, как ишак, его компаньон, и тогда на увеличенные капиталы он (Бабуш) разовьет такую торговлю, что слава о нем... разнесется не только по всему Азербайджану...» [169]; Тамара показана неверной женой.

Для того чтобы более полно раскрыть мир, в котором живут герои, раскрыть неискренность их чувств, отношений, подавленных мелочными, низкими стремлениями, автор прибегает к использованию сравнений: «Новый компаньон за чаем все время смотрел на Тамару, как на жареного барана, и Тамара смотрела на него совсем не так, как подобает смотреть женщине на чужого мужчину» [161]; «Бабуш ею (женой) гордится так же, как своим делом и как своими товарами, разложенными на полках магазина» [157]; «и Бабуш взглянул на Тамару так, как может смотреть ягненок, попавший в когти орлу, подымаясь с ним в облака» [159]. Таким образом, Г.И. Шилин тонкими штрихами рисует картину ненастоящих, иллюзорных, лживых отношений, базирующихся не на морально-нравственных категориях, а на материально-потребительских. Для создания более сильного эффекта отрицательности образов художник обращается к теме любви. И в первых же строках рассказа любовь выступает не как проявление нежности, заботы, доброты, уважения, а как вера в пополнение капиталов: «Он (Бабуш) любит в жизни себя, свое торговое дело...» [155]. Все герои чужды любви, их души мертвы, их движение предстает мнимым, ложным, потому как оно не направленно на созидание и улучшение общественной жизни, они не могут преобразовать будущее, потому как сами не видят в себе отрицательных черт, а значит и не способны к изменениям. Ведь идея «светлой жизни» видится в обращении к своему внутреннему миру, в работе над самим собой.

Автор рисует картину духовного распада героев. Он проводит параллель между миром героев и миром животных, в котором главным смыслом существования является инстинкт самосохранения, в нем потеряны понятия о чести, совести, дружбе, семье: «Какие неблагодарные люди есть на свете, как не надо доверяться людям, ибо люди — волки... люди потеряли всякий стыд и всякую совесть, готовы забраться в карман друг другу и пустить друг друга по свету нищими» [181].

Итак, в этом рассказе Г.И. Шилин раскрывает общие, типичные черты, присущие людям разных культур, разных вероисповеданий, традиций;

показывает, как может быть страшен и никчемен мир, если человек уничтожает в себе нравственные основы, на которых должно базироваться здоровое общество. Возможно, поэтому он вводит в инонациональный мир и образ русской женщины, чтобы придать остроту конфликту, подчеркнуть всю глубину проблемы.

Различия в устоях, в домоустройстве, в правилах поведения, обусловленные национальными, религиозными и социальными догмами, безусловно, существуют, однако писатель напоминает, что в центре всех этих реалий стоит человек. И если им управляют только низменные, корыстные стремления и желания, то, с одной стороны, даже те немногие сходные черты между двумя мирами стираются, но с другой — сама сущность человека и есть то общее организующее начало всех миров.

Автор показывает, что в каждой культуре, в каждом обществе есть свои положительные и отрицательные стороны, что, как в мусульманской, так и в атеистической реальности люди не лишены пороков, потерь морально-нравственных, жизненных ориентиров, что может повлечь за собой уничтожение таких важных ценностей, как любовь, семья, дом.

Одной из главных особенностей рассказов является маркированное слово, отсылающее к духовной жизни, живой повседневности, разговорной речи представителей мусульманского мира. С помощью колоритной национальной лексики автор создает атмосферу реальности, в которой находятся герои: «Ай, бедное сердце Абаса! Прощай женщина-падча, сладкие ночи, быстро прошедший байрам! Абас не дал ей ребенка!» [30]; «Ты чего кричишь? Шайтан-башка» [45]; «Ай, кипи-оглы, мошенник» [78] («Страшная Арват»); «Ваксей! Не плачь, кашкирма!» [102] («Саадыт»); «О, Алла, зачем он послал на землю женщину и заставил мужчину жить вместе с нею?» [215] («Шефике»). Г.И. Шилин передает инонациональный колорит восточной жизни не только посредством описания, но и художественным словом, то есть средствами изображения, отделяя миры разных в мировоззренческом плане людей.

Кроме этого, тексты пестрят метафорами и сравнениями, которые передают внутреннее состояние героев инонационального мира. Гюллиханум и Саадыт сравниваются с камнями и скалами, чем подчеркивается их омертвевшая сущность, возникшая вследствие невозможности достижения счастья: «Она стояла у двери неподвижная, как каменная фигура, и эту каменность особенно придавало ей бледное и необычайно серьезное лицо» [122] («Саадыт»), «Гюлли-ханум сидит неподвижная, как каменная статуя, освещенная красным светом лампы» [80] («Страшная Арват»). Однако в рассказе «Шефике» образ главной героини не носит черты окаменелости, а скорее, наоборот, он раскрывается через противопоставление

с живым существом: «Женщина не ишак!» [208]. В данном контексте это высказывание не является символом глупости героини, им подчеркивается другая черта — готовность к безвольному выполнению работы. Протест Шефике против использования ее в качестве рабочей силы объясняется ее прозрением, силой открывшегося к новой жизни сознания.

Автор неоднократно прибегает к сравнению людей с волками, верблюдами, гайванами, мышами, кошками, петухами, подчеркивая характер героев, их образ жизни: «Тяжек день хозяина дайра. Он несет много неприятного и лежит на плечах Страшной Арват так же, как на горбу верблюда — тяжелые джиджимы, а путь далек, путь зноен, ему не видно конца, но радостен отдых, к которому идет караван» [20–21]; «...но кто-то подскочил... и распорол Гюлли-ханум живот с таким ожесточением, с каким волк рвет павшего барана»; «Желтая болезнь ходит по Зоргерану так же часто, как часто на горах бродят волки» [32] («Страшная Арват»); «Она одна — среди волков» [105]; «Саадыт пытается что-то объяснить, но попытка остается такой же беспомощной и бесцельной, как попытка мыши освободиться из кошачьих лап» [115]; «Орудж с необычайным рвением, с какой-то собачьей преданностью исполняет все приказания хозяйки» [109] («Саадыт»); «О, ты так же мудр, Курбан, как и ишак» [205]; «Шефике говорит громко и с досадой, прямо ему в лицо, а глаза ее горят, как у кошки» [208]; «Его (Курбана) красная борода застряла в воротнике и сделала его похожим на петуха, потерявшего в битве перья» [211] («Шефике»). Тем самым с помощью ассоциативного ряда черт, присущих каждому из животных, писатель мастерски тонкими штрихами рисует психологические портреты и передает характеры героев: стремление к трудолюбию предстает в сравнении с верблюдом, глупость связана с образом ишака, преданность — с собакой, гнев — с кошкой, беспомощность — с мышью и т. д.

В ткань повествования вкрапляются фольклорно-архаические, мифологические причитания, свойственные национальному мышлению персонажей, которые наиболее полно отражают мудрость народа, национальную картину мира: «Я говорил сыну — зачем ты женился? Не надо женился. Такой невест нам не надо, которой родитель деньга не имеют. — Юнус — дурак... Юнус башка глуп — как баран» [108] («Саадыт»); «Ваксей! — в какой дом попала его Шефике!.. значит, Шефике — большевик? Вай, Алла» [211] («Шефике»); «Да съедят Страшную Арват черви. О, Алла, сделай так, чтобы голова ее сгорела, когда она стоит, и ноги горели, когда она сидит. Пусть ей Аллах отказывает во всем. Пустьмышь упадет в ее кушанье. Пусть ее покойники не находят себе покоя...» [84]; «Ай, Алла, Алла! Неужели ты допустишь, неужели ты позволишь самой грешной, самой поганой женщине в Зоргеране продолжать осквернять

твой дом?...» [77] («Страшная Арват»). Достоверность, реалистичность изображаемого, достигаемая подобными художественными средствами, позволяет увидеть, насколько глубоко Г.И. Шилин вжился в окружающий его в 1920-е годы инонациональный мир, насколько этот мир стал частью его собственного, и не только художественного, мира. Писатель не использует сложные, непонятные реципиенту обороты, которые требовали бы перевода или подстрочника. Это сопряжено с потребностью автора изобразить «другой» мир вне его резкой отдаленности от его собственного мира, а также воссоздать переливавшуюся разными речевыми тонами и полутонами разговорно-языковую картину окружавших его людей.

Рассказы изобилуют парадоксальными, неожиданными ситуациями, благодаря чему создается эффект трагичности в передаче автором бытия инонационального мира, а основным модусом художественности выступает трагическое, порождаемое конфликтами, не имеющими шанса разрешиться. Г.И. Шилин и не предлагает пути их преодоления, он лишь намекает на возможные шаги, способные вернуть его героев в нравственные координаты.

Таким образом, на основе анализа пяти рассказов Г.И. Шилина можно говорить о том, что прозаик описывает инонациональный мир и его особенности с разных сторон. Он изображает взаимодействие мусульманского мира с социалистическим, старается показать точки их соприкосновения и различия, выяснить, возможен ли диалог между ними и, если да, то на каких основаниях он может строиться.

3.5. Роман как форма оправдания новаторства

Приступая к изучению романа Б. Пастернака, прежде всего следует обратить внимание на ситуацию появления «Доктора Живаго». Важно учесть, что в данном случае поэт-лирик стремился создать большое произведение в эпическом роде. Рождалось оно трудно, что подтверждают несколько не вполне удовлетворительных (а потому и не завершенных) попыток написать роман, следовавших одна за другой. (Работа над романом с предположительным названием «Три имени» (1917-1921), затем попытка написать большое прозаическое сочинение, названное вчерне «Революция» (1929-1937), а еще позднее — отчасти осуществленный замысел «Записок Патрикия Живульта» (1936-1938)¹⁹⁷.) И лишь в конце

¹⁹⁷ См. Борисов В.М., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 6. – С. 206, 207, 216–217.

творческого пути приходит черед для попытки, завершенной и принесшей шумный успех, по крайней мере, не меньший, чем до этого принесла поэту лирика.

Успех, безусловно, был. Но критика, особенно на первых порах, видела в «Докторе Живаго» больше недостатков, чем достоинств. Речь чаще шла не об обычной «невписанности» новаторского произведения в устоявшуюся художественную парадигму, а о «художественных слабостях и провалах» романа. Сегодня «недружелюбность» и даже «враждебность» целого ряда публикаций можно связать только с тоталитарным прошлым России 50-80-х годов.

Однако на разного рода «неувязки» в «Докторе Живаго» обращала внимание не только критика. «Слабости и провалы» в романе еще в стадии чтения отдельных фрагментов рукописи обнаруживали многие дружелюбно расположенные к Пастернаку люди, в том числе такие, как Вс. Иванов, А.А. Ахматова, А.С. Эфрон, К.И. Чуковский, Э.Г. Герштейн и др. Даже В.Т. Шаламов, многое в романе принявший восторженно, считал совершенно неудачными массовые сцены. Затем, после выхода заграничных изданий «Живаго», его признали художественной неудачей многие западные критики и писатели. Показателен, к примеру, отзыв Г. Грина, который, по словам К.И. Чуковского, «не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассыпающегося, как колода карт, романа»¹⁹⁸. После первых российских публикаций в конце 1980-х годов, когда литературной судьбе романа уже ничто не угрожало, некоторые из современных отечественных критиков тоже сочли возможным говорить о том, что в «Докторе Живаго» многое сделано плохо.

Перечень слабостей романа оказался в конце концов очень обширным. Указывали на неотличимость звучащей в романе устной речи от речи письменной, на «картонность» диалогов, на фальшивость народных сцен, на непереносимую, почти нелепую в некоторых ситуациях риторичность тех же диалогов и монологов (примером чаще всего служил внутренний монолог Лары над гробом Юрия Живаго)¹⁹⁹. Писали и о том, что Пастернак очень мало и неумело показывает людей и изображаемые события, что авторское повествование конспективно и декларативно²⁰⁰, что характеры выдуманы, фабульные ходы искусственны, о том, что действующие лица

¹⁹⁸ Цит. по: Каверин В. Литератор // Знамя. – 1987. – № 8. – С. 114. См. также: Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». – Ann Arbor, 1984. – С. 128.

¹⁹⁹ См.: С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 157–158, 214, 220, 222, 273.

²⁰⁰ С разных точек зрения, с. 237, 243 и др.

появляются и действуют как бы по авторской подсказке — тогда и так, когда и как это нужно автору, независимо от логики сюжета²⁰¹.

Однако находились, что более естественно, критики и исследователи, которые стремились парировать эти замечания, предлагая воспринимать роман с таких точек зрения, с каких указанные и все другие его так называемые слабости начинали выглядеть достоинствами или по крайней мере получали достойное оправдание. Вот как отметалось, например, замечание о «натянутой риторичности» монологов и диалогов «Доктора Живаго»: «Пусть читатель, чей слух задет неестественностью речей пастернаковских персонажей, мысленно перенесет все эти «разговоры» на сцену, причем не на сцену чеховского театра, а на сцену барочного или классицистического театра XVII века — и чувство неловкости и ненатуральности сразу исчезнет»²⁰². То есть приверженцы и почитатели романа в таких случаях предлагали воспринимать «Доктора Живаго» не как роман, а как сочинение в каком-то ином роде или жанре. При таком подходе все кажущиеся несообразности оказывались оправданы спецификой иных жанровых форм и традиций.

Приведем и другие примеры положительных оценок новаторской природы «Доктора Живаго». Отсутствие полноценных пластических образов персонажей и событий или конспективность психологических характеристик находит объяснение в том, что сюжет романа интерпретируется как метафизический и даже мистический (Ф. Степун, Г. Померанц) или как символический (В. Воздвиженский), аллегорический (А. Ливингстон), параболический, житийный и т. п. Способность показывать, то есть воссоздавать живую особенность изображаемого, представляется при таком подходе излишней: «Постижения не всегда должны идти путем внешнего созерцания. Человеческих лиц, тел, движений постичь нельзя, не увидев их глазами. Но душу можно постичь и в темноте: во мраке любви и смерти»²⁰³. А построение сюжета при помощи немотивированных встреч и «внезапных» исчезновений, выбивающихся из естественного хода событий, также оправдано. Одни критики сходятся на концепции, связывавшей это обилие «случайностей» с традицией приключенческих повествований, с возможностью создать в романе «привлекательное авантюрное пространство», подвластное автору

²⁰¹ См., например: Каверин В. Литератор // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М., 1990. — С. 114; Гладков А.К. Встречи с Пастернаком // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М., 1990. — С. 136–137.

²⁰² Пискунова С., Пискунов В. «Вседневное наше бессмертие...» // Литературное обозрение. — 1988. — № 8. — С. 53.

²⁰³ Степун Ф. Б.Л. Пастернак // Литературное обозрение. — 1990. — № 2. — С. 70.

и предоставленное им в полное распоряжение героев²⁰⁴. Другие основываются на прочтении романа как притчи, поэтического мифа или как подобия сакральных текстов: они либо превращали «случайности» в провиденциальные «судьбы скрещенья», либо сводили их к «мифологической взаимозаменяемости героев», оправдывающей любые связи и переходы²⁰⁵. И, наконец, особое место занимает концепция, возводящая странности сюжетного построения «Доктора Живаго» к структурному принципу контрапункта²⁰⁶.

Сегодня можно констатировать, что все эти оправдательные *объяснения* «несообразностей» романа не были придуманы лишь для того, чтобы дать отпор хулителям. Все они в той или иной мере выдержали испытание временем и ходом дальнейших исследований, которые теперь уже привели к пониманию того, что «Доктор Живаго» как бы объективно предполагает соответствующее множество структурных принципов анализа, а также подвижное, гибкое, толерантное читательское восприятие. Но если и ныне вдруг вновь возникают страницы, которые признаются написанными неудачно, то в этом случае можно воспользоваться все разрешающей категорией «проза поэта», сослаться на «неопытность руки <...> мастера иной формы»²⁰⁷. Можно также принять во внимание версию, исходившую от самого Пастернака, утверждавшего в разговоре со Всеволодом Ивановым, что, работая над «Живаго», он нарочно писал в духе массовой литературы, потому что его больше интересовали не стилистические поиски, а «доходчивость», делающая возможным чтение романа «взахлеб» любым человеком.

Такому замыслу, безусловно, соответствует и само обращение к традиционной беллетристической форме повествования, и использование авантюрных или мелодраматических приемов в сочетании с примитивной прозаической скороговоркой. Соответствует ему и изысканная стилистика, навлекшая на автора обвинения в «картонности» слога. Все это действительно рассчитано на массового читателя и вписывается в традицию «демократического» лубочного романа, на которую в указанной статье обратил внимание Б.М. Гаспаров.

²⁰⁴ Кондаков Б.В. Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 39.

²⁰⁵ См., например: Сиротенко Л.В. Миф и фольклор в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. Вып. 1. – М., 1992. – С. 54.

²⁰⁶ Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М., 1993. – С. 242–261. Другой вариант синтетического объяснения указанных особенностей см.: Лавров А.В. «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 2. – С. 241–255.

²⁰⁷ Гладков А.К. Встречи с Пастернаком. – С. 139.

Но, признавая это, нельзя не обратить внимания на то, что в романе немало особенностей, предполагающих и читателя элитарного. Разве не вдумчивому читателю дано увидеть, уловить, осознать и связать разбросанные там и сям многозначительные лейтмотивы, сложнейшие религиозно-философские идеи, подразумеваемые мифологемы, сюжетные «криптограммы», вызывающие к рассекречиванию скрытого смысла? 208 Жанрово-стилистическая пестрота «Доктора Живаго» рассчитана на гибкость и толерантность восприятия. Более того, Пастернак надеялся удовлетворить одновременно все во многом взаимоисключающие читательские запросы. Теоретически подобный замысел вполне возможен, и писатель на практике реализовал совместимость жанрово-стилевого разнообразия с многообразием читательских восприятий. Возможно, отсюда некоторое «небрежение формой», что подтверждается прямыми признаниями художника, например, Н.П. Смирнову о процессе работе над «Живаго»: *«Я <...> внутренне опустил, как ослабнувшая тетива или струна — я писал эту прозу непрофессионально, без сознательно выдерживаемого творческого прицела, в плохом смысле по-домашнему, с какой-то серостью и наивностью, которую разрешал себе и прощал».*

Многозначность и полярность оценок стала общим местом в критической и исследовательской литературе о «Докторе Живаго». Показательным примером может служить полемика, связанная с жанровым своеобразием романа, которую можно представить в виде ряда концептуально-жанровых или семантико-функциональных формул: «лирическая эпопея» (И. Захариева), «риторическая эпопея» (К. Исупов), «исторический роман» (В. Страда и др.), «роман-житие» (Вл. Гусев), «роман-притча» (С. Пискунова, В. Пискунов), «роман-миф» (И. Смирнов и др.), «учебник свободы» (К. Степанян), «книга о бессмертии» (Э. Герштейн), «роман-подвиг» (Е. Старикова, С. Елкина), «лубочный роман» (Б. Гаспаров) и т.д. Некоторые ученые выдвигают иногда концепции, противоречащие порой их же собственным представлениям о романе Пастернака. Так, Георгий Гачев определяет «Доктора Живаго» и «романом-диалогом Бога и Истории» и романом-оперой.

В целом ряде концепций «Доктор Живаго» рассматривается как сакральный текст, аналогичный частям Священного Писания, сходный с новозаветными текстами. В этой связи укажем на многократно использованную в критической литературе формулу О.М. Фрейденберг («особый вариант Книги Бытия») или идею американского исследователя Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант

²⁰⁸ См.: Смирнов И.П. Двойной роман: О «Докторе Живаго» // Пастернаковские чтения. Вып. 2. — М., 1998. — С. 152–170.

Апокалипсиса. Своя версия в этом духе предложена и Г. Померанцем, который находил в завершающем «Доктора Живаго» лирическом цикле «своего рода Евангелие от Магдалины»²⁰⁹. Нельзя исключать и того, что Пастернак сознательно создавал авангардный вариант классического русского романа. В «Докторе Живаго» отчетливо просматриваются свойственные русской классической литературе высшие задачи и цели: критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка «последних» религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преображения мира.

Оспаривать ту или иную формулу, на наш взгляд, не следует, ибо все перечисленные и иные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют действительно существующим особенностям «Доктора Живаго». В этой связи сошлемся на данную Гаспаровым общую характеристику созданной Пастернаком художественной структуры: «Построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель <...>, а на целую парадигму различных явлений»²¹⁰. Не случайно и Альбер Камю назвал роман Пастернака «всеобъемлющим». Сегодня это уже не подлежит сомнению. Однако среди всего многообразия этих концепций необходимо выделить основные, определяемые внутренней структурой произведения, а также наиболее важные для развития всей русской литературы в целом. Представляется, что одной из таких концепций может быть определение «Доктора Живаго» как романа исторического.

Споры и суждения о жанре того или иного произведения не случайны, ведь определение жанра — это всегда ключ к пониманию произведения. Существует множество литературоведческих определений романа как жанра. Применительно к «Доктору Живаго» особо хотелось бы выделить среди них пушкинское: «Под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»²¹¹. И действительно, главное в романе Пастернака — исторический фон, обогащенный литературой и культурой XIX-XX веков. Более того, писатель ставил перед собой задачу — создать обобщенный портрет истории России первой половины XX века, когда культура была ввергнута в огненную стихию революций и мировых войн, показать, что вечно, неотменимо и нерушимо, несмотря на разруху, крушение семей, истребление личностей, а что преходяще. «Я хочу написать прозу о всей нашей жизни от Блока до нынешней войны» или

²⁰⁹ Померанц Г. Неслыханная простота // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 21.

²¹⁰ Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». – С. 262.

²¹¹ Пушкин А.С. Мысли о литературе. – М., 1988.

«Я, как угорелый, пишу большое повествование в прозе, охватывающее годы нашей жизни, от Мусажета до последней войны...» — настоятельно подчеркивал Б. Пастернак в 1946 году в письмах к родственникам, друзьям, знакомым.

Представление национальной истории и культуры во времена испытаний и потрясений требовало от писателя воссоздания многообразия литературных стилей как предшествующей, так и современной ему эпохи в их наиболее типичных, узнаваемых чертах. Вот почему при чтении романа «Доктор Живаго» возникает интуитивное, а иногда и осознаваемое ощущение чего-то знакомого, легко узнаваемого и в то же время неповторимого, ни на что не похожего. Вспоминаются стилистические особенности прозы Пушкина, Лермонтова, Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова: «Речь идет не о строении фраз, и не о речевых характеристиках персонажей, и не о сопряжении сюжетных ситуаций, и не о характерах основных и второстепенных персонажей, — но как бы обо всем вместе взятом, о самой атмосфере жизни, мысли, переживаний, воссозданных во множестве произведений русской классической традиции, в ее эмоциональном тоне...»²¹².

Итак, «Доктор Живаго» — роман исторический. В нем нашли отражение все важнейшие события эпохи: война с Японией, революция 1905-1907 годов, 1-я мировая война, революция 1917 года и последовавшая за ней Гражданская война, нэп, 1929 год — год смерти главного героя. Исходя из пушкинского понимания жанровой природы романа, отметим, что повествование в «Докторе Живаго» «вымышлено», но судьбы людей даны в соотнесенности с переломными конкретно-историческими событиями. Хронологические рамки точно установлены самим автором. Действие «Доктора Живаго» начинается 13 октября 1902 года («Был канун Покрова»), а завершается в августе 1929 года: «...Однажды утром в конце августа Юрий Андреевич с остановки на углу Газетного сел в вагон трамвая...». Эпилог переносит нас в годы Великой Отечественной войны и в начало пятидесятых — годы массового освобождения людей из сталинских ГУЛАГов. Вообще, в романе насчитывается более ста авторских указаний на время: «Летом тысяча девятьсот третьего года на тарантасе парой Юра с дядей ехали по полям в Дуплинку...»; «В январе тысяча девятьсот шестого года, вскоре после отъезда Николая Николаевича за границу...»; «Весь ноябрь одиннадцатого года Анна Ивановна пролежала в постели...»; «Живаго с Васей пришли в Москву весной двадцать второго года, в начале нэпа...». Многие даты прямо не названы, но легко восстанавливаются:

²¹² Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына: Пособие для поступающих в вузы. — М., 1994. — С. 230–231.

«Был канун Покрова»; «Была Казанская, разгар жатвы»; «Война с Японией еще не кончилась...» и т.д.

Все исторические даты, факты, детали стали органичной тканью произведения, и выполняют в нем функцию духа эпохи, движения времени. При этом объем романа составляет чуть более пятисот страниц. «Я хочу добиться сжатости Пушкина. Хочу налить вещь свинцом фактов. Факты, факты...» — неоднократно повторял Пастернак как в разговорах с современниками о романе, так и в своих письмах к ним. Примеров, показывающих, насколько тщательно работал Пастернак с историческими фактами, много. Приведем некоторые из них. В тексте романа читаем:

«Живаго рассказывал Гордону, как он видел на фронте государя... Это было в его первую весну на фронте (т.е. в 1915 году)... Он должен был произнести что-нибудь такое вроде: я, мой меч и мой народ... Но, понимаешь ли ты, он был по-русски естественен и трагически выше этой пошлости. Ведь в России немыслима эта театральщина».

А вот как описывает эту поездку царя в армию Дмитрий Дубенский в книге «Его Императорское Величество Государь Император Николай Алексеевич в действующей армии»: «После поездки в Галицию... у всех было оживленное настроение. Государь был разговорчив, приветлив. *Без всякой помпы, без всякой торжественной обстановки* (курсив наш — А.Ф.) Государь и Великий Князь Николай побывали на местах великих событий, произведя смотр русским войскам»²¹³.

О приезде в Москву с Урала Амалии Карловны Гишар с дочерью Ларой и сыном Родионом так говорится в романе:

«Война с Японией еще не кончилась... По России прокатывались волны революции, одна выше и невиданней... У мадам Гишар были от мужа сбережения в бумагах, которые раньше поднимались, а теперь стали падать».

Время в этом случае легко восстанавливается: весна (скорее всего середина) 1905 года, так как последний акт русско-японской войны — Цусима — 14 мая. И в это время, действительно, происходит падение курса акций.

О 1-ой мировой войне читаем у Пастернака:

«Третий день стояла мерзкая погода. Это была вторая осень войны. Вслед за успехами первого года начались неудачи. Восьмая армия Брусилова... готова была ... вторгнуться в Венгрию, но вместо этого отходила, оттягиваемая назад общим отступлением. Мы очищаем Галицию, занятую в первые месяцы военных действий».

²¹³ Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович в действующей армии. — М., 1916. — С. 116.

Справедливости ради укажем, что русская армия отошла из Галиции и Польши к октябрю 1915 года²¹⁴. Как видим, реальное, историческое время и время романа совпадают. В это время родился Сашенька Живаго, а самого Юрия Андреевича мобилизуют на фронт. В это же время на фронте Антипов. «Вслед за недавно совершенным прорывом, который стал впоследствии известен под именем Брусиловского, армия перешла в наступление. Письма от Антипова прекратились». (Брусиловский прорыв был совершен 4 июня 1916 года.)

Это лишь небольшая часть исторических фактов, отраженных в романе. Для Пастернака нет мелочей, когда дело касается человеческой жизни. История страны в романе тесно переплетается с каждодневными заботами, радостями, тревогами героев. Именно поэтому время в «Докторе Живаго» «расчислено по календарю». Следует обратить внимание на то, что многие указания на время даны в церковном (православном) летоисчислении, что лишний раз акцентирует внимание на духе эпохи, на духовной жизни героев. Мысли о слиянии исторической реальности и вечной духовности доминировали и в письмах Б.Л. Пастернака в период работы над романом. Так, например, в письме Ольге Фрейденберг от 13 октября 1946 года читаем:

«Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое».

Эти высказывания писателя могут служить доказательством того, что «Доктор Живаго» — роман исторический, однако его хронологическая и даже социологическая конкретность не исключают и иной проблематики — вечного и бесконечного, ибо «забвение вечных вопросов, которыми всегда мучился человек, лишает его человечности»²¹⁵. Поэтому можно сказать, что роман Пастернака больше, чем о жизни, и больше, чем об истории. Задуманный автором как роман века, он стал одновременно и философским трактатом о культуре, и авторским эссе об искусстве, истории, религии, философии, политике. Вчитаемся в авторскую оценку своего труда, данную им в письме Вяч. Вс. Иванову в 1958 году:

«Я не говорю, что роман нечто яркое, что он талантлив, что он — удачен. Но это — переворот, это — принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе

²¹⁴ История СССР: В 12-Т. — М. 1967. — Т. 6. — С. 550.

²¹⁵ Вознесенский А.А. Ров. — М., 1987. — С. 129.

былой безусловности, на ее широчайших основаниях. Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом. И, — о счастье, путь назад был раз навсегда отрезан».

Стремясь выстроить свой роман «в размере мировом», Пастернак сознательно ориентировался на великие, классические образцы романа XIX века, хотя неоднократно говорил об отличии своего романа от классического, где время, место и действие подчинены строгим законам. Заметим здесь же, что в романе две линии — Лары и Живаго (тема судьбы центральная в романе), от чего время теряет свой «принудительный» характер. Эти линии идут то параллельно, то сливаются. Установка на способ восприятия и прочтения величайших европейских романов как на безусловную норму — принципиальная позиция Пастернака при создании главной своей книги. В этом ключ к пониманию авторского замысла, авторский код. При этом важным моментом в его концепции романного жанра был «принцип вычитания» — главный критерий оценки большого литературного произведения, которое в равной степени сознается современниками и потомками как произведение художественное и философское одновременно:

«Если взять великий роман прошлого столетия в его сущности <...>, если разобрать величайших — Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера, — если из ткани такого романа, скажем, «Мадам Бовари», постепенно вычесть одно за другим действующие лица, их развитие, ситуации, события, фабулу, тему, содержание... После такого вычитания от второстепенной развлекательной литературы ничего не останется. Но в названном произведении (или, например, в «Дэвиде Копперфилде») останется самое главное: характеристика реальности как таковой почти как философской категории, как звена и составной части духовного мира, которые вечно сопутствуют жизни и окружают ее»²¹⁶.

Автор относился к своему произведению как к жизни, как к ес большому художественно оформленному фрагменту, обреченному на историческое оправдание и реальное, уже независимое от автора бессмертие. Возможно, именно это обстоятельство стало отправной точкой к тому, чтобы в некоторых исследованиях он был охарактеризован как феноменологический²¹⁷, что в принципе не противоречит взглядам самого Пастернака на свое произведение. Так, в письмах к сестре — О.М. Фрейденберг — он дает следующую характеристику роману:

²¹⁶ Борис Пастернак об искусстве. — С. 363.

²¹⁷ См., например: Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. — 1998. — № 3. — С. 132–144.

«Начинание совершенно бескорыстное и убыточное, потому что он для текущей современной печати не предназначен. И даже больше, я совсем его не пишу, как произведение искусства, хотя это в большем смысле беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете искусство и что оно значит еще. Есть люди, которые очень любят меня (их очень немного), и мое сердце перед ними в долгу. Для них я пишу этот роман, пишу, как длинное большое свое письмо им, в двух книгах».

Через год его позиция не меняется: «Я принялся за вторую книгу романа. Я хочу его дописать для самого себя, т.е. и в этой части мне на темы жизни и времени хочется высказаться до конца и в ясности, так, как дано мне...»

И в конце этого же письма: «Мне что-то печально. Жизнь уже не принадлежит мне, а какая-то сказавшаяся, уже оформившаяся роль. Ее надо достойно доиграть до конца. Роман, с Божьей помощью, если буду жив, я допишу. Все доработаю».

Так, творчество — в работе над романом — все больше ощущалось Пастернаком как проживание своей жизни в качестве компенсации непрожитого собой и другими, как возвращение жизненного долга, как искупление, жертвоприношение, как ощущение второго бытия. При обращении к прошлому автор словно заглядывает в глубины своей души, извлекая из них образы ценностей, не стираемых временем, а в явлениях окружающей и резко изменяющейся реальности ищет подтверждения «верности прошлому». Духовные поиски стали одним из лейтмотивов пастернаковского романа. Особой выразительности этот мотив достигает в образах природы. Примечателен образ солнца, которое «как бы из верности прошлому... продолжало закатываться на прежнем месте, за старую березой, росшей у самого окна...» Сходный мотив звучит и в изображении предметного, домашнего, повседневного мира. Например, в картине возвращения героя в «дом с фигурами», где живет Лара: «Так повторилось и сейчас. Ничего не изменилось, все было по-прежнему. Доктор был почти благодарен лестнице за верность прошлому». И это как бы верность чему-то высшему, трансцендентному.

Как справедливо замечает Л. Колобаева, «сам характер отношений центральных персонажей романа, Юрия Живаго и Лары, с их нежностью, легкостью, естественностью, «окрыленностью» и свободой, иначе говоря, поэзией, тоже по-своему выражает верность неким изначальным и попираемым заветам прошлого. Как сказано в романе об их любви, это «след обобранной до нитки душевности», «последнее воспоминание о том неисчислимо великом, что натворено на свете» за время существования человечества от Адама и Евы, «память... исчезнувших чудес»²¹⁸.

²¹⁸ Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века. – С. 135.

Чем был роман для самого Пастернака? — Это было «принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широких основаниях». Это и есть то новое, что отличает «Доктора Живаго» от всех предшествующих произведений. В романе Пастернака как бы аккумулировалась, спрессовалась в сгусток культуры вся прожитая и непрожитая жизнь автора как художника и мыслителя, как человека. Роман — не просто итог всего предшествующего творчества Б.Л. Пастернака — поэта и прозаика, художника и философа. В нем сконцентрировано единство всего предшествующего творческого пути и единство русской культуры, частью, продолжением и развитием которой он был.

Одной из актуальных проблем современного литературоведения уже не один десяток лет остается отношение «автор-герой». Новаторство «Доктора Живаго» именно в этом плане до сих пор является предметом оживленных дискуссий. Это основополагающий вопрос для понимания романа.

Надо сказать, что острота дискуссий по этому вопросу спровоцирована самим писателем. Пастернак вполне отчетливо декларировал тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится им как решение одной из объективных задач мировой культуры, а сам автор, по мнению писателя, как орган общечеловеческого духа, необходим для такого решения.

В «Докторе Живаго» мысль об авторе как личности, аккумулирующей сверхличные силы и объективную логику мирового развития, превращена в чувства, приписываемые герою. В минуты поэтического вдохновения герой ощущает, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать. <...> И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение». Выраженное таким образом соотношение субъективного и объективного не является переживанием только Юрия Живаго: современные исследования убедительно показали, что эстетические воззрения героя были аксиоматичны и для автора²¹⁹.

В подобных представлениях об авторе Пастернак следовал древней традиции (от античности, через классицизм и романтизм, до «высокого» реализма), унаследованной различными формами авангардизма в XX веке. Сущность этой традиции удачно выразил К.Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства «в высочайшей степени объективен <...>, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем

²¹⁹ См., например: Тюпа В.И. Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 1. – М., 1992. – С. 70–73.

качестве художника он есть свой труд, а не человек»²²⁰. В свете такого представления автору произведения искусства противопоставлена всякая ограниченность. Становясь автором художественного произведения (статус творца), художник обязан возвыситься над своей частно-человеческой ограниченностью. Все характерные признаки такой концепции видны в «Докторе Живаго»: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи «сверхчеловечности» автора, Пастернак демонстрирует верность самой этой идее. Остановимся на проявлении этой идеи в романе подробнее.

С первых же строк романа возникает и не покидает до самого конца впечатление, что в нем удивительно сочетаются противоположные художественные начала — эпическая объективизация изображаемого и поэтическая (лирическая) по своему происхождению субъективность. Отсюда частые сравнения романа с поэмами и поэтическими сборниками автора, о чем подробнее будет сказано ниже. При этом критика не раз обращала внимание на особую многозначность сквозных поэтических лейтмотивов в произведениях Пастернака. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, природу, функции и контекстуальные связи мотивов «бури» или «свечи» в «Докторе Живаго» и в лирике поэта, а также обратить внимание на поэтический прием «кольцевого» построения композиции романа. И в начале романа, и в конце его центральным является эпизод похорон: в конце хоронят самого Живаго, в начале — его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце:

«Любопытные входили в процессию, спрашивали: «Кого хоронят?» Им отвечали: «Живаго». «Вот оно что. Тогда понятно». — «Да не его. Ее». — «Все равно. Царствие небесное...».

Но прежде всего лиризм проявляется в моноцентрическом построении сюжета, где повествование концентрируется вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору. Моноцентризм подчеркивается стремлением Пастернака к «панорамному» изображению исторических событий или включению в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго, делающему все эти отделенные от героя субъектные сферы, действующие лица и сюжетные события вспомогательными по отношению к нему, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя остается не поколебленным от начала до конца, в результате оно оказывается сродни центральному положению лирического субъекта в стихотворных композициях.

²²⁰ Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. — М., — 1991. — С. 116.

Существенно и то, что в романе важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его личные переживания и размышления, прямо открытые читателю. Удельный вес дневника в повествовании «Доктора Живаго» — примерно третья часть от всего текста романа. Дневник героя имеет особое значение для понимания смысла романа как целого. По наблюдениям Е. Фарыно, реальность дневниковых записей Юрия Живаго есть «выявленный смысл пережитой реальности»²²¹. Здесь особенно важна соотношенность «внутреннего» времени записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующих весне и лете) с универсальным космическим циклом: «Записанный доктором годовой цикл, — заключает Фарыно, — призван выражать открывающиеся ему тайны бытия».

Восприятие и самосознание героя становятся призмой, сквозь которую так или иначе пропускается сюжетный материал. Повествование «в третьем лице» многократно переводится во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временная организация изображения по существу совпадают с его точкой зрения, что равносильно его самораскрытию. Другими словами, весь изображаемый автором мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем. Данный вид повествования доминирует во всем романе, но возрастает во второй его половине, в частях десятой-семнадцатой.

С одной стороны, все это способствует подлинно эпической структуре центрального образа, но с другой, — главный герой четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, а сюжетный материал, переведенный в субъективный кругозор героя, совмещается с принципом авторской «внеаходимости», с «избытком» авторского понимания, с «завершающей» ролью автора (термины М.М. Бахтина).

Однако авторская позиция в романе выписана довольно четко и располагает широкой опорой. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на «внутреннюю» точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть в нем немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского «всезнания» (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий

²²¹ Фарыно Е. Как Ленский обернулся Соловьем-разбойником (Архео-поэтика «Доктора Живаго») // Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума. – Будапешт, 1991. – С. 150.

читателю оценивать его «со стороны». Некоторые оценки, данные с такой «сторонней» позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы предвосхищает (или дублирует) естественную читательскую реакцию.

Подобное дублирование (предвосхищение) в «Докторе Живаго» охватывает практически все пространство романа. Речь героя на всем его протяжении по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба этих речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все эти как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, «черты авторского образа и прежде всего его языковые черты <...> повторяются в речевой сфере героя, они как бы перекочевывают к нему от автора»²²². В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа способна свести на нет авторскую «внезаходимость», которая, предполагая вживание в героя, не допускает в то же время слияния автора с ним.

Другие точки зрения, имеющие место в романе, что подчеркивает его эпическую составляющую, иногда несут в себе и осуждение героя или по крайней мере ставят под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами «охвачены» оценкой героя и превращены в ее объект. Так происходит, например, с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона:

«Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений».

На фоне этой «встречной» оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в «неоправданном высокомерии», которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их критические выпады обесцениваются лишь потому, что автор-повествователь активно поддерживает «встречную» оценку, исходящую от героя:

«Гордон и Дудоров не знали, что <...> упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать...».

Далее повествователь говорит о «подражательности прописных чувств», «избитости» стереотипных рассуждений, наконец, о том, что «несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», и т. п.

²²² Ржевский Л. О тайнописи в романе «Доктор Живаго» // Грани. – 1960. – № 48. – С. 154.

Принцип нейтрализации негативных оценок героя, служащий опорой для идущей извне авторской идеализации героя, действует у Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его главный нравственный антипод Антипов-Стрельников. Однако при всей очевидности некоторых нравственных преимуществ любого из антиподов героя они не становятся его полноценными оппонентами. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца, ожидает неизбежное душевное очерствение, полная безысходность и самоуничтожение.

Главный герой романа настолько идеален, что даже создается впечатление, что вполне объективные сюжетные обстоятельства «подыгрывают» ему, позволяя сохранять такой ценностный «ранг», по отношению к которому уже не может быть никакой «вышестоящей» инстанции. Это и создает зачастую у читателя невыгодное впечатление о главном герое романа. Так, захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабохарактерности, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем.

Пастернаком разработана масса приемов, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от любой исправляющей его оценки извне. Чтобы выявить эти приемы, необходимо понять главное: герой в романе увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. И это главная предпосылка к тому, чтобы отождествлять автора и героя. Конечно, при желании можно найти в романе все основания для иного отношения, но куда интереснее и поучительнее поддаться обаянию героя и слиться с ним, проживая в воображении интересную и значительную жизнь. И сделать это проще, потому что автор романа, стоящий между героем и читателем, нечто подобное уже сделал.

Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора повторялась многими критиками, писавшими о «Докторе Живаго», став «общим местом» в критической литературе о Пастернаке. Однако не все представляется бесспорным. Чаще всего это тождество объясняли лирической природой его центрального образа, да и самого романа в

целом²²³. Иначе говоря, Живаго рассматривается как лирический герой автора, а тождество автора и героя было охарактеризовано как лирика «в третьем лице».

Рассмотрим эту точку зрения. В «Докторе Живаго» действительно есть такие моменты, когда положение героя в повествовании близко к важнейшим «категориальным» характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, в которой отражается принадлежность героя к определенной среде, профессии, культуре. Но главной тенденцией в романе является все же стремление автора наделить героя интересным характером и выразительной, впечатляюще значительной сюжетной историей (как бы ни преподносилась эта история композиционно). Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко ни заходила конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории²²⁴. И в то же время воссозданные в романе характеры и истории не носят «полноценный» эпический характер. Как отмечает В. Маркович, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской «внеаходимости» требует в данном случае объяснения, лежащего за пределами оппозиции «лирика — эпос»:

«Представляется, что речь должна идти, скорее, о признаках того особого типа художественного мышления, который М.М. Бахтин определял как автобиографический»²²⁵.

С этим выводом можно вполне согласиться, ибо в романе «Доктор Живаго» обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и «они как бы могут обменяться местами», при том, что в отличие и от эпоса, и от лирики, «активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»²²⁶.

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов «Доктора Живаго» приобрела популярность еще в современной роману критике, причем степень ее распространенности несколько не

²²³ Суждения о лирической природе «Доктора Живаго», как правило, восходят к статье Д.С. Лихачева, которая предвляла первую российскую публикацию романа (Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 1).

²²⁴ См. об этом: *Сильман Т.* Заметки о лирике. – Л., 1977. – С. 76–77.

²²⁵ Маркович В.М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Петербургский сборник. Вып II. Автор и текст. – СПб., 1996. – С. 159.

²²⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 132–133, 142–144.

уступала популярности идеи о лиричности романа и его главного героя. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности героя. Отсюда — ее устойчивость. Напомним мысль, высказанную в статье о «Докторе Живаго» Д.С. Лихачевым: «Перед нами род автобиографии. <...> Живаго — выразитель сокровенного Пастернака».

Отмечая, что в истории явно автобиографического героя «удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора», Д.С. Лихачев делает акцент на задаче самораскрытия: «Он (Пастернак — А.Ф.) придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь ...»²²⁷, — и далее говорит о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получая в ней осязаемого воплощения.

Иной взгляд на творческий метод писателя представил В.Н. Альфонсов. Для него «субъективно-биографический реализм» автора «Доктора Живаго» — это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: «Пастернаку был важен принцип Лермонтова — переживание мира через собственную жизнь»²²⁸. Показательно, что и сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова. Так, в письме своему переводчику Юджину Кейдену от 22 августа 1958 года (примерно через два года после выхода в свет первого издания «Доктора Живаго» на русском языке) он писал:

«То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма...».

«Субъективно-биографическая» модель творчества в «Докторе Живаго» была замечена еще задолго до его публикации. Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить известные отзывы К.И. Чуковского и К.А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом повторялась довольно часто, указывались и разные причины такого отождествления. В этой связи интересным представляется мнение Н. Ивановой, которая связывала тождество автора и героя с проблемой преодоления комплексов автора:

«Пастернак был горько неудовлетворен своей жизнью, своим поведением, своим творчеством. И, работая над романом, донорски отдавая

²²⁷ Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». — С. 5–6.

²²⁸ Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. — Л., 1990. — С. 73.

герою свою кровь, свои стихи, Пастернак в нем, в Юрии Андреевиче Живаго, прожил ту жизнь, которой ему не было стыдно, в которой он бы не каялся»²²⁹.

Тезис критика можно расширить. Есть основания предполагать, что, отождествляя себя с героем, наделенным некими идеальными чертами, характером, возможностями и живущим другой, более богатой и достойной жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность. Сделав Живаго одновременно гениальным поэтом, гениальным ученым (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многосторонность. Им представлен человек с жизненным опытом, которого сам поэт был лишен. Живаго прошел Первую мировую и Гражданскую войны, выдержал тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а потом долгие скитания по огромным пространствам разрушенной физически и метафизически страны. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения «герой-автор». И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая направленность этих усилий ясна: автор получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). Это иллюзорное, терапевтическое по своей функции осуществление авторской мечты в романе Пастернака выражается довольно очевидно.

В «Докторе Живаго» получило новое творческое и автобиографическое звучание соотношение лирического и эпического: роман заканчивается своеобразным стихотворным сборником, в который вошли лучшие лирические стихи Пастернака, «подаренные» им Юрию Живаго. Стихи воспринимаются органической частью романа — «охранной грамотой» жизни героя; они предстают как творческое преображение и переосмысление прозаической реальности, а проза, в свою очередь, — как комментарий к стихам.

Некоторые стихотворения непосредственно связаны с сюжетом прозаической части романа («Весенняя распутица», «Осень», «Разлука», «Свидание»). История создания других дана в самом тексте романа («Зимняя

²²⁹ Иванова Н. Испуление // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 193.

ночь»). Особый ряд составляют стихи, вводящие культурно-исторические и христианские образы, углубляющие философскую составляющую романа («Гамлет», «На Страстной», «Август», «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина», «Гефсиманский сад»).

В соотношении повествовательной части романа с поэтической кроется еще один ключ к пониманию особенностей творческого метода Пастернака. Неоднократные сюжетные совпадения стихов и прозы романа приводят к мысли о том, что художник использовал некий сюжетный инвариант, допускающий принципиально различные структурные оформления — от «линейного» сюжетного повествования в прозе, до «точечного» в лирическом стихотворении (термины Ю. М. Лотмана). Иными словами, этот единый сюжетный инвариант реализуется в романе в виде различных жанровых «версий», иногда явно, иногда лишь опосредованно связанных между собой.

Так, например, не вызывает сомнения связь стихотворения «Осень» из сборника Юрия Живаго с повествовательным сюжетом романа: в нем поэтически переосмыслен эпизод из части 14 романа («Опять в Варыкине»), когда Юрий и Лара оказываются на лесной даче после отъезда семьи Живаго в Москву.

«Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула. <...>

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание. <...>

Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги...»

Сходство сюжетных ситуаций не нуждается в комментарии. Совпадает и хронотоп, и характеристика мироощущения героев. Ср.: «Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула». <...> «Было три часа ночи, когда Юрий Андреевич поднял глаза от стола и бумаги» — «Мы сядем в час и встанем в третьем, Я с книгою, ты с вышиваньем...».

Но соотношение лирического и повествовательного сюжетов, важное при установлении «общего ряда» сюжетных версий единого

инварианта, показывает и то, что при всем сходстве сюжетных ситуаций неверно говорить, что стихотворение «Осень» дублирует сюжетную линию «Доктора Живаго». Семантическая композиция лирического стихотворения выглядит иначе, чем «линейный» повествовательный сюжет. В данном случае инвариант сюжета реализуется в различных жанрах — это способ многообразно трансформировать одну и ту же ситуацию, выявить в ней скрытые семантические возможности, включить ее в различные «сцепления смыслов». Проиллюстрируем это положение и другими показательными примерами.

В прозе читаем: «Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое лёгкое... Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя». А вот как звучит этот мотив в стихах Живаго:

Она волной судьбы со дна
Была к нему пририта.

(«Разлука»)

«Он вошёл в комнату, которую Лара убрала утром... и в которой всё наново было разворочено спешным отъездом. Когда увидел разрытую и неоправленную постель и в беспорядке валявшиеся вещи... заплакал по-детски легко и горько». А в стихах:

И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Всё выворотила вверх дном
Из ящичков комода...

Внезапно видит всю её
И плачет втихомолку...

(«Разлука»)

Нет необходимости и далее останавливаться на соотношении стихов и прозы романа. Связь их самоочевидна, да и проблема эта в исследовательской и критической литературе разработана довольно подробно. Рассмотрим проблему реализации инвариантных сюжетных мотивов романа с привлечением более широкого контекста произведений Пастернака. Именно такой взгляд на эту проблему, то есть через призму всего творчества поэта, представляется актуальным и сегодня.

Некоторый опыт накоплен и в этом направлении. Одной из первых на эту проблему обратила внимание Д. Магомедова. В ее статье соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака дается на основе стихов и прозы романа, но с привлечением других поэтических и прозаических текстов писателя. Исследовательница приходит к выводу, что «проблема соотношения повествовательного и лирического сюжета

у Пастернака вырастает в одну из центральных проблем его поэтики: проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественной трансформации исходных внетекстовых событий и ситуаций»²³⁰.

Справедливость вывода не вызывает сомнений, но сферу применения данных положений необходимо расширить, то есть рассматривать не только соотношения «лирика-эпос», но и «лирика-лирика», «эпос-эпос» и т.д. Более того, сосуществование различных «версий» одного сюжетного инварианта необходимо учитывать при изучении творческой истории любого пастернаковского текста. При этом «точечный» сюжет лирического стихотворения, воспроизводящего один фрагмент события, может оказаться связующим звеном между двумя на первый взгляд никак не соотносимыми друг с другом произведениями.

Рассмотрим данный тезис на примере соотношения стихов и прозы романа «Доктор Живаго» с поэтическими текстами сборника «Сестра моя — жизнь».

Как известно, в «Сестре моей — жизни» отразилась атмосфера революционного лета 1917 года. Внимательное сопоставление романа и книги стихов вскрывает происхождение основных тем и образов «Доктора Живаго», сложную структуру преломления в нем автобиографических моментов²³¹.

«Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. (...)

Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм — это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности. Море жизни, сказал я, той жизни, которую можно видеть на картинках, жизни гениализированной, жизни творчески обогащенной».

В этих словах Юрия Живаго дается содержание и основная тональность книги «Сестра моя — жизнь», последняя фраза дает объяснение ее названию и смыслу, который автор в него вкладывал.

В книге «Сестра моя — жизнь» самое частое слово по частотному словарю — ночь. Большею частью это ночные прогулки. *«Милый душе*

²³⁰ Магомедова Д.Н. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Том 49. – 1990. – № 5. – С. 419.

²³¹ Широкому спектру взаимосвязей романа «Доктор Живаго» с книгой «Сестра – моя жизнь», в том числе биографических, посвящена статья: Пастернак Е.Б. Лето 1917 года (в «Сестре – моей жизни» и «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. Вып. 2. – М., 1998. – С. 100–115.

твоей мрак...», — читаем в одном стихотворении, «Осанна тьме египетской...» — в другом.

В романе удивительно описание ночи в Мелюзееве:

«Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло, не разбирая куда, по земле и городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге. Чтобы заглушить действие этого тока, доктор пошел на плац послушать разговоры на митинге».

Ночной митинг перед Большим театром по поводу приезда в Москву Керенского 26 мая 1917 года, на который попал Пастернак, стал содержанием стихотворения «Весенний дождь»:

Под луною на выкате гуськом скрипачи
 Пробираются к театру. Граждане, в цепи!..
 Впервые луна эти цепи и трепет
 Платьев и власть восхищенных уст
 Гипсовую эпопею лепит,
 Лепит никем не лепленный бюст.

Подобную урбанистическую зарисовку находим и в романе

«Луна стояла уже высоко на небе. Все было залито ее густым, как пролитые белила, светом.

У порогов каменных каменных зданий с колоннами, окружавших площадь, черными коврами лежали на земле их широкие тени».

Рельефная скульптурность, которую придает густой лунный свет, и даже колонны Большого театра перенесены автором в провинциальный Мелюзеев.

Известно, что прототипом лирической героини книги «Сестра моя — жизнь» была Елена Виноград. В июне 1917 года ездила в Саратовскую губернию «вводить земство» в Романовке и других местах Балашовского уезда, что нашло отражение в стихотворении «Лето»:

Вводили земство в волостях,
 С другими — вы, — не так ли?
 Дни висли, в кислице блестя.
 И винной пробкой пахли...

Лариса Федоровна Антипова в «Докторе Живаго» тоже ездит по окрестным селам. «С земством долго будет мука. Инструкции неприложимы, в волости не с кем работать. Крестьян в данную минуту интересует только вопрос о земле», — рассказывает она, вернувшись из такой поездки. Об этом же пишет Юрий Андреевич жене:

«Земство, прежде существовавшее только в губерниях и уездах, теперь вводится в более мелких единицах, в волостях. Антипова уехала помогать своей знакомой, которая работает инструкторшей как раз по этим законодательным нововведениям».

В стихотворении «Гроза моментальная навек» описана гроза, разразившаяся в ночь перед отъездом Пастернака из Романовки, куда он ездил навестить Е. Виноград:

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто спящих фотографий
Ночью снял на память гром.
В «Докторе Живаго» читаем:

«Ночью перед его отъездом в Мелюзеева была страшная буря. Шум урагана сливался с шумом ливня, который то отвесно обрушивался на крыши, то под напором изменившегося ветра двигался вдоль улицы, как бы отвоевывая шаг за шагом своими хлещущими потоками. Раскаты грома следовали один за другим без перерывов, переходя в одно ровное рокотание. При сверкании частых молний показывалась убегающая вглубь улицы с нагнувшимися и бегущими в ту же сторону деревьями».

Лето 1917 года, по воспоминаниям современников, было жарким, засушливым. Написанное тогда стихотворение «Распад» рисует картины, увиденные из окна вагона во время растянувшейся на несколько дней поездки из Москвы в Романовку. Долгие вынужденные стоянки дали Пастернаку возможность увидеть быт глубинки: горящие в степи торфяные болота, воздух, пропитанный гарью, гул солдатских бунтов... горящая скирда как зарево революции...

Отголосок этих впечатлений находим в тексте «Доктора Живаго». По высохшим торфяным болотам проложена дорога, идущая от Мелюзеева в Бирючи. Солдатский бунт в Зыбушине — один из центральных сюжетных узлов романа.

Возникает много параллелей и при сопоставлении женских образов романа с лирической героиней книги «Сестра моя — жизнь». Так, стихотворение «Заместительница» рисует героиню танцующей. Естественно возникает параллель с «Елкой у Свентицких» и мандарином, холодящие дольки которого глотает там Тоня Громеко. Юрий Живаго вспоминает в Варыкине, какое неизгладимое впечатление произвела в его душе Лариса-гимназистка, девочка в школьном кофейного цвета платье.

Некоторые стихотворения «Сестры...» рисуют героиню в детстве («Девочка», «Ты в ветре, веткой пробующем...»). Воспоминаниями о детстве Ларисы Федоровны проникнуты и многие страницы романа.

Стрельников: «Она была девочкой, ребенком, а настороженную мысль, тревогу века уже можно было прочесть на ее лице, в ее глазах. Все темы времени, все его слезы и обиды, все его побуждения, вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее лице и в ее осанке, в смеси ее

девической стыдливости и ее смелой стройности. Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами».

Юрий Живаго: «Я думаю, я не любил бы тебя так сильно, если бы тебе не на что было жаловаться и не о чем сожалеть. Я не люблю правых, не падавших, не оступавшихся. Их добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им».

Лара об Антипове: «Я рано в детстве стала мечтать о чистоте. Он был ее осуществлением. (...) Я была его детским увлечением... Мы дружили... Я решила соединить жизнь с этим чудесным мальчиком, чуть только мы оба выйдем в люди... И подумай, каких он способностей! Необычайных! Одною своей одаренностью и упорством труда достиг ... вершин современного университетского знания».

В 1948 году Пастернак писал О.М. Фрейденберг: «Часто жизнь рядом со мной была революционизирующе, возмущающе-мрачна и несправедлива, это делало меня чем-то вроде мстителя за нее или защитником ее чести, воинствующе усердным и пронизательным, и приносило мне имя и делало меня счастливым, хотя, в сущности говоря, я только страдал за них, расплачивался за них». Это в первую очередь относится к лету 1917 года и книге «Сестра моя — жизнь», которая принесла Пастернаку первый успех и создала ему имя. Кроме того, такая интерпретация вносит дополнительный аспект в содержание книги и ее название. Представление о жизни, как о попоранной сказке, жизни, искаженной ложью так называемого «здорового смысла», сквозит и в стихотворении «Любимая — жуть!..» Но главные обвинения злу «общелягушачьей этой икры», которая коверкает душу, перенесены в роман «Доктор Живаго» и в стихи его главного героя. Однако еще в «Спекторском» у Пастернака появляется образ революции как обещанной девушки. «Это была очень трудная, очень неуловимая по своей широте тема, — писал Пастернак, — и я доволен ее разрешением».

И вот заря теряет стыд дочерний.
Разбив окно ударом каблука,
Она перелетает в руки черни
И на ее руках за облака...

В романе «Доктор Живаго» революция предстает как акт мщения обществу и обеспеченности за искалеченную женскую судьбу. Выразителем гнева становится воскресший Павел Антипов. «Сейчас страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери...», — говорит он Юрию Живаго.

IV. РЕФЛЕКСИЯ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

4.1. Концептосфера традиции

Основные факторы, определяющие традиционализм Бродского как поэта, изложены им в автобиографических, литературно-критических эссе и многочисленных интервью. И вполне естественно, что истоком будущей поэтики он считает свое детство. *«Ребенок — это прежде всего эстет: он реагирует на внешность, на видимость, на очертания и формы»* — эта формула из эссе *«В полутора комнатах»*²³² может служить ключом к его пониманию традиции. Если Манделштам писал, что задача критика ответить, откуда пришел поэт, то Бродский думал иначе:

«Поиск фигур, играющих ключевое значение для развития и становления поэта, теряет в XX веке прикладной смысл <...> из-за сильно возросшего количества факторов, традиционно полагавшихся побочными, но на деле оказывающихся решающими. Сюда можно отнести переводную литературу <...>, кинематограф, радио, прессу, граммофон: иной мотивчик привязывается сильнее, чем самая настойчивая октава или терца-рифма, и гипнотизирует покрепче зауми». Стихи, в соответствии с формулой Ахматовой, растут из сора, и сор — это «не только его физический — зрительный, осязательный, обоняемый и акустический опыт; это также опыт пережитого, избыточного, недополученного, принятого на веру, забытого, преданного, знакомого только понаслышке; это также опыт прочитанного»²³³.

Бродский увязывает сознание человека не с бытием, а с памятью об этом бытие, с языком, определяющим память. Писатель пишет не для того, чтобы уточнить хронику своей или чужой жизни, а для того, чтобы «подхлестнуть язык — или себя языком»²³⁴. К этому выводу поэт приходит благодаря нескольким урокам, усвоить которые предложила ему сама жизнь. Первый из них преподавал ему город — послевоенный Ленинград, — в котором он родился 24 мая 1940 года.

«Надо сказать, — пишет Бродский, — что из этих фасадов и портиков — классических, в стиле модерн, эклектических, с их колоннами, пилястрами,

²³² Бродский И. Полторы комнаты // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 329.

²³³ Бродский И. Трагический элегик. О поэзии Евгения Рейна // Рейн Е. Избранное. — М., 1993. — С. 7.

²³⁴ Бродский И. Меньше единицы // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 7.

лепными головами мифических животных и людей — из орнаментов и кариатид, подпирающих балконы, из торсов в нишах подъездов я узнал об истории нашего мира больше, чем впоследствии из любой книги. Греция, Рим, Египет — все они были тут и все хранили следы артиллерийских обстрелов»²³⁵.

Позже этот урок родного города обрел в творчестве Бродского свою постоянную, почти неизменную словесную формулу, неоднократно повторяемую им как в прозаических, так и в поэтических текстах: *перенос греческого портика на широту тундры*. Суть этой формулы в том, что все в этом мире повторимо, независимо от времени и пространства. Как и у всякого теоретического положения, у этой формулы со временем появились свои следствия и главное из них — тираж. Любое тиражирование, то есть многократное повторение, напоминало Бродскому пропаганду, с сопутствующим ей верхоглядством, поэтому «все, что пахло повторяемостью, компрометировало себя и подлежало удалению. Это, — подчеркивает поэт, — относилось к фразам, деревьям, людям определенного типа, иногда даже к физической боли...»²³⁶.

Компромиссом между двумя этими антагонистическими формулами стала память, простая человеческая память. Она стала, как полагает Бродский, заменой хвоста, навсегда утерянного человеком в процессе эволюции и управляющая всеми нашими движениями, включая миграцию²³⁷. Осознание значения самого процесса воспоминания, его сущности и стало вторым уроком поэта, позволяющим выделить еще несколько формул важных для понимания его творческой философии.

Одна из них напрямую связана с противопоставлением прошлого и будущего и звучит буквально так: «...оглядываться — занятие более благодарное, чем смотреть вперед. Попросту говоря, завтра менее привлекательно, чем вчера». Эту формулу Бродский выводит с одной только целью — показать, что любое многократное повторение, дышащее «чудовишной монотонностью», становясь пропагандой, так или иначе направлено в будущее, превращая его в некую дидактически милитаризованную зону, приходящую в конечном итоге ко лжи и абсурду. Вторая — связана со словом, то есть с языком: «Судьба слова зависит от множества его контекстов, от частоты его употребления»²³⁸. Говоря иначе, если слово имеет мало значений и частота его повторений в речи очень значительна — оно «пахнет»

²³⁵ Бродский И. Меньше единицы. – С. 8.

²³⁶ Бродский И. Меньше единицы. – С. 9.

²³⁷ Бродский И. Меньше единицы. – С. 25.

²³⁸ Бродский И. Меньше единицы. – С. 10.

дидактикой и тоталитаризмом, что приводит к «укорочению личности, которое — вместе с самим языком, где глаголы и существительные меняются местами настолько свободно, насколько у вас достанет смелости их тасовать», — воспитывает всеобщую амбивалентность чувств, лишает человека силы-воли и унифицирует его понимание свободы. Соответственно, чем больше у слова значений и чем реже каждое из них употребляется в речи, тем больше у человека возможности восстать против уготованного ему будущего и покинуть «кафкианский космос», что «заостряет контуры правды» и отделяет ее ото лжи.

Таким образом, традиция не воспринимается Бродским как повторение. Преодолеть тяготение к повторению, как некоему закону земного притяжения, поэту помогает язык, обладающий «всеми задатками культурного, духовного рая, подменного сосуда цивилизации»²³⁹, и время — единственное, чего человек не в силах одолеть.

Следует сказать, что Бродский обратился к поэзии сравнительно поздно — в семнадцатилетнем возрасте. Поэт вспоминал, что во время геологической экспедиции ему в руки попала книга Владимира Британишского «Поиски», прочитав которую, он загорелся желанием «написать получше»²⁴⁰. Так появились первые стихотворения. Достойной реализацией эстетической установки «написать получше» они, естественно, не стали, но именно приоритет этой установки во многом обусловил дальнейшее творчество поэта.

Самое раннее из опубликованных и, вероятно, самое первое из написанных поэтом — стихотворение «Прощай...» (1957). Им открывается период ученичества, который сам поэт называл весьма своеобразно — «киндергартен», то есть «детский сад» в переводе с немецкого²⁴¹. Большая часть стихов этого периода осталась неопубликованной, а на те из них, что вошли в книгу «Стихотворения и поэмы» 1965 года, автором было наложено своего рода табу, потому что в этих стихах легко прочитываются самые разнообразные влияния. Однако чисто подражательными их назвать нельзя, нарочитая традиционность выступает скорее фоном попыток обрести свой собственный голос и некой «данью культурному беспризорничеству». Вот как литературную ситуацию конца 50-х описывал сам Бродский:

²³⁹ Бродский И. Меньше единицы. — С. 23.

²⁴⁰ Бродский И. «Европейский воздух над Россией» / [Беседу вела А. Эпельбуан] // Странник. — 1991. — Вып. 1. — С. 39.

²⁴¹ Venclova T. Development of Semantic Poetics // Polukhina V. Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. — London, 1992. — P. 277.

«<...> мы в известной степени открывали для себя изящную словесность впервые. Это был процесс чрезвычайно любопытный и потрясающе интересный: мы начинали литературу заново. Мы не были отпрысками, или последователями, или элементами какого-то культурного процесса, особенно литературного процесса, — ничего подобного не было. Мы все пришли в литературу Бог знает, откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр <...> — из умственного, интеллектуального, культурного небытия. <...> Мы действовали не только на свой страх и риск, это само собой, но просто исключительно по интуиции. И замечательно, что человеческая интуиция приводит именно к тем результатам, которые не так разительно отличаются от того, что произвела предыдущая культура <...>. Это, безусловно, свидетельствует об определенном векторе человеческого духа»²⁴².

Период литературных поисков, определяемый самим Бродским как «дух соревнования», сопровождался интенсивным литературным самообразованием, благодаря чему осваивался опыт авторов самых различных эпох и стилевых направлений:

«Сначала написать лучше, чем, скажем, пишут те, кого ты знаешь, твои друзья; потом лучше (то есть, может быть, лучше и не получалось, но казалось иногда, что получается), чем, скажем, у Пастернака или Мандельштама... то есть ты сражаешься со всей русской поэзией; может быть, не столько сражаешься — просто там, где они кончили, ты начинаешь»²⁴³.

В этих словах, по сути, был сформулирован новый для русской литературы механизм преемственности, который естественным образом переносился и на освоение всей мировой поэзии. Бродского не страшила ни возможность рабской зависимости, ни возможность сопоставления с великими. Вся поэзия, вся литература была осознана им как единый живой организм, существование в котором требует от художника прежде всего особого качества внутренней свободы. Поиску этого качества и был посвящен период «киндергартен». Самым известным произведением поэта тех лет было стихотворение «Пилигримы» (1958), последнее четверостишие которого вводило еще один важный мотив традиционалистской концепции Бродского: ответственность художника перед прошлым и будущим. У этой формулы были свои истоки:

²⁴² Глэд Д. Время и Мы. — Москва/Нью-Йорк, 1990. — С.126.

²⁴³ Бродский И. «Европейский воздух над Россией» // Странник. — 1991. — Вып. 1. — С. 39.

«<...> поколение, родившееся именно тогда, когда крематории Аушвица работали на полную мощность, когда Сталин пребывал в зените... власти, явилось в мир, судя по всему, чтобы продолжить то, что должно было прерваться в этих крематориях и в безымянных общих могилах сталинского архипелага. <...> Мы начинали на пустом месте, точнее, на пугающем своей опустошенностью месте... мы стремились к воссозданию эффекта непрерывности культуры...»²⁴⁴.

Такой угол зрения на ранние стихи Бродского позволяет увидеть в них не только отражение и подражание действительности, в том числе литературной, поэтической, но и процесс оформления новых отношений с ней, с искусством и с самим собой. Уже на самом раннем этапе своего творчества поэт ставил цель с помощью стихов возродить опустошенное пространство земли и культуры, восстановить прерванные нити времени. Это объясняет и зарождение двух ключевых тем всей его поэзии — вечности и движения, и некоторых особенностей поэтики, которые, эволюционируя в дальнейшем, станут постоянными характеристиками его творчества:

«<...> принцип движения в пространстве, как сюжетобразующий, в значительной степени объясняет рождение только Бродскому присущего приема шквального перечисления предметов, мелькающих перед взором движущегося наблюдателя»²⁴⁵.

Всякая попытка поэтического творчества — это стремление построить свою собственную языковую картину мира, найти свой собственный компромисс между мыслью и речью. Начинающий поэт всегда оказывается перед лицом хранящихся в памяти культуры стихотворных текстов. Первым и вполне естественным его импульсом становится противопоставление этой стиховой культуре своей концепции, что вполне объясняет «дух соревнования» Бродского. Однако момент отталкивания всегда предполагает лишь собственную интерпретацию прошлого, что приводит не столько к освобождению, сколько к зависимости от словесной ткани предшествующей культуры. Стремление «порвать» с культурной памятью диктуется потребностью «уничтожения времени» (К. Леви-Стросс), вполне естественной для «создателя» «нового мира». Стремление сказать «новое» всякий раз предстает лишь постижением «старого», то есть превращается в процесс обучения языку культуры, представляющему собой набор определенных поэтических матриц. Понимание того, что этих матриц бесчисленно много приходит не сразу, но когда это происходит, наступает так называемый период поэтической зрелости.

²⁴⁴ Бродский И. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. Том I. — СПб., 1997. — С. 14.

²⁴⁵ Гордин Я. Странник // Бродский И. Избранное. — М., 1993. — С. 7.

Уникальность Бродского в том, что зрелым поэтом он стал очень рано. Во всяком случае, если даже практически ему что-то еще могло не удаваться, то теоретически и даже философски момент осознания им своей зрелости имеет почти точную дату и весьма жесткую словесную формулу, которая, по-видимому, на подсознательном уровне была отточена задолго до момента ее вербализации. А произошло это во время одной из бесед Бродского с А.А. Ахматовой в промежутке между 1962 и 1964 годами. Она спросила: «Что делать, когда ты знаешь все свои приемы, все рифмы, — какой выход?» — «Главное — величие замысла», — был ответ молодого поэта.

Эта фраза знаменует собой момент осознания и языковой бесконечности, и вечности языка, и момент расширения поэтических границ литературы с уровня материала, формы и содержания до уровня Идеи, Божьего промысла. Тем самым Бродский дает понять, что действующая в поэзии взаимозависимость между формальной и содержательной сторонами стиха, создающая горизонтальный и вертикальный параллелизм, жизнеспособна лишь при подключении третьего (перпендикулярного) измерения — стремления к воплощению в вечности. Именно поэтому уже самые ранние стихи поэта становятся и первыми образцами его философской поэзии, где реализуется обличенная в оригинальную художественную форму идея «великой способности искусства объединять людей». Философская подоплека такого понимания литературной традиции служит одновременно и «толчком» для постановки эстетических задач. Он ощущает себя участником великого настоящего, объединяющего времени. Традиционалистская идея, заявленная в ранних стихах, поглотила все дальнейшие тексты поэта, пронизав каждый их стиховой капилляр своей «энергией». В гармонизации этической, философской проблематики и всего эстетического материала каждого стихотворения видится Бродским истинная задача художника.

Ее решение приводит поэта к неограниченному расширению значений слова, его звуковых компонентов и, как следствие, к синтаксической свободе, которая в свою очередь снимает все запреты и ограничения в сфере формы. Другими словами, языковые элементы всех видов, все уровни стихотворного текста, связанные нитью традиции, стремятся в поэзии Бродского к некоему пределу, точке отсчета, имя которой — Слово. Вот как характеризует поэтический метод поэта С. Лурье:

«Оказывается, что все эти средства — эта бесконечная искусность, умение создать ощущение того, что стихи творятся сейчас, на наших глазах, параллельно движению взгляда, вся эта утонченная духовность и огромная энергия тратятся на то, чтобы доказать нам, что ни нас, ни автора этих стихов на самом деле не существует»²⁴⁶.

²⁴⁶ Лурье С. Правда отчаяния / Материал подготовил Е. Эткинд // Синтаксис. — 1988. — № 23. — С. 120.

Постоянная декларация своего «отсутствия» лишней раз подчеркивает, что художник все равно творит «для». Напряженность между ним и читателем равна стиховому напряжению каждого текста и разрешается в нем, ведь чтобы стать поэтом, Бродский сначала стал читателем, что было едва ли не главной предпосылкой оптимизации традиционалистских идей в его творчестве.

Известно, что воздействие литературы связано с идентификацией: читатель идентифицирует себя с автором или с его лирическим героем. Подобная эстетическая рефлексия в целом характерна для всей русской поэзии. Однако Бродский не концентрировал своего внимания на личности поэта, его цель — произведение, но произведение не художника, а языка, то есть не как собственность автора или читателя, но как автономная вещь. Он наделяет язык способностью порождать, творить, а поэта — лишь перевоплощать языковую систему в материю образного порядка. Язык поэзии для него — звучащая речь. Именно поэтому Бродский всячески подчеркивает предпочтение слуха перед остальными сенсорами, так как слух — единственное из чувств, благодаря которому человек воспринимает прежде всего себя, что рождает, путем наложения голоса другого на свой голос, процесс восприятия, понимания, следовательно, «аперцептированное слово» (А. Потебня). Подобное предпочтение давало возможность осознать причину и суть воздействия языкового и поэтического прошлого на художника.

Бродский неоднократно повторял и всячески подчеркивал, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», потому что сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует», а логика речи, по утверждению Бродского, такова, что «то, что следует, всегда интереснее уже сказанного — но уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему», что позволяет как поэту, так и читателю (исследователю) избежать аналогий и повторений²⁴⁷.

Сказанное позволяет подчеркнуть, что уже на самом раннем этапе творческого пути Бродский тонко чувствовал, замечательно отыгрывал и обыгрывал двойственную (антиномичную) природу читателя и поэта. И именно это становится своеобразным кодом к дешифровке так называемых поэтических влияний в его текстах, а также ключом к пониманию его отношений со всей русской поэтической школой. Другими словами, Бродский все время ощущал себя в состоянии диалога, диалога с культурой, эпохой, страной, конкретным человеком, поэтом, какой-либо мыслью, вещью. Но диалог этот, определяемый Бахтиным как пограничность

²⁴⁷ Бродский И. Поэт и проза // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. – СПб., 1999. – С. 68.

всякого высказывания, сущего как ответ на другие высказывания, в творчестве Бродского спрессован, а иногда свернут до состояния внутреннего монолога, медитации, то есть встречи, разговора с чем или с кем-либо (внешним миром, поэтом, литературой и т.д.) — это встреча или разговор с собственным «Я». Внешнее, то есть «не-Я», становится «Я», которое удваивается, утраивается, ..., раздувается до необычайных размеров. Не случайно на сакраментальный вопрос «Для кого вы пишете?» Бродский отвечает: «Для себя и для гипотетического alter ego»²⁴⁸.

Собственное Эго поэта растворяется в этих «не-Я», сливается с ними; диалог превращается в многомерный, многоуровневый монолог, в зеркало, которое, отражая это возведенное в N-ю степень «Я», делает его цельным и неделимым, что и дает порой повод говорить об одиночестве поэта. Но это миф, миф кривого зеркала, миф, не имеющий под собой реальной почвы, ибо невозможно представить себе отдельного, независимого существования чьей-либо чужой речи подле речи Бродского: они — одно целое, диффузный сплав.

Развивая свою мысль о диалоге «Я» и alter ego, значительно расширяя его горизонты, Бродский указывал:

«Сознательно или бессознательно всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поиском идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, а к пониманию»²⁴⁹.

Следовательно, так называемая традиционность Бродского, его диалог с прошлым, — это и есть, с одной стороны, поиск «идеального читателя», а с другой, — осознание «идеального слушателя» в себе самом, что вполне согласуется с поиском такого читателя во всей мировой литературе. Здесь достаточно вспомнить, например, пушкинское «*И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит*» или строки Е. Баратынского: «*И как нашел я друга в поколеньи, Читателя найду в потомстве я*». Разница лишь в том, что вся предшествующая поэзия ищет «идеального читателя» только в будущем, а Бродский видит его и в будущем, и в прошлом, и в себе самом, не дистанцируясь от исторического времени, но становясь его неотъемлемой частью. Это объясняет и другой тезис поэта уже из его «Нобелевской лекции», утверждающий, что «*существование литературы подразумевает существование на уровне литературы — и не только нравственно, но и лексически*»²⁵⁰.

²⁴⁸ Бродский И. Об одном стихотворении // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. – СПб., 1999. – С.145.

²⁴⁹ Бродский И. Об одном стихотворении. – С. 144-145.

²⁵⁰ Бродский И. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. Том I. – СПб., 1997. – С. 10.

Рассматривая проблему традиций в творчестве Бродского, необходимо учитывать, что приоритет в раскрытии этой темы принадлежит ему самому, а также то, что он — не только стихотворец, но и литературовед, профессор, прочитавший бесчисленное множество курсов поэтики в различных университетах. Авторефлексия поэта в эссе и интервью 1970-90-х годов проясняет многое и в его поэтической эволюции, и в его «традиционных» пристрастиях. Это относится и к эссе Бродского, посвященным как «великим ушедшим», которых он считает своими учителями в поэзии (Ахматовой, Мандельштаму, Цветаевой, Одну, Кавафису), так и близким ему поэтам-современникам (Милошу, Венцлове, Рейну).

Эстетическая рефлексия в русской поэзии XX века играет особую роль. Первым элементом для поэтов первой половины столетия становятся разные составляющие творчества: текст, слово, звук. В этой связи достаточно вспомнить теоретические концепции, повлиявшие на последующее развитие поэтической мысли таких художников, как О. Мандельштам, утверждавшего в споре с символистами демиургические функции слова, М. Цветаеву и Б. Пастернака, отдавших власть над художником тексту, В. Хлебникова, «подчинившегося» звуку и слову. Во второй половине XX века филологическое самосознание воспринимается уже как сложившаяся традиция. Иосиф Бродский в этом смысле оказывается ближе всех к В. Набокову, стержневым элементом эстетики которого, как известно, является язык. В анализе настоящего и прошлого Бродский также отталкивается от языка, который это прошлое и настоящее создает. Так, в «Послесловии к «Котловану» А. Платонова» он «указывает на способности языка, благодаря которым не только художественный мир автора формируется вопреки его собственным усмотрениям, но и ожидается и/или возрождается мир реальный»²⁵¹. В этом смысле концепция Бродского близка и теоретическим установкам Т.С. Элиота, в основе которой также подчинение поэта языку:

«Сознание поэта — поистине воспринимающее устройство, которое улавливает и хранит бесчисленные переживания, слова, фразы, образы, остающиеся в нем до той поры, пока частности, способные соединиться, создавая новую целостность, не окажутся совмещенными в нужной последовательности»²⁵².

Другими словами, Бродский концентрирует свое внимание не на личности поэта, а на произведении, но произведении не художника, а

²⁵¹ Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. / Сост. В.П. Гольшев. — М., 1992. — С. 5-7.

²⁵² Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — Киев, 1996. — С.163.

языка, то есть существующем само по себе. Задача же поэта в таком случае сводится к тому, чтобы услышав, синтезировать в «мотивированные эмоции» и «внутреннее слово», и «интуитивный язык» (Т. Хьюм), и диктующий язык, существующий в двух формах: в разговорной речи определенной эпохи и в литературной языковой традиции. То есть поэт, по мысли Бродского, — орудие превращения языка в поэзию. Каждое подлинное поэтическое творение, следовательно, он рассматривает не как собственность автора или читателя, но как автономное произведение, то есть произведение языка, перестроившего, благодаря поэту, цепь традиции (или свое-языковое-прошлое) в идеальное единовременье.

Итак, ключевой для понимания концепта «традиция» в эстетической концепции Бродского можно считать антитезу прошлое / настоящее. Остановимся на сущности этого феномена в творческом наследии художника подробнее.

Первым примером толкования традиции у Бродского может служить его отношение к таким понятиям, как «влияние» и «уступка».

Слово «влияние» многозначно, поэтому и толковать его следует настолько широко, насколько это возможно. Здесь и влияние одного поэта на другого, поэтической школы или поэтической эпохи на творчество того или иного поэта, влияние государства, истории, идеологии, религии, политики и т.д., и т.п., то есть влияние как воздействие, имеющие свои результаты, как причина, провоцирующая необходимое или же непредсказуемое следствие.

Бродский трактует слово «влияние» иначе — **влияние = вливание = сливание**, то есть соединение множества в одном: прошлого в настоящем, государства в человеке, истории в языке и т.д.

Показательным примером такого толкования «влияния» служит прием создания метафоры, который следует процитировать полностью:

«Метафора обычно образуется из двух составных частей: из объекта описания («содержания», как называет это А.А. Ричардс) и объекта, к которому первый привязан путем воображения или простой грамматики («носитель»). Связи, которые обычно содержатся во второй части, дают писателю возможность совершенно неограниченного развития. Это и есть механизм стихотворения»²⁵³.

«Содержанием» метафоры и поэзии в целом, таким образом, становится жизнь, а «носителем» — сам поэт с его индивидуальными представлениями об этой жизни. Возникающая психологическая тавтология разрешается

²⁵³ Бродский И. Песнь маятника // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 44-45.

тем, что разработанные темы, образы, ритмы и т.д. с одной стороны раскрепощают воображение читателя, а с другой ограничивают его уже достигнутым, что толкает не на констатацию старого, а на поиск нового, ради чего, собственно, все влияние-слияние и произошло.

На основании этого Бродский делает вывод, что человек, и тем более поэт, есть продукт не истории и уж тем более не государства и не общества, которое якобы в нем живет, а чтения, литературы, и в конечном итоге языка.

Проблема уступки сводится Бродским, как всегда афористично, к двум падежным формам местоимения **что** — именительной и дательной: существенно не **чему**, а **что** поэт (человек) уступает²⁵⁴.

Дательное «**чему?**» непременно порождает момент антагонизма, соревновательности, превосходства одного над другим, подчиненности и выбора, наконец, негативизма и зла.

Именительный падеж «**что?**» больше склоняет к отдаче, к смирению, к исповеди, к прощению и терпению и, следовательно, к добру.

Любая попытка совмещения этих форм приводит к приспособлению, к фальши и лжи. Увидев это, вычленив это, Бродский останавливает свой выбор на «**что?**».

Следует обратить внимание и на понимание традиции Бродским как «бремени» и «давления»:

«Классики» оказывают такое огромное давление, что результатом временами является словесный паралич. И поскольку ум ручки приспособлен к тому, чтобы порождать негативный взгляд на будущее, чем управляться с такой перспективой, мы склонны воспринимать ситуацию как финальную»²⁵⁵.

Единственно возможный выход, по Бродскому, из-под гнета бремени прошлого — быть его финалом, некой чертой, подводящей итог предшествующему этапу, а, следовательно, отправной точкой для чего-то нового, построенного на этом прошлом.

Другой термин, непосредственно входящий в концептосферу традиции — аллюзия. Бродский объясняет его для себя долгом, долгом современности перед прошлым, ибо *«одна из целей произведения искусства — создать должников; парадокс заключается в том, что чем в большем долгу художник, тем он богаче»*, а это богатство, в сущности, есть «элемент любой цивилизованной речи»²⁵⁶.

²⁵⁴ Бродский И. Песнь маятника. – С. 53.

²⁵⁵ Бродский И. В тени Данте // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. – СПб., 1999. – С. 72.

²⁵⁶ Бродский И. В тени Данте. – С. 74.

Следующее понятие — «преемственность», как один из синонимов слова «традиция» в классическом литературоведении, — Бродский раскрывает для себя через отношение «преемственность / отторжение». Это отношение позволяет ему сделать один из основополагающих выводов, на которых он строит свою теорию традиции: «*Смерть как тема всегда порождает автопортрет*». Эта тема возникает как «инерция интимной речи», создавая условия для возникновения личной мифологии, которая постепенно приобретает черты мифологии всеобщей, включая всякого рода видения, метаморфозы, диалоги с тенями, теорию анамнеза и т.п. В этой мифологии суть обращения поэта к прошлому, к поэзии ушедших в небытие предшественников, к созданию поэтических памятников в их честь. Тема смерти — своего рода эхо, которое вторит прошлому:

«Другими словами, искусство «подражает» скорее смерти, чем жизни; то есть оно **имитирует** (здесь мы сталкиваемся у Бродского с еще одним синонимом слова «традиция») ту область, о которой жизнь не имеет никакого представления: сознавая свою бренность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариантов времени» — вечность.

Поэзию с вечностью роднит уже то, что вечность ею же — поэзией — порождена. Вот второй вывод, к которому приходит Бродский, анализируя отношение «преемственность / отторжение». Соединив два этих слова в одну формулу, определяющую по Бродскому закон сохранения, мы получим наивысший закон традиции: *поэзия — автопортрет вечности*.

Следующая категория литературоведения, которой часто подменяют понятие «традиция» — перевод. И здесь Бродский вновь прибегает к абсурдного характера формуле: «*поэзия сама по себе — перевод*». Но если раньше он утверждал, что поэзия есть язык вечности, не значит ли это, что поэзия — перевод с языка вечности (т.е. бесконечного времени) на язык настоящего (т.е. сиюминутного момента)? И если да, то перевод чего? Последний вопрос требует не простого, а доказательного ответа. Но прежде, чем его получить, мы должны констатировать следующее: ставя знак равенства между поэзией и переводом, Бродский тем самым наделяет поэта не только творческой, но и переводческой функцией. Следовательно, он — поэт — знает или, по крайней мере, должен знать, чтобы эти функции были выполнимы, как минимум два языка — язык вечности (прошлого, ирреального) и язык настоящего (современности, реального). Важно отметить при этом и то, что необходимость в переводчике возникает, во-первых, в случае необходимости общения на незнакомом языке, во-вторых, — в случае незнания какого-либо языка. Поэт-переводчик,

таким образом, — это посредник, устранивший языковой барьер между реальным и ирреальным временем. В этом выводе содержится и ответ на поставленный нами вопрос: поэт является переводчиком времени, т.е. языка одного времени (обычно, современного переводчику, но иногда и просто отличному хронологически от переводимого как в сторону приближения к настоящему по диахронической оси, так и в сторону все большего удаления в глубь истории) на язык другого, более позднего времени.

Идея поэта-переводчика по-новому позволяет Бродскому взглянуть не только на роль поэзии как языка, но и на роль поэзии как искусства. И здесь он вновь категоричен. Не имеющая ограничений во времени, а, следовательно, и в языках, свободная во всех своих проявлениях, поэзия перестает быть формой искусства, напротив, *«искусство — форма, к которой часто прибегает поэзия»*. Эта формула порождает еще две, как минимум, проблемы. Первая из них возвращает нас к конфликту между поэзией и языком, а вторая вновь сталкивает в бесконечном единоборстве автора и читателя. Первый конфликт разрешается тем, что поэтический язык, обретая форму искусства, стремится сравняться с разговорным языком, в то время как последний, впитывая поэзию, поднимается до ее уровня. В стремлении разговорного языка стать поэтическим суть разрешения и второго конфликта, но только уже на уровне читатель-поэт.

Стихи, по утверждению Бродского, должны перечитываться многократно, во-первых, для их анализа, «функция которого состоит в том, чтобы вернуть стихотворение к его стереоскопическим истокам — как оно существовало в сознании поэта»; во-вторых, ради того, чтобы, услышав голос поэта, понять, что «мир кончается не взрывом, не всхлипом, но человеком говорящим, умолкающим и говорящим вновь», то есть, что язык вечен, и, наконец; в-третьих, для того, чтобы родился тот универсальный язык перевода с поэтического языка на разговорный и обратно, как факт взаимообмена и взаимообогащения разных уровней языкового космоса, что и определяет в конечном итоге гармоническую и вневременную устойчивость, если не сказать вечность. В понимании концептосферы традиции Бродским нашлось место и социальной функции этого феномена культуры, а именно его спасительно-оберегающей от государственного и любого другого внешнего давления роли. Любое государство по своей природе противоречит сущности искусства, заявляет Бродский, так как идея всестороннего ограничения никоим образом не сочетается с идеей личной свободы и, особенно, свободы творческой. Но когда речь идет о тоталитарном государстве, эти несовпадения увеличиваются многократно и по своей совокупности превращаются в давление, под прессом которого не всякая индивидуальность может выжить, а тем более творить. Что же

может человек противопоставить этому давлению? Ответ на этот вопрос и размышления по этому поводу звучат так: *«Это почти правило, — говорит Бродский, — для того, чтобы выжить под тоталитарным давлением, искусство должно выработать плотность, прямо пропорциональную величине этого давления»*. Плотность эта в традиции, основанной на национальной и мировой культуре, на литературном аскетизме, сжатости языка, установке на слово и его аллитерационные возможности, на звук, а не на значение. Плотность, другими словами, в умении слышать и слушать прошлое, а не в агитации строить будущее. Поэт может только размышлять о будущем, и то только из соображений чисто *«профессиональной заботы о своей аудитории или из сознания смертности искусства»*. Тоталитарное государство, стирая грани различия между индивидуальностями, выхолащивает содержательный аспект искусства, возводя в ранг человечества себя как форму. Противостоять этому в силе только человек, способный превращать эту пустоту в парадоксальное утверждение жизни ради того, чтобы воскресить слово, как залог отсутствия хронологии в языке²⁵⁷.

Следующий этап постижения традиции — личностный. Открывается он размышлением Бродского, возвращающим нас к проблеме смерти поэта, к констатации того, что слова «жизнь» и «поэт» звучат обычно и естественно и являются, по его мнению, синонимами, тогда как слово «смерть» является скорее синонимом собственно поэтическому произведению, то есть стихотворению, и их основной «родственный» признак — последняя строка, последнее слово, точка. «Вне зависимости от смысла, — говорит Бродский, — произведение всегда стремится к концу, который придает ему форму и отрицает воскресение». Чтение стихов поэта, по Бродскому, — соучастие в смерти его стихов и в его смерти, к чему побуждает читателя одна из основных тем поэзии — тема времени.

Проблема «смерти автора» как одна из главных для понимания традиции в эпоху постструктурализма и постмодернизма также нашла свое отражение в размышлениях Бродского. На примере Мандельштама Бродский показывает основное отличие простого человека (*Homo sapiens*) от человека-поэта (*Homo scribens*), которое заключено в том, что для настоящего поэта понятие темы либо отсутствует вообще, либо, если имеет место, то «представляется результатом взаимодействия методов и приемов», тогда как для обычного человека это результат анализа, разрывания фокуса.

Писание для поэта — не профессиональная необходимость, а *«бытийный процесс»*, сплавляющий и поглощающий темы, идеи и т.д.,

²⁵⁷ Бродский И. В тени Данте. — С. 76–79.

именуемый вдохновением или Музой, что *«есть на самом деле диктат языка»*. Эти размышления приводят Бродского к мысли о том, что, говоря о творчестве, стоит говорить скорее не о теме времени, а о присутствии самого времени и как реальности, и как темы в произведениях художника. Время стало материалом, который медленно и тягуче перетекает по стихам поэта как по своим космическим сосудам.

Урок, который усваивает Бродский у Мандельштама, заключается в том, что он не делит время на прошлое, настоящее и будущее, его время просто не знает предела и длится, и длится: *«О прошлом, как личном, так и историческом, заботится в его стихах сама этимология слов, сам язык»*²⁵⁸. Говоря вообще о Мандельштаме как представителе петербургской поэтической традиции, суть которой выразилась в формуле *«идея благородной структуры вне зависимости от содержания»*²⁵⁹, Бродский утверждает тем не менее, что он и не стремился к стилистической и метрической оригинальности. Однако то, что он сделал для русской поэзии, было самобытно и ново. Его творческая лаборатория представляла собой своеобразный громадный купол, свод, обладающий хорошей акустикой, под которым уживались голоса всех предшественников. Поэзия голосов, органная, полифоническая по своему принципу, и сделала традиционную во многом поэзию оригинальной и новационной.

Став куполом и, если угодно, рупором предшествующей поэзии, поэзия Мандельштама вобрала в себя весь лиризм предшествующих эпох, сделав его своеобразной поэтической этикой, создающей произведения искусства и позволяющей им уцелеть. Этика лиризма, девиз которой *«песнь есть форма языкового неповиновения»*²⁶⁰, — стала для Бродского третьим усвоенным у Мандельштама уроком, дающим пример нравственной чистоты и моральной стойкости, выразившейся более всего в приверженности к так называемым классическим формам без всякого ущерба для содержания.

Внекрологе на смерть Надежды Яковлевны Мандельштам, жены и друга «величайшего русского поэта нашего времени Осипа Мандельштама», на протяжении восьми страниц Бродский рассказывает и развивает один единственный тезис, также имеющий самое непосредственное отношение к традиции: *«если любовь и можно чем-то заменить, то только памятью»*, ибо воспоминание восстанавливает близость²⁶¹. Этот урок Бродский

²⁵⁸ Бродский И. Сын цивилизации // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 92-93.

²⁵⁹ Бродский И. Сын цивилизации. — С. 98.

²⁶⁰ Бродский И. Сын цивилизации. — С. 101.

²⁶¹ Бродский И. Надежда Яковлевна Мандельштам (1899-1980). Некролог // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 107-110.

перенес на все и всех, кого и что любил и знал сам. Достоинство и голосовая мощь поэта всегда должны быть прямо пропорциональны тому, о чем или о ком он пишет, иначе не будет понимания, и мир, который стремится раскрыть поэт, задохнется не развернувшись. Этот тезис получает развитие в эссе «Поэт и проза», где поэзия — вид словесного творчества — обозначена как кристаллообразный синтетический рост мысли, стихотворное произведение — как «форма реорганизации времени», а поэт — как «комбинация инструмента (музыкального — А.Ф.) с человеком в одном лице, с постепенным преобладанием первого над вторым»²⁶².

К образу тени как синониму традиции, в понимании Бродского, поэт обращается в эссе «Поклонимся тени», где подводится итог размышлениям о литературно-художественной традиции, ее формах и методах. Вывод, к которому приходит Бродский, как всегда, парадоксален. Те, кем «жив» язык, то есть поэты, являются средством существования времени, и суть традиции заключается в продолжении начатого некогда предшественниками: *«Неспособные, говоря иначе, вернуть всю сумму того, что было дано, мы стараемся отдать долг, по крайней мере, той же монетой»*. И далее он уточняет, что современный поэт, чтобы «отдать долг», вынужден прибегать к косвенной речи, цитате, перифразу и так далее, *«ибо, в отличие от прозаиков, поэты рассказывают нам всю историю: не только через свой действительный опыт и чувства, но — и это наиболее для нас важно — посредством языка, то есть через слова, которые они в конечном итоге выбирают»*²⁶³.

В эссе «Путешествие в Стамбул», «самом постмодернистском эссе всех времен», как определил его В. Курицын, феномен традиции предстает как цепь конфликтов — прошлого с настоящим, времени с пространством, личности с государством, линейного мировоззрения с циклическим и кристаллографическим, зрительного восприятия со слуховым, демократии с тиранией, политеизма с монотеизмом.

Истоки основного конфликта в понимании традиции Бродским вновь заключаются в значении для этого феномена такой категории, как время. Здесь он сталкивает две противоположные точки зрения: замкнутое время — линейное время (или шире: закрытое — открытое время). Такое деление весьма схематично, и мы обращаем на него внимание только с тем, чтобы ярче представить себе процессы, происходящие в моменты столкновения полярных точек. А дело в том, что тесный контакт, порой воинствующий, неких противоположностей рождает нечто третье,

²⁶² Бродский И. Поэт и проза // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 131-133.

²⁶³ Бродский И. Поклонимся тени // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 257-273.

новое, которое присваивает себе зачастую имя одной крайности, а свойства другой. Подобные процессы достаточно широко представлены и описаны поэтом на страницах «Путешествия в Стамбул» и «Письма Горацию», где Бродский весьма последовательно развивает уже широко известные и часто применяемые в научных построениях гуманитарных наук треугольные схемы Гуссерля, Потебни и их последователей, Р. Барта и других представителей структурализма и постструктурализма. Общепризнанной считается и треугольная модель времени, где замкнутое и линейное дают циклическое его понимание. Но относительно традиции эта модель до Бродского практически не применялась. Связь между циклами осуществляется посредством неких канонических вещей, на которых и держится вся цикловая структура. Для Бродского, например, такой вещью стал язык. Он выступает своеобразным промежуточным звеном между циклами разрушения и созидания, обеспечивая стабильность и непрерывность природных законов, законов морали и религии. Вместе с тем он образует основу тех человеческих усилий, которые разворачиваются в сфере обыденной жизни, ритуальной практики, творчества и даже в непосредственном постижении высшей истины.

Воображение, как одно из существенных составляющих концептосферы традиции и как основное условие творчества, имеет, по Бродскому, ретроспективную направленность, что само по себе сопоставимо только с циклической природой времени, ибо и то и другое объединяет всякое отсутствие будущего. И тогда грамматическая триада прошлое-настоящее-будущее, искусственная по своей сути, трансформируется им, а точнее заменяется новой триадой — прошлое-традиция-настоящее, которая является одним из основных законов, определяющих взаимообмен реального и ирреального, прошлого и настоящего. Основное следствие этого закона состоит в том, что прошлое, становясь настоящим, сохраняет при этом структуру прошлого. Другими словами, реальность (настоящее) постоянно обесценивается за счет прошлого, гипертрофируется, оказывается толчком, отправной точкой для начала воспоминания как процесса возрождения прошлого к жизни, которую оно поглощает и захватывает. Так возникает конфликт. Так строится диалектика образа, репродуцируемого через обращение к прошлому, то есть посредством традиции. Этот образ конфликтен в театральном, драматургическом значении этого слова, ибо прошлое всегда воюет с настоящим за место в жизни, и антиномичен, так как одно не существует без другого, более того, они сосуществуют друг в друге. Именно в этом смысле традиция понимается как текст в тексте, как интертекст и шире — как язык. Именно в творчестве Бродского мы наблюдаем тот универсальный тип конфликта

между прошлым и настоящим, который образуется, а точнее разрешается тем, что называется традиция. Текст не тонет в другом тексте и не поглощается им; они как бы объединяются, становясь чем-то более общим и цельным по форме, объемным и глобальным по содержанию.

Традиция в понимании Бродского, таким образом, и есть тот миг, момент соединения прошлого и настоящего, в результате чего появляется то, что обычно именуется традиционной культурой, традиционным текстом. Прошлое становится опорой распознавания образов, символов, их расшифровки и интерпретации. Это, если угодно, театр, внутри (т.е. в здании) которого происходят события (играется пьеса), оживляющие застывшую мумию внешней формы здания театра изнутри, а этот процесс оживления, в свою очередь, открыт для созерцания, бесконечного числа прочтений и интерпретаций зрителем (или читателем), находящимся внутри этого же здания. Складывается парадоксальная ситуация: зритель (читатель), привлеченный настоящим, то есть современным произведением, входит, благодаря ему, в прошлое, погружается в него, существует в нем, оценивает его посредством того настоящего, через которое он в это прошлое проник, сопоставляет, дешифрует, соединяет и интерпретирует их, что приводит в конечном итоге к их слиянию, но не хаотическому, как это может показаться на первый взгляд, а к формо-содержание-образующему взаимовыделению всех трех сторон возникновения традиции: прошлого, в виде постоянно возрождающихся тем и форм, настоящего, в лице писателя, в творчестве которого они обретают новый смысл и, наконец, читателя, оценивающего этот смысл относительно уже известных.

Принимая, с оговорками или без, тезис о циклическом характере времени в традиции, мы должны согласиться с Бродским, что традиция, по крайней мере литературная, базируется на языке, его образной и знаковой природе. Языковая рефлексия литературной традиции у Бродского предстает сущностью слова, а это может означать и гипотетическое «изначальное слово», стоящее у истоков вселенной, и некий существенный «корневой» смысл, глубоко упрятанный внутри каждого произносимого слова. Традиция ясно определяется им как нечто, от чего «развертывается мир», то есть как слово, в котором потенциально заложено реальное действие, реальное развитие, реальное значение и т. д.

Вербальная зависимость настоящего от прошлого — одна из основных проблем литературной традиции в эстетической концепции Бродского, ибо он предполагает безоглядное доверие к языку. Поэт наделяет Слово объективной силой: с одной стороны, оно направлено из прошлого в настоящее, овладевает им, подчиняет его себе, становится для настоящего

чем-то вроде идола, божества для поклонения, с другой, — оно направлено из настоящего к прошлому, показывая тем самым превосходство первого над вторым, поскольку его семантика более широка и включает в себя все предшествующие как составляющую часть. Эти два противопоставленных процесса дают в конечном итоге выражение вновь обретаемой стабильности языка в целом, который, как оказывается, объединяя прошлые и современные смыслы, становится все более и более жизнеспособным.

Следовательно, по отношению к современному слову язык прошлого предстает почти недифференцированной массой, в которой все имеющиеся значения имеют лишь потенциальную реальность. И в то же время все значения прошлого — это некие объекты, предназначение которых — эпизодически, в зависимости от требований момента, появляться в языке современном. Отсюда анонимность прошлого, его неразличимость, неопределенность, фиксируемые в поэтических текстах Иосифа Бродского.

Здесь вновь приходится сталкиваться со старой проблемой: стоит согласиться, что традиция — единство, цельность, неделимость, и придется признать, что она не может быть вовлечена в реальный процесс творения, а значит, вся вселенная тут же предстает миражом, иллюзией. Стоит же, напротив, принять концепцию творения, и традиция неминуемо становится прибежищем неких внутренних качеств, различий, сил. Думается, что в понимании Бродского традиция сосредоточивает в себе и то и другое и манифестирует себя через объекты и субъекты мира.

Личностный и, шире, ментальный уровни традиции, преодолевая любые преграды и противоречия, наделяют этот феномен многообразными потенциями, синтезирующими в себе различия между знанием и незнанием, началом и концом, качествами и их отсутствием, освобождая ее от всяких различий, равно как и от внутренней силы становления, сопрягающейся с разными образцами. То есть традиция ставится Бродским вне всяких качеств и ограничений, включая и те из них, что заданы естественной временной последовательностью и ассоциируются с процессом реального творчества.

Превосходя всякие различия и определения, рефлексия традиции в эстетике Бродского обеспечивает, таким образом, мощное онтологическое разведение реального и ирреального. А где-то посередине между этими двумя крайними точками возможной интерпретации ему видится место традиции как сущности слова, как первоматерии, поскольку все творения вовлечены в слова, и, наоборот, сами слова — источник творения. Перефразировать эти слова можно так: слова зависят от вещи, но и вещь зависит от слова, которое обеспечивает осмысленное существование вещи. Традиция, будучи сущностью слова, поддерживает собой язык во всех его проявлениях, она

обеспечивает внутреннее равновесие и внешнюю согласованность языка, который, в свою очередь, обеспечивает цельность вселенной.

Выясняя стабилизирующее положение понимания традиции Бродским в конфликте прошлого с настоящим, мы логично пришли к новому конфликту, так сказать, внутреннему конфликту традиции, заключенному в необычном и сложном понятии «сущность слова», в представлении о слове, имени, языке вообще. В самой природе слова, в самой природе речи, языка непременно должно быть нечто, объясняющее это странное умение быть одновременно единым и множественным, цельным и бесконечно раздробленным.

Примираются эти противоположности у Бродского тем, что слово, имя — это не просто произносимый, второпях высказанный звуковой комплекс обыденного языка — нет, это речь, пребывающая до нашего мира и вне его, это речь, творящая и вселенную, и обычный человеческий язык. Традиция ставит слово в центре познания, в основе которого лежит непроявленное, потенциальное слово, как бы семя будущего цветка мысли, вначале бездвижное, устойчивое и цельное в своей замкнутости, затем постепенно прорастающее, идущее на контакт с реальностью и затем виденное и слышимое всеми. Иначе говоря, традиция, как и речь, проявляется сначала в потенциально свернутом состоянии, затем в форме ментального образа предмета и, наконец, в виде звучащего слова, голоса.

Не случайно в качестве образа для понимания сущности традиции Бродский прибегает к слову «театр». В литературе, как в художественной (прежде всего поэзии), так и в научной и научно-популярной, можно наблюдать определенный момент фетишизации голоса и зрения, т.е. того, без чего драматургия (искусство создания и разрешения конфликтов) практически невозможна. Более того, процесс соединения лирики, эпоса и драмы в некое одно, как формальное, так и содержательное целое, стал одним из основных направлений постижения традиций предшествующих эпох всей русской литературой XX века.

Такую фетишизацию Бродский объясняет очень просто. Зрение — это прежде всего восприятие света и тени, причем свет ассоциируется им в большинстве случаев с настоящим, современным, а тень — с прошлым (тени прошлого). Традиция в этом случае воспринимается как взаимодействие света и тени, столь естественное для восприятия и оценки, но в то же время весьма и весьма разнообразное. Голос — это прежде всего звук с присущей ему индивидуальной тембровой окраской, который является основой вербального общения, традиция, таким образом, это одновременное узнавание голоса и интерпретация того, о чем он повествует.

Традиции в зрительном (светотеневом) и слуховом (голосовом) значении придают у Бродского восходящее направление, причем движение означает здесь не столько сублимацию, сколько воспоминание о происхождении воспринимаемого зрением предмета или слухом голоса, а также об информации, которую они несут. Традиция, как акт движения, предстает моментом этого движения во всей его протяженности, парадоксальным образом показывающим нам крайние точки этого движения в момент конфликта и слияние противоположных сторон в одно целое.

Именно такая интерпретация, рефлексия традиции в свете наследия прошлого помогает понять, почему практически каждый ее факт обладает способностью привлекать внимание: традиция, как конфликт, в который непосредственно вовлечены на правах объекта и субъекта соответственно прошлое и настоящее, благодаря третьей стороне читателя (зрителя, слушателя), очищена от инертных элементов, и все, что ее составляет, блестит и звучит, а, следовательно, означает, превращая читателя в соучастника, содействителя процесса передачи и получения традиции, каждый элемент которой возобновляется в его восприятии бесконечное количество раз.

Возможно, поэтому традиция всегда ассоциируется Бродским с анамнезом: настоящее всегда пытается «докопаться» до своего источника, т.е. до своего прошлого. Но поскольку это «докапывание» доставляет настоящему удовольствие, оно замыкается на прошлом. Эта ретроспективная сила может бесконечно, как мы говорили, повторяться и варьироваться, но преодолеть ее, порвать с ней невозможно.

Итак, в прозаических работах Бродского традиция предстает особым видом дискурса, где посредством собственной открытости поэта, неотстраненности от познаваемых объектов рождается целая система, объединяющая означенные категории и элементы всей его эстетической концепции. Теория традиции Бродского — сложная разветвленная система, представить которую даже в трехмерном измерении было бы значительным упрощением. Однако можно установить, что в ее основе деление традиции на два больших класса: традиции, ориентированные на время, и традиции, ориентированные на пространство. Эти два типа традиции характеризуются противоположными категориями и понятиями: нелинейное время / линейное время; индивидуум (личность) / общество; демократизм / автократия и тиранья; политеизм / монотеизм; православное христианство и буддизм / католицизм и ислам; география и астрономия / история; лермонтовский тип поэта / пушкинско-маяковский тип поэта; элегизм / одизм и дидактика; голос и слух / зрение; динамика / статика и др.

Таким образом, характеризуя систему традиций Бродского как полихроническую, полисемную, полифоническую, антиномическую и

многоуровневую, можно констатировать, что сам поэт отдает предпочтение традиции, в основе которой, согласно его эстетической концепции, лежит время, а также язык как одно из основных доказательств существования человека во времени и времени для человека. Развивая выдвинутый однажды тезис о поэзии как средстве преодоления смерти, Бродский всячески подчеркивает, что искусство всесильно, что оно способно даровать свободу, потому что не знает преград и общественных устоев. Олицетворяя традицию с языком и временем, он оспаривает проблемы функционирования литературы и искусства, выдвигая на передний план их абсолютные, независимые от истории и читателя, в том числе и от страны его проживания достоинства, так как искусство и есть время, а творцы искусства — создатели времени. Искусство, прежде всего литература, через посредство традиции призваны восстановить равновесие мира, вычленив из хаоса гармонию.

4.2. От уроков традиции к творчеству

В предыдущем параграфе отмечалось, что Бродский, создавая свою эстетическую концепцию традиции, опирался на теоретические и творческие установки многих русских и зарубежных поэтов. Его эссеистика предстает в таком контексте неким сплавом, некой программой мировой поэтической школы, которую он усваивал и осваивал в течение всей своей жизни. Конкретным примером этой школы могут служить уроки А.А. Ахматовой, на значении которых в теоретическом и практическом смысле Бродский подробно остановился, в эссе «Муза плача», посвященном, опубликованном, кстати сказать, как предисловие к книге ее стихов, вышедшей в Нью-Йорке в 1983 году²⁶⁴.

Воспоминания об Ахматовой, «эхом», «должником» которой поэт себя ощущает, выстраиваются в целый ряд поэтических и чисто человеческих уроков, следование которым обусловлено для него реальными творческими задачами. Прошлое рассматривается им как основа традиции, то есть как память о нем. Поэт, по Бродскому, как никто другой зависит от прошлого, впитывает и осваивает его, чтобы избежать изобретения уже изобретенного и тем более умышленного повторения. Исходя из этого, *первый урок* он формулирует как аксиоматическое положение о том, что поэт, независимо от того, что он собирается изложить, является наследником

²⁶⁴ Brodsky J. Introduction // Anna Akhmatova. Poems. – New York, 1983. – P. XIII–XXXI.

прежде всего по отношению к теме: «Великая литература прошлого приучает к скромности не столько в силу своего качества, сколько в силу прецедента тематики»²⁶⁵. Но если в традиционности темы — сила поэта, то слабость и несостоятельность его в традиционности стиха. Писать стихи, «не производя впечатления чужого эха, есть предприятие крайне головоломное», — заявляет Бродский²⁶⁶.

Второй урок Ахматовой, как следствие из первого, заключается в том, чтобы «научиться эксплуатировать источник опасности», то есть традиционную метрику. Ахматова в этом смысле использовала, по словам Бродского, «технику коллажа», которая заключается в том, чтобы в пределах одной строфы ввести в действие множество совершенно противоположных по отношению друг к другу вещей. Нагнетание всевозможных контрастов на уровне традиционного ритма компрометирует этот ритм, лишает его родословной. И тогда эхо, подчиняясь разноголосице предметов, перестает быть традиционной формой, становясь нормой. Заслуга Ахматовой, таким образом, в том, что она нормировала саму систему поэтических ритмов, подобно тому, как ранее была нормирована поэтами европейского и русского классицизма греко-римская тематика.

Подобная норматизация рано или поздно происходит с любым фактом традиции, но должен появиться такой человек, в творчестве которого будут все предпосылки такой норматизации. Пушкин нормировал гармонию русского стиха. С русским ритмом это случилось благодаря Ахматовой. «Ей как будто только и оставалось знакомить и сводить воедино тех и то, что было уже связано самим языком и обстоятельствами ее существования, то есть обручено, так сказать, самими небесами»²⁶⁷. Так размышляя над «техникой коллажа», Бродский искал свои горизонты поэтической нормы.

Что касается традиционных тем, то их Ахматова, по мнению Бродского, заставила звучать по-новому. Новым оказался тот способ мироощущения, которым поэтесса наделила свою героиню, заключающийся в том, что ей свойственно было во всем том, что преподносила жизнь, «скорее обвинять себя, нежели кого-то вовне». Отсюда повышение роли индивидуальной драмы над драмой исторической. Отсюда и следующее аксиоматическое утверждение Бродского: «Поэзия — более чем другие виды искусства, есть способ воспитания чувств...»²⁶⁸.

Столкновение индивидуального и общественного в творчестве Ахматовой закончилось победой индивидуального, ибо она менее всего

²⁶⁵ Бродский И. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. — СПб., 1999. — С. 31.

²⁶⁶ Бродский И. Муза плача — С. 30.

²⁶⁷ Бродский И. Муза плача. — С. 30–31.

²⁶⁸ Бродский И. Муза плача. — С. 32–33.

была склонна «рассматривать изменение социального порядка как повод к изменению метрики или к разрушению ассоциативных связей»²⁶⁹. Искусство хотя бы только во имя избежания повторения и сущностного отвращения к клише не должно подражать жизни. В этом суть *третьего урока*, усвоенного Бродским через призму своей великой современницы.

Отстаивание приоритетности индивидуального над общественным в творчестве вообще и в поэтическом в частности подтолкнуло Бродского к следующим, более радикальным выводам:

«Поэт есть прирожденный демократ, не только из-за шаткости его социального статуса, но в силу также того, что он служит целой нации, пользуясь ее языком».

Именно с точки зрения этого демократизма поэт ни в коем случае не должен отождествлять себя с народом, но осознавать себя его частью. Темы поэзии, а также и ритмы ее, какими бы традиционными они ни были, должны отличаться трезвостью отношения к положению поэта в обществе и характеризоваться чисто человеческой объективностью, а также «отсутствием склонности приспособлять свои этические принципы к историческим обстоятельствам». Исходя из этого, Бродский формулирует *четвертый урок* Ахматовой-поэта: предпочтение простого описания индивидуального факта или ощущения извечной пророческой роли поэта, из чего следует назывной характер поэтики (или преобладание существительных в стихах над всеми остальными частями речи, как это проявилось у самого Бродского) и появление эпического оттенка в стихах о сильных индивидуальных чувствах человека, что в конечном итоге и приводит к расширению лирического потока и уравниванию в правах лирики и эпоса, если не к возвышению первой над вторым²⁷⁰.

Последний вывод явно нуждается в пояснении, которое помогло Бродскому усвоить *пятый урок* ахматовской поэтической школы.

Любая лирическая тема обладает склонностью к ограничению формальных приемов для ее реализации. Тема становится общепризнанным кодом, символом, знаком, а в конечном итоге — языком, на котором поэт общается со временем, а время с поэтом. Тема — язык, поэтика — норма. Это ли не уподобление поэзии времени, или воздействие его монотонности на человеческую психику вообще и на личность поэта в частности. Различение этой монотонности и передача ее посредством поэзии и есть постижение бесконечного, освоение времени. Чем больше, чем сильнее упомянутая монотонность сливается с голосом автора поэтических строк, тем неумолимее этот голос приближается к безликой тональности

²⁶⁹ Бродский И. Муза плача. — С. 33.

²⁷⁰ Бродский И. Муза плача. — С. 34–35.

времени, пока они не сливаются в нечто, «что заставляет вздрагивать пытающегося разгадать, кто там прячется за местоимением “я”»²⁷¹. Время, а не общественная история становится тем задником, на фоне которого содержание и музыка стиха, как воплощения времени, фокусируются на человеческой индивидуальности, которая и вбирает в себя весь эпический размах времени через форму и содержание в нем.

Совмещение этих пяти уроков в одно целое и есть то, что Бродский часто называет просодией, иначе — «хранилищем времени в языке»²⁷². Отсюда и способность поэта прощать, и его демократизм, и возвеличивание языка над историей, лирики над эпосом, человека над государством.

Таким образом, эссе «Муза плача» мы можем охарактеризовать как урок памяти, урок традиции, урок поэтического диалога, в котором основной конфликт традиции — прошлое / настоящее — осмысливается Бродским применительно к своему творчеству, к своей поэтике.

Бродский, вне сомнения, усваивал все ахматовские уроки. Ряд исследователей (прежде всего В. Полухина²⁷³) полагают, что этими «уроками» для Бродского все и ограничилось, и «многолетнее общение с Ахматовой никак не отразилось на его идиостиле»²⁷⁴. Это представляется не только спорным, но и в корне неверным. Прежде всего из знакомства с поэзией Ахматовой Бродский вынес вкус к акмеистической зоркости, конкретности деталей, точности психологических характеристик и мотивировок. Так, уже стихи 1962-1966 годов насыщены предельной конкретикой, которая воплощается через важный и чрезвычайно хорошо усвоенный Бродским урок поэтической техники Ахматовой, который В. Кривулин определил как «жестикюляторная метафора». Бродский, иронизировавший ранее над ахматовскими «перчатками», строит ряд стихотворений, используя тот же прием: «Я обнял эти плечи и взглянул», «Отказом от скорбного перечня — жест» и др. В дальнейшем творчестве этот жест («назад / нетерпеливо оглянулся», «обнял эти плечи и взглянул») сливается с выбором ракурса, «точки начала взгляда», о которой Л. Лосев пишет, как о важнейшем семантически активном элементе его поэтики²⁷⁵.

²⁷¹ Бродский И. Муза плача. — С. 38.

²⁷² Бродский И. Муза плача. — С. 42.

²⁷³ Полухина В. Ахматова и Бродский (к проблеме притяжений и отталкиваний). — Ахматовский сборник. — Вып. I. — Париж, 1989. — С. 53.

²⁷⁴ Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. — Cambridge: Cambridge University Press, 1989. — P. 8.

²⁷⁵ Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. — Нью-Йорк, 1981/82. — Альм. № 2/3. — С. 65.

«Язык», которым пользовалась Ахматова, был прежде всего языком высокой культуры, и он оказался чрезвычайно благотворным для изживавшего комплекс «культурного беспризорничества» молодого Бродского:

«Мы не за похвалой к ней шли, не за литературным признанием или там за одобрением наших опусов. <...> Она наши души приводила в движение, потому что в ее присутствии ты как бы отказывался от себя, от того душевного, духовного <...> уровня, на котором находился, — от «языка», которым ты говорил с действительностью, в пользу «языка», которым пользовалась она»²⁷⁶.

Примером такого движения души, отказа от себя, от своего языка в пользу языка Ахматовой, без сомнения, может служить цикл «Песни счастливой зимы», который занимает в творчестве Бродского особое положение и с точки зрения внутренней биографии поэта, и с точки зрения усвоения ахматовских уроков.

Свое поэтическое воплощение ахматовские уроки получили также в стихотворениях «Натюрморт», «Посвящается стулу» и многих других произведениях, где главной бросающейся в глаза деталью является отсутствие в стихах какой-либо литературности, скрупулезное перечисление предметов интерьера, передающего вещьность мира. В этих стихах Бродский, как преданный ученик Ахматовой, строго придерживаясь акмеистического канона, избегает, как отмечает Лосев, всего, что отдавало бы поэтикой учебника литературы. Они характеризуются отсутствием практически всех поэтических, т.е. риторических приемов — метафор, художественных эпитетов, гипербол, литот, сравнений и т.п. Все эти фигуры тщательно депозитизированы, переведены в плоскость бытовой психологии²⁷⁷.

Эти уроки сопоставимы также с более широким акмеистическим контекстом. Так, например, он учится и у Евгения Рейна, осваивая законы поэтики, продекларированные еще в 20-х годах О. Мандельштамом:

«В стихотворении должно быть больше существительных, чем прилагательных, даже чем глаголов. Стихотворение должно быть написано так, что, если ты на него положишь некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные и глаголы, а потом поднимешь ее, бумага все-таки будет еще черна, там останутся существительные: стол, стул, лошадь, собака, обои, кушетка...»²⁷⁸.

²⁷⁶ Бродский об Ахматовой. Диалоги с Соломоном Волковым. – М., 1992. – С. 48.

²⁷⁷ Лосев Л. Чеховский лиризм у Бродского // Поэтика Бродского / Сборник статей под ред. проф. Л. Лосева. – Тенафл, 1986. – С. 187.

²⁷⁸ Бродский И. «Быть может, самое святое, что у нас есть – это наш язык...» / [Интервью Н. Горбаневской] // Русская мысль. – 1983. – 3 февраля. – С. 9.

Однако лирический сюжет не сводится Бродским лишь к инвентаризации окружающего мира. Он умело создает ощущение подспудной напряженности, драматизма происходящего. Этот драматизм проистекает не из взаимоотношений лирических героев, а из отношения поэта к миру вещей, предметов обстановки, при этом глаголы часто даются поэтом в прошедшем времени, что создает странную иллюзию преобразования, воскрешения прошлого. Вещи «психологичны», как ставшая мифологемой перчатка Ахматовой. Недвижимость прошлой жизни есть «сор», из которого, «не ведая стыда», растет стихотворение. Жизнь настоящая — требует от поэта оправдания и объяснения.

Другим важным уроком акмеистической поэтики является ритм стиха. Именно ритм становится для Бродского стержневым моментом в организации целого ряда поэтических циклов постэмигрантского периода, примером чего может служить трехиктная основа интонационного строя цикла «Часть речи», где поэт стремится приблизить дольник к прерывистой разговорной речи. Здесь же он реализует и ахматовский завет о «своей строфе». В критической литературе этот цикл рассматривался неоднократно, поэтому мы не будем останавливаться на нем подробно. Но для доказательства данного тезиса обратимся к стихотворению «Эней и Дидона» Бродского, поэтика которого также находится в русле ахматовской школы.

Сонет Ахматовой «Не пугайся, я еще похожей...» входит в цикл стихов «Шиповник цветет», завершенных в 1960-х гг.; тематически близкое к нему стихотворение Бродского «Эней и Дидона» (1969) — в цикл «Anno Domini» из первой книги поэта «Остановка в пустыне». Это дает возможность сопоставить как интересующие нас стихотворения, так и оба цикла, а также книгу Ахматовой «Anno Domini» (1921 года) в целом, ибо само обращение к античным образцам через посредство ахматовского текста — это не просто диалог, а гипердиалог, то есть прием, позволяющий Бродскому на практике реализовывать «тоску по мировой культуре». Классические мотивы в творчестве Бродского органически соотнесены с одной из главных повторяющихся тем его поэзии — катастрофическим разложением нашей культуры, ее традиционной морали и духовных корней. На лирическом уровне этому созвучна столь же постоянная тема трагической нестабильности и распада личных отношений, чреватых разрывами, предательствами, уходами.

Стихотворение Ахматовой восходит к овидиевой традиции посланий покинутой женщины к оставившему ее возлюбленному («Героини»). Но лирическая героиня стихотворения — современная женщина, причем поэт. Благодаря сходству созданной в сонете поэтической ситуации с

классической историей Энея и Дидоны образ карфагенской царицы оказывается ее архетипом. Выраженное в тексте сознание раздваивается, теряет субъективную определенность: это и лирическая героиня, и ролевая одновременно. Смысловое поле стихотворения поэтому расширяется, соотносясь с архетипом по принципу метонимии. «Эней и Дидона» Бродского акмеистично насквозь. Сразу бросается в глаза то, что в стихотворении отсутствуют внешние черты, характерные для «стиля Бродского». Отсутствие рифмы здесь контрастирует с подлинной виртуозностью рифмовки, которую мы находим в других его как коротких, так и длинных стихах. Синтаксис в сравнении с другими произведениями необычайно прямолинеен: предложения относительно просты, и синтаксический поток нигде не прерывается длинными отступлениями, столь типичными для его манеры. Словарь «Энея и Дидоны» по большей части может быть отнесен к классически неброскому «среднелитературному языку». Эти стихи, и с точки зрения их метрики, и их «тона», и синтаксиса, и словесного подбора, следует рассматривать как берущие свое стилистическое начало в русской литературной традиции. Взаимосвязь с классической русской элегией и элегическими монологами Ахматовой 1940-х и 1950-х здесь более всего ощутима.

Ахматовский элемент выходит на передний план в ненавязчивом, псевдо-импровизаторском тоне голоса рассказчика, постоянно уточняющего и поправляющего свои зрительные ассоциации психологическим комментарием. Сравнения и другие поэтические фигуры либо отсутствуют, либо завуалированы, их наличие не подчеркивается. Рассказчик описывает собственное положение в терминах классического мифа столь последовательно, что практически исчезает из поля зрения сюжетной канвы текста. Автор ненадолго появляется в первом предложении, а затем почти полностью исчезает за своей «маской». Эта игра слияния и раздвоения персонажей, делающая авторское «Я» почти анонимной фигурой, используется как акмеистический прием, намекающий на другой уровень интерпретации, а именно: что рассказ идет об авторе стихотворения и об обстоятельствах его личной жизни. Эта риторическая ситуация похожа на ту, которую мы находим в стихотворении Ахматовой «Не пугайся, — я еще похожей». В этом лирическом отрывке классическая история Дидоны и Энея использована как «маска» отношений между «я» и «ты», окрашенных сильными автобиографическими ассоциациями. Ахматовское увлечение мифом о Дидоне и Энее в ее поздние годы, конечно же, повлияло на выбор Бродским темы стихотворения, но тем не менее оно свободно от всякой подражательности.

Таким образом, сама Ахматова, ее поэтика, уроки ее нравственности являются неотъемлемой частью не только философии и эстетики

Бродского, но и его творческого метода. Не случайно он говорит в связи с Ахматовой:

«В определенные периоды истории поэзия — и только она — оказывается способной иметь дело с действительностью, придавая ей форму, позволяющую ее осознать и удержать в сознании»²⁷⁹.

Речь здесь идет о возвращении миру — смысла, человеку — духовной опоры, поэту — дара Слова. Благодаря Ахматовой, Бродский открыл в себе готовность впитывать и претворять чужой опыт — опыт мировой культуры, тоска по которой во второй половине XX века во многом так и осталась тоской.

4.3. Билингвизм и реинтерпретация в системе традиции

Как заметил в одном из интервью Иосиф Бродский, двуязычие — это «*совершенно замечательная ситуация психически. Потому что ты сидишь как бы на вершине горы и видишь оба ее склона*»²⁸⁰. Обретение этой «точки обзора» изменяет жизнь человека, его представление о мире и характер взаимоотношений с этим миром. Такое понимание полилингвизма позволяет выбрать определенную точку зрения на многие проблемы науки, культуры, искусства и, в частности, на проблему перевода как одного из путей воплощения традиции.

Р. Якобсон, рассматривает перевод, как следствие полилингвизма, в трех направлениях: 1) **интерлингвистическое**, то есть собственно лингвистическое — перевод с одного национального языка на другой (как правило иностранный) язык; 2) **интралингвистическое**, когда лингвистические явления интерпретируются или ретранслируются другими языковыми средствами одного и того же языка, то есть используются синонимы, перифразы, цитаты, интертексты, что позволяет один текстуальный фрагмент переносить из одного контекста в другой, добываясь тем самым совершенно иного звучания и смысла; 3) **интерсемантическое**, где интерпретация лингвистических, например, знаков осуществляется знаками других систем и наоборот, что дает повод говорить об интеграции и корреляции наук, видов искусств²⁸¹. Полилингвизм, таким образом,

²⁷⁹ Бродский И. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. — СПб., 1999. — С. 41–42.

²⁸⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998. — С. 198.

²⁸¹ Jakobson R. Aspects linguistiques de la traduction // Essais de linguistique generale. — Minuit, 1963. — P. 78–76.

перестает носить только узкоспециальный, лингвистический характер и, как часть более широкой интерпретационной системы, все более обретает не столько прескриптивную (предписательную), сколько дескриптивную (описательную) природу, что соотносится и с предложенной нами типологией литературно-художественной традиции. Действительно, теории перевода и билингвизма тесным и вполне естественным образом переплетаются с теорией традиции в самом широком смысле этого слова. Следовательно, рассмотрение этих трех коррелирующих проблем в одном контексте вполне оправдано и целесообразно, так как приводит к интересным, с научной точки зрения, результатам и дающим повод для размышлений выводам.

Иностранный язык обогащает человека, но рассматривать билингвизм в категориях повторения, которое неизменно приводит к поражению и вырождению нельзя. Творчество и язык следует рассматривать по законам *симметрии-антисимметрии*, которая обращает каждую вещь в собственную противоположность (здесь любой иностранный язык выступает как маска по отношению к родному языку (лицу), как зеркальное отражение родного языка). Эта маскаотражение обусловлена не личным выбором, не диктатом языка, а чувством его природы, верой в его Божественное происхождение. Осознание этой антиномии позволяет по-новому взглянуть на проблему взаимовлияния разноязычных литератур, отдельных их представителей друг на друга, на проблему оригинала и перевода, в том числе и интралингвистической точки зрения.

Всякий оригинал, будь то переводимый текст или его автор, выступает «донором», благодаря которому возникает перевод — новый текст в сфере другого языка или языка другой эпохи, причем текст перевода (новый текст), как вторичный по своей сути, непосредственного обратного воздействия на оригинал оказывать не может, хотя и меняет ценностный статус оригинала, как правило, повышая его. А вот воздействие оригинала, то есть некоей иерархической вершины, на перевод, как интерлингвистический, так и интралингвистический, существенно.

Ю.М. Лотман писал по этому поводу, что для того чтобы, скажем, английский поэт «вошел» в русскую литературу «должен возникнуть его культурный двойник»²⁸². Заговорив однажды на русском языке, этот поэт уже не может быть изъят из него без того, чтобы в нем не образовалась пустота. Этот момент двойничества-отражения весьма парадоксален: английский поэт, с одной стороны, становится органической частью двух языковых культур (родной и, благодаря «двойнику»-переводчику, русской),

²⁸² Рейн Е. Иосиф // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 183.

с другой — русский поэт, в котором английский поэт нашел свое отражение, является частью только русской литературы и, шире, культуры, но как поэт-носитель, поэт-эквивалент иноязычного — английского — сознания.

Так, появление в русской литературе английского поэта-метафизика Джона Донна (1573-1631) исследователи связывают с именем Иосифа Бродского, хотя отдельные переводы из Донна появлялись и раньше. Но говорить о том, что Бродский — русский Джон Донн — значит сильно упрощать истинное положение вещей. В истории литературы уже были факты, когда поэт русской языковой культуры оспаривал отношение к себе как к двойнику-отражению английского поэта. Именно в этом отношении понятны стихи М.Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...». В этом же контексте следует рассматривать и агрессивно-отрицательные ответы Бродского на однообразные вопросы разных интервьюеров, которые преувеличивали значение и влияние Джона Донна на его творчество. Так, на вопрос американского ученого Джона Глэда о влиянии Донна на Бродского, поэт отвечает:

«Это чужь», — и далее уточняет — «... разумеется, он (Джон Донн — А.Ф.) произвел на меня сильное впечатление: ничуть не менее сильное, чем Манделштам и Цветаева. Но говорить о его влиянии? Кто я такой, чтобы он на меня влиял? Единственное, чему я у Донна научился, — это строфике...»²⁸³.

Действительно, поэзия Джона Донна нашла свое рождение в русской поэзии благодаря творчеству И. Бродского, но утверждать, что Бродский воспринимался его двойником, в выше изложенном контексте, — в корне неверно.

Функция любого влияния, как результата пограничного состояния, сводится, по словам Ю.М. Лотмана, «к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее»²⁸⁴. В случаях с Лермонтовым и Бродским инвариантная природа внешнего реализуется как отделение «своего» от «чужого», как фильтрация внешнего, иноязычного текста, как трансформационный перевод этого текста на свой родной язык. Границы иноязычного влияния, таким образом, перестают быть размытыми, как в случаях с чисто переводческой деятельностью, а обретают пространственное, в прямом смысле, значение.

Перевод как элементарный акт проявления билингвизма предполагает, что элементарный «механизм перевода есть диалог»²⁸⁵. Из наличия же в

²⁸³ Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М. — 1991. — С. 131.

²⁸⁴ Глэд Д. Беседы в изгнании. — С. 188.

²⁸⁵ Глэд Д. Беседы в изгнании. — С. 193.

диалоге как симметричных, так и антисимметричных явлений следует, что диалог строится дискретно — попеременно переходя от «приема» к «передаче», причем в «передаче» деятельность «переводчика» может осуществляться и как передатчика-транслятора и как передатчика-трансформатора, а «прием» не обязательно должен заканчиваться последующей «передачей», но может быть ограничен «аккумуляцией».

Таким образом, перевод, как проявление симметричности — антисимметричности диалога, можно квалифицировать и как трансляционно-трансформационный и как аккумуляционный. Дискретность же, являющаяся по мнению Ю.М. Лотмана «законом всех диалогических систем»²⁸⁶, помогает в данном случае понять, представить динамические процессы, подчиненные синусоидным колебаниям, происходящие в литературе: в природе поэтического творчества вообще и в творчестве одного отдельно взятого поэта, в частности.

Так, период максимальной интерлингвистической переводческой активности Иосифа Бродского, связанный с работой над стихами Джона Донна и других английских поэтов метафизиков, характеризуется началом знакомства поэта с англоязычной поэзией вообще, изучением английского языка, «началом его поэтической славы»²⁸⁷, которая ведет свою историю с «Большой элегии Джону Донну», договором с издательством «Наука» на подготовку тома переводов стихов английских поэтов-метафизиков для серии «Литературные памятники». Но этот период нельзя назвать только трансляционным, хотя по утверждению В.Вс. Иванова «лучшие части переводов поэтов-метафизиков у Бродского отвечают строгим требованиям русской поэтической школы, добивавшейся передачи не только метра, но и ритма, образности, строфики и рифмовки подлинника». К этой школе принадлежали лучшие поэты старшего и среднего поколений XX века, для которых перевод, в отличие от «словесной проституции» был «одним из немногих видов литературных заработков»²⁸⁸, к ней относил себя и Бродский.

Знание иностранных языков обогащает поэта, делает возможным его общение с миром, понимание им другой ментальности, но в то же время приводит его к переживанию раскола через слово. Он всегда чувствует, что движим некоей неподвластной ему далекой и страшной силой, чьим рабом он себя ощущает. Эта сила (то есть язык) может «расколоть» даже его личность, может отнять, когда это нужно, и даровать память, и вообще способна перевернуть все его существо, например, заставить его уйти из

²⁸⁶ Глэд Д. Беседы в изгнании. — С. 194.

²⁸⁷ Куллэ В. Примечания // Бродский И. Бог сохраняет все. — М., 1992. — С. 294.

²⁸⁸ Иванов В.Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. — 1997. — № 1. — С. 195.

одного языка в другой, показывая тем самым их взаимопроникновение. Следует добавить, что состояние языкового раскола — нормальное состояние как самого поэта, так и его лирического героя; поэт обретает внутреннее единство в те мгновения, когда то, что мы называем вдохновением, сплавляет воедино разорванное языковое «Я» поэта. Поэтому переводы для Бродского это не только интерлингвистическое, но и интралингвистическое явление, и потому они не ремесло, и даже не искусство и, конечно же не способ зарабатывать деньги, хотя реальная советская действительность 60-х годов и обрекала его, как и многих других поэтов, на именно такое их понимание. Переводы для Бродского — это особая разновидность диалога с классикой, интимное общение с ней. Причем, чем невозможнее реальный диалог между поэтом и его предшественниками, тем отчетливей, детальней поэтическое или прозаическое осуществление этого диалога: *«Чем идеальней — удаленней — объект, тем скрупулезней его изображение, точно расстояние поощряет — развивает — хрусталик»*²⁸⁹. Как отмечает Е. Рейн, Бродский переживает это общение как бесконечный ряд этапов, «пропускает через себя бесконечное число влияний, расшелушивает поэтов, как семечки, и продвигается дальше» — по пути создания своей собственной поэтики²⁹⁰. Едва ли не самой существенной стороной творчества И. Бродского в этот период был его трансформационный билингвизм, проявившийся в своеобразном обыгрывании инварианта-подлинника при переводе, в полном отождествлении себя с поэтом-предшественником, приводящем к дописыванию оригинала, основанному на представлениях самого Бродского о тех или иных приемах классицизма, его лексическом строе в использовании при переводе поэтических формул и установок языка русской поэзии XVIII-XIX веков, старославянизмов, в создании и совершенствовании собственных поэтических приемов.

Билингвизм в случае с Бродским — это не просто литературоведческое, лингвистическое понятие. Он пишет на двух языках, отчетливо осознавая и антитетичность и антиномичность двуязычия. Уже в 1972 году в письме тогдашнему главе нашей страны Л. Брежневу он заявил, что был и остается русским поэтом, обращая при этом с просьбой сохранить его существование в литературном процессе хотя бы в качестве переводчика:

«Я принадлежу к русской культуре, я сознаю себя ее частью, слагаемым, и никакая перемена места на конечный результат повлиять не может»²⁹¹.

²⁸⁹ Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. — М., 1992. — С. 117.

²⁹⁰ Рейн Е. Иосиф // Вопросы литературы. — 1994. — № 2. — С. 187.

²⁹¹ Красавченко Ю.М., Пересунько Т.К. Иосиф Александрович Бродский // Рус. яз. и лит. в ср. уч. зав. УССР. — 1990. — № 2. — С. 53.

Этой мысли Бродский остался верен и в 1987 году, когда слава обрушилась на него, как американского («англоязычного») писателя и литературного деятеля. В докладе для Уитлендской конференции, проходившей в ноябре 1987 года в Вене, он писал, что изгнание замедляет стилистическую эволюцию писателя, что оно делает его более консервативным, с точки зрения неприятия стилистических и других литературных новаций страны и языка, принявших писателя-эмигранта, ибо велика зависимость *«от литературного языка в отечестве, связи с которым не были порваны»*²⁹². И, хотя его произведения, как поэтические, так и прозаические, написанные в эмиграции, существуют одновременно в русском и английском языках, смысл этого параллелизма отнюдь не в одновременном наследовании двух поэтических традиций²⁹³, а в смирении, как говорит об этом сам Бродский, *«потому что изгнание учит нас смирению, и это лучшее что в нем есть»*²⁹⁴. Смирение, по определению, не может предполагать одновременности двуязычия, скорее это со-подчинение одного языка другому, со-измерение родного языка иностранным и наоборот.

Итак, билингвизм для Бродского — это смирение. В эмиграции — это смирение носит, по его словам, прежде всего лингвистический характер, так как писатель, «выброшенный из родного языка, отступает в него», как в капсулу, в кокон. Но иноязычная культура, бытие эмигранта, делают свое дело и иностранный язык, связь с которым до эмиграции была интимной, частной, «в изгнании становится судьбой — даже прежде, чем стать одержимостью или долгом». «Капсульный» язык смиряется перед живым языком, который «старается покрыть как можно большее пространство». Подобное языковое смирение не следует по мысли Бродского путать с ностальгией, ибо она — следствие угнетения и на языковую ментальность не влияет. Смирение — это работа, работа на словарь, «потому что литература и есть словарь, компендиум значений для той или иной человеческой участи, для того или иного опыта. Это словарь языка, на котором жизнь говорит с человеком», это одновременно и причина, и следствие языковой и — шире — национальной ментальности. Размышления о языковом смирении как стержне, как фундаменте языковой ментальности Бродский дополняет еще одним понятием, без которого оно просто невозможно — свобода:

²⁹² Бродский И. Состояние, которое мы называем изгнанием, или попутного ретро // Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. — СПб., 2000. — С.28.

²⁹³ См., например: Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. — М., 1996. — С. 216.

²⁹⁴ Бродский И. Состояние, которое мы называем изгнанием, или попутного ретро // Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. — СПб., 2000. — С.29.

«Смирение и свобода — синонимы, и если мы хотим играть большую роль, роль свободных людей, то нам следует научиться — или по крайней мере подражать — тому, как свободный человек терпит поражение. Свободный человек, когда терпит поражение, никого не винит»²⁹⁵.

По-видимому именно такой симбиоз философского, лингвистического и религиозного понятий в одно нерасторжимое целое позволил Бродскому еще в 1972 году, перед отъездом за границу, заявить о своем неминуемом возвращении на Родину: «...*поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге...*», а в 1995, за несколько месяцев до смерти, в эссе «Письмо Горацию» сказать, что реальность — смертна, а поэт, согласно пифагоровской теории метемпсихоза, наделен способностью возрождаться, то есть опять-таки возвращаться, ибо поэзия, как и язык — вечна.

Возможно именно поэтому Бродский не прибегал к редактированию своих ранних переводов европейской поэзии: возвращение на уровне языка — состоялось, а реальность, в которой отмечаются ошибки, недочеты, недостатки, как, впрочем, и достоинства, — суетна, и, следовательно, смертна.

Трансляционный билингвизм Бродского 60-х годов, помноженный на смирение перед советской действительностью этих лет, как мы уже отмечали, явился для поэта и периодом ученичества и периодом мастерства.

После отъезда И. Бродского в 1972 году за границу, когда поэт напрямую столкнулся с иноязычной средой, в его творчестве, по нашему мнению, наступает длительный период аккумуляционного билингвизма, когда английская языковая культура, поэтика лишь накапливалась и изучалась, уступив, в плане реализации, место русской языковой культуре и поэтике. В лирике поэта данного периода наблюдается разграничение ментальной целостности оригинала и перевода на два совершенно равных, но разных, как в языковом, так и в ментальном плане, варианта, хотя один из комментаторов собрания сочинений поэта указывает на вторичность, то есть на автоперевод, на русский язык его английских текстов. С этим утверждением трудно согласиться, хотя бы уже потому, что русские тексты, помещены в четвертом томе указанного издания, совершенно самостоятельно, что, следовательно, было важным и для самого Бродского. Отрицать только переводной характер этих стихов помогает и сопоставительный анализ английского и русского вариантов ряда произведений.

²⁹⁵ Бродский И. Состояние... – С. 36.

Так, стихотворению «Tsushima Screen» (1978) соответствует стихотворение «Опасное желтое солнце...» (1980), помещенное в собрании сочинений без названия. Действительно, на первый взгляд можно говорить о переводном характере русскоязычного текста: практически полностью совпадают строки и того и другого произведений. Но расшифровка образной системы стихотворений позволяет увидеть их весомую разницу, и прежде всего культурно-ментальную.

Одним из основных смысловых образов обоих стихотворений являются слова с географической номинацией Tsushima / Цусима. В английском варианте²⁹⁶ это слово выведено в название, но в тексте стихотворения больше ни разу не встречается. В соответствии со смыслом стихотворения заголовок английского стихотворения воспринимается как замысловатая метафора, расшифровать которую можно и как дым, и как самый холодный период зимы, препятствующий наступлению весны, и как экран, и как театр, и как ширму-перегородку, и т. д. В русскоязычном варианте²⁹⁷ дела обстоят несколько иначе: названия нет, а в тексте это слово употребляется дважды. Концептосфера слова «цусима» в русском языке в XX веке вышла далеко за рамки понятий — географического (остров Цусима) и исторического (Цусимское сражение произошло 27-28 мая 1905 года). Сегодня этот концепт включает такие значения как война, поражение, кульминация, мужество, революция, начало и конец и т.д. Для читающей публики — это слова ассоциируется со стихами Брюсова, Бальмонта, Волошина, с поэмой Ахматовой «Путем вся земли» и т.д. Лично для Бродского слово-образ «Цусима» может быть соотнесен еще и с днем его рождения. Таким образом, мотив кругосветного путешествия, странствия, пилигримства, как один из основных в поэзии И. Бродского, естественным образом сводится поэтом в русском варианте этого стихотворения к годовичному циклу — от дня рождения — к следующему дню рождения, — преградой в котором становятся зимние холода — «цусима крещенских морозов», за которыми следует «лютый», но короткий февраль, что в свою очередь вызывает ряд фольклорных и поэтических ассоциаций, одновременно усложняющих и упрощающих процесс понимания текста. Преодолеть «цусиму» — некий неприступный барьер — может только творческий огонь, способный заменить солнце и обогреть все вокруг, включая попавшего в холод кузнечика. Отсюда и возникает восклицание «Забудь цусиму!», отсутствующее кстати в английском варианте, которое на наш взгляд способны понять только носители концептосферы русской

²⁹⁶ Сочинения Иосифа Бродского. Том IV. – СПб., 1998. – С. 372.

²⁹⁷ Сочинения Иосифа Бродского. Том III. – СПб., 1997. – С. 203.

ментальности. Русский вариант стихотворения Бродский связывает не только с историко-культурным контекстом XX века, но и со своим собственным поэтическим контекстом. Так, сопоставление его с другими стихами 80-го года и с более ранними произведениями позволяет выделить мотив творческого бессмертия, мотив Родины, России, от восточных до западных ее границ, мотив неразделенной любви, разлуки и т.д.

В английском варианте поэт обращается к тем же темам и мотивам, но дает их в иной образной системе, благодаря чему стихотворение вступает в корреляционные связи с другими его английскими стихами, с английской поэзией вообще и с творчеством Джона Дона в частности. И это естественно: поэт как бы окунается в английскую ментальность посредством языка. Это ему удается. Но менталитет родного поэту языка, родной культуры взрывает английский текст и связывает его с русскими стихами поэта, с русской культурой, с русской ментальностью. Рассмотрим в качестве примера имя-образ «Епифаний» из английского варианта текста, который также как слово-образ «цусима» в русском варианте экстраполирует тему последнего путешествия, последнего плавания, но актуализирует также тему еврейства, увязанную с христианством, православием. Напомним, что Святитель Епифаний, день поминовения которого православная церковь отмечает 25 мая (то есть происходит уплотнение, увязка дат 24 мая и 27-28 мая), — еврей по происхождению, принявший христианство и прославившийся великой ревностью о вере и даром чудотворения, а также тем, что отказался участвовать в Константинопольском соборе, который был созван для суда над великим крестителем Иоанном Златоустом. Возвращение из Константинополя стало последним путешествием Епифания.

Внешняя зависимость между датами заставляет обратить внимание еще на одну весьма значительную, если не главную, тему творчества поэта — тему метемпсихоза, которой посвящены многие как прозаические, так и поэтические тексты поэта. С этой темой многие исследователи и мемуаристы связывают пушкинские, мандельштамовские, цветаевские и т. д. мотивы в поэзии Бродского, что вновь и вновь подчеркивает сложный, неоднозначный — национально-ментальный и культурно-ментальный характер его творчества.

Таким образом, мы можем констатировать, что взаимозамещение слово-образа «цусима» и имя-образа «Епифаний», соответственно в русском и английском вариантах анализируемого стихотворения, работает в большей степени на русскую ментальность, что говорит о вторичности скорее английского текста, по отношению к некоему русскому инварианту, возникавшему в творческом подсознании поэта и воплотившемуся затем как первообраз в русском варианте стихотворения. Каким бы ни было

«языковое смирение» Бродского в 1980 году, в данном стихотворении оно нашло, на наш взгляд, свое полное отражение: английскому языку отдана дань уважения-смирения, а русский язык, даже через своего двойника — английский, делает стихотворение составной частью русской истории, русской культуры, русской языковой ментальности XX века.

Следующая волна активного трасляционно-трансформационного билингвизма Бродского проявилась на новом этапе его творчества и на совершенно ином уровне. Она вылилась уже не в переводах, а в книге эссе, написанных на английском языке, в стихах на английском языке, в редактировании переводов русской поэзии на английский язык, в его широкой популяризирующей поэзию деятельности, в результате чего он был назван поэтом-лауреатом США.

Последние годы жизни и творчества И. Бродского отмечены своеобразным симбиозом активного и пассивного билингвизма, симбиозом русского и английского языков. Он объединил (со-единил) в своей поэзии и прозе две изначально разные языковые стихии: русскую, унаследованную от родителей и поэтов-учителей, и английскую, усвоенную им благодаря переводческой деятельности и любви к этому языку, побуждающей его к собственному англоязычному творчеству. И хотя исследователи отмечают огромную (подчеркнем — внешнюю) стилистическую разницу между оригинальными стихами Бродского и его переводами²⁹⁸, их роднит глубинная, внутренняя стилистика, в основе которой поэтическое мировоззрение поэта, способствовавшее взаимопониманию, взаимопроникновению и возрождающемуся единению в его творчестве двух языковых культур.

В симфонической по сути, полифонической по форме, сложно-ассоциативной поэзии Бродского можно найти и другие пути воплощения традиции, заслуживающие внимание, прежде всего исходя из соображения их оригинальности. Один из них — поэтическая реинтерпретация. Остановиться на нем подробнее заставляет и тот факт, что тексты, являющиеся финальным аккордом той или иной «поэтической симфонии», создавались именно на этом пути. С одной стороны, это были попытки преодолеть цитатный полифонизм, а с другой, — это «полифония наоборот», то есть не множественность голосов, исходя из определения, а голос множества.

Сразу оговоримся, что появившийся сравнительно недавно термин «реинтерпретация» еще нуждается в осмыслении и толковании. В уже сложившееся понимание интерпретации латинское происхождение приставки «ре» привносит как минимум два противоположных значения:

²⁹⁸ Кирикова Е.Е. Диалог со временем (Иосиф Бродский и английская поэзия) // Начало: Сборник работ молодых ученых. – Вып. IV. – М., 1998. – С. 244.

повторение и противодействие. Исходя из толкования одномодельных слов, эти дополнительные значения соответственно расширяются и конкретизируются: 1) *возобновление, возвращение, преломление, удвоение, отражение, восстановление*; 2) *возражение, подавление, разрушение*.

Таким образом, совершенно резонно возникают два типа реинтерпретации — утверждающий и отрицающий. Забегая вперед, можно предположить появление сторонников и того и другого вариантов толкования этого термина. И вполне возможно, что обе стороны будут правы. Однако мы должны помнить, что у этих противоположных значений есть один весьма существенный общий знаменатель, позволяющий рассматривать это понятие не антитетично, а на основе дополнительности, — это оригинальный текст, по отношению к которому всякая интерпретация есть одновременно восстановление и разрушение, возвращение и уничтожение, возрождение и подавление.

В связи с этим мы должны решить две проблемы. Первая — какой текст признать за оригинал, вторая — какую интерпретацию этого текста следует признать первичной. Рассмотрим эти проблемы на всем хорошо известном материале

Примем за оригинальный текст известную оду III, 30 Горация к Мельпомене. Первым переводом этой оды на русский язык принято считать «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» (1747) М.В. Ломоносова. Подчеркнем здесь базисное для интерпретации как концепта слово **перевод**. Следовательно, стихи Ломоносова мы без преувеличения и натяжки можем назвать первой интерпретацией горациевой оды на русском языке. Причем интерпретирована в данном случае не только содержательная, но и формальная сторона оригинала. Подобной первичной интерпретацией могут быть названы и другие известные переводы оды Горация на русский язык (Сумарокова, Востокова и др.), так как отправной точкой для них также служил весь текст названного оригинала.

Первой реинтерпретацией уже не столько оды Горация, сколько темы этого произведения, можно признать «Памятник» Державина, поскольку его стремлением было не воссоздавать текст горациевой оды на русском языке, а применить его тему и идею к русской социальной, исторической и языковой действительности. То есть, по сути дела, Державин создал вторичный оригинальный текст, с одной стороны, через противодействие латинскому оригиналу, через его разрушение и подавление, через возражение ему, а с другой, — через своеобразное отражение и преломление его темы и идеи, через возвращение к ним и восстановление их в иной — русской — образно-языковой и структурно-формальной системах, добившись, таким образом, своеобразного

реинтерпретационного повторения текста оригинала и первых попыток его переводной, интерлингвистической интерпретации на русский язык.

Именно в этом смысле мы сталкиваемся в творчестве Державина с так называемой проблемой классического-неклассического текста. Поэт шел не путем приближения (притяжения) к оригиналу, то есть повторением его темы, идеи и всей образной системы, но путем отталкивания от него, что естественно привело к определенной модернизации, и даже авангардизации исходного материала, то есть к появлению новаторского или вторично-оригинального, реинтерпретированного произведения, способного открыть новую страницу традиции, новый виток интерпретаций и реинтерпретаций.

И как мы знаем, именно так и произошло. Пушкинский «Памятник» можно считать следующим этапом реинтерпретации горацевой оды, но оригинальным текстом для него и тематически, и идейно, и структурно принято считать не латинский текст, а «Памятник» Державина. К оде Горация в пушкинском стихотворении нас отсылает лишь звучащий по латыни эпиграф — первая половина первой строки оды к Мельпомене.

Попытки реинтерпретировать пушкинский текст предпринимались неоднократно, но практически все они остались лишь на уровне интерпретации, то есть подражания. Долгое время казалось, что вершина пушкинского гения не будет достигнута. Менялись тема и идея, как это было, например, у В. Ходасевича, менялась просодика стихотворной речи, как это было у В. Маяковского, за текст оригинала принимались даже другие источники, то есть не пушкинский, не державинский, не горацевский тексты, как это было у Ахматовой, а положение и результат не менялись. Но вот появление в печати стихотворения И. Бродского «*Aere perennius*» было подобно шоку, особенно если судить по первым откликам на него. Сегодня, когда после этой публикации прошло пять лет и страсти по поводу этих стихов несколько улеглись, можно с полной уверенностью констатировать появление нового текста — реинтерпретации оригинала, источниками для которого послужили практически все известные и малоизвестные поэтические интерпретации и реинтерпретации текста оды III, 30 к Мельпомене Горация.

Возникает закономерный вопрос: почему и как это стало возможным именно в творчестве Бродского?

Поэт, заявивший еще в начале своего творческого пути об открытом отмежевании от всякого рода повторений и эпигонства и в то же время об отрицании любого авангардизма, стал искать свои пути создания оригинальных, но традиционных по сути, произведений. Главным из них стал вновь переосмысленный метод поэтической (или творческой)

реинтерпретации, позволивший ему поднять значимость поэтического слова второй половины XX века на высоту, достигнутую ранее Ломоносовым, Державиным, Пушкиным и поэтами Серебряного века, создать поле собственной традиции.

Так, первые его опыты в этом направлении носили часто подражательно-интерпретационный характер и лишь потенциально могли быть названы оригинальными (например, стихотворение «Перед памятником А.С. Пушкину в Одессе», поэма «Исаак и Авраам», цикл «На смерть Элиота»). В них и им подобных только еще велся поиск необходимого творческого метода. Но уже в стихах лирического цикла «Песни счастливой зимы» (1963-64), тексты которого справедливо названы Л. Лосевым первыми оригинальными стихами Бродского, и в более поздних поэтических полотнах, которые теперь уже безоговорочно воспринимаются как шедевры («Сретенье», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть Жукова» и др.), основные законы метода творческой (поэтической) реинтерпретации были найдены. Суть их сводится к нескольким аксиомам эстетической концепции Бродского, служащим толчком, путем для вторичного кодирования, реализуемого в реинтерпретационных текстах, которые представляются одновременно и новаторскими, и традиционными, но совершенно на ином творческом уровне.

В первой аксиоме, как бы она ни была сформулирована, утверждается непреходящее значение поэтического таланта:

«Каждый поэт открывает нам свою вселенную. И надо помнить, что сравнивать нельзя. Второсортных поэтов нет»²⁹⁹.

Вторая обращает внимание на то, что анализ лишь дополняет сложившееся при чтении понимание текста, причем с точки зрения традиции. Анализ должен помочь открыть карту той поэтической страны, которую обжил писатель и в которую он приглашает своих читателей. Пройти по всем параллелям и меридианам этой карты-страны поэта, по мнению Бродского, нельзя без весьма определенных гуманитарных знаний или так называемого предполагаемого круга чтения изучаемого поэта. Понять, например, как работает эклога Вергилия или лирическое стихотворение Мандельштама нельзя, указывал Бродский, без хотя бы общего представления о последних двух тысячелетиях культурной истории человечества и без начитанности в каноне западной цивилизации. Говоря о процессе понимания поэтического текста, Бродский противопоставлял две вещи: чтение и анализ. Причем чтению отдавалось явное

²⁹⁹ Лосев Л. Поэт на кафедре // Иосиф Бродский: труды и дни / Редакторы-составители Петр Вайль и Лев Лосев. – М., 1998. – С. 48–49.

предпочтение. К нему Бродский предъявлял особые требования, ставшие для него определенным законом: он был сторонником чтения стихов только вслух и заучивания поэтических текстов наизусть, объясняя свою позицию следующим образом:

«Чтение стихов вслух, собственных или чужих, напоминает механику молитвы. Когда люди начинают молиться, они тоже впервые слышат себя. Помимо слов молитвы они слышат свой молящийся голос. Читать вслух стихи, значит слышать себя, слушать себя. <...> Если вы хотите понять стихотворение, лучше всего не анализировать его, а запомнить и читать наизусть. Поскольку поэт следует по поэтической тропе, даже, можно сказать, преследует фонетический образ, то, заучивая стихотворение, вы как бы проходите сначала весь процесс его создания»³⁰⁰.

В связи с третьей аксиомой Бродский размышлял о единении двух стихий — времени и языка, без чего никакой творческий акт, по его мнению, попросту невозможен. Он неоднократно повторял и подчеркивал, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», потому что сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует», а логика речи, по утверждению Бродского, такова, что «то, что следует, всегда интереснее уже сказанного — но уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему», что позволяет как поэту, так и читателю (исследователю) избежать аналогий и повторений³⁰¹.

Эти соображения и положения эстетической концепции Бродского и приводят к выводу о том, что метод творческой (поэтической) реинтерпретации получил в творчестве Бродского не только свое продолжение и развитие, но был закреплен и узаконен им как в собственно художественных произведениях, так и в работах по поэтике, статьях, эссе, интервью, лекциях как метод одновременного существования в сложившейся поэтической традиции и отталкивания от нее, ее преодоления.

В качестве примера, демонстрирующего данный путь во всей его полноте, рассмотрим стихотворение «Aere perennius», ставшее не просто этапным, но знаковым, с точки зрения традиции, в творчестве Бродского, подробнее. Приведем его полный текст:

³⁰⁰ Лосев Л. Поэт на кафедре. – С. 48.

³⁰¹ Бродский И. Об одном стихотворении // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. – СПб., 1999. – С. 150.

AERE PERENNIUS

Приключилась на твердую вещь напасть:
будто лишних дней циферблата пасть
отрыгнула назад, до бровей сыта
крупным будущим, чтобы считать до ста.
И вокруг твердой вещи чужие ей
встали кодлом, базаря «Ржавей живеи»
и «Дашь песок, чтобы в гроб хромать,
если ты из кости или камня, мать».
Отвечала вещь, на слова скупа:
«Не замай меня, лишних дней толпа!
Гнуть свинцовый дырн или кровли жечь —
не рукой под черную юбку лезть.
А тот камень-кость, гвоздь моей красы —
он скучает по вам с мезозоя, псы.
От него в веках борозда длинней,
чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней».

Звучащее по латыни название «Долговечнее меди» (или «Вековечнее бронзы») есть не что иное как вторая половина первого стиха III, 30 оды к Мельпомене Горация. Это сразу наводит на мысль о характерной для русской поэзии традиции «Памятника», которая нашла свое отражение как в специально посвященных этой теме стихах и эссе Бродского, так и во фрагментах, строфах отдельных произведений, что весьма показательно для поэта, который свято чтит традиции, ибо, «когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уж о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы»³⁰².

Сразу заметим, что объем оды Горация составляет 16 стихов, тот же объем у «Aere perennius». И у того, и у другого нет деления на строфы. Для сравнения напомним, что «Памятники» Державина и Пушкина имеют четкое деление на строфы-катрены, причем их пять и в том, и в другом, следовательно, объем составляет 20 стихов.

Ода Горация написана малым асклепиадовым стихом, то есть, с одной цезурой, в отличие от большого асклепиадова стиха, где цезуры — две. Наиболее близким к оригиналу, с точки зрения ритма, является перевод, выполненный ученым-теоретиком, поэтом и переводчиком А.Х. Востоковым:

³⁰² Бродский И. Письмо Горацию // Письмо Горацию / Пер. с англ. – М., 1998. – С. 279.

Крепче меди себе / создал я памятник,
 Взял над царскими верх / он пирамидами,
 Дождь не смоет его, / вихрем не сломится,
 Цельным выдержит он / годы бесчисленны,
 Не почует следов / быстрого времени.³⁰³

Этот перевод важен для нас потому, что выполнен он — по словам самого Востокова — «русским сказочным размером» — трехударным паузником с неравносложной анакрузой и дактилическими окончаниями, дающим читателю возможность ощутить неповторимое звучание оригинала-первоисточника³⁰⁴. «Aere perennius» тоже написано в сказочном русском ритме (или «русским народным стихом», как его определяет М.Л. Гаспаров), а именно трехиктным тактовиком (2221; 2121), где сочетание только двусложных интервалов дает ритм анапеста с усеченной одной или двумя стопами³⁰⁵, что в значительной степени сближает его с малым аклепиадовым стихом и с одой III, 30 Горация.

В «Памятнике» Горация число стихов кратно числу предложений (их — четыре), но они не равны по длине: 1-е — 5 стихов, 2-е — 4 стиха, 3-е — 4,5 стиха, 4-е — 2,5 стиха. Ода звучит торжественно и на одном, что называется, дыхании, благодаря тому, что строки «искривлены анжамбеманами и эпитетами», непредсказуемостью речи, что в конце концов впечатляло, по замечанию Бродского, все последующие поколения³⁰⁶. В основе стихотворения — постепенное раскрытие заявленной в начале первой строки темы «Я выполнил памятник», которая объясняется, раскрывается в реме «я достиг бессмертия».

Стихотворение Бродского на первый взгляд не вписывается в один ряд со стихами Горация, а также других авторов, на чье творчество оказала влияние ода древнеримского поэта. Бродский как будто сознательно, но только внешне, поверхностно, выводит себя из этого ряда, взяв даже в название вторую часть первого стиха Горациева гимна, исключаящую слово «памятник», и создающее определенное табу на употребление его в тексте стихотворения. У Бродского есть еще несколько произведений, каждое из которых с большей долей процентов может быть причислено к этому ряду прежде всего по своей образной системе³⁰⁷. Но ни одно из

³⁰³ Цит. по: Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 50.

³⁰⁴ Эткинд Е.Г. Поэтический перевод в истории русской литературы // Мастера русского перевода. Кн. I. — Л., 1968. — С. 27.

³⁰⁵ Гаспаров М.Л. Русский народный стих и его литературные имитации // Гаспаров М.Л. Избранные труды, том III. О стихе. — М., 1997. — С. 56–58.

³⁰⁶ Бродский И. Письмо Горацию // Письмо Горацию / Пер. с англ. — М., 1998. — С. 280.

³⁰⁷ См. об этом: Зайцев В.А. Мотив «Памятника» в русской поэзии от Ломоносова и Пушкина до Бродского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 1. — С. 7–22.

них не вписывается в традицию номинально, тогда как «*Aere perennius*» уже своим названием поставлено Бродским в один традиционный ряд со стихами от Горация до Пушкина и — далее. Но это обстоятельство стоит оговорить особо.

Во-первых, если бы мы не знали названия, его перевода (сноски с переводом в первой публикации не было³⁰⁸), не знали бы автора процитированного в названии полустушия, то весьма трудно было бы догадаться, что это стихотворение стоит в диалогическом отношении со стихами Горация и Пушкина, увидеть его в перспективном ряду поэтической традиции, как русской, так и общеевропейской. Следовательно, название стихотворения принципиально важно для дешифровки текста И. Бродского.

Во-вторых, заложенное в название полустушия III, 30 оды к Мельпомене Горация, является скрытым эпитафам. Это наблюдение кажется нам значительным, так как Бродский прибегает к подобным названиям-эпитафам не единожды, используя при этом строки из стихов Ахматовой, названия ее книг и стихотворений, а также потому, что эпитафа, инородная по своей природе часть произведения, «текст в тексте», позволяет говорить о диалоге между поэтом-предшественником и поэтом-последователем.

В-третьих, как известно, А.С. Пушкин в качестве эпитафы к своему «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» использует первую часть того же стиха горациевой оды — «*Exegi monumentum*», — что ставит стихи Бродского в отношение диалога и со стихотворением Пушкина.

В-четвертых, стихотворению «*Aere perennius*» предпослано по времени оригинальное по форме и во многом необычное по содержанию эссе «Письмо Горацию», в котором автор раскрывает принципы традиции и саму идею обращения к оде своего великого адресата.

Таким образом, несмотря на то, что стихотворение «*Aere perennius*» написано Бродским совершенно в иной образной системе, мы ставим его в один ряд со стихами Горация, Державина, Пушкина.

Мы указывали выше, что стихотворение Бродского не имеет строфического деления и его полный объем — 16 строк, что сближает его с одой Горация. Но полная рифмовка стихов позволяет разбить его на строфы и даже полустрофия, в чем оно коррелирует с «Памятниками» Державина и Пушкина. Синтаксическая же структура «*Aere perennius*» сложнее всех его «генетических предков». Стихотворение состоит из девяти предложений, которые следующим образом соотносятся с условно выделяемыми строфами: 1 строфа — одно предложение; 2 строфа — условно одно

³⁰⁸ См.: Новый мир. — 1996. — № 5. — С. 67.

предложение, в которое включено на условиях однородности две прямые речи; 3-4- строфы — тоже одно предложение осложненное четырьмя предложениями прямой речи; и построено в форме диалога, где первые пять с половиной строк — слова автора, следующие 2,5 строки — слова первого условного героя, переданные в виде прямой речи, следующая, девятая строка — вновь слова автора, предваряющие монолог второго условного героя, занимающий оставшиеся 7 стихов. Таким образом, Бродский решает тему «Памятника» драматургически, что определяет и жанр произведения. Это уже не гимн, не ода, а некая пьеса, притча, сказка, что подтверждается и ритмической структурой стихотворения, и лексико-грамматическими оборотами, свойственными народнопоэтической речи. Кроме того, первая половина стихотворения, при условном делении на два катрена, точкой в конце четвертого стиха, благодаря анжембеманам не делится на полустрофия, чем еще более напоминает структуру оды Горация. Вторая же половина — набор попарно рифмующихся двестишый, каждое из которых представляет собой законченную фразу. Этот факт сближает стихотворение с произведениями Пушкина и Державина, с точки зрения строгости их строфического деления. (Одна половина стихотворения через свои ритмико-строфические показатели состоит в диалоге в I в. до н.э., а другая — с XIX в. н.э.) Первая и вторая части имеют и разный ритмический рисунок. Если в первой превалируют стопы анапеста (22/10), то во второй силы анапеста и ямба практически уравниваются (18/14). Следовательно, первая половина читается практически на одном дыхании, с паузой после четвертого стиха, а вторая — отрывисто, с паузами после каждой второй строки.

Подчеркнем, что размер стиха, ритмический рисунок произведения в целом имеют для Бродского поистине мистическое значение. Познание поэтов, их поэзии он строит на системе размеров, стоп, на их разнообразии у того или иного автора, что дает ему большее представление о человеке (поэте), чем портрет (фотография, бюст), чем биографические сведения о нем:

«Ибо ни в чем так не раскрывается человек, как в использовании ямбов и трохеев. Тогда как те, кто не пользуется размерами, — всегда закрытая книга, даже если вы знаете их вдоль и поперек»³⁰⁹.

Размеры, говорит Бродский, — это единицы времени, они есть везде: в том и этом, в реальном и ирреальном мире, в космосе и на земле. Именно благодаря использованию размеров становится возможным факт общения между Бродским и поэтами прошлого: «Я легко могу выстукивать первую

³⁰⁹ Бродский И. Письмо Горацию // Письмо Горацию / Пер. с англ. – М., 1998. – С. 274.

асклеиадову строфу, — уточняет поэт, — вторую тоже, не говоря уж о сапфической строфе», следовательно, через простое выстукивание размеров происходит метаморфоза, анамнез, превращение одного поэта в другого³¹⁰. Так логэдрические размеры с дактилями, по признанию Бродского, подобны спиритическим сеансам, вызыванию духов, иначе — это стилизация, подражание. Например, за трехстопным ямбом поэт признает способность вызвать дух Горация. (Не потому ли «Памятники» Пушкина и Державина написаны шестистопным, то есть удвоенным трехстопным ямбом), «а раз ритм классики, — заявляет Бродский, — входит в наш организм, ее дух входит следом»³¹¹.

Учитывая поэтику Бродского, можно сказать, что тема времени-вечности в стихотворении развивается с определенной прогрессией: в первых восьми строках — это твердая вещь, лишние дни, «циферблата пасть отрыгнула», сыта крупным будущим, вновь твердая вещь, ржавей (разрушайся во времени). Далее тема времени-вечности обозначена в 9 стихе (вещь), 10-м (лишние дни) 14-ом (мезозой), 15-16-ом стихах (в веках, с вечной жизнью.).

Заметим, что как поэт, пропагандирующий в поэзии идеалы частного человека, Бродский в своем «Памятнике» делает упор на время, на вещь, на толпу, то есть на все то внешнее, что окружает поэта, но не на самого поэта, исключая тем самым из стихотворения личностно-психологический контекст. Хотя драматургическое решение и предполагает возрастающую роль психологического фактора в произведении, вектор его направлен не к личностным, а к общечеловеческим, непреходящим ценностям, таким как, вера, язык, память, ибо «единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справиться с временем, есть память»³¹², и именно исключительная, чувственно-историческая память Бродского создает картину мира, в которой есть место всему прекрасному и поистине великому. В этом главное отличие «Памятника» Бродского от «Памятников» предшественников и одновременно в этом его роль как продолжения великой традиции.

Тема пространства практически сведена Бродским к точечным картинам, к предметам, сужающим круг зрительного восприятия: пасть циферблата, вокруг вещи (т.е. концентрически), в гроб хромать, рукой под черную юбку лезть (зрительное восприятие еще более сконцентрировано эротическим компонентом), жечь кровли, дынь, гвоздь. Пространственное

³¹⁰ Бродский И. Письмо Горацию. — С. 299.

³¹¹ Бродский И. Письмо Горацию. — С. 280.

³¹² Бродский И. Песнь маятника // Письмо Горацию / Пер. с англ. — М., 1998. — С. 27.

восприятие сужается до такой степени, что главным становится не предмет, но состав, материал предмета: «если ты из **кости** или **камня**», *ржавеет, жесть кровли, свинцовый дын*. Несовместимость и невместимость пространства достигает пика напряжения в первой реплике «твердой вещи», которая звучит как мольба-приказ, как стон-крик. Во второй реплике «твердая вещь» предпринимает попытку раскрыться, освободиться, а после паузы, глотка свободы, которая в тексте зафиксирована знаком тире, вещь вновь сжимается под натиском «насилльников», но только для того, чтобы следующей своей фразой произвести «взрыв», разрыв: вечный мир концентрируется в один кулак, в одну точку, в острие гвоздя и наносит победный удар: оказывается, что вещь ждала, скучала по толпе псов, готовилась к встрече с ними еще с мезозоя, то есть со времен сотворения мира. Следующая, заключительная реплика вещи и всего стихотворения в целом — это констатация факта победы твердой вещи над толпой лишних дней, времени над безвременьем, широкого историко-географического, космического пространства над дымом и пустотой.

В последних четырех стихах пространство и время сливаются и достигают поистине вселенского, космического, в библейском смысле этого слова масштаба. И язык Бродского, вопреки утверждениям некоторых комментаторов этого стихотворения³¹³, не опровергает, а доказывает именно такую формулировку. Так слово «вещь» трансформируется в творчестве поэта от обычного словарного значения — отдельный предмет, изделие; произведение науки, искусства, — к значению «вечное, вечность», а в сочетании с прилагательным «твердая» обретает образ-значение завета, знания слова Бога, единственного твердого, вечного слова, по воле которого родилась вселенная, земля, жизнь. «Твердую вещь» у Бродского можно понимать и как инвариант классического произведения, то незыблемое в нем, что не подвластно переоценке времени, какой-либо интерпретации, что вызывает ассоциации с «ядром культуры». Последнее, по С.С. Аверинцеву, несводимо «к тому, что мы думаем об этом, чувствуем по этому поводу: ядро это не является абсолютно пластичным, мы не можем мять и лепить его по своей прихоти, и в этом смысле оно неподвижно»³¹⁴. Слово «гвоздь» имеет в поэтическом языке Бродского фалическую семантику, значение центра, оси, вокруг которой и посредством которой зарождается жизнь. Трансформация этого образа от «заостренный стержень со шляпкой на тупом конце», как основной скрепляющей детали всех вещей, к значению некой поворотной

³¹³ См., например: Найман А.Г. Заметки для памятника // Новый мир. — 1997. — № 9. — С. 193–197; Славянский Н. Твердая вещь // Новый мир. — 1997. — № 9. — С. 197–203.

³¹⁴ Аверинцев С.С. Как нить Ариадны // Юность. — 1987. — № 12. — С. 7.

(или: переворотной) оси времен, если иметь в виду, что послеантичная эра началась с распятия Христа, достигает поистине эпохальных размеров. Подобное обобщающее значение получают и другие лексемы языка Бродского. Например, слово «кадило», вбирая в себя и общесловарную семантику, и то значение, которое оно приобретало в языке поэзии предшествующих поколений — здесь и лесть, ложь, властеугодная критика из поэтического языка Баратынского и трансформация пушкинских «хвалу — и клевету», «не оспоривай глупца», — приобретает значение некоего внутриязыкового зла, противостоящего слову истины и красоты. А слово «мезозой», например, символизирует древнейшие, доантичные эпохи и культуры, в которых зародилось понимание непреходящего значения слова. По сути, «мезозой» — это Ветхий Завет с его сотворением мира, с его пророчествами о рождении богочеловека, Сына Божьего и о начале новой эпохи, время которой истекает.

Итак, в «Aere perennius» Бродский, с одной стороны, опирается на весь предшествующий опыт — от размера и метрики, до семантики и тематики, а с другой — исключив личностно-психологический мотив, сменив всю предшествовавшую образную, а вместе с ней и жанровую систему, создает не «памятник» личным заслугам, а выдержанный в драматургическом (трагическом) ключе эпический сказ вечности поэтического слова, слова вообще. Другими словами, «традиционное» по своей сути стихотворение «Aere perennius» одновременно выходит за рамки горациевой традиции в русской поэзии, получившей продолжение в «Памятниках» Ломоносова, Державина, Пушкина и др.

Огромное значение для Бродского в этом контексте имеет свобода выбора. Подчинение законам жанра, риторики, поэтики перестает быть для него простым следованием заданным канонам. Именно поэтому его преемственность по отношению к русской классической поэзии, а если иметь в виду «Aere perennius», то и по отношению к античной, проявляется не только и не столько в интертекстуальных связях, сколько в конденсированности всего поэтического опыта прошлого, служащего ориентиром для него и интертекстуальным фоном его поэзии.

Стихотворение «Aere perennius» и приведенный выше анализ наглядно демонстрируют, что Бродский, осознающий себя представителем поколения, живущего культурными ценностями, не мог не завязать диалога с поэтами-предшественниками, начиная с античности и кончая XX-ым веком. Противоречий в таком многоголосом диалоге не возникает, напротив, открытый интертекстуализм Бродского позволяет уживаться и вступать во внутритекстовый диалог в его произведениях поэтам разных эпох, направлений, языков.

Таким образом, реинтерпретация решается Бродским через некий закон — «ретроспективный механизм», — который заложен, по его утверждению, в человеке изначально, и начинает действовать, «запускается внутри индивидуума при малейшем проявлении непривычности окружения», то есть, когда человек попадает в новые ситуации, условия, еще не осознанные им, не ставшие его опытом. Этот механизм работает так, что всякое новое, следовательно, и будущее становятся нежелательными для человека: им не находится места в его мыслях и поступках. Этот механизм, закон, уточняет Бродский, нужен человеку не для фиксации прошлого, но для того, чтобы как можно дольше и дальше отодвигать настоящее, а вслед за ним и будущее, для того, чтобы остановить время или хотя бы замедлить его скорость. Именно с этих позиций Бродский принимает формулу гетевского Фауста: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» — и именно в этом смысле он часто цитирует это восклицание в своих произведениях. «Ретроспективный механизм» позволяет если не понять досконально, то приблизиться к пониманию большинства текстов поэта или, по крайней мере, взглянуть на них не с точки зрения буквализма, а с позиций метафоризма, метаморфизма, то есть реинтерпретации. В одном из стихотворений Бродский говорит, что будущее наступает после смерти, тогда, когда человек физически и, если угодно, метафизически не может его остановить, предотвратить: *«Будущее всегда настает, когда кто-нибудь умирает. Особенно человек. Тем более — если бог...»*³¹⁵.

Как и прием реинтерпретации, «ретроспективный механизм» также согласуется с положениями эстетической концепции Бродского о языке, чтении и анализе поэтического текста, на которых мы заострили внимание в этом разделе, что позволяет говорить о их главенствующей роли в творчестве художника с точки зрения постижения и воплощения традиций.

Суть этих приемов в свободном отношении к культурному наследию, к стилям и жанрам; не в принятии одной, а в соединении множества картин мира, непосредственно связанных с индивидуальностью человека, с его творческой природой, где индивидуальная картина мира — не уход в иной мир, не обособление как способ выжить, но умение создать свою собственную норму восприятия данности как суммы достигнутого, в его индивидуальной временности и вечности.

Отношение Бродского к традиции и преемственности весьма трепетно. Он неоднократно подчеркивал, что *«боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо»*³¹⁶. Более того, он отрицал саму

³¹⁵ Бродский И. Вертумн // Сочинения Иосифа Бродского. Том IV. — СПб., 1998. — С. 89.

³¹⁶ Бродский И. Вершины великого треугольника // Независимая газета. — 1995. — 10 февраля. — С. 3.

возможность эпистемологического разрыва с мировоззренческими концепциями прошлого, ибо каждый новый поэт *«развивает — даже посредством отрицания — постулаты, идиоматику, эстетику своих предшественников»*. Следовательно, всякое новое творчество предполагает не преодоление прошлого, не разрыв с ним, а его повторение, но не простое повторение, а «некий «ана-процесс», процесс анализа, анамнеза, аналогии, анаморфозы, который перерабатывает нечто «первозабывтое». Таким образом, «идея линейной хронологии», «диахронической последовательности» полностью отметались им в идее маятника, где нечто новое — абсолютный ноль перед движением в заранее заданном режиме.

Говоря словами Уолта Уитмена, которые любил повторять Бродский, наиболее приемлемо для него положение великого читателя великой литературы. Именно с этой точки зрения поэт заявлял, что история даже не повторяется — она просто стоит. Для «великого читателя» история всего лишь процесс прочтения текста, где текст — не прошлое, но настоящее, а привычное восприятие линейности исторического прогресса — комментарий к этому тексту. Современников и предшественников, по словам Бродского, делает неразделимым целым «единство сознания, единство мироощущения, присущего нам и тем, кто жил на земле до нас»³¹⁷. В этих словах как нельзя лучше раскрывается модель механизма реинтерпретации.

Еще большую доказательность тезис об отсутствии исторического прогресса, в устоявшемся толковании этого понятия, приобретает в рассуждениях поэта относительно взаимоположения, даже взаимопреемственности современной и предшествующей литературе:

«Авторы, которых мы именуем древними, превосходят современных во всех отношениях — по крайней мере, с моей точки зрения. Превосходство это заключается уже хотя бы в одном том, что мироощущение, присущее нашей эпохе <...> авторами этой так называемой древности чрезвычайно подробно выражено, или, лучше сказать, освещено. Литература современная в лучшем случае оказывается комментарием к литературе древней ...»³¹⁸.

Эти слова Бродского следовало бы расценивать и как достаточно подробное описание некоторых постулатов постмодернизма, выделенных на сегодняшний день в современном литературоведении: нонселекции, с ее отрицанием возможности существования любой иерархии; интертекстуальности как средства выражения мировоззрения и мироощущения

³¹⁷ Сегодня — это вчера / [Беседа П. Вайля и А. Гениса с И. Бродским] // Новый американец. — Нью-Йорк, 1983. — № 173. — 7-13 июня. — С. 13-15.

³¹⁸ Сегодня — это вчера. — С. 13-15.

человека конца XX века; пастиша, то есть редуцированной фантастической пародии и самопародии; маргинальности, постмодернистской чувствительности и т.д. Сюда можно было бы добавить и понятия классического литературоведения, которыми обычно описывается традиция: влияние, преемственность, парафраз, аллюзия, реминисценция и т.п.

Эти понятия и постулаты близки и Бродскому, но скорее не как приемы, а как «механизмы», как «средства» постижения смыслопорождающей языковой материи, потому что его творчество, его жизнь — это движение не от культуры, а в культуру. Чем глубже, чем отдаленней какой-либо феномен Вселенной Культуры, к которому стремится поэт, с которым становится единым целым, тем он современной. Установка Бродского на содержание как материал предполагает и оправдывает движение вспять (от современности к античности) и оно не хаотично, так как в глубинной культуре не может быть неорганизованного материала. В постулировании «нового историзма» Бродский не ставил точку. Его движение — к запятой, через запятую, — следовательно, в стремлении не к конечному результату, но к *процессу*, к созданию собственной структуры. В подобном движении американский литературовед И. Хассан усматривает, в отличие от движения к точке модернистов, саморазрушающие свойства постмодернизма. Возможно. Но Иосиф Бродский в создании собственных поэтических структур через движение к запятой видел не синтез различных элементов, не их противостояние, даже не их «тотальный плюрализм», а их глубокую интеграцию, благодаря которой о разрушении не может идти речи.

В таких поэтических шедеврах Бродского, как «На смерть Жукова», «Сретенье», «Части речи» и многих других, созданных на «фундаменте» русской классической поэзии, тезис «история стоит на месте» вполне объясняет архаику жанровой и строфической систем Бродского, которые представляются ему способами познания мира через конденсацию эмоционального, интеллектуального и языкового опыта. Понимание сути рефлексии традиции у Бродского делает прозрачным и резко отрицательное отношение поэта к концепциям узконациональной природы языка, который является основной составной частью Вселенной. А прием поэтической реинтерпретации, то есть взаимозаменяемости, позволил Иосифу Бродскому соединить в поэзии самые разные темпераменты эпох, культур, мировоззрений, личность и государство, этику и эстетику, смерть и вечность, но через все это сгущение ясно выделить образ Рождества, образ грядущего мира, идею любви, всепрощения и гармонии. Иными словами, он разработал жанр развернутого исторического, полифонического по форме, диалога, который призван стать новым организующим началом в современной литературе, в искусстве, в жизни.

Поэзия, по Бродскому, — время языка, а поэт, его голос — язык времени. Следовательно, культура как многоголосие, то есть «многобессмертие», не может рассматриваться как умирание эпох, как переход одной эпохи в другую. Культура — это непрерывное, взаимообусловленное воскрешение языка времени во времени языка. Язык времени Бродского — это художественный и мыслительный диалогизм, опирающийся на мощный собственный стиль с подчеркнутым чувством человечности и трагизма. А время этого языка — последняя треть XX века — время обобщения опытов нынешнего и предыдущих веков. Отсюда вытекает основной принцип поэтической традиционности Бродского — равенство понятий «до» и «после» (как в «Литовском ноктюрне», где за неизбежным си следует новое до, и гармония повторяется вновь и вновь, доколе ее усваивает человеческое ухо).

Таким образом, сущность поэтической иерархии приемов преемственности у И Бродского, сущность его понимания традиции в одновременности разновременного, в симультанности и взаимопроникновении различных культурных слоев в постоянном и целенаправленном изучении и постижении времени. Традиция (по Бродскому — «чувство жизни», синтез любви и памяти) — это вслушивание, вживание в мир, в котором поэт является одновременно вдумчивым исследователем и рабом, способным слушать и воспроизводить голос этого мира, подчиняясь ему и отражаясь в нем. Именно поэтому проблемы времени и традиции, а параллельно с ними языка и поэтического мышления стали в творчестве Иосифа Бродского главными. Хайдеггеровская же трактовка языка как пути, как порождения, «существо которого есть сказ» (для Бродского — голос), стала формообразующей и содержательной доминантой его, в сущности постмодернистской, философской и поэтической системы.

Завершая, нельзя не отметить, что описанные механизмы обращения с «поэтическим словом» прошедших эпох характерны не только для Бродского, но еще в большей степени для поэтов и прозаиков следующего поколения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиция — одна из фундаментальных категорий литературоведения, как и изучения культуры в целом. Вопросы преемственности всегда волновали самих творцов произведений, но и исследователи всегда стремились и будут стремиться к обнаружению источников, выяснению роли традиций в создании того или иного шедевра искусства.

В последние три десятилетия проблеме традиции в литературе посвящены многочисленные коллективные и авторские монографические труды. Как пишет современный исследователь, это объясняется тем, что XX столетие «одновременно явилось и заключительным этапом Нового времени, и переходной эпохой, и началом еще не оформившейся новой стадии в истории мировой культуры»³¹⁹. В современной науке существует огромное количество концепций культурогенеза, стремящихся типологизировать культуры и их явления с целью их окончательной классификации.

Но проблема заключена в том, что нет единого общепринятого критерия для создания общенаучной типологии культур. Не сложились еще в науке и общие подходы к изучению литературной традиции. Тем не менее, исходя из положения о том, что у типологии всегда есть базисное основание общего типологического ряда (терминология), у признаков культуры должен быть обнаружен единый фундамент, служащий критерием объединения и разграничения процессуальных явлений. Именно выявлению такого базисного основания, важного для процесса научной и культурной коммуникации, была посвящена данная монография.

Понятие «традиция» рассмотрено в ней как в филологическом (литературоведческом), так и в искусствоведческом, социально-философском плане. Намечены возможные аспекты проявления традиции и ее изучения, уделено внимание тесно связанным с ней проблемам художественного новаторства, литературного развития, а также проблеме читательского восприятия литературных явлений.

Установлено, что традиция выполняет функцию некоего связующего звена между эпохой, в которую непосредственно создается художественное произведение, и вечными, бытийными началами, многие из которых по своей сути являются архетипичными и восходят к мифологической древности. Современное расширение предметной сферы литературоведческой парадигмы дает возможности для постижения генезиса и сущности литературного процесса и в межлитературном

³¹⁹ Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 48.

аспекте, и в контексте мировой культуры. Восприятие художественного текста с точки зрения литературной традиции позволило не только постичь сущность отдельных произведений, но и генетически рассмотреть литературный процесс в целом.

Общая мировая тенденция смены культурной нормы, поиски нового «большого стиля» в литературе и искусстве последних лет свидетельствуют о ментальных сдвигах творцов слова в сторону креатива, основу которого определяют «индивидуально-авторский тип сознания» и при этом «синтетическое» художественное мышление. Литературный процесс начинает включать в свои категориальные рамки, помимо сугубо литературной специфики, и другие сферы культурно-гуманитарного знания. Поэтому роль и значение традиции многократно возрастает.

Художественные системы локализованных культурных эпох прошлого, имевшие прочные связи с другими периодами культурного развития общества, сегодня либо разрушаются, либо встраиваются в новую, еще не постигнутую систему. Анализ конкретных литературных текстов позволил показать перспективы и возможности такой культурной ломки и созидания.

Необходимость системного исследования контекстуальных взаимодействий современной литературы и литературной классики XIX и XX веков, прибегание к истокам древнерусской словесности и фольклора в парадигме развития современной художественно-культурной системы диктует насущную потребность установления типов современных межпоколенных литературных связей, их классификацию и функциональные дефиниции, но уже на основе выстроенных типологий и классификаций в литературе XX века.

Эта задача остается актуальной и в связи с усилившимися дегративными процессами в современной литературе, снижением воспитательного воздействия литературы на подрастающие поколения, процессами, в частности, определяющими перспективу развития теоретической парадигмы литературоведения XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Как нить Ариадны // Юность. — 1987. — № 12.
2. Аверинцев С.С. Поэты. — М., 1996.
3. Адамович Г. О Анне Ахматовой: интервью газете «Русская мысль». — Париж, 1980. — № 3305.
4. Александров В.А., Жулькова К.А. Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940 / Т. 4: Всемирная литература и русское зарубежье. — М.: РОССПЭН, 2006.
5. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. — Л., 1987.
6. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение / Отв. ред. академик Г.В. Степанов. — Л., 1983.
7. Аллен Л. Этюды о русской литературе. — Л., 1989.
8. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. — Л., 1990.
9. Андреев-Кривич С. А. Нарты. Кабардинский эпос. М.: Гослитиздат, 1957.
10. Анна Ахматова и русская культура начала XX века. — М., 1989.
11. Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. — 1909. — № 2.
12. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — М.: Книжный дом «Либроком», 2010.
13. Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1962. С. 66.
14. Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1962. С. 24.
15. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки / Издание второе, пересмотренное К. Солдатенковой. М.: Типография Грачева И.К., 1873. С. 363–368.
16. Ахматова А. Избранное. — М., 1974.
17. Ахматовский сборник. — Вып. I. — Париж, 1989.
18. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6. — М.: Русские словари, 2002.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. — 2-е изд. — М., 1979.
20. Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Венедикта Ерофеева: поэма «Москва-Петушки»: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. — Бирск, 2005.
21. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. — München, 1972.
22. Бердяев Н. Русская идея. — М.: Эксмо, 2009.
23. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. В. Ивашкин. — М., 1994.
24. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург, 1998.

25. Бобышев Д. Ахматова и эмиграция // Звезда. — 1991. — № 2. — С. 177-180
26. Борисенко А.В. Семиотика интертекстуальности. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004.
27. Борисов В.М., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. — 1988. — № 6.
28. Бреева Т.Н. Национальный миф в историософском романе Серебряного века: (на материале романов Д.С. Мережковского и А. Белого) // Рус. словесность. — 2006. — № 3.
29. Бродский И. «Быть может, самое святое, что у нас есть — это наш язык...» / [Интервью Н. Горбаневской] // Русская мысль. — 1983. — 3 февраля.
30. Бродский И. Бог сохраняет все. — М., 1992.
31. Бродский И. Вершины великого треугольника // Независимая газета. — 1995. — 10 февраля.
32. Бродский И. Европейский воздух над Россией / [Беседу вела А. Эпельбуан] // Странник. — 1991. — Вып. 1.
33. Бродский И. Избранное. — М., 1993.
34. Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. — М., 1992.
35. Бродский И. Ниоткуда с любовью. // Новый мир. — 1987. — № 12.
36. Бродский И. Письмо Горацию / Пер. с англ. — М., 1998.
37. Бродский И. Трагический элегик. О поэзии Евгения Рейна // Рейн Е. Избранное. — М., 1993.
38. Бродский об Ахматовой. Диалоги с Соломоном Волковым. — М., 1992.
39. Бромлей Ю.В. Этносоциальные процессы: теория, история и современность. — М.: Наука, 1987.
40. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. — Л., 1975.
41. Былины: В 2 т. / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1.
42. Вайскопф М. Во весь Логос: Религия Маяковского. — Москва-Иерусалим, 1997.
43. Венок сонетов: Библиографический указатель / Составитель Г.В. Мелентьев — Саранск, 1988.
44. Веселовский А. Н. Южнорусские былины. СПб.: Императорская Академия наук, 1881.
45. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. статья И.К. Горского. — М., 1989.
46. Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. — М., 1990.

47. Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Под ред. Г.В. Рамишвили. — М., 1984.
48. Вознесенский А.А. Ров. — М., 1987.
49. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998.
50. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. — М., 1993.
51. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. О стихах. — М., 1997.
52. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том III. О стихе. — М., 1997.
53. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. — М.: Советский писатель, 1988.
54. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Сост. М. Лифшиц. — М., 1977.
55. Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы. — М.: Наука, 1967.
56. Геродот. История. В 9-ти кн. Кн.2 / Пер. Г.А. Стратановского. — М.: ООО «Издательство АСТ», «Ладомир», 2001.
57. Гете И.В. Об искусстве / Сост. А.В. Гулыга. — М., 1975.
58. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л., 1979.
59. Гладков А.К. Встречи с Пастернаком.
60. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М. — 1991.
61. Глэд Д. Время и Мы. — Москва; Нью-Йорк, 1990.
62. Голенищев-Кутузов И. Н. Смерть Королевича Марка. Эпос сербского народа. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.
63. Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. — СПб., 2000.
64. Горький и его корреспонденты. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 7. — М.: ИМЛИ РАН, 2005.
65. Гумилев Н.С. Собрание сочинений в четырех томах. Т. IV. — М., 1991.
66. Гуревич А. В. Русские сказки восточной Сибири. Иркутск: Иркут. обл. изд-во, 1939.
67. Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): Учеб. пособие. — М.: Флинта; Наука, 2005.
68. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М., 1989.
69. Двинятина Т.М. Специфика прозаического в поэзии Бунина // Русская литература. — 1996. — №3.
70. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. — М., 1976.
71. Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. — М., 1968.

72. Дыхание лирики. Из переписки Р.-М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака в 1926 году // Дружба народов. — 1987. — №7.

73. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979.

74. Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович в действующей армии. — М., 1916.

75. Егорова Л.П. В семье единой. Русская советская проза в ее связях с жизнью народов СССР. — Москва, 1986.

76. Егорова Л.П. Интернациональные мотивы в русской литературе конца XIX — начала XX веков. — Ставрополь, 1990.

77. Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования: Учебно-методическое пособие. — Ставрополь, 2001.

78. Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. — М., 1996.

79. Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. — Л. — 1991.

80. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы 1962. 433 с.

81. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: Избранные труды. Л.: Издательство «Наука». Ленинградское отделение, 1979. 493 с.

82. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур / Отв. ред. М.П. Алексеев. — Л., 1981.

83. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — С. 47.

84. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. — М., 1994.

85. Жолковский Л.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. — М., 1996.

86. Зайцев В.А. Мотив «Памятника» в русской поэзии от Ломоносова и Пушкина до Бродского // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 1.

87. Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX века // Вестник МГУ. Серия 9. — 2001. — № 4.

88. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков / Сост. Г.К. Косиков. — М., 1987.

89. Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева. (К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. — 1993. — № 4. — С. 176-192.

90. Иванов В.Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. — 1997. — № 1.

91. Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М., 1999.

92. Иосиф Бродский: труды и дни / Редакторы-составители П. Вайль и Л. Лосев. — М., 1998.
93. История СССР: В 12-Т. — М. 1967. — Т. 6.
94. Каверин В. Литератор // Знамя. — 1987. — № 8.
95. Каменский В. Танго с коровами. — М., 1991. — С. 3-12.
96. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Русский язык и языковая личность. — М.: Наука, 1987.
97. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. — Л., 1989.
98. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.
99. Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. — 1998. — № 3. — С. 132-144.
100. Кон И. К проблеме национального характера // История и психология. Под ред. Б. Ф. Поршнева и Л. И. Анцыферовой М.: Наука, 1971.
101. Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» // Новый мир. — 1989. — № 7.
102. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 1998.
103. Кормилов С.И. Сонеты Гумилева // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1999. — № 4.
104. Красавченко Ю.М., Пересунько Т.К. Иосиф Александрович Бродский // Рус. яз. и лит. в ср. уч. зав. УССР. — 1990. — № 2.
105. Красных В.В. Структура коммуникации в светелингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. ... д-ра филол. наук. — М., 1999.
106. Краткая литературная энциклопедия. Т. 7 / Гл. ред. А.А. Сурков. — М., 1972.
107. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». — Ann Arbor, 1984.
108. Кривин Ф. Саша Черный // Черный С. Стихотворения. — М., 1991.
109. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1995. — № 1.
110. Кроль Ю.Л. Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 208-218.
111. Лавров А.В. «Судьбы скрещень»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 2. — С. 241-255.

112. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. — М., 1990.
113. Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. — М., 1991.
114. Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). — СПб., 1992. — Вып. 1.
115. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского и др. — М.: Л., 1925. — Т. II.
116. Литературоведческий энциклопедический словарь. — М., 1987
117. Лихачев Д. С. История древнерусской литературы: Учеб. пособие. Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2002.
118. Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. — 1988. — № 1.
119. Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. — Нью-Йорк, 1981/82. — Альм. № 2/3.
120. Лосский Н.О. Характер русского народа. — М.: Дарь, 2005.
121. Лотман Ю.М. и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — СПб. — 1996.
122. Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т.1. — Таллин: Александра, 1992.
123. Лурье С. Правда отчаяния / Материал подготовил Е. Эткинд // Синтаксис. — 1988. — № 23.
124. Магомедова Д.Н. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Том 49. — 1990. — № 5.
125. Мандельштам О. Сочинения. В 2 т. — М., 1990. — Т. 2.
126. Марков А.В. Бытовые черты русских былин // Этнографическое обозрение. 1903. № 3.
127. Мастера русского перевода. Кн. I. — Л., 1968.
128. Микешин А.М. Русская романтическая поэма. — Вологда, 1991.
129. Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. М.; Л.: Госиздат 1897. Т. 1.
130. Миллер В.Ф. Экскурсы в области русского народного эпоса. I–VIII. М.: А.А. Левенсон, 1892. Вып. I.
131. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. — М., 1998.
132. Найман А. Уроки поэта // Литературная газета. — 1989. — № 24.
133. Найман А.Г. Заметки для памятника // Новый мир. — 1997. — № 9.
134. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. — Москва: Худож. лит., 1989.

135. Начало: Сборник работ молодых ученых. — Вып. IV. — М., 1998.
136. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы / Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976.
137. Николина Н. А. Образ родины в поэзии А. Ахматовой // Русский язык в школе. — 1989. — № 2.
138. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Психология национальности. — Петроград: Время, 1922.
139. Ораич Д. Цитатность // Russian Literature. — North Holland, 1988. — V. 23.
140. Орудина Л.Г. Перелистывая страницы старой книги...// Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть. — Ставрополь, 1983.
141. Осипова Н.О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. — Киров, 2000. — С. 130.
142. Останкович В.А. Сонеты И.Ф. Анненского: Аспект гармонической организации. А.К.Д. — Ставрополь, 1996.
143. Павленков Ф. Энциклопедический словарь. — СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1907.
144. Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Книга для учителя. — М., 1991.
145. Памятники народного творчества осетин. Нартовские народные сказания. Вып. 1. Владикавказ: Изд. Осетинского научно-исследовательского Института краеведения, 1925.
146. Пастернак Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990.
147. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — М.-Л., 1965.
148. Пастернаковские чтения. Вып. 1. — М., 1992.
149. Пастернаковские чтения. Вып. 2. — М., 1998.
150. Петербургский сборник. Вып II. Автор и текст. — СПб., 1996.
151. Пискунова С., Пискунов В. «Вседневное наше бессмертие...» // Литературное обозрение. — 1988. — № 8.
152. Померанц Г. Неслышанная простота // Литературное обозрение. - 1990. — № 2.
153. Поэтика Бродского / Сборник статей под ред. проф. Л. Лосева. — Тенафлу, 1986.
154. Проблемы Духовности в русской литературе и публицистике XVIII–XXI веков: Материалы Международной научной конференции. — Ставрополь, 2006.
155. Проблемы структурной лингвистики. — М., 1983.
156. Пушкин А.С. Мысли о литературе. — М., 1988.
157. Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума. — Будапешт, 1991.

158. Рейн Е. Иосиф // Вопросы литературы. — 1994. — № 2.
159. Ржевский Л. О тайнописи в романе «Доктор Живаго» // Грани. — 1960. — № 48.
160. Руднев П.А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать» // Труды по русской и славянской филологии. Т. 18. — Тарту, 1971. — С. 195-221.
161. Русская словесность: Антология / Под общ. ред. д.ф.н., проф. В.П. Нерознака. — М., 1997.
162. Русский энциклопедический словарь. Т. II / Изд. И.Н. Березин. — СПб., 1877.
163. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. — М., 1990.
164. Самойлов Д. Книга о русской рифме. — М., 1982.
165. Самосознание европейской культуры XX века. — М., — 1991.
166. Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. — М., 1999.
167. Сегодня — это вчера / [Беседа П. Вайля и А. Гениса с И. Бродским] // Новый американец. — Нью-Йорк, 1983. — № 173.
168. Сельвинский И. Избранные произведения. — Л., 1972.
169. Сильман Т. Заметки о лирике. — Л., 1977.
170. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. — Вып. 21. — С. 135-143.
171. Сказание о нартах. Осетинский эпос / Изд. перераб. и доп.; пер. с осетинского Ю. Либединского; вступ. статья В. И. Абаева. М.: Советская Россия, 1978.
172. Славянский Н. Твердая вещь // Новый мир. — 1997. — № 9.
173. Словарь иностранных слов: актуальная лексика, толкования, этимология. / Н.Н. Андреева, Н.С. Арапова и др. — М., 1997.
174. Смоленский этнографический сборник / Сост. В.Н. Добровольский. СПб.; М.: Е. Евдокимова, Б. Итальянская. 1891. № 11. Ч. 1. 714 с.
175. Смыковская Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова. — М.: Флинта, 2010.
176. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М., 1996.
177. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX — начала XX века. — М., 1990.
178. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. / Пер. с фр. под ред. Хлодовича А. — М.: Прогресс, 1977.
179. Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. — СПб., 1999.
180. Сочинения Иосифа Бродского. Т. VI. — СПб., 2000.

181. Сочинения Иосифа Бродского. Том I. — СПб., 1997.
182. Сочинения Иосифа Бродского. Том III. — СПб., 1997.
183. Сочинения Иосифа Бродского. Том IV. — СПб., 1998.
184. Сперанский М.Н. Русская устная словесность. Т. I. Былины под редакцией с вводными статьями и примечаниями М. Сперанского. М.: Сабашниковы, 1916.
185. Спиваковский П. «Индия духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева как символистско-акмеистическое видение // Вопросы литературы. — 1997. — № 5.
186. Ставропольские епархиальные ведомости за 1895 год. Ставрополь: типография М. Тимофеева, 1895. № 13.
187. Ставропольские епархиальные ведомости. 1901. № 13.
188. Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. — М, 1975.
189. Степун Ф. Б.Л. Пастернак // Литературное обозрение. — 1990. — № 2.
190. Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. — М., 2002.
191. Стиль и традиции в развитии культуры. Сборник статей. — Л., 1989.
192. Структурализм: «за» и «против». — М., 1975.
193. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. — М.: Наследие, 2001.
194. Сургучев И.Д. Волшебные тетради // Сургучёв И.Д. Собрание сочинений. Т. 3. Повести. Пьеса / подгот. текстов, составл., публикация и общ. редакция А.А. Фокина. — Ставрополь: ТоварищЪ; Москва: Реарт, 2016.
195. Сургучев И.Д. Гамлет без Офелии // Возрождение. — 1939. — № 4193.
196. Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. — М.: Современник, 1987.
197. Сургучев И.Д. Кафе мадам Бовари // Возрождение. — 1939. — № 4203.
198. Сургучев И.Д. Реки вавилонские // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. — М., 1990. — Т. 1, кн. 1: 1920–1925.
199. Сургучев И.Д. Ротонда: Роман // Юность. — 1998. — № 2.
200. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). — М.: Intrada, 2007.
201. Твардовский А. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. — М., 1980.
202. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. — М., 2000.
203. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад. Переводы. Публикации. — М., 1989.
204. Традиция в истории культуры. Сборник статей. — М., 1978.

205. Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917-1921 гг.: Монография. — Волгоград, 1998.
206. Трыкова О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореф. дисс. ... д-ра фил. наук / МПГУ. — М., 1999.
207. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. — М., 1993.
208. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
209. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
210. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). — М., 2001.
211. Урбан А. Добрый ироник // Звезда. — 1987. — № 5. — С. 164-173.
212. Федотов О.И. Сонеты Анны Ахматовой как цикл // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1998. — № 4.
213. Флоренский П. Собр. соч. Т. IV. — Paris, 1989.
214. Фокин А.А. И.Д. Сургучев — драматург: монография. — Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2008.
215. Хализев В.Е. Литературная реминисценция и её функции // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. — Рига, 1989.
216. Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002.
217. Хугаев И.С. Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы. — Владикавказ: Ир, 2008.
218. Цетлин М.О. Эмигрантское // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. — М., 2002.
219. Цивьян Т.В. Ахматова и музыка // Russian Literature. — 1995. — № 10-11.
220. Человек и культурно-историческая традиция. Сборник статей. — Тверь, 1991.
221. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. — М.: Книжный дом «Либроком», 2009.
222. Чиковани М. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М.: Наука, 1966.
223. Шацкий Е. Утопия и традиция. — М., 1990.
224. Шилин Г.И. Страшная Арват: Сб. рассказов. — Ленинград: ЛАПП; Прибой, 1929.
225. Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына: Пособие для поступающих в вузы. — М., 1994.
226. Шульженко В.И. Кавказский феномен русской прозы: вторая половина XX века. — Пятигорск, 2001.
227. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — Киев, 1996.

-
228. Энциклопедический словарь. СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1891. Т. V.
229. Эолова арфа: антология баллады. — М., 1989.
230. Эткинд Е.Г. Материя стиха / Репринтное издание. — СПб., 1998.
231. Юнусов И.Ш. Проблема национального характера в творчестве Л.Н. Толстого 1850–1860-х гг. — М; Бирск, 1997.
232. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.
233. Brodsky J. Introduction // Anna Akhmatova. Poems. — New York, 1983.
234. Foulquie P., Saint-Jean R. Dictionnaire de la langue philosophique. — Paris, 1962.
235. Gould J. Kolb W.C. A Dictionary of the Social Sciences. — London, 1964.
236. Jakobson R. Aspects linguistiques de la traduction // Essais de linguistique generale. — Minuit, 1963.
237. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. — Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
238. Venclova T. Development of Semantic Poetics // Polukhina V. Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. — London, 1992.

Научное издание

Фокин Александр Алексеевич

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

Монография

Публикуется в авторской редакции

Подписано в печать 06.03.202 г.
Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 13,60.
Тираж 500 экз. Заказ 285.

Типография ИП Тимченко О.Г.
Идентификатор - 6044707
355000, РФ, г. Ставрополь, ул. Тухачевского, 26,
ИНН 263401442118

Телефон/факс (8-86-52)42-64-32
ideya_plus@mail.ru