

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ Г. ЕКАТЕРИНБУРГА

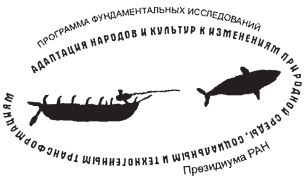
ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей
Выпуск 3
Том 1

Екатеринбург
Издательский дом «Союз писателей»
2007

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94
Л 642

Издание подготовлено при финансовой поддержке Управления культуры администрации г. Екатеринбурга



Исследовательский проект проводится в рамках программы фундаментальных исследований президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям», а также интеграционного проекта УрО — СО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»

Ответственный редактор д-р филол. наук *Е. К. Созина*

Редакторы: д-р филол. наук *Е. К. Созина,*
канд. филол. н. *Е. В. Харитонова*

Рецензенты: д-р филол. наук *Ю. В. Доманский*
(Тверской государственный университет),
д-р филол. наук *Н. В. Серебренников*
(Томский государственный университет)

Рекомендовано к печати ученым советом
Института истории и археологии УрО РАН

© Издательский дом «Союз писателей», 2007
© Институт истории и археологии
УрО РАН, 2007
© Авторы статей, 2007

ISBN 978-5-91273-006-1

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 5

Проблема Автора в художественной литературе

Созина Е. К. «Лицо» и «образ» автора в произведениях писателей Урала конца XIX – начала XX века 9
Кораблев А. А. Авторское литературоведение 35
Зырянов О. В. Автор между текстом и комментарием 44
Автухович Т. Е. Автор и Ничто 63
Иванюк Б. П. «Смерть автора» Р. Барта: NB 73
Мирошникова О. В. Проблема квазиавторства в условиях метажанровых лирических структур (Н. А. Некрасов в подготовке первого сборника стихотворений Ф. И. Тютчева) 79
Собенников А. С. Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя 91
Банах И. В. Автор в ситуации утраты языка: вербатим в современной драматургии 100
Четвертных Е. А. Авторские репрезентации мифа об Элизиуме в русской поэзии XIX века 115
Клягина Л. Р. Художественное сознание Гоголя в прозе начала XX века (Д. Хармс и К. Вагинов) 125
Мухин М. Ю. Проблема автора и статистический анализ текста 132

Круглый стол

Теоретические и исторические аспекты проблемы Автора 144

Репрезентация Автора в истории литературы и словесности Урала

Соболева Л. С. Урал XVIII века: от словесности к литературе 156
Ларкович Д. В. Формирование авторского сознания Г. Р. Державина в стихотворениях периода пугачевского бунта 170
Горбачева Н. Н. Русская книга «из римской истории» П. А. Словцова 182
Королева В. Б. Типологические особенности образов «забитых людей» в произведениях Ф. М. Решетникова 188
Слобожанинова Л. М. О рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка 1900-х годов 194
Колмогорцева Г. Ю. Тип идеальной женщины как выражение авторской позиции в цикле Д. Н. Мамина-Сибиряка «Медовые реки» 203
Шпаковская Е. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк как зритель 211

Девятайкина Г. Л. Литературные двойники уральских городов в рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка 218
Житкова Л. Н. Дискурс автора в произведениях И. Колотовкина 228
Пращерук Н. В. Символизация повествования как способ обнаружения автора в повести Б. Тимофеева «Житие Ермы Мужицкого» 234
Козлов И. В. Переводы двух стихотворений из «Краледворской рукописи» уральского поэта 239
Масальцева Т. Н. К особенностям пермской литературной критики 1913–1916 годов: публикации Елатомского в «Пермских губернских ведомостях» 245
Клочкова Ю. В. Функции «чужого слова» в уральском газетном фельетоне начала XX века (на примере Перми и Екатеринбурга) 252

ОТ РЕДАКТОРА

Третий сборник статей «Литература Урала: история и современность» посвящен проблеме Автора в истории литературы и ее разнообразных контекстах, ибо именно эта проблема была заявлена как центральная на конференции, проведенной в Екатеринбурге в октябре 2007 г.: «Автор как творческая индивидуальность (региональный и национальный аспекты)». Ее итогом и выступает настоящая книга. Теоретическим введением к конференции послужила третья (обратим внимание на факт совпадений) встреча участников Теоретико-методологического семинара «Проблема Автора в художественной литературе» (Донецк – Гродно – Екатеринбург); статьи участников семинара составили первый раздел сборника. По сложившейся традиции, каждую статью сопровождает изложение дискуссии, развернувшейся в ходе обсуждения соответствующего доклада; в заключение раздела мы приводим запись разговора, состоявшегося на Круглом столе, который, подводя итог семинару, был посвящен теме «Теоретические и исторические аспекты проблемы Автора». Статьи постоянных участников всех трех заседаний семинара, а также тех, кто присоединился к ним на первой или второй встрече, можно прочесть в изданиях Донецкого и Гродненского университетов[1]. Мы надеемся, что работа семинара – несмотря на очевидную числовую символику, а быть может, с опорой на нее, не завершена окончательно, хотя каковы будут дальнейшие формы наших встреч и дискуссий, сказать заранее трудно. Проблема Автора так обширна, что о ней, как, впрочем, и о любой другой, аналогичной по объему и степени сложности, проблеме литературоведения, можно говорить сколь угодно долго.

Автора хоронили несчетное количество раз, и его «фениксоподобная» сущность сегодня, кажется, ни у кого не вызывает особых сомнений. Но каковы практики бытования этой «сущности» в веках и культурах, в разных национальных традициях и социальных формациях, каковы репрезентанты (субституты) Автора и Авторства, а главное – что стоит за «сущностью» в случае каждой конкретной творческой индивидуальности: какова эта индивидуальность в аспекте своей явленности в тексте, в проекции культурно-историчес-

кой памяти, во взаимодействии с эпохой и ее давлением, от которого, претерпевая его, так стремится избавиться художник, хотя сами формы «избавления» бывают принципиально различны?.. Эти и многие другие вопросы определили тематику докладов и соответствующих статей участников конференции по литературе Урала. Ведь проблема Автора характеризует бытование литературы Нового времени, а значит, ее обсуждение возможно на материале любой национальной или региональной литературной общности. «Слово не знает, кому оно служит. Оно приходит из мрака и не знает своих корней». Развивая эту мысль М. Бахтина, О. Седакова пишет: «Своих корней может и, вероятно, порой должен не знать и тот, кто говорит это слово, автор. Но мы, слушая поэтическое слово, начинаем догадываться о том, чего само оно и произносящий его не знают»[2]. Не в этом ли интуиция филолога, находящая подчас выражение сверхалгебраическое, а значит (согласно слову Поэта), невольно ставящая под сомнение себя и свое знание?..

Если статьи первого раздела имеют в большей степени теоретико-осмысляющий характер и касаются самого разного литературного материала, то начиная со второго раздела происходит дальнейшее развитие рефлексии исследователей на тему литературы региона – «Большого Урала». Автор в историко-литературном процессе, складывавшемся на Урале и вокруг Урала в XVII–XIX и начале XX в. – и Автор в социокультурных контекстах XX в., наиболее социализирующего, наиболее жестко деформирующего индивидуальность: столетие, уже прожитое нами, но не додуманное, не пережитое. Симптоматично, что одной из центральных проблем публикаций участников третьего раздела стало взаимодействие и почти неминуемая для прошедшего века конфронтация «индивидуального и коллективного» – личности и социума, художества и ремесла, поэта и власти – и т. д. и т. п. Целый ряд статей исследователей вводит в науку новый материал – объединенными усилиями наши авторы воссоздают коллективный портрет такого мало изученного феномена, как «газетная литература», «газетная поэзия» – от ее истоков на рубеже XIX–XX вв. – до периода наиболее яркого и бурного цветения в 20–30-е и 40-е гг. Понятие «литературная жизнь региона» наполняется здесь более чем конкретным смыслом, мы становимся свидетелями литературной борьбы творческих групп и союзов, деятельность которых, то уходя от недремлющего ока власти, то вновь разрастаясь, сопровождает фактически весь XX век.

Художник часто бежит времени, но волен ли он избежать про-

странства? Проблематики и поэтика *места* – постоянная тема наших конференций и сборников. «Голос крови» и «гений места» объединяются и выпевают свои партии в статьях четвертого раздела книги. Различна методология авторов помещенных здесь статей: историко-литературный анализ в разных его версиях – и геопоэтика, рассмотрение уровней художественного языка, мифопоэтика текста (в том числе поставленная «на службу» геополитике) – и критическая ревизия модели ориентализма, предложенной Э. Саидом и с тех пор многократно опробованной, как принятой, так и отвергнутой исследователями и собственно художниками (порой не догадывающимися об этом).

Статьи пятого раздела сборника посвящены отысканию и описанию автора в, казалось бы, традиционных компонентах художественного произведения – в жанре, стиле, поэтике текста, и опять – в тех стратегиях литературного развития, что образуются на наших глазах и настоятельно взывают к опознанию, будь то национальный роман, документальная проза, инь-янь-ская драматургия или фантастические миры писателей, наших соотечественников и соплеменников, отчетливо претендующих на выход в «классики».

Стоит напомнить, что и проводимые ежегодно конференции, и издаваемые сборники преследуют некую сверхзадачу: в них нарабатывается материал, необходимый для реконструкции истории литературы Урала и описания ее в научно-академическом формате. Мы рады, что каждый год некоторое число участников наших «штудий» остается постоянным, но к нему обязательно случаются «прибавки», что проблемы развития литературы региона и всех народов, живущих в нем, интересуют не только уральцев. Как Китай, по мнению одного францисканского монаха, жившего в средневековье, «расположен над океаном»[3], так и наш Урал располагается в том пространстве, что простирается «поверх барьеров».

Остается сказать о тех, кто работал над этой книгой и помогал осуществлению проекта в целом.

Олег Васильевич Зырянов – координатор Теоретико-методологического семинара по проблеме Автора и ответственный за первый раздел книги. В расшифровке стенограммы дискуссий и Круглого стола ему помогали **Татьяна Михайловна Лобова** и **Татьяна Анатольевна Арсенова**. Корректорская правка статей производилась **Татьяной Анатольевной Арсеновой** и **Ильей Владимировичем Козловым**. Мы благодарны **Ларисе Викторовне Петровой** за весомую помощь в обретении нашим изданием материальной поддержки, за

неизменный интерес Управления культуры г. Екатеринбурга к нашему проекту. Мы чрезвычайно признательны сотрудникам ЕМУП гостиница «Свердловск», ее директору **Игорю Николаевичу Лачугину** за радушный прием гостей конференции, за понимание проблем, связанных с финансированием научных командировок наших ученых. Мы очень любим наших друзей и хозяев тех домов, где ежегодно проходят конференции, – сотрудников **Объединенного музея писателей Урала**, хранящих свет и тепло родной литературы. Наконец, мы благодарны сами себе и всем тем, кто участвует в наших конференциях и вопреки прагматичному веку пишет статьи об уральских писателях и поэтах ушедших, уходящих и еще только наступающих времен.

Примечания

[1] См.: Литературоведческий сборник. Вып. 25: Проблема автора: онтология, типология, диалог. Донецк, 2006; Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. статей: В 2 ч. / Отв. ред. Т. Е. Автухович. Минск, 2007. Ч. 1.

[2] *Седакова О.* Музыка: Стихи и проза. М., 2006. С. 415.

[3] Гильом Рубрук. Итинерарий.

ПРОБЛЕМА АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© Е. К. Созина
Екатеринбург

«ЛИЦО» И «ОБРАЗ» АВТОРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА*

«Лицо автора» – понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым и отчасти пересекающееся с категорией «образ автора», предложенной В. В. Виноградовым. Обозначим причины, по которым мы остановились на этой, казалось бы, достаточно традиционной, терминологии.

Ю. Тынянов вводит понятие «лицо автора» в работе «Литературный факт», в связи с представлениями о литературной эволюции, что немаловажно для нас в контексте разрабатываемой темы. «Лицо автора» получает у него статус одного из *конструктивных принципов* литературы, а следовательно, это понятие оказывается внутренне связанным с бахтинским «чистым автором» как «активной формирующей энергией» и «принципом видения» (учтем, что работа Тынянова «Литературный факт» и книга Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» писались в одно и то же время – в 1924 г.). Во-вторых, «лицо автора» у Тынянова – понятие, производное от «литературной личности» или «авторской индивидуальности», которая, как отмечал ученый, «не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется»[1]. «При особых условиях литературной эволюции» литературная личность становится «литературным фактом»[2], т. е. означивает моменты генерации в движении литературы – упрочения или, напротив, смены, дифференциации, диффузии каких-либо явлений, будь то явления жанрового, стилевого или общеметодологического порядка. Наконец, к лицу автора, говорит Тынянов, «приводят» «явления стиля... в зачатке это можно наблюсти в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонацион-

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

ный фразовый рисунок – все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика; если рассказ этот ведется с установкой на рассказчика, от лица его, то эти неуловимые черты становятся конкретными до осязательности, складываются в облик...»[3]. Иначе говоря, «лицо автора» всего ярче проявляет себя через фигуру рассказчика, через формы повествования и стиля и в содержательном плане близко к бахтинскому понятию «вторичного автора», «частично изображенного». Условно его можно представить как буквальное *лицо*, которым автор поворачивается в тексте к своим читателям и которое обретает в тексте объемность в силу своей динамичности, художественной полимодальности. «Лицо автора», на наш взгляд, – понятие, которое способно выполнять синтезирующую роль при рассмотрении процессов историко-литературного характера (т. е. литературной эволюции как таковой), а также неких сверхтекстовых единств, выделяемых в творчестве писателя.

Обозначенный у нас рецептивный аспект понимания данной категории (неизбежно метафорической, как и большинство литературоведческих терминов) возник не случайно. В работах М. М. Бахтина это понятие употребляется не часто, хотя сам концепт «лицо» – в связке с антитетичным ему словообразом «личина» – принадлежит к числу постоянных бахтинских категорий-метафор. В заключительном абзаце работы «Автор и герой в эстетической деятельности», перед ненаписанной седьмой главой «Проблема автора и героя в русской литературе», очевидно, имевшей бы историко-литературный характер, Бахтин пишет: «Автор не может и не должен определяться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное ви́дение, и лишь по окончании художественного созерцания, т. е. когда автор перестает активно руководить нашим ви́дением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) *в некое лицо, в индивидуальный лик автора* (курсив наш. – *Е. С.*), который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев»[4]. Лицо автора для читателя – это «овнешленный» образ автора как другого, мир его души, повернутый ко «мне», читателю, и воспринятый в читательском эмпатическом, «сочувственном», понимании. Вот еще одно высказывание Бахтина из той же работы: «Переживаясь вне меня в другом, переживания имеют обращенную ко мне внутреннюю внешность, внутренний лик, который можно и должно любовно созерцать, не забывать... Эта внешность души другого, как бы тончайшая внутренняя плоть и есть интуитивная, воззрительная художественная индивидуальность: ха-

рактер, тип, положение и пр., преломление смысла в бытии, индивидуальное преломление и уплотнение смысла, облечение его во внутреннюю смертную плоть, – то, что может быть идеализировано, героизировано, ритмировано и пр.»[5]. Лицо, или лик, автора – как «внешность души другого» – знаменует некое «преломление и уплотнение смысла» в бытии, то уплотнение, которое немыслимо без читательской сотворческой активности, без соактивности эпохи, истории, самой литературы – всего того, что и составляет содержание литературной эволюции, или литературного процесса. «Автор должен быть прежде всего понят из события произведения, как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории...»[6], – писал Бахтин, подступая к предмету ненаписанной седьмой главы.

Пойдем далее. Оброненное Тыняновым при характеристике авторского «лица» слово «облик» – исходное и определяющее в семантике понятия «образ автора» у В. В. Виноградова. Обиходность и всеупотребимость этого термина, едва не ставшего элементом языка «обыденного» литературоведения, связаны с некоторой расплывчатостью и поистине всеохватностью его смыслов в работах самого Виноградова. С одной стороны, писал ученый, «"Образ автора" открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни»[7]; «...в своеобразии ... речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство композиционного целого»[8], т. е. это некий, выражаясь языком Тынянова, конструктивный принцип формы. С другой же стороны, «это – своеобразный "актерский" лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями»[9]. По-видимому, необходимость определить «эстетико-метафизические воззрения» писателя стала основанием для следующего тезиса Виноградова, переводящего на «реалистические», земные рельсы формалистские построения Тынянова: «Структура образа автора для историка литературы связана с общественной идеологией, характерологией и психологией, с типичными для того или иного общественного уклада образами деятелей, особенно тех, которые под-

визаются на поприще публичной словесности»[10]. Понятно, что о «тайне», «выводящей литературоведение за его пределы в собственно философскую и даже религиозную проблематику», – о чем писал С. Г. Бочаров, комментируя «проблему автора»[11], в марксистские времена говорить не полагалось.

Идя к «образу автора» через работу со стилем художника и «отметая» «всякие биографические сведения», Виноградов, тем не менее, дал повод для понимания толкуемого им «образа автора» в эмпирическом ключе, отсюда и критика его позиции М. Бахтиным в поздних (конца 1950-х–1960-х гг.) статьях и заметках: «Строго говоря, “образ автора” – это contradictio in adjecto. Так называемый “образ автора” – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его»[12]; «Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель <вс>якого образа, всего образного в произведении. Поэтому, так называемый “образ автора” может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода)»[13]. Судя по контексту мысли Бахтина в его работе, получившей название «Проблема текста», «образ автора» как «natura naturata» рассматривался им в качестве аналога «авторской маске» – это «безобъектное, одноголосое слово», которое «является наивным и негодным для подлинного творчества»[14]. Цельный и целостный автор предполагает объединение «лица» и голоса (точнее, как минимум двух голосов[15]), лица и слова, но воплощение его в произведении невозможно без «авторской маски» («Но в каких же высказываниях... выступает *лицо* и нет маски, т. е. нет авторства»[16]) – того, что, по Виноградову, и является «образом автора». Однако, несмотря на критические высказывания Бахтина, понятие «образ автора» в расширенном толковании его В. В. Виноградовым стало доминирующим в литературоведческом анализе на долгие годы, нередко оно употребляется и сейчас в силу своей почти визуальной простоты и метафорической многозначности.

Интегрируя все вышесказанное и отчасти выходя за пределы бахтинской трактовки «авторского лица» в статьях и заметках 1960-х гг., но идя в русле его же концепции в работе 1920-х гг., по ряду положений совпадающей с идеями Ю. Тынянова, мы полагаем, что «лицо автора», сородственное творческой (авторской) индивидуальности, можно представить как возникающую в поле читательской активности объединяющую текстовую манифестацию эмпирически выделяемых нами в произведении образов и голосов, включая центральный

из них – «образ автора», который в практике анализа самого Виноградова чаще всего рассматривался как «речевой субъект», «речевой образ автора»[17]. Близкие, но не эквивалентные понятия, появившиеся значительно позднее работ и Тынянова, и Виноградова, и Бахтина, – «эксплицитный» и «имплицитный» автор – повествовательные инстанции, соотносимые с условным рассказчиком или «авторской маской» (э. а.) и с «подразумеваемым, имплицитным “образом автора”»[18]. И если «образ автора», а также упомянутые более поздние понятия применимы скорее к образу конкретного, единичного художника, возникающего в пространстве его текстовых высказываний, в литературном контексте произведения, то «лицо автора», как нам представляется, может манифестировать группу писателей со сходными идеологическими или художественными установками, т. е. литературную *личность*, возникшую на основе генерализации творческих индивидуальностей и ставшую немаловажным фактом в литературной эволюции[19].

Предметом нашего внимания будет авторское «лицо» ряда писателей, писавших главным образом об Урале, причем Урале специфическом, в основном, северном, граничащем с запада с Русским Севером, а с востока – с Сибирью. И те и другие границы во времени, когда жили и писали наши авторы, не были даже виртуальной условностью, как ныне, – по фактам литературного и исторического сознания их просто не было. Речь пойдет о Д. Н. Мамине-Сибиряке, К. Д. Носилове и П. П. Инфантьеве; в целях большей репрезентативности к этой группе писателей мы присоединяем и К. Ф. Жакова, хотя в рамках данной статьи он не станет объектом подробного анализа[20]. Каждый из них являл собой весьма своеобразную творческую индивидуальность, творчество каждого писателя стало настоящим литературным фактом, хотя масштабы их дарований были весьма различны, и различны формы и степени их влияния на литературный процесс Урала и России.

Д. Н. Мамин-Сибиряк – признанный писатель общероссийского масштаба, буквально создавший свое «лицо» на теме Урала. К. Ф. Жаков – менее известный широкой аудитории писатель коми, оригинальный философ, участник и творец культурного ренессанса Серебряного века. К. Д. Носилов – ученый и общественный деятель той же эпохи, неутомимый путешественник, журналист, естествоиспытатель. П. П. Инфантьев – автор около 200 книг о различных народах и народностях России, популяризатор и просветитель, а также, как и любой из вышеназванных авторов, путешественник и жур-

налист (в 1912 г. он был редактором известного петербургского журнала «Заветы»). Их объединяет ряд личностных качеств – «охота к перемене мест», которая примерно с 1890-х гг. становится типологически общим свойством литературно-художественной среды России; инициативность и любознательность в освоении новых территорий и новых сфер жизни; элемент приключенчества, даже известного авантюризма, забрасывающий Носилова и Инфантьева в непролазные дебри северо-западной Сибири, Носилова на Ямал и в прочие труднодоступные районы, а Жакова толкающий к путешествию в Японию и Китай; активная установка на просвещение публики и стремление к тому, чтобы слово стало делом, надежда на воспитывающую роль литературы, на остерегающие власть руку и голос интеллигента (как сказал бы Ж. Деррида, все они были яркими репрезентантами культуры фонологоцентризма, типичной для Нового времени или эпохи Модерна). Исходя уже из этих эмпирических фактов, можно говорить о том, что в жизни и творчестве этих писателей мы наблюдаем не вполне учтенный историками литературы особый тип творческого поведения и авторского лица писателей рубежа века, – тип путешественника-просветителя, отдельные ипостаси которого в изобилии наличествуют у других носителей художественного сознания начала века (путешественников много – В. Соловьев, Н. Гумилев, А. Белый, М. Волошин и др., тогда как «просветительская» ипостась в эту пору была уже немодной, очевидно архаической).

Но, как уже было сказано, исходным и объединяющим началом для всей этой группы писателей является в нашем случае уральский топос с выходом на северо-запад и северо-восток от Уральского хребта. Центрирующая и цементирующая роль пространственного фактора при анализе «лица автора» видится нам неслучайной. Именно топика места, раскрываясь в топике текста, простираясь перед читателем не только в пространстве внутреннего мира произведения, но и в ощутимой телесности самого текста, создает неповторимое лицо творческой индивидуальности, а нередко и целой писательской филиации – то, что с известной степенью условности мы называем региональным «лицом» образа автора. Если для героя произведения, говоря на языке Бахтина, пространство текста – *окружение*, то для автора это – *кругозор*, эстетически упорядоченный в архитектонике художественного целого. Тип пространства, претворяясь в геопоэтику текста, становится обязательным атрибутом авторского лица и интуитивно узнаваемого нами образа автора. Он определяется не

только географией места, но и сопредельными факторами, выступающими репрезентантами авторского бытия, – историей, растворенной в месте и заново конденсируемой в тексте произведения, топологией места, претворяемой в сгущения и зияния смысла, а также и самой текстовой материи – материи письма, которая подчас рельефно повторяет геоприродный ландшафт места; человеческой психологией, свойственной данному месту и резонансно отражаемой в мимике авторского лица. Автора, участливо относящегося к пространству своего бытия и бывания, связывают с местом поистине диалогические отношения. «Этот мир, эта природа, эта определенная история, эта определенная культура, это исторически определенное мировоззрение, как положительно ценностно утверждаемые помимо смысла, собираемые и завершаемые Памятью вечной, суть мир, природа, история, культура человека-другого»[21]. «Свое» место становится «другим» автора, чужие же места, куда приводит странствие-письмо автора-путешественника (в наших случаях – реального, эмпирического автора, хотя подчас – и воображаемого, ставшего авторской маской), оплотняются энергией соучастного внимания и превращаются в знаки-символы авторского лица.

Произведения, о которых далее пойдет речь, писались авторами-уральцами на основе личного опыта странствий и наполнялись личным же пафосом открытия «большой» и «малой» родины, сопрягаемого с идеей возвращения к «истокам» (последнее особенно сильно у Мамина-Сибиряка и Жакова). Эта черта творческого сознания писателей актуализировалась в литературе в 1880–90-е гг., когда именно личный опыт становился достоверным источником истины, переплавляемой в письме. Отсюда и жанровые формы произведений – очерк, рассказ, повесть, которую сами писатели чаще обозначали не как собственно повесть, а как опять-таки «очерк» (Мамин-Сибиряк – «Сестры: Очерк из жизни Среднего Урала», «На рубеже Азии: Очерки захолустной жизни», «В горах: Очерк из уральской жизни»). Вымысел поверялся фактической достоверностью, автобиографичностью повествования, знаком которой становилась личная форма рассказа – рассказывание как процесс, нередко эквивалентный процессу странствия рассказчика и неспешно раскрывающий перед читателем авторское лицо.

Мы остановимся на нескольких произведениях Мамина-Сибиряка начала 1880-х гг., которые Г. К. Щенников отнес к периоду «второго дебюта» Мамина[22]: с них начался его путь в серьезную литературу, под ними впервые стал появляться его псевдоним, сросшийся

с фамилией: *Д. Сибиряк*. Это «Сестры», «Все мы хлеб едим...», «На рубеже Азии», «В горах», «В камнях», часть их когда-то впервые была собрана под одной обложкой в издании «Уральской библиотеки» И. А. Дергачевым[23]. Все они писались Маминым по свежим впечатлениям поездки на Урал, где он провел три с небольшим года – с весны 1877 по осень 1881 г. Отсюда объединяющая эти произведения фигура рассказчика, который по своим делам приезжает в места, где бывал когда-то в детстве или юности. Мотивировка путешествий его рассказчика по Уралу не очень волнует автора. Лишь в «Сестрах» герой-рассказчик имеет конкретную цель – собрать статистические сведения по Пеньковскому заводу; в остальных произведениях необязательность его странствий очевидна: в очерке «Все мы хлеб едим...» он сделан охотником, в очерке «В горах» это просто наблюдатель происходящей жизни, в очерке «В камнях» он сплавляется на барке по Чусовой, потому что таков кратчайший путь до Перми.

География пути рассказчика-героя одновременно конкретна – имеет свою закрепленную в именах локально-топологическую рельефность – и обобщенно-генеративна. Под вымышленными названиями топосов Мамина-Сибиряка скрываются известные уральцам места: в «Сестрах» рассказчик прибывает на Пеньковский завод, принадлежащий Кайгородову (т. е. Демидову) – И. А. Дергачев полагал, что это Лайский завод, ибо случившееся там убийство его управителя и легло в основу очерковой повести Мамина[24]. В очерке «Все мы хлеб едим...» действие происходит в селе Шатрово. «На рубеже Азии» раскрывает перед нами жизнь обитателей Тараканов-ского завода – очевидно, это Висим, где провел детские годы сам писатель, потом его герой учится в уездном Гавриловске с известным монастырем (т. е. Екатеринбурге) и лишь затем – в губернском Прикамске (Перми). Меняя имена, от очерковой точности писатель делает шаг в сторону вымысла, ему важно представить обобщенный портрет горнозаводского поселка на Урале, воспроизвести своеобычный уклад его жизни.

Репрезентативность картины старого, хотя и вполне современного автору Урала достигается разными средствами. На изобразительном уровне это пейзаж и особый тип ландшафта. На уровне языка это настойчиво педалируемая группа концептов, выступающих в роли манифестантов этногеографического, природного и национального своеобразия рисуемой действительности. В нерасторжимую связку собираются концепты «Урал», «сибирский» («Сибирь»), «северный»

(«север»), «русский». Вот ряд примеров: «После Строгановских заводов заводам Кайгородова *на Урале*... (здесь и далее в цитатах курсив наш. – *Е. С.*)» («Сестры»; 5[25]); «...в глубь *Уральских гор*, куда был заброшен Пеньковский завод» («Сестры»; 6); «Завод Тараканова заброшен в самую глубь *Уральских гор*... <...> ...везде лес, настоящий *сибирский* лес...» («На рубеже Азии»; 249); «густой *сибирский* лес», «из-за зубчатой линии которого *на севере* подымались волнистые силуэты *Уральских гор*, подернутых синеватою дымкой» («В горах»; 346); «...присутствие *сибирского* кедра, как известно, есть самый верный признак глубокого *севера* и мест "не столь отдаленных", с которых начинается настоящая "немшоная" *Сибирь*» («Сестры»; 7); «До всего своим умом дошел, *по-сибирски* это называют самородком» («Сестры»; 14); пельмени – «специально *сибирское* кушанье» («Сестры»; 14); «...*русский* человек ... чувствует большую слабость к чистоте...» («Сестры»; 57); «...как, вероятно, устроены все *русские* избы от Балтийского моря до берегов Великого океана» («Сестры»; 58); «Какие все славные, *русские* лица!» (о богомольцах – «Все мы хлеб едим...»; 121); «Широкое лицо Гвоздева ... принадлежало к тому типу *русских* лиц, которые Островский в одной из своих комедий называет "опойковыми" и "суздальского письма"» («В горах»; 375); «Печенкин был коренным типом *русского* обстоятельного купечества с сильной *азиатской* закваской» («В горах»; 387).

Обратим внимание: *Урал*, *Уральские горы* в текстах Мамина присутствуют как заглавные номинации, имена мест. Производное *уральский* употребляется крайне редко – в основном в применении к заводам, т. е. опять-таки к неким локусам. Качественный смысл «уральскости» передает определение *сибирский*: оно вмещает в себя и «русскость», и «уральскость», выступая метонимическим заместителем обобщающего свойства. «*Русский*» – это обозначение типового и характерного в человеческой внешности или поведении, универсальный антропологический концепт, общий для «сибиряков» и «уральцев». Не частое в языке Мамина определение *азиатский* скорее маргинально и большею частью несет негативный оттенок, предвещая отрицательную коннотацию «азиатчины» в литературе рубежа XIX–XX вв.[26]

Концепт *север* чаще всего появляется как указание стороны света: из Гавриловска герой «На рубеже Азии» едет «*на север*, где волнистой линией в синеватой дымке горизонта вставали и все сильней выяснялись силуэты *Уральских гор*» (298). Однако этот же концепт становится различительной метой пространства и места действия в

очерковой повести «На горах», также метонимически замещая здесь Урал: «Я долго любовался этой чудной картиной *далекого севера*, так и просившейся на полотно...» (346); «...отдыхая душой среди этого простора живой, чудной природы *севера*» (348).

Сибирь и Урал – это не чтобы части большой России, это некие целостные локусы, имеющие свое пространство, свой уклад, свой тип характера; они вполне равноправны с Россией, не претендуя на отделение от нее. Они сохраняют «русскость» в чистом, здоровом виде. В очерках «Все мы хлеб едим...», наблюдая раскинувшуюся перед ним панораму Шатрова, рассказчик-повествователь поневоле принимает традиционную точку зрения, увлекавшую в те времена массы народа искать добра и воли в Сибири: «Всякий, кто видал бесконечные равнины, тощие поля, болотины и убогие деревеньки Средней России, взглянув на Шатрово с высоты, на которой теперь был наш коробок, вздохнул бы свободнее и подумал: "Вот где она, Сибирь – золотое дно!"» (123). На поверку оказывается, что представление о «золотом дне» весьма наивно и чаще всего беспочвенно – Мамин вполне реалистически живописует безобразие и дикость нравов в уральских селах и заводских поселках, скрупулезно подсчитывает процент отставания уральской промышленности от мирового уровня, говорит о нещадной эксплуатации населения этих якобы свободных земель и истреблении их природных богатств. Но при обзорном, панорамном видении родины, передоверяемом рассказчику, в позиции автора чаще всего побеждает эстетический модус: пространство Урала и Зауралья, плавно переходящего в Сибирь, – это «необозримая ширь полей», которая «волнами уходила на восток и тонула где-то далеко-далеко в синеватой дымке горизонта» (123), не менее просторны и горы – в повести «На рубеже Азии» герой горюет «о своей милой Таракановке, потерявшейся в широком просторе Уральских гор» (289). «Очень пространственно!» (330) – говорит о своих родных местах один из старателей в очерке «В горах».

Собственно Урал в произведениях Мамина получает значение региона-медиатора, нечто вроде «границы-между» – между Россией и Сибирью[27]. От России Урал отделен природно-географически – высотой хребта, природно-этнологически – своеобразием мест и населяющих их жителей (в очерке «Все мы хлеб едим...» в орбиту внимания писателя попадают башкиры: зауральское Шатрово граничит с местами их обитания), но внутренне, ценностно он сохраняет свою принадлежность всему «русскому». Сибирь – это своего рода «образно-географический региональный синдром» (Д. Замя-

тин[28]), гораздо более обширная и трудная для освоения территория, поэтому она «подминает» под себя Урал, вбирает его в себя. Отсюда – взятый Маминым псевдоним *Сибиряк* – для *Уральца* еще не пришло время: так назовет себя уже в XX веке еще один уроженец Урала Павел Заякин.

Петербург лишь эпизодически противопоставляется провинции, в которой происходит действие произведений, но сама провинция от этого не умаляется – ведь она занимает бóльшую часть России. От «Сестер» до очерков «В горах», если рассматривать топику изданной Дергачевым книги произведений Мамина начала 1880-х гг. как единого целого, Петербург все более отчуждается автором от родного уральского – а по сути, всерусского – приволья. В автобиографической повести «На рубеже Азии» из Петербурга приезжает доктор, сын старушки Луковны, оказавшийся душевно больным. В очерках «В горах» в Петербурге рассказчик встречает Евмению, дочь Калина: там она пробует себя в роли актрисы, но получает лишь чахотку и страшную душевную неудовлетворенность. Провинция, т. е. Урал, Сибирь, север – это ширь, здоровье, вместилище природных и человеческих ресурсов России, хотя это же и непомерная тяжесть жизни, дикость и варварство нравов.

Рассмотренные нами особенности уральской топики оказывают формирующее влияние на весь художественный мир произведений Мамина и, соответственно, на образ автора. «Лицо автора» – лицо сибиряка-уральца. Он выходец из этих мест, но он стремится занять здесь позицию «мета», своего рода «вненаходимости», отсюда социально-профессиональная индифферентность, незакрепленность его рассказчиков. Это позволяет ему видеть окружающий мир во всей полноте и сложности, анализировать причины и генезис ухудшения состояния уральских горных заводов и обеднения жителей. Простор открывающегося взору ландшафта с волнистой линией гор на горизонте словно заставляет и его иначе оценивать этот мир, прощать людям проявления невежества и зверства, радоваться их доброте и миролюбию. *Окружение* героя-рассказчика становится сердцевиной авторского *кругозора*, обуславливая его привязанность к родине и созерцательно-любующийся взгляд на рисуемый природно-человеческий мир.

Поэтому прямая авторская оценка в произведениях чаще всего отсутствует: рассказчик может скорбеть, но не осуждать людей (за исключением автобиографического героя-рассказчика в повести «На рубеже Азии», вспоминающего свои детские года и заново пережи-

вающего все беды и несчастия своей семьи), и рано или поздно они одаривают его теплом и светом. Воссоздавая течение жизни в ее неспешной последовательности, писатель исподволь подбирается к характерам героев, к внутреннему существу человека. Этот метод авторского письма согласуется с постепенностью раскрытия перед наблюдателем незаметной на первый взгляд красоты и особого изящества уральской природы: «Общее впечатление от Уральских гор было очень неопределенно и на непривычного человека должно было наводить невольную тоску. Нужно с детства привыкнуть к этой незавидной серенькой природе, чтоб от души любоваться ее скромными красотами: невысокими горами, сплошь покрытыми хвойным лесом, глубокими горными долинами с говорливою речкой на самом дне да высоким прозрачным голубым небом, с которого волнами льется свет на эти незамысловатые картины природы» (400).

Очевиден рецептивный, дискурсный характер этого погружающего нас внутрь себя пейзажа, нацеленного на восприятие сердцем – не умом, требующего «тренированного» – поистине душевного – восприятия, в итоге которого в произведении складывается настоящая «феноменология» места, где ландшафт проникнут и одухотворен живым чувством человека. «Глаз невольно отдыхает на темной зелени бесконечного леса, и в душе пробуждается сильное освежающее чувство покоя, которым живет все кругом» (400). Автор говорит с читателем не ***о*** пейзаже, а посредством пейзажа и ландшафта о чем-то более сокровенном – и то и другое становится элементом и основой его художественного языка, питает его внутреннее авторское «я».

Трагизм и ужас повседневного существования человека в этих местах, дикость нравов просветляются и катарсически «снимаются» светом, льющимся не только от самой природы, но и от характеров людей, встречаемых рассказчиком в его уральских и зауральских путешествиях. Понимание личности этих простых и, казалось бы, грубо сколоченных «сибиряков» дается не сразу – подобно окружающей их природе, оно требует сосредоточенного и незаметного вглядывания, соучастного внимания. Постепенное изменение отношения рассказчика к своим героям, а параллельно тому возвышение и очищение их характеров мы наблюдаем в очерковой повести «В горах».

Вначале встреченные им в горах старатели рисуются рассказчиком через призму общего, сугубо городского и интеллигентского взгляда на этих людей и их ремесло: «Старатели – своего рода кроты, они портят, по словам ученых инженеров, лучшие места своей хищнической выработкой золотоносных песков» (345); «Старатель – это

именно и есть истощенный волк, который хищником бродит по лесам, отыскивая свою добычу» (359). Под влиянием рассказа Саввы Евстигнеича о полной приключений и опасностей жизни рассказчик начинает иначе видеть этого человека: «Он, в теперешней своей позе, так и просился на картину: ворот красной рубахи был расстегнут и открывал могучую, обросшую волосами, грудь; загорелая широкая шея точно была отлита из бронзы; седая окладистая борода и седые брови несколько смягчали эту ничем не сокрушимую силу в образе человеческом» (361–362).

Если Савва рисуется в романтических тонах, с явно литературным налетом некоторого демонизма, то второй старатель – неумелый и нелепый в своих попытках сделать что-нибудь полезное для артели Калина Калиныч – кажется рассказчику и более близким, и более человечным. Но и он вдруг раскрывается с совершенно неожиданной стороны: наслаждаясь солнечным теплом, он произносит настоящий гимн солнцу и миру, созданным Господом, так что рассказчик с удивлением заключает: «Это смешной Калин Калиныч теперь был в моих глазах совершенно другим человеком, точно он, в соприкосновении с матерью-природой, переродился и просветлел каким-то внутренним светом» (349).

Свет, и большею частью внутренний, идущий из глубин, – черта уральской природы, и эта же деталь становится лейтмотивной при изображении людей этого сурового, закрытого для чужаков края.

Рассказчик Мамина, приезжающий на Старый завод дважды и постоянно живущий в Петербурге, не затронут жизнью горнозаводского Урала с ее материально-экономической стороны, поэтому он имеет возможность любоваться природой и приглядываться к людям Урала. К концу произведения очерковое начало, связанное с изображением труда и быта старателей, а также судебной истории вокруг завода, отходит на второй план – автор решает задачу понимания личностей своих персонажей, ибо, как отмечает его рассказчик в самом начале, не события как таковые интересовали его более всего, а характеры – «Василиса Мироновна и Калин Калиныч сами по себе» (339). В итоге они и открываются ему во всей объемности и разнообразии индивидуальностей, а в стремлении разгадать этих людей перед нами раскрывается образ автора, меняется его стилевое «лицо» и форма произведения. Не случайно И. А. Дергачев отмечал, что «В горах» – это скорее не очерк, а уже повесть[29], причем, заметим от себя, гораздо более цельная и художественно верная, чем, например, «Максим Бенелявдов», созданный в те же годы и обозна-

ченный писателем как собственно повесть. Автор, предстающий перед читателем в этих произведениях, наделен даром созерцания, обнаруживающего суть жизни, а именно «...созерцание, – писал М. Бахтин, – активно и продуктивно – не выходящее за пределы данности другого, лишь объединяющее и упорядочивающее эту данность; действия созерцания, вытекающие из избытка внешнего и внутреннего видения моего другого человека – и суть чисто эстетические действия. Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она развертывается, как цветок»[30].

«Избыток видения», обусловивший оригинальную форму очерков Мамина начала 80-х гг., позволил ему в этот же период выйти к жанру романа, сформировать объективно-беспристрастную форму романного повествования, где эстетическое созерцание станет довлеющим, но где будут сохранены все наиболее интересующие Мамина-очеркиста приметы жизненного целого. Недаром тоску по родине в рассказчике очерковой повести «В горах» пробуждает увиденный в магазине пейзаж неизвестного художника, в котором он узнает родной Урал: «За елью и избушкой виднелся далекий еловый лес, еще дальше – невысокие горы, и над всем этим глубоким куполом опрокинулось чистое голубое северное небо, едва тронутое, как серебряною пеной, белыми облачками. Как живые встали передо мной картины и сцены далекого Урала, бесконечного леса, зеленых гор, привольной жизни старателей...» (399).

Чистота и глубина *северного* (уральского) неба и здесь является определяющей; зелень леса и волнистая линия невысоких гор вместе с неярким, но отовсюду видным небом создают своего рода символический образ уральского пейзажа, который как магнит притягивает человека, сумевшего понять и оценить его скрытую красоту. Этот образ природы Урала для Мамина постоянен и неизбывен, он входит в систему его внутренних онтологических ценностей, ибо он и определяет суть бытия человека в мире, в котором только художнику дано право и возможность видеть сущее разом – в его бытийной, не созданной, а созидающей состав человеческой души сути. Увидев картину, маминский рассказчик собирает вещи и уезжает из Петербурга на Урал.

Рассмотренные эпизоды – чрезвычайно редкие в фабульных произведениях, возможные, пожалуй, лишь в очерковых жанрах с их свободой от заданного русла повествования и независимой от романной истории внутренней жизнью рассказчика, который чаще всего обретает свойства автобиографического лица, раскрывают творчес-

кую лабораторию автора – это эксплицированные эпизоды его метапозиции, его незаметной рефлексии на себя в письме, которое практически эквивалентно жизни.

Итак, «образ автора» в произведениях Мамина – это путешественник и наблюдатель, обладающий цепким аналитическим умом и даром видеть и прозревать красоту. «Лицо автора» раскрывается как лицо созерцателя, умеющего связывать жизненные события не в причинно-следственную, внешнюю связь, а в связь по смыслу, по красоте, диалогически расположенного к этой жизни и участливо внимающего ей, но уклоняющегося от решительных в ней действий. Жизнь вовлекает его в свое содержание – и он подчас подчиняется ее давлению, но наибольшее наслаждение он получает именно тогда, когда вживается в иллюзию само-происходящей действительности, и она раскрывает перед ним то, что невозможно увидеть и узнать путем активного, деятельного внедрения. В сущности, это и есть позиция писателя-реалиста, в конце века доведенная Маминым поистине до совершенства и, повторяем, ставшая концептуальной основой новой формы маминского романа.

Необязательность, неакцентированность служебных дел при поездке на родину или в зауральские, сибирские леса – общая примета рассказчиков всех рассматриваемых у нас писателей. П. П. Инфантьев дает нескольким своим произведениям, имеющим очерковый характер, подзаголовок «Из дневника туриста» («За уральским бобром: Путешествие в страну вогулов. Из дневника туриста», 1894; «Поездка на Белое море. Из дневника туриста», 1911). Эту ролевую функцию авторского образа писатель подчеркивает в начале своих путевых очерков, рассказывая, что заставило его вместе с Носиловым отправился в путешествие по северо-западной Сибири – «в страну вогулов». Вот, в передаче Инфантьева, симптоматичный обмен репликами с нашедшим его в Екатеринбурге Носиловым: «– Куда же вы теперь пробираетесь? <...> – К вогулам, на реку Конду. – И надолго? – Нет, всего месяца на три, на четыре, словом – смотря по обстоятельствам. – Вы туда с научной целью? – Как вам сказать? Главная моя цель – добыть уральского речного бобра, которого я обещал представить на имеющий быть в начале августа этого года, в Москве, всемирный съезд естествоиспытателей»[31].

В художественных произведениях Носилов не оставил отчета о целях своего путешествия к вогулам, поэтому приведем еще одно его признание, переданное у Инфантьева: «Но кроме того и сама по

себе река Конда, вместе с племенами живущих на ней вогулов, представляет еще до настоящего времени terram incognitam, так как никто из ученых там не был, никто ничего о ней не писал, и, по пути, я буду производить этнографические, зоологические, а отчасти и географические исследования[32].

Носилова зовет в дорогу исследовательский «зуд», и это, кстати говоря, согласуется с его биографическим обликом. В описании Инфантьева он вполне реалистично смотрит на предполагаемую поездку, и она не пугает его, несмотря на осознаваемые им трудности. К тому времени он уже обладал соответствующим авторитетом и опытом – Инфантьев идентифицирует его как «исследователя Новой Земли». Однако сам Носилов позиционирует себя и в очерке Инфантьева, и в собственных произведениях как просто «путешественника». В рассказе «Юдик», входящем в книгу Носилова «Северные рассказы», его рассказчик говорит: «Я приехал туда (на Новую Землю. – *Е. С.*) как путешественник, а Юдик жил там со своими отцом и матерью»[33]. *Жить* и *ездить* по местам, где живут другие люди, – принципиально разные позиции; вторая обеспечивает свободу и возможность более объективного, не-пристрастного восприятия жизни. В рассказе «Дедушка Савва и его внуки», где Носилов описал их с Инфантьевым зимовку в краю вогулов (но описал совершенно иначе!), отметая в сторону свои «ученые» занятия и цели, рассказчик представляет цель своего далекого и нелегкого путешествия как нельзя более легковесно: «Это было в самой вершине реки Конды, в самом глухом, далеком углу вогульского края, когда я в 1892 году забрался туда с весны, чтобы видеть весь расцвет его природы среди лета»[34].

Носилов – «путешественник», «бродяга» (как аттестовал он себя по детским воспоминаниям[35]). Инфантьев – «турист». Образу «туриста» в изображении Инфантьева отвечают его достаточно наивные, книжно-романтические представления о сибирских лесах: «...Вы будете жить вдали от всякой цивилизации и всех ее – часто сомнительных – благ, вы будете дышать вольным воздухом на груди матери-природы в обществе первобытного человека, еще не развращенного ни алчностью наживы, ни другими добродетелями нашего просвещенного века, вдали от всяких тревог...»[36]. Автор поворачивается к читателю «лицом» утописта, исповедующего теорию «естественного человека» в духе довольно архаических на тот момент сентименталистско-романтических идей. Закономерно, что по пути следования в леса и во время проживания в оных грязь и дикость вогулов и

неустроенность их быта развенчивают иллюзии рассказчика Инфантьева, так что его главным желанием становится стремление «поскорее вырваться из этого дикого края, куда еще долго, вероятно, не проникнет луч цивилизации»[37].

По ходу повествования образ автора в произведении Инфантьева поворачивается к нам другой стороной лица. Он оспаривает традиционное представление о вогулах как о ленивых и злобных дикарях. Отмечая низкий уровень жизни народа и рост смертности среди племени, рассказчик говорит о пагубном влиянии прихода русских в эти края и формулирует свое понимание причин вымирания вогульского населения и запустения этих мест: «А известно, что при столкновении цивилизованного народа с диким, последний, если он не успеет слиться с новым пришельцем, осужден на вымирание. В беспощадной борьбе за существование победителем остается тот, имеет больше средств и силы для этого. Смертность и болезни вогулов являются как следствием их поразительной бедности и худого питания, а обеднение их происходит от столкновения с русскими купцами и кулаками, являющимися пионерами среди инородцев и высасывающими из них все лучшие соки»[38].

Фактически здесь фиксируется закон сохранения / уничтожения этносов, близкий выводам Н. М. Ядринцева. Высшая по развитию цивилизация несет «аборигенам» дополнительные беды, ибо она – «слепая, стихийная сила», «они не могут ей противопоставить силу народного образования и просвещения»[39], причем этот вывод писателя относим не только к сибирским или уральским малым народам, но и к архангельским поморам, и к мурманским рыбакам, традиционный образ жизни и уклад которых рушится силой наступающей городской цивилизации.

Образ автора, явленный в путевых очерках Инфатьева, неоднозначен: он сочетает в себе черты, идущие от литературной традиции, и те, что характеризуют биографическую личность автора. В тексте последние опредмечены стилистикой добросовестного, фактографически точного описания путешествия и аналитического разбора причин ухудшения жизни «инородцев». Сентиментально-романтические иллюзии рассказчика рассеиваются очень быстро – это скорее дань книжной традиции, нежели истинные воззрения автора. Наблюдая вогульский танец (который совсем в иной тональности описывал Носилов), рассказчик замечает: «Марья и старуха Петра закрыли головы и лица шалями, взяли в каждую руку по платку и в такт музыке стали повертываться, притоптывая ногами, нагибаться

то в ту, то в другую сторону и в то же время выделывать руками разнообразные движения, такие, какие у нас делают при комнатной гимнастике»[40].

Это принципиально депоэтизирующее письмо, девальвирующее романтику «дальних странствий» в места, где живут «естественные люди». Авторские «лики» в процессе разворачивания сюжета путешествия сменяют друг друга: «турист» исчезает – остается путешественник и наблюдатель, подчас с юмором воспринимающий дорожные и бытовые неурядицы и не теряющий присутствия духа при столкновении с опасностями и с чужой бедой. Он трезво смотрит на мир и по поводу воровства вогула в деревне, где они остановились, замечает: «Хорошо, будучи сытым, читать наставления о добродетели, но ведь голодному человеку от этого ничуть не сытнее!»[41].

Позиция и образ автора в произведениях Носилова сложнее. Инфантьев, как мы помним, представляет его в качестве ученого, путешествующего по неосвоенным землям с вполне конкретными исследовательскими целями. В отчетных очерках Носилова, публикующихся в «Известиях Русского Географического общества», его авторское «лицо» именно таково – он четко и добросовестно, с максимальной точностью, совершенно безэмоционально описывает свои поездки по Сибири и Северному Уралу. Однако в рассказах и очерках, рассчитанных на широкого читателя, Носилов преображается: перед нами возникает образ незаинтересованного ни в каких прагматических, в том числе и научно-когнитивных проблемах и целях человека, наслаждающегося жизнью, согласной с ритмами природы, общей с тем, как живут «дикари». Если рассказчик Инфантьева едет в далекие от цивилизации места в стремлении «опроститься», насладиться естественными благами природы и довольно скоро теряет свои розовые мечты, вызывая авторскую самоиронию, то носиловский герой-рассказчик, вначале не раскрывающий перед читателем своих соображений и чувств, по ходу повествования обнаруживает еще более романтические представления о жизни в лесах, нежели те, что исповедовал повествователь Инфантьева. Вот характерный пример.

В рассказе «Дедушка Савва и его внуки» (в иных изданиях рассказ назывался «Дедушка-вогул и его внуки»), материалом которого стало их общее с Инфантьевым путешествие в край вогулов (манси), рассказчик крайне задушевно, впечатляюще, с массой экспрессии описывает образ жизни бедных вогулов. И он, и Инфантьев подробно останавливаются на фигурах двух детей, потрясших их в

Оронтуре своим видом: дети были совершенно раздетые, несмотря на холод; путешественники отдают им занавески с окон, из которых детям шьется платье. У Инфантьева это дети вогула *Степана*, изгоя, заслужившего в пауле самую дурную славу вора, у Носилова они внуки слепого старика *Саввы*, музыканта и сказителя, опоэтизированного автором. Описывая встречу с детьми, рассказчик Носилова акцентирует чувства, прежде всего, конечно, свои – как цивилизованного и гуманного человека, встретившегося со случаем потрясающей нищеты и незаботы о детях: «Это были лет пяти мальчик и лет двух девочка, оба черные, как негры, от грязи, оба жалкие, как дикие лесные зверьки, и оба в таких рубищах, что страшно было смотреть, кажется, и привычному ко всему человеку. Бедность, ужасная бедность как-то особенно ярко взглянула на меня. И я чуть не заплакал при виде этих несчастных детей, у которых не было даже рубашки, чтобы прикрыть свое тело, на них были только лоскутки»[42].

На другое утро дети являются в рубашках, сшитых из занавесок, и рассказчик ликует: «Дети были уморительно смешны в моих розовых с цветами занавесках; девочке, пожалуй, это еще подходило; но мальчик решительно походил более на акробата, чем на обыкновенного мальчика в рубашке»[43].

Сравнение детей с «неграми» и «дикими лесными зверьками» сменяется образом «акробата». И то и другое – признак ментальности человека культуры, который использует привычные для городского читателя стереотипы и стремится вызвать у него соответствующие эмоции. Сам рассказчик демонстрирует нам лицо человека, наделенного чувствительностью: он не может выносить вида бедности, т. к. она терзает его сердце[44].

Носилов романтизирует и самих вогулов, и их жизнь. О слепом старике *Иване* рассказчик Инфантьева говорит, что он исполняет у вогулов роль музыканта и шамана и играет на разных инструментах «во время их пирушек»[45]. Драматическое представление, устроенное вогулами на Пасху, как мы упоминали ранее, не вызывает у него никакого восторга. Носилов делает слепого старика-музыканта героем нескольких рассказов и переименовывает его в Савву – более поэтическое, овеянное легендой имя. Его Савва – летописец жизни своего народа и его истории, подобно «вещему Баяну». Картина драматизированного представления-танца вогулов под пером Носилова разрастается до настоящего народного театра, динамичного и оригинального, захватывающего зрителей и заставляющего их вживаться

в происходящее как в сцену из настоящей жизни. Для Инфантьева в танце вогулов нет эстетического или познавательного смысла – он для него лишь знак наличия у них некоего, достаточно примитивного, искусства; это десемиотизирующее восприятие танца он и передает сравнением их танцевальных па с движениями, выполняемыми «при комнатной гимнастике». Носилов осуществляет символизацию увиденного танца, расширяет его пространство – танец становится свидетельством богатой и разнообразной духовной жизни вогулов, он позволяет понять их душу, свежесть и оригинальность их чувств, проникнуться их жизнью, так непохожей на все, чем живут люди в городах.

Подведем некоторые итоги. «Лицо автора» в произведениях Инфантьева обнаруживает черты популяризатора и просветителя, несущего русскому читателю знания о различных народах России. Внутренний авторский образ, эксплицированный в позиции рассказчика, – это наблюдатель, никогда не сливающийся с изображаемой жизнью, осознающий бездну культурных и исторических различий между ним и архаическими племенами, не претендующий ни на созерцательное любование их патриархальностью, ни на заинтересованное внедрение в их жизнь, но относящийся к ним как к людям, которые ничем не хуже и не лучше всех остальных. Позиция и лик «туриста», несмотря на отрицательные коннотации, закрепившиеся за этим словом в его обиходном значении, вполне адекватны образу автора Инфантьева. Он осторожен и не пытается глубоко исследовать «другую» жизнь, он скользит по поверхности – как беллетрист и массовый писатель-этнограф, границы дарования которого весьма невелики. Эстетический, подлинно художественный коррелят этой позиции мы наблюдали в творчестве Мамина-Сибиряка, талант которого, конечно же, несопоставим с тем, что природа дала Инфантьеву. Но в своих путевых очерках, в отличие от Носилова, Инфантьев задается самым главным вопросом, найти однозначный ответ на который и тогда и сейчас вряд ли представляется возможным: «Отчего это племя угасает? Истощило ли оно свою жизнеспособность и теперь умирает, повинуясь тем же законам, по которым все в мире рождающееся осуждено на смерть, или тут кроются другие причины, ничего не имеющие общего с законами природы? <...> Куда девалась чудь, обладавшая бесспорно высшей культурой, чем вогулы...?»[46].

Частное решение этой этнофилософской проблемы он находит – оно вполне реалистично и идет в русле классически-позитивистского представления о зависимости индивидуума, или целого сообще-

ства, от среды обитания, от состояния окружающего мира. По мнению писателя, условия жизни, в которые теперь поставлены вогулы, таковы, что они не могут не терять воли к жизни и не вымирать; гонения на их религию, начавшиеся со времен христианизации края, только усиливают эти процессы («Тут есть от чего упасть духом и начать жить, не заботясь о завтрашнем дне, как они все и живут...»[47]).

Образ автора в произведениях Носилова – это прежде всего человек любопытствующий, ему интересно всё, жажда исследования и нового знания властвует над его собственной личностью, он осуществляет акты экспансии на чужие территории, пытаясь понять их изнутри, демонстративно и ярко выражает свои чувства. Этот познавательный авантюризм делает его романтиком – ведь именно романтизм, проникнутый духом Просвещения, стал временем наиболее значительных открытий европейцами чужих народов и культур. Он гуманист и гораздо более, чем Инфантьев, активен в защите страдающих от русских колонизаторов «инородцев», но и он понимает пределы своих возможностей – ему лично не спасти ни вогулов, ни самоедов, ни остяков. Здесь был важен сам факт выхода книг о жизни вымирающих «инородцев» – и Носилов, и Инфантьев привлекали внимание общества к этой, чрезвычайно больной, проблеме.

Немаловажен и то, что мировоззрение обоих писателей несет в себе родовые приметы породившей их эпохи – упование на науку, на умножение знаний, которые и способствуют продвижению людей по пути прогресса. И для Инфантьева, и для Носилова традиции и верования народов, которых они наблюдают в своих путешествиях, – часть общечеловеческой культуры, требующая сохранения в своего рода «музейном», мертвом виде, а собственно религия – нечто вроде «пережитка» прошлого. Она нужна «простонародью», но верить в шаманов, идолов и прочих богов недопустимо для цивилизованного человека. По поводу религии вогулов Инфантьев пишет: «Но мы не должны удивляться всем этим нелепым верованиям вогулов в их шайтанов. Ведь и у нас в простонародье до сих пор водятся не менее нелепые поверья в домовых, леших, русалок, водяных и прочее. Вогулы народ дикий, да и в христианскую веру они обращены еще не очень давно, поэтому и требовать с них многого нельзя; но уж нам-то гораздо стыднее верить во все эти глупости»[48].

Христианство – более прогрессивная религия, поэтому среди «диких» племен его нужно всячески поддерживать и укреплять, христианство и просвещение должны идти рука об руку, – как, собственно, и было в России со времен покорения Перми Великой и других

нерусских народов России. В этом отношении Мамин-Сибиряк был гораздо более осторожен, позиция эстетического созерцания, предполагающая неспешное вглядывание в проходящую перед ним жизнь и порождавшая авторский «избыток видения», удерживала его от скороспелых выводов относительно жизни «глубинки» (русской и «инородческой»), от поспешных оценок, а равно от глобалистских выводов, которыми подчас грешило письмо его современников.

Однако все три писателя, о которых шла речь в этой статье, – при сохранении творческой индивидуальности каждого – раскрывают нам «лицо» автора-уральца, разнообразием творческих почерков и стилей обогащающее наше представление о литературе не только Урала, но и всей России последних десятилетий XIX – начала XX в.

Примечания

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 259.
[2] Там же. С. 269.
[3] Там же. С. 268.
[4] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 262–263.
[5] Там же. С. 177.
[6] Там же. С. 263.
[7] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 149.
[8] Там же. С. 154.
[9] Из письма В. В. Виноградова жене от 2 марта 1927 г. Цит. по: *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 311.
[10] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. С. 133.
[11] Приведем высказывание С. Г. Бочарова из письма Б. О Корману полностью: «Автор в произведении трансцендентен и человеческой личности самого писателя-автора – и в то же время связан с ним неразрывно, ибо "художественный мир" выходит из головы этого писателя. Здесь – тайна, выводящая литературоведение за его пределы в собственно философскую и даже религиозную проблематику», – куда, в сущности, и вел его М. Бахтин. Фрагмент из письма Бочарова цит. по: *Черашняя Д. И.* Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход: Уч. пособие. Ижевск, 2004. С. 12.
[12] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 313.
[13] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 422–423.
[14] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 314. Ср. также: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда "драматургом" в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и "образу автора" (и другим авторским маскам)?». – Там же. С. 314.
[15] Напоминаем, что «первичный» автор по Бахтину, «natura naturans», «может быть только *вторым* голосом в слове», это голос как «чистое отношение». – Там же. С. 314.
[16] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6. С. 371. Подробный комментарий полемики Бахтина с В. Виноградовым, Д. Благим и др. учеными в начале 1960-х гг. см.: Там же. С. 546–558.
[17] См. об этом: *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. С. 302–303.

[18] Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 51.

[19] Логика мысли Бахтина, для которого был важен и, очевидно, единственно возможен «*индивидуальный лик автора*», здесь нарушается, но при разговоре об авторе в истории, в сверхтекстовых общностях литературы это, по-видимому, неизбежно, и при толковании понятия «лицо автора» мы сознательно идем скорее за Тыняновым, сколь возможно корректируя его Бахтиным.

[20] См. в данном сборнике статью В. А. Лимеровой «Книга как жанр в творчестве К. Ф. Жакова: на примере “Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере” (постановка проблемы)».

[21] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. С. 202.

[22] *Щенников Г. К.* Литературные дебюты Д. Н. Мамина // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. / Под общ. ред. Г. К. Щенникова. Т. 1. Екатеринбург, 2002. С. 889.

[23] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы: 1880–1883 гг. / Под ред. И. А. Дергачева. Свердловск, 1980.

[24] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество: Критико-биографический очерк. Свердловск, 1977. С. 66.

[25] При цитировании произведений Мамина-Сибиряка в нашем тексте в скобках указываются страницы по изданию, осуществленному И. А. Дергачевым: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы: 1880–1883 гг. Свердловск, 1980.

[26] Напомним, что название повести о детстве «На рубеже Азии» было дано не самим автором, а А. М. Скабичевским при первой публикации произведения в журнале «Устои» (1882, № 3–4, 5), при жизни автора оно не перепечатывалось. См.: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы: 1880–1883 гг. С. 443; *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 907.

[27] Исследователь темы Урала в творчестве Мамина пишет: «В произведениях Мамина-Сибиряка Урал – не только и не столько “геологическая морщина”, сколько “исторический порог в Азию”» (*Горизонтов Л. Е.* Русский человек у порубежья Европы и Азии. По страницам уральской энциклопедии Д. Н. Мамина-Сибиряка // Азиатская Россия: люди и структуры империи: Сб. науч. статей. Омск, 2005. С. 101).

[28] *Замятин Д.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М., 2004. С. 75.

[29] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. С. 62.

[30] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. С. 106.

[31] *Инфантьев П.* За уральским бобром: Путешествие в страну вогулов. Из дневника туриста // Вестник Европы. 1894. № 6. С. 538.

[32] Там же. С. 539.

[33] *Носилов К. Д.* Северные рассказы. Свердловск, 1937. С. 125.

[34] Там же. С. 93.

[35] См. рассказ «Мои первые путешествия». – Там же. С. 33.

[36] *Инфантьев П.* Указ. соч. С. 539.

[37] *Инфантьев П. П.* Путешествие в страну вогулов. СПб., 1910. С. 185. Книга представляет собой расширенное и доработанное описание того же путешествия в страну вогулов, что и в очерке, публиковавшемся ранее в «Вестнике Европы», с прибавлением рассказа о зимовке путешественников в вогульском поселении.

[38] *Инфантьев П.* За уральским бобром: Путешествие в страну вогулов. Из дневника туриста. С. 553.

[39] *Инфантьев П.* Поездка на Белое море. СПб., 1911. С. 118.

[40] *Инфантьев П. П.* Путешествие в страну вогулов. СПб., 1910. С. 48.

[41] Там же. С. 95–96.

[42] *Носилов К. Д.* Северные рассказы. С. 97.

[43] Там же. С. 99.

[44] Следует иметь в виду, что бóльшая часть рассказов Носилова писалась для детской аудитории, отсюда прямые авторские оценки и открытое выражение эмоций. Но эти же черты характерны и для стиля его «взрослых» произведений, только, пожалуй, в менее ярком, не столь впечатляющем виде.

[45] *Инфантьев П. П.* Путешествие в страну вогулов. С. 39.

[46] Там же. С. 107.

[47] Там же. С. 189.

[48] *Инфантьев П. П.* Путешествие к лесным людям. М., 1898. С. 37–38.

Дискуссия

Т. Е. Автухович: Тема очень популярная. Действительно, идея определить взаимозависимость между гением и местом (я оперирую понятием А. Гениса «гений места») приковывает к себе пристальное внимание. Кажется, что здесь можно найти какую-то разгадку. Наверное, в том, о чем Вы говорили, такая разгадка просматривается. Но я хочу задать такой вопрос: обусловливается ли реконструируемое Вами «лицо» уральского писателя проявлением характера развития литературы в целом? Насколько я помню общий очерк литературы рубежа веков, то именно интерес к открытию новых земель, тематических пластов для литературы этого периода и характерен. Второй вопрос: может быть, это проявление жанров? Может быть, это уже жанровое лицо, с которым обращается автор, потому что и описательность, и тяга к путешествиям, и просветительство – все это видовая принадлежность жанров очерка, рассказа... Кроме того, понятно, что авторское «лицо» реконструируется и создается за счет концептов. Но тогда это, может быть, проявление темы, к которой авторы обращаются, чисто территориальная специфика? Хотелось бы увидеть разгадку гения места в том, на что в свое время пытался нацелить нас Г. Гачев, т. е. в пространственной картине мира. Понятно, что она одна у уральца, другая у человека, живущего в равнинной полосе. Поэтому как Вам кажется (на взгляд человека, который с этой проблемой реально столкнулся): насколько закономерны и перспективны оба подхода, особенно гачевский?

Е. К. Созина: Спасибо, Татьяна Евгеньевна, за такое протяженное, развернутое совыступление. Наверное, я отвечу так. Вот те вещи, о которых Вы сказали: 1) тип литературы рубежа веков; 2) характер жанровой ориентации произведений, в которой писали эти авторы; 3) сама тема, которая затрагивалась в произведениях этих писателей. Все эти три основных фактора, конечно же, и обусловливают своеобразие того, что метафорически мы называем «гением места», проявляющим себя так или иначе во всех произведениях данных авторов и обуславливающим тот особый вид, или то особое «лицо

автора», о котором я пыталась сказать. Безусловно, эти типологические вещи здесь присутствуют и их следует учитывать. И я как раз начинала свое сообщение с разговора о том, что эта склонность к передвижению, к перемене мест, с одной стороны, а с другой – ориентация на достоверное личное знание, которое получает наибольшую валидность, наибольшее доверие у читателя именно в очерковых жанрах, – всё это относится к родовым приметам литературы конца XIX – начала XX в.

Но не случайно в моем докладе первым писателем выступал Д. Н. Мамин-Сибиряк, и я говорила о произведениях Мамина начала 1880-х гг. В данном случае он – для меня, по крайней мере, – в рамках этой темы выступил таким вот определителем мэйнстрима... неким первооткрывателем... или по крайней мере писателем, который задает эту тему во всей ее панорамности и во всем ее своеобразии. А дальше к Мамину-Сибиряку присоединяются и последующие писатели, у которых мы обнаруживаем те же родовые черты авторского облика, которые я выделяла в произведениях Мамина 80-х гг.

Т. Е. Автухович: Можно я поставлю вопрос грубее? Если Н. Гумилев взял бы и поехал не в Африку, а, например ... на Урал и за Урал? Естественно, он обратился бы к своим впечатлениям, написал бы не африканский, а уральский, сибирский дневник. Как-то это повлияло бы на него?

Е. К. Созина: Ну наверно, повлияло бы. Я здесь не рискую строить предположения касаемо Гумилева...

Т. Е. Автухович: Есть ли разница в том, что пишет человек, в этих местах выросший?..

Е. К. Созина: Есть. Есть эта разница.

Т. Е. Автухович: Чем она диктуется? Жанрово?..

Е. К. Созина: Нет, она, конечно, диктуется не жанрово. Она диктуется ощущением этих мест. Но вот, к сожалению, самые выразительные фрагменты из произведений Мамина-Сибиряка я выпустила в силу того, что не укладывалась во время. Она диктуется ощущением этих мест, но и той природной, органической интуицией, которая идет от человека и от самого его письма, порой изоморфного месту. В сущности, это внутреннее, раскрывающееся в геопоэтике текста ощущение места, – это тема одного из наших исследователей, тоже автора нашего проекта, Владимира Васильевича Абашева, который здесь присутствует и который у нас неоднократно делал доклады именно на эту тему. Об этом существует целый ряд работ, в основном, правда, по произведениям XX в. Опорный писатель здесь,

конечно, Павел Петрович Бажов. У него находим ощущение некоей ауры места. Вот Майя Петровна Никулина озаглавила свою книгу о Бажове очень характерно, очень симптоматично: «Камень. Гора. Пещера». Соединение этих разных измерений, разных топосов, возможно, и создает некую оригинальность и самобытность Урала. Хотя каждый переживает ее по-своему, и каждый выражает ее в тексте по-своему.

Теперь что касается жанровой ориентации этих писателей. Видите ли... Произведения Мамина, о которых я говорила, начала 80-х гг., тоже обозначены в авторских предуведомлениях как очерки. Но фактически они перерастают границы очерков, в них наблюдается эпизация, романизация... как угодно. И повесть «На рубеже Азии» – это чисто повесть, конечно же. «В горах» – это тоже повесть, и т. д. О любом из этих произведений можно сказать, что это уже не очерк, а нечто большее. Поэтому дело даже не в жанре. Жанр очерка главным образом использовался теми двумя авторами, о которых я говорила позже, поскольку они действительно описывали свои путевые впечатления от странствий по Северо-Западному Уралу и Сибири, т. е. по Северному Уралу и Северо-Западной Сибири. Очерк здесь диктовался их целями и фрагментарностью их заметок. Но говорить, что «лицо автора», так называемого уральца (не очень люблю употреблять это слово), во второй половине и конце XIX века и в XX веке ярче всего проявляется в очерковой форме, я бы не стала. Потому что можно было бы здесь вспомнить романы Мамина-Сибиряка, которые он пишет в 80-е гг. и в которых еще более, быть может, отчетливо и очевидно проявляет себя «гений» уральского места. Проявляет себя лицо автора-уральца, черты и признаки которого оно обрело всё-таки раньше, в тех текстах конца 70-х – начала 80-х гг., о которых я, собственно, и говорила.

© А. А. Кораблев
Донецк

АВТОРСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ*

Среди литературоведов с некоторых пор установилось трудно-объяснимое недоверие к работам, написанным хорошо, т. е., по определению Ф. Достоевского, художественно («...художественность в писателе есть способность писать хорошо»[1]), в которых слишком уж выделяется рука пишущего, да и сам пишущий. Отторжение и неприятие таких работ (будем называть их *авторскими*[2]) основано, по-видимому, на предубеждении, что филология – это наука и только наука, и потому стиль филологических работ должен быть исключительно научным, т. е. максимально объективным и стилистически нейтральным.

Но филология – не только наука. В классической словарной статье «Филология» выдающегося филолога нашего времени С. С. Аверинцева филология вообще не названа наукой, она деликатно определена как «совокупность, содружество гуманитарных дисциплин», и там же, в этой статье, объяснено, почему филология едва ли станет когда-нибудь точной наукой: потому что ее строгость и особая точность состоят не в формализации и не в математизации знания, а «в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающим произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания»[3].

Безличная форма филологического изложения и, соответственно, мышления, стала общепринятой, хотя и постоянно нарушаемой, нормой филологического дискурса, утверждаемой в требованиях к написанию курсовых, дипломных и диссертационных работ и поощряемой изданиями, именующимися «академическими». В процессе такой тотальной научно-государственной унификации сформировался тип «среднего литературоведа» – удобная матрица для штамповки литературоведческой продукции и мучительное прокрустово клише для оригинально мыслящих филологов.

«Средний литературовед», прошедший все стадии усреднения, не может не вызывать сочувствия и сожаления. Михаил Булгаков, например, так отзывался о подобной деятельности: «Ничего не скажешь, сюда вложены пуды пота... Скорее всего, писалось для получения ка-

* Исследование выполнено в русле интеграционного проекта УрО – СО РАН «Эволюция жанров в русской литературе XVII – XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»

кой-нибудь очередной степени. Уверяю тебя, ни читателю, ни писателю это абсолютно неинтересно. Они пишут друг для друга»[4].

А Виктор Ерофеев даже написал портрет «среднего литературоведа»: «Он обстоятелен, неторопли́в, и метод его (в это свято он верит) научен. Я вижу его, склонившегося к столу, – зеленый абажур, книги с закладками, исписанные бисерным почерком карточки, выражение лица сосредоточенное, телефон отключен, на лбу капельки пота»...

Заглянув через плечо этого литературоведа, мы прочитаем примерно следующее: «Процесс формирования мировоззрения писателя, на которого большое влияние оказало становление новых принципов идейно-художественного значения, происходившего главным образом в предшествующий период, сопровождался, что особенно важно отметить, углублением изображения своеобразными художественными средствами...» и т. д.

Ерофеев восклицает: «Откуда взялся этот тарабарский лексикон? Чему он обязан?». И отвечает: понятию нормативности. «Нормативность – девиз нашего литературоведа. Он человек штампованного языка и штампованных мыслей. На том стоит»[5].

Сам Виктор Ерофеев представляет пример ненормативного литературоведения, причем отступление от какой-либо нормативности (смысловой, идеологической, языковой) становится для него едва ли не самоцелью: все восхищаются Булгаковым – значит, нужно доказать, что это посредственный писатель; говорят о традициях советской литературы – он объявляет ей поминки и т. д.

Более свободен и художествен в личностном самовыражении другой Ерофеев – Венедикт. Например, его эссе о Василии Розанове начинается гротескным описанием попытки самоубийства сразу из трех пистолетов, после чего герой, он же автор, решает использовать более надежное средство – «яды и химикалии», которые выпрашивает у знакомого фармацевта Павлика, а заодно прихватывает три тома сочинений Розанова. Тем самым, во-первых, моделируется ситуация, оптимальная для чтения этих книг (экзистенциальная, пограничная – между невозможностью жить и невозможностью умереть), а во-вторых, трехтомник Розанова семантически сближается с «ядами и химикалиями», что ставит героя, уже выбравшего, жить ему или не жить, перед еще одним выбором: «Сначала отхлебнуть цикуты и потом почитать? Или сначала почитать, а потом отхлебнуть цикуты? Нет, сначала все-таки почитать, а потом отхлебнуть»[6].

Цикута, конечно, заставляет вспомнить смерть Сократа, но вместе с ним и Фауста: чтение Розанова отвлекает героя от мыслей о

суициде и тем самым, в соотнесении с фаустовским сюжетом, приравнивается то ли к спасительному ангельскому пению, то ли к иному, дьявольскому знанию, восполняющему прежнее, человеческое, которое тоже имеет фармацевтическое свойство: в больших количествах оно приносит печаль и приводит к самоубийству.

Может возникнуть резонный вопрос: а почему бы автору свои мысли не выразить прямо, не устраивая перед читателем весь этот балаган? Ответов может быть несколько. Во-первых, в несвободном обществе не все мысли принято высказывать прямо. Во-вторых, прямые высказывания не всегда уместны и в свободном обществе. Но главное – в-третьих – прямое высказывание в соединении с непрямым воссоздает особую, не отвлеченно-умозрительную, а воображаемо-познавательную ситуацию, в которую включается не только голова познающего, но также и другие органы познания. В таком, целостном, высказывании, соединяющем «ум» и «сердце», если продолжить ерофеевскую фармацевтическую метафору, рационалистическое знание, разъединяющее, разъедающее, отравляющее, дополняется противоядием – иррациональным, которое в отрыве от здравого смысла может быть небезопасно, но в соединении с ним – наоборот, целительно и спасительно.

Эмоциональная аранжировка познания, которая обычно или игнорируется, или сознательно искореняется, служит своеобразным датчиком, реагирующим на качество знания: радость озарения, открытия, узнавания – естественная реакция человеческого существа на приближение к истине, и точно так же тоска многознания (которое, как известно, уму не научает) или скука изложения – верный признак мнимости, квазинаучности, профанации.

Наконец, третья составляющая целостного познания – воля, регулирующая отношения между умом и чувствами. В традиционной науке, именуемой классической или «академической», с ее установкой на объективность, усилие воли направлено на разъединение рационального и эмоционального знания с целью «очищения» разума от всяческой субъективности, которая ассоциируется прежде всего с чувственным восприятием. Иначе в неклассической науке, мощно распространившейся после феноменологической революции в философии, когда было осознано, что субъектно-объектные соотношения – гносеологическая условность, что объективность – тоже субъективна, а субъективность, соответственно, обладает свойствами объективности, что, наряду с метафизической перспективой, последовательно размыкающей границы субъектно-объектных определеннос-

тей, не меньшее значение имеет онтологическая перспектива, устраняющая эти границы.

«Смерть автора» – это диагноз не столько современного искусства, где умертвить автора не так просто, сколько академической науки, притом в ее завершающей, агонизирующей стадии – в структурализме. Но парадоксальным образом именно в этой статье тезис о смерти автора блистательно опровергается: Ролан Барт демонстрирует свое авторство и возможности иного, постструктуралистского исследования, где находится работа и чувствам, и воле.

Уточним: академическая наука тоже не анонимна, ей тоже присуще авторство, в основном, двух типов – номинальное и концептуальное, которые соотносятся с двумя видами научной деятельности – аналитической и интерпретационной.

Номинальное авторство – когда именем ученого называется какой-нибудь открытый им закон, выведенная формула, введенное понятие и т. д. (например, «теорема Пифагора», «числа Фибоначчо», «таблица Менделеева» и т. д.). В филологии такие именования довольно редки (например, обычно указывают, что термин «остранение» ввел В. Б. Шкловский, «объективный коррелят» – Т. С. Элиот и т. д.) – филологические понятия, которые можно считать вполне объективными, либо давно утратили авторство, либо очень быстро его утрачивают, становясь общими местами.

Концептуальное авторство более заслуживает персонального имени, поскольку выражает определенную «точку зрения», с которой исследователь видит системность известных фактов и понятий. Мы различаем концепции Тынянова, Бахтина, Лотмана, Кормана и др., обусловленные определенностью и даже уникальностью авторской позиции, но поскольку мы можем «придерживаться» какой-нибудь из этих «точек зрения», то это означает, что и здесь личность исследователя участвует не в полной мере, редуцированно, актуализируя те или иные свои знания, аргументацию, «способ видеть факты», но не себя самое.

Но, как показывают опыты последних лет, в филологии возможно и *реальное авторство,* когда в исследовательский процесс включен и сам субъект как познающая личность. Происходит это в тех случаях, когда исследователь обращается к недоказуемым сферам и берет на себя *ответственность* за высказывание неверифицируемых суждений. Это не гносеологический произвол, это такая же ответственность перед истиной, как и в «точных науках», только в этих случаях истинность контролируется не системой установленных закономерностей, выраженных в формулах и проверяемых экс-

периментально, а неким «внутренним критерием» – чувством истины, которое срабатывает иррационально и у самого исследователя, и у тех, кто способен это исследование по достоинству оценить. Подобные суждения могут сопровождать и вполне академические исследования, придавая им впечатление органичности и психологической убедительности, но иногда выступают и как самостоятельный инструментарий.

В философии эта познавательная разнородность отчетливо выразилась еще в античности – в типологическом различении сократовской «майевтики», платоновского «искусства философии» и аристотелевской «науки философии», представляющих разные степени и формы авторства. В наибольшей степени оно представлено в философии учителя этих учителей – Сократа, чья личная жизнь и даже смерть – неотъемлемые компоненты его учения.

Аналогичны модусы проявления истины в христианстве: первичное, непосредственное, выраженное в проповедях, деяниях и смерти Учителя; затем – вторичное, выраженное в Евангелиях, в письменном изложении благой вести, которую принес Учитель и которая была услышана учениками; наконец, третичное преломление истины – богословие, сначала Отцов Церкви, затем их преемников, имеющее, несмотря на свой иррациональный предмет, все необходимые атрибуты научности.

В XIX в., когда религия, искусство и наука привычно сосуществовали порознь, происходят знаменательные попытки их сближения и даже совмещения.

Философские трактаты С. Кьеркегора – это опыты синтеза этического, эстетического и логического познания; более того – это продолжение платоновской традиции диалогического исследования. В небольшом трактате «Несчастнейший» описана дискуссия о том, что считать наибольшим человеческим несчастьем. Факты, логика, аргументы – все необходимое для философского спора наличествует. Но сам спор ведется у свежевырытой могилы, которой удостоится тот, кто докажет, что именно он является несчастнейшим. В другом трактате – «Наслаждение и долг» – не просто представлены две жизненные позиции, эстетическая и этическая, они представлены личностно, в форме исповедей, дневниковых рефлексий, насыщенных житейскими подробностями.

Интересен и, безусловно, исключительно важен опыт Ф. Ницше, который в одиночку пытался противопоставить христианской мировоззренческой парадигме собственную, «антихристианскую», выст-

раивая ее по той же эпистемологической схеме: первичное знание, знание откровения и его жизненного осуществления, он воплощает в образе пророка Заратустры, сам оказываясь в роли его «евангелиста», а дальнейшие научно-философские интерпретации оставляет многочисленным исследователям его творчества (среди которых отметим работы Хайдеггера, Ясперса).

Если эта эпистемологическая закономерность верна и продолжает работать, почему же филология не хочет или не может осуществить то, что осуществляет философия? Почему бы и ей не восполнить свое содержание, вернув себе эстетическое и этическое измерения?

Сам Ницше, который, по-видимому, никогда не забывал, что он все-таки филолог, о возникновении «новой филологии» писал (в 1875 г.) сдержанно, но определенно: «Думают, что подходит конец филологии. А я думаю, что она еще не начиналась». На одной из донецких конференций (в 2000 г.) А. В. Домащенко, вспоминая эти слова немецкого филолога, предположил, что чаемая «новая филология» должна отличаться от прежней тем, что в ней будет принципиально иное философское основание – не «представляющее» мышление, а «вопрошающее», которое в XX в. было глубоко осмыслено М. Хайдеггером.

Действительно, представляя нечто, мы как бы подменяем своей «волей» и своим «представлением» реальность, которая, тем не менее, дает о себе знать, когда, время от времени, она разрушает наши представления, устанавливая в эти моменты с познающим иные, непосредственные и личностные отношения. Но значит ли это, что, стремясь к адекватным отношениям с миром, человек должен непременно изживать в себе свою способность представления и культивировать способность вопрошания? Если мы согласны, что способность что-либо представлять, воображать и т. п. естественна для человека, то, может быть, вместо того, чтобы избавляться от нее, рискуя сформировать в себе неестественные или противоестественные свойства, стоит поискать столь же естественную форму соединения этих типов мышления, опосредованного и непосредственного?

Долго искать такую форму не придется, она давно найдена и хорошо известна: это *искусство*. Художественное произведение – это и есть единство «представления» и «вопрошания», и шире – единство его, с одной стороны, закрытости, законченности, завершенности, а с другой – разомкнутости, незаконченности и незавершенности.

«Представление» без его укорененности в бытии, без его вопрошающей основательности – художественная мнимость, имитация и

жизни, и искусства. Поэтому для полноценного, бытийного, художественного «представления» существует другой термин – «образ».

«Представление, – писал в XIX в. философ П. Д. Юркевич, – так как оно образуется по субъективной ассоциации, имеет характер совершенно случайного образа, в котором отображается не столько вещь, сколько видевший и ощутивший эту вещь человек или, по меньшей мере, случайное отношение человека к вещи. Если оно и имеет свою необходимость, то эта необходимость есть *психическая*, субъективно-условленная»[7].

Академическая («научная») филология строится на формальных основаниях и формализованных принципах, для чего необходима и неизбежна редукция целостного «образа» – подобно тому, как на двухмерной плоскости проецируется трехмерный объект. «Образ» разделяется на субъективное «представление» и объективное «понятие», после чего ученому, стремящемуся к объективному знанию, остается отделить представления от понятий, т. е., по сути, отделить себя, свою субъективность, свои представления от предмета, вызвавшего эти представления и пробудившего авторскую субъективность.

Против такой мыслительной процедуры, разумеется, бессмысленно возражать – она должна не только быть, но и совершенствоваться. Возражать приходится против самоограничения филологии процедурой формализации. Поэтому появление «неакадемической» филологии – закономерно и неразрушительно, она вовсе не отменяет филологию как науку, она ее восполняет. Она призвана исследовать и описать переход от «представлений» к «образам», а для этого владеть не только научной методологией, но и самой становиться «образной», «художественной», «личностной», «авторской».

В заключение постараемся коротко ответить на некоторые, как нам кажется, неизбежно возникающие вопросы.

– Нет ли опасности, что филология утратит свой предмет изучения, если попытается быть «больше, чем филология»?

Такая опасность есть, если продолжать считать филологию только наукой, а процесс познания ограничивать канонами научной методологии. Но уточним: опасность не в том, что нарушаются какие-либо методологические установки и условности, а в том, что усиливается риск неадекватности человеческого мироотношения. «Научное мировоззрение», при всей его ограниченности, обеспечивает достаточную степень адекватности, необходимую для природного вы-

живания человечества. Но для его целостного, т. е. природно-духовного существования, необходимо, чтобы и духовное знание, которое не поддается научной верификации, могло быть тоже испытано на адекватность.

Если ученый отважно выходит в открытый космос сверхнаучного познания, то очевидно, что опасен не сам выход за пределы методологически оснащенного исследовательского корабля, а риск оторваться от «научной базы», обеспечивающей связь фактическим, доказуемым, верифицируемым знанием. Отрыв от науки – это чистая субъективность, фантазирование без берегов, гносеологический сюрреализм. Поэтому, избегая *ненаучности*, но и сознавая необходимость расширения сферы научной компетенции, филологи все чаще говорят об *инонаучном* знании – не упраздняющем, но преодолевающем научность.

Находясь в пределах научности, филология суживает свой предмет до знаковой определенности. Но слово, и тем более художественное слово, – это не только знак, и если мы хотим исследовать слово во всей его полноте, то и наш исследовательский инструментарий должен быть сообразен этой полноте.

– Почему процессы, происходящие в философии, должны происходить и в филологии? В частности, бунт против университетской науки, учиненный Ницше, Шопенгауэром, Хайдеггером и другими: он должен быть подавлен филологами или поддержан?

Отвечая на этот вопрос, уместно вспомнить, что разделяет философию и филологию: отношение к слову. В первом случае – это возможность выразить свои мысли о мире, во втором – это призма, сквозь которую рассматривается мир. Поэтому можно сказать, что происходящие в новейшей философии процессы являются по сути филологическими, и не только Ницше, но и многие другие философы XX в. могли бы сказать о себе: «Мы – филологи». Поэтому, сохраняя паритетность в области гуманитарного познания, филология – по крайней мере, русская филология – тоже, в свою очередь, обращается к философии: достаточно назвать имена А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина, А. М. Пятигорского, В. В. Налимова, И. П. Смирнова, М. Н. Эпштейна, донецких филологов М. М. Гиршмана, В. В. Федорова и др.

– Если авторизация филологического знания методологически неопасна и исторически неотвратима, но, тем не менее, вызывает опасения и недоверие, т. е. если она уже стала фактом, но еще не стала фактором филологической жизни, то как быть конкретному

филологу в конкретной исследовательской, учебной или административной ситуации?

Этот вопрос почти риторический. Ясно, что для свободно мыслящего филолога не являются препятствиями никакие ни идеологические, ни методологические, ни даже формально-конститутивные регламентации. Но в целом инерция академизма оказывается колоссальным тормозом в развитии гуманитарного знания. Это не значит, что нужно открыть все шлюзы и объявить: «Делай, что хочешь!» – как это уже сделал в свое время Фейерабенд. Речь идет только о *филологизации филологии*. Для начала нужно просто признать и узаконить достижения филологии XX столетия. И начать с малого, но психологически действенного: пересмотреть квалификационные формы. Научно-академический минимум пусть остается основанием для присуждения степеней и званий, но он не должен утверждаться как максимум филологического знания.

Отвечая на эти и подобные вопросы, мы пытаемся находить оправдания новой филологии, которая в оправданиях, в общем-то, не нуждается. Она такая, какая есть, и будет такой, какой будет. В оправдании нуждается не филология, а человек, который занимается этим делом. Стоит ли оно его жизни? Если его дело существует отдельно от него самого, от его главных вопросов, если оно разделяет его существование на «жизнь для науки» и «жизнь для себя», то такая филология подобна древу познания из райского сада: как бы ни были прекрасны и привлекательны ее плоды – они смертельны. Поэтому не удивительно, что человек инстинктивно ищет иные, более целостные, личностные формы познания.

Примечания

[1] *Достоевский Ф. М.* Ряд статей о русской литературе // *Достоевский Ф. М.* О русской литературе. М., 1987. С. 74.

[2] Понятие «авторское литературоведение» было объяснено в одноименном докладе Н. В. Кораблевой на конференции «Язык и культура» (Киев, 2002) и там же поддержано М. М. Красиковым (см.: *Кораблев А. А.* Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты. Горловка, 2006. С. 9–10).

[3] *Аверинцев С. С.* Филология // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 467, 468.

[4] *Ермолинский С.* Михаил Булгаков: Из записок разных лет // *Ермолинский С.* Драматические сочинения. М., 1982. С. 583–700.

[5] *Ерофеев В.* В пустыне слов (Портрет среднего литературоведа) // *Ерофеев В.* Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 541.

[6] *Ерофеев Вен.* Василий Розанов глазами эксцентрика // Зеркала. М., 1989. С. 37.

[7] *Юркевич П. Д.* Идея // *Юркевич П. Д.* Философские произведения. М., 1990. С. 11.

Дискуссия

В. В. Абашев: Является ли авторское литературоведение сегодня вообще синонимом нормального литературоведения? Ведь все стоящие филологии (например, топоровская, вячивановская, аверинцевская и т. д.) по сути своей авторские. Но есть и другая филология – вузовская, ваковская...

А. А. Кораблев: Могу ответить коротко: спасибо за понимание.

И. В. Банах: Очень интересный доклад, который, как я понимаю, находится в контексте современного знания, ознаменованного кризисом логоцентризма, кризисом понятийного мышления. Но как все-таки понимать идею инонационального, инонаучного подхода? Только ли как ограничение литературоведения философией? Или речь может идти, например, о географии?

А. А. Кораблев: Термин С. Аверинцева «инонаучность» очень сочувственно воспринял М. Бахтин. Именно он развил его, и теперь содержание термина можно понимать по-разному. Я воспринимаю инонаучность не как упразднение научности, но как ее преодоление, как сохранение научных основ, но одновременно выход за эти пределы, когда приходится включать уже другие мыслительно-познавательные ресурсы. Таким образом, я разделяю принципиально: научность и инонаучность, научность и ненаучность.

© О. В. Зырянов
Екатеринбург

АВТОР МЕЖДУ ТЕКСТОМ И КОММЕНТАРИЕМ*

Автор – категория ментальная, некоторая креативная энергия, воплощающаяся в объективно-художественном создании, художественно-эстетической целостности, именуемой внутренним миром художественного произведения. Именно такого автора имел в виду М. Бахтин, когда писал, что «личность творца – и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется – как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, – как не воплощенная, а воплощающая активность, и уже затем отраженная в оформленном пред-

* Исследование выполнено в русле интеграционного проекта УрО – СО РАН «Эволюция жанров в русской литературе XVII – XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»

мете»[1]. Достойно внимания последнее замечание Бахтина об «отражении» автора в оформленном предмете. Действительно, входя в текст, автор-творец получает не только свое «отражение» (специфическое воплощение, «образ» или «лик»), но и, если так можно выразиться, особую топографию. Отрываясь от природы биографического лица (реального автора-человека), творящий субъект получает *иноформу* своего существования в тексте.

Традиционное понимание текста чаще всего связывают с «языковым выражением замысла его создателя» (формула из классической работы Д. С. Лихачева «Текстология»). При этом естественно, что «создателем в литературе нового времени бывает по большей части только автор, но в литературе древней и средневековой функции создателя текста часто распространяются и на переписчика-редактора». Однако, если отвлечься от приведенного противопоставления авторов различных исторических эпох, становится понятно, что текст в любом случае «результат сознательного к нему отношения. Бессознательно сделанные ошибки рукописи не входят в понятие текста»[2].

Однако в приведенное определение текста необходимо внести одно существенное уточнение: текст не сводится лишь к воплощению замысла его создателя, равно как и сам авторский замысел не покрывает объективного смысла художественного произведения. Речь, таким образом, должна идти о некой *авторской концепции*, некоем имманентном самому художественному произведению смысловом строе, вербальной объективацией (или манифестацией) которого и становится текст. Но именно здесь-то и актуализируется категория «автор», включающая в себя всю полноту сознательно (да и бессознательно тоже) прочерченных смысловых связей произведения, всю совокупность художественно-эстетических интенций создателя текста.

Но что же все-таки включает в себя понятие авторской концепции художественного произведения? Каковы границы внутреннего, концептуального автора, или смысловой структуры текста? Вообще, в чем состоит великий резон *персонификации* художественного смысла произведения, так называемого «авторского задания»? Может быть, удобнее отказаться от категории автора, заменив ее какими-нибудь другими рационально-логическими или мистифицированными категориями: к примеру, бартовской категорией «письма» или предложенным М. Фуко понятием «функция автора»?

В идентификации смыслового строя художественного произведения именно с автором (как некой движущей и направляющей силой

творческого процесса и читательской рецепции) есть великий и непреодолимый соблазн. В самой этой аналогии, ставшей уже достаточно традиционной и свернутой в известную метафору-символ, а именно – сравнение творческого процесса с актом Божественного творения, приоткрывается великая *тайна личности*, загадочная природа самого творца. Настоятельные «поиски автора» наглядно демонстрирует литература Нового времени (особенно начиная с XVII в.), что объясняется невыносимостью для сознания современного человека «литературной анонимности» (М. Фуко).

Само понятие личности (или творческого субъекта) в историческом плане меняется. Соответственно подвержены изменениям и концепции автора. Но среди теоретических воззрений на сей счет выделяются три основные точки зрения на природу художественного автора. Теории эти суть таковы: *миф – сознание – текст (письмо)*.

1. Концепция **автор – миф** предельно заостряет саму проблему генезиса персонального авторства, отслеживая сложный и неоднозначный процесс его выделения из родового лона анонимно-синкретического творчества. Как показано в работах основоположника исторической поэтики А. Н. Веселовского, мифологическая по своей сути фигура коллективного (или «полу-личного») певца-исполнителя сменяется творческой индивидуальностью автора-поэта, когда личный поэтический акт «объективируется в сознании как индивидуальный процесс, отделяющий поэта от толпы»[3]. Таким образом, именно *сознание* как таковое, всякий раз диагностируемое в тексте читателем или критиком-литературоведом, становится отличительной чертой индивидуального авторства. Именно оно дает основу феноменологического понимания искусства и задает основной вектор художественного развития в эпоху рефлективного традиционализма (С. С. Аверинцев) или эйдетической поэтики (С. Н. Бройтман). При этом, естественно, никуда не уходят вопросы об архетипических основах индивидуальных художественных миров, о рефлексах (или реликтах) мифологического видения в персональных стратегиях современных авторов. Но подобный неомифологизм не подрывает идеи личностного сознания как доминанты эпохи рефлективного традиционализма и индивидуально-авторского творчества.

2. Эпоха нового времени вырабатывает и новую концепцию авторства: а**втор – сознание** (в его индивидуально-творческом проявлении). Литература (начиная с Ренессанса) характеризуется усиленной тенденцией к *индивидуализации* творческого начала, дающей о себе знать особенно ярко в искусстве романтизма и модернизма.

Романтики во многом продолжили дело своих великих предшественников – гуманистов, доведя провозглашенный ими принцип индивидуализма (или «апофеозы личности») до онтологического предела и одновременно приоткрыв новое – *диалогическое* – измерение человеческой личности (принцип «я – это другой»). Наглядно проявившийся на стадии модернизма декаданс классической культуры стал предвестием грядущих трагических потрясений и наметившихся в истории XX в. резких тектонических сломов в самом понимании онтологии личности.

В первую треть XX столетия на смену элитарной личности с ее принципами аристократизма и эготизма приходит новый человек – *человек массы* (термин Х. Ортега-и-Гассета) с присущим ему принципом эгалитаризма (или всеобщей уравнительности). Однако открывающиеся при этом трагические конфликты эпохи обнаруживают и позитивный смысл духовных исканий. Так, В. В. Кожинов предлагает оценочно-иерархическое рассмотрение различных концепций личности в контексте духовной эволюции: «человек-индивидуальность» гуманистов, романтиков и модернистов сменяется, с его точки зрения, превосходящим – в своем позитивном измерении – феноменом «человека массы». Пафос социализации, или «вочеловечения» (в блоковском смысле), обретение диалогического измерения личности – именно в этом, по мнению исследователя, состоит несомненное превосходство второй (по сути, «эгалитарной») концепции личности над первой («элитарной»)[4].

Однако базирующийся на чрезмерно строгом оценочно-иерархическом подходе к сфере духовной жизни вывод В. Кожинова, на наш взгляд, не учитывает специфики литературного процесса новейшего времени. Следует особо отметить, что процесс этот принципиально *плюралистичен* и характеризуется широким спектром сосуществующих концепций личности. В современной литературе уживаются как самые радикальные тенденции индивидуализма (эстетизма, эготизма), так и стратегии социального (если не сказать больше – социалистического) понимания личности. В этом плане более убедительной представляется точка зрения В. И. Тюпы, согласно которой в литературном развитии постсимволизма выделяется три ветви художественной эволюции, три парадигмы неклассической художественности: авангардизм, социалистический реализм и неотрадиционализм[5]. Подобная типология опирается на систематику модусов сознания в диахронном аспекте: 1) *роевое* и *авторитарное* сознание «человека массы» с его всевозможными архетипами, как правилами,

воплощаемыми в социальных утопических проектах; 2) *уединенное* сознание с его всевозможными изломами и «подпольями»; наконец, 3) *конвергентный* тип сознания, позитивные открытия которого и были, по досадному недоразумению, приписаны В. В. Кожиновым «человеку массы».

Таким образом, разнообразие проявляющихся в тексте авторских «ликов» диагностируется на основе онтологии того или иного типа сознания. Но само это разнообразие не ставит под сомнение Автора как такового, который остается единственным интегратором и, если так можно выразиться, конституэнтом художественной целостности. Что касается эпохи постмодернизма, то она выдвигает новое понимание автора. Точнее, становится своеобразной реакцией на *кризис* института авторства, на утрату автором ведущих и полновластных функций в создании художественно-смысловой целостности произведения.

3. Концепция **автор – текст** (или **письмо**). Можно сказать, что постмодернисты и начали с того, что уподобили сознание *тексту*. Но, сделав первый шаг, они вынуждены были сделать и шаг второй, заключающийся, по мнению современного исследователя, в «“интертекстуальном” растворении суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих “великий интертекст” культурной традиции»[6]. Заметим, что зачатки подобного понимания новейшего искусства уже были проявлены Х. Ортега-и-Гассетом в трактате под красноречивым названием «Дегуманизация искусства»[7]. Сводя дегуманизацию к стилизации и игровому дискурсу, испанский эстетик, правда, не ставил под сомнение сам институт авторства. Дегуманизации, с его точки зрения, подвергаются лишь фигуры персонажей, предметно-объектный мир художественного произведения. Однако пришедшие на смену постмодернисты попытались «дегуманизировать» (иначе говоря, десакрализовать) саму фигуру автора.

«Десакрализация» автора, по Р. Барту, выразилась в том, что его место занял «современный скриптор», который «рождается одновременно с текстом», у которого «нет никакого бытия *до* и *вне* письма». Скриптор окончательно покончил с Автором, завершив тот процесс, который в европейском масштабе начался еще в XIX в., в художественной практике С. Малларме. Смертью Автора, как пишет Барт, оплачивается рождение читателя, ибо с устранением субъекта «остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь* и *сейчас*»[8].

Нечто подобное наблюдаем в работе М. Фуко «Что есть автор?».

Привычным понятиям «имя автора» и «форма-автор», устанавливающим ценность текста через святость автора и предусматривающим процедуры христианской экзегезы, философ противопоставляет совершенно новое теоретическое понятие «функция автора», которая отнимает «у субъекта (или у его заместителя) роль некоего изначального основания» и тем самым позволяет «проанализировать его как переменную и сложную функцию дискурса». Проясняя свою позицию, Фуко отмечает, что его интересует «функция, внутри которой нечто такое, как автор, может существовать». Таким образом подтверждается новая форма существования автора внутри текста (письма, дискурса), иначе говоря, функциональный аспект автора, его топологическая ипостась, автор как «изначальное *место* письма»[9]. В литературе новейшего времени (если, конечно, отойти от таких крайних форм дискурса, как центонная форма или автоматическое письмо) автор не умирает, а лишь получает новые формы собственного инобытия.

* * *

От проблемы «автор – текст» перейдем к вопросу о соотношении текста и авторского комментария. Обращение к автокомментариям в свете проблемы автора обусловливается, по крайней мере, двумя причинами. Первая из них связана с интересующей нас «топографией» художественного автора, установлением пространственных границ комментария, его соотношением с собственно художественным текстом: по принципу интегративная часть целого или «затекстовая» часть. Вторая причина связана с определением проблемно-дискуссионного статуса самого субъекта комментария, его неоднозначного и всегда внутренне противоречивого отношения к автору-творцу.

О втором аспекте проблемы очень точно высказался М. Бахтин. Говоря об авторе-творце, создателе литературных героев, он специально подчеркивал такую ситуацию, по сути, типичную ситуацию автокомментария, когда «они [герои] стали уже независимы от него [автора], и он сам, активный творец их, стал также независим от себя – человека, критика и психолога или моралиста»[10]. Данное утверждение можно понять таким образом: автор художественного текста – «созидающая активность автора-творца формы», в обязательном порядке «автор как момент эстетического объекта»[11], тогда как автор комментария (даже если в биографическом и психологическом плане он с художественным автором одно лицо) – это рефлектирующий или резонирующий субъект, реализующий себя уже не в

модусе художественно-эстетической целостности, а в интенциях идеологического сознания.

Аксиоматичным выглядит следующее утверждение: текст первичен и самодостаточен, ибо он каноническая форма манифестации авторского замысла; комментарий в таком случае представляется неизбежно *вторичным* текстом. Но если данное противопоставление истинно, то только до известных границ. Оно теряет свой смысл, как только речь заходит об автокомментариях, или, иначе говоря, об авторских примечаниях, инкорпорированных в художественных текст или его (текст) сопровождающих. В таком случае вполне резонно возникает вопрос о статусе подобных комментариев и их отношении к авторской концепции произведения.

Авторская рефлексия может принимать многообразные формы. Генезис и типология подобных авторефлексивных форм еще не достаточно разработаны. Предложим (с учетом различных параметров и критериев) несколько вариантов типологии авторских комментариев.

Первый вариант типологии – *структурно-содержательный*. Выделим: 1) автокомментарии, инкорпорированные в текст, представляющие с текстом единое органическое (или структурно-смысловое) целое, и 2) автокомментарии, написанные, как правило, постфактум, служащие неким приложением, своего рода дополнительным объяснением авторского замысла.

Второй вариант типологии – *содержательно-смысловой*. По данному параметру автокомментарии можно разделить на концептуальные и контекстуальные (или культурологические), а также на референтные (направленные на сферу художественной событийности) и метатекстовые (проясняющие жанровые конвенции и пр. установления художника).

Третий вариант типологии – *формально-структурный*. В этом отношении автокомментарии следует различать по месту, занимаемому ими в тексте. Выделим, соответственно, комментарии-предисловия, или авторские вступления (1), построчные комментарии (2) и комментарии-послесловия, оформленные в виде концевого приложения к тексту (3).

Не претендуя на исчерпывающую полноту примеров, остановимся – в целях иллюстрации предложенной типологии – на ряде интересных случаев автокомментирования, рассматривая их преимущественно на материале русской поэзии XVIII–XX вв.

Первый известный нам случай автокомментирования – предисловия и построчные примечания А. Д. Кантемира к своим стихот-

ворным произведениям. Как отмечается исследователями творчества поэта, «примечания эти – не внешнее приложение к тексту, а органический элемент последнего», «свод авторских примечаний образует один из важнейших элементов в системе литературно-тактических средств, применявшихся Кантемиром в целях защиты своей творческой позиции поэта-гражданина»[12]. В «Письме стихотворца к приятелю», открывающем подготовленный самим художником сборник стихов, читаем: «Приложенные под всяким стихом примечанийцы нужны для тех, кои в стихотворстве никакого знания не имеют, и, кроме того, к совершенному понятию моего намерения служат»[13]. Используемые автором комментарии носят преимущественно культурологический, учебно-просветительский характер, реже имеют метатекстовую направленность. Сработаны они по образцу более поздних комментариев поэта-филолога к сочинениям античных классиков, а именно – к посланиям Горация и одам Анакреонта. Но помимо собственно ученого комментария (демонстрации научной эрудиции) они включают пояснение и некоторых исторических и бытовых (даже биографических – что для нас особенно важно) реалий, без знания и понимания которых уяснение смысла сатир (или намерений автора) было бы серьезно затруднено или обеднено. Важнейшей их особенностью следует признать то, что наряду с основным стихотворным текстом они образуют некое единое структурно-смысловое пространство, призванное для более адекватного восприятия читателями специфически авторского намерения.

В сходном ключе выдержаны авторские примечания В. В. Капниста к такому жанровому разделу его лирических сочинений, как «Горацианские оды». Обращенные к текстам стихотворных переводов, они носят по преимуществу учено-энциклопедический характер, но среди них особо выделяются примечания национально-биографического типа: в оде «На смерть друга», датируемой 15 октября 1816 г. и написанной в Обуховке, к стихам «Где нравов чистота, / Где верность, правота, / Нагая истина и друг чистосердечный» поэт делает следующее признание: «Я уверен, что благосклонные читатели извинят прибавку сего полустишия и двух следующих стихов, к которой, соответственно чувству Горация, побудило меня воспоминание о смерти друга моего – Державина»[14].

Особого внимания заслуживают комментарии, написанные к своим стихам Г. Р. Державиным – сразу же по выходе из государственной службы в отставку. Показательно само их заглавие: «Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них на-

ходящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся». Таким образом, цель и задачи комментариев обозначены в самом заглавии.

В «Предварительном примечании вообще ко всем сочинениям» Державин подтверждает основную мысль своих «объяснений», специально подчеркивая, что давнишняя цель комментариев заключается в объяснении «темных мест» изданных самим автором сочинений[15].

В отличие от Кантемира, Державин комментирует в основном биографические обстоятельства, факты, случаи и реалии, связанные с персоной самого автора. Так, из объяснения «Приношения к императрице» мы узнаем, что «Мурзой именовал себя автор потому... что произошел он от татарского племени» (250); в объяснении оды «Бог» автор указывает не только на весьма торжественный, можно даже сказать символический, повод к написанию произведения, но и на некое предпринятое им обстоятельство, совершение своего рода семейного (впрочем, весьма простительного) обмана: «Автор первое вдохновение или мысль к написанию сей оды получил в 1780 г., быв во дворце у всенощной в Светлое воскресенье... но, будучи занят должностию и разными светскими суетами, сколько ни принимался, не мог окончить оную, написав однако в разные времена несколько куплетов. Потом 1784 году, получив отставку от службы, приступал было к окончанию, но также по городской жизни не мог; беспрестанно однако был возбуждаем внутренним чувством, и для того, чтоб удовлетворить оное, сказав первой своей жене, что он едет в польския свои деревни для осмотрения оных, поехал и, прибыв в Нарву, оставил свою повозку и людей на постоялом дворе, нанял маленький покой в городе у одной старушки Немки, с тем, чтобы она и кушать ему готовила; где запершись сочинял оную (оду) несколько дней....» (250–251).

В объяснении оды «Фелица» особенно важно указание на использование автором юмористического, а не сатирического модуса художественности: «писано сие творение из шутки на счет всех слабостей человеческих» (254), «хотя без всякого злоречия, но с довольною издевкою и с шалостью» (253).

Пояснение к стихотворению «Провидение» вообще образует самостоятельный нравственно-философский сюжет, который может рассматриваться в качестве своеобразного протосюжета пушкинской «Капитанской дочки» (глава «Суд»). Державин приводит анекдот о

бедной Охтянке, которая чуть было не утонула в Неве, переходя по ней в опасное время ледохода, но была спасена по приказу императрицы ее лакеями. На вопрос императрицы к Охтенке, для чего она осмелилась переходить реку в столь опасное время, «девушка ответствовала, что отец и мать при смерти своей ей ничего не оставили, но только благословили образом, который она при погребении последняго из них заложила, и в великий пост столь прилежно работала, что деньгами приобретенными хотела к празднику сей образ выкупить, и для того пустилась чрез Неву на великую опасность, надеясь на Бога». И далее: «Императрица, похваля ее за усердие к вере и за благодарность к родителям, тот же час приказала принесть ей всю одежду на приданое, которое называется вено, сыскать из служащих при дворе жениха, и тут же ее помолвила, дав награждение деньгами и все нужное для свадьбы и для заведения дома» (260).

Особенно богаты всякого рода биографическими реалиями пояснения автора к известному сочинению «Евгению. Жизнь Званская». Именно здесь автор проясняет те «темные места», которые связаны с «домашней семантикой» (термин Ю. Н. Тынянова). Приведем примечание № 503 «Сбираются ко мне не для какой науки»: «У автора приучены были маленькие ребятишки, чтобы они приходили каждое утро к нему для получения баранок» (269). Так же характерно пояснение № 520 «Стекл заревом горит мой храмовидный дом»: «Когда солнце ударяет в стекла, особливо при вечере, то оныя подобно зареву блистают; дом автора был с куполом и с колоннами и немного похожий на храмик» (269).

Отдельного разговора заслуживают пояснения автора к «Анакреонтическим песням». Вот пассаж из «Приношения красавицам»: «Сии анакреонтические песни написаны в угождение второй жены автора, к чему подан повод был недостатком денег: она скучала, что не было оных на отделку сада в петербургском доме. Он шутя отвечал, что ему дадут их музы, и начал сии песни; вследствие чего и *Приношение* им сделано жене и прочим красавицам» (270). Не менее симптоматично авторское объяснение на «Призывание и явление Плениры»: «Соч. в Пб. В 1797 в июле месяце по случаю, что на другой день смерти жены его, лежа на диване, проснувшись поутру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман и ложится на него, потом как будто чувствовал ласкание около его сердца неизвестнаго какого-то духа» (271). Во всех подобного рода авторских пояснениях просматривается четкая ориентация поэта на создание индивидуализированного образа автора.

Вообще уникальность «Анакреонтических песен» состоит в их субъектной организации. Как показала Т. Т. Савченко, в них представлены (по мере убывания) различные субъектные формы: высказывающееся «я», безличная повествовательная форма, смешанный тип высказывания, личная позиция «мы» и ролевое «я». Но все эти формы объединены неким единым «образом автора», восходящим к биографическому автору-поэту. И в случае с прямым «я», и в случае с другими формами («мы» и ролевое «я») закон один: автор придает им черты собственной личности. Вот как поясняет это современный исследователь: «Ситуации, в которых оказываются “мы”, повторяют ситуации реальной судьбы Державина. Автор избегает отвлеченно-абстрактного изображения внешних и внутренних сторон этого субъекта и придает таким образом ему индивидуальные черты. <...> “Я” ролевое – это иносказание “я” лирического. У Державина ролевое “я” – аллегория, а не “я” другого»[16].

Но наряду с субъектной организацией «Анакреонтических песен» проявляет себя принцип *архитектонический*, суть которого состоит в том, что «Оглавление песен», открывающее стихотворный сборник и входящее в него на правах художественного текста[17], включает в себя также авторские комментарии. Рождение новой эстетической категории – образа автора или лирического героя – потребовало особым образом архитектонически выстроенного структурно-смыслового континуума, цель которого – сформировать адекватную новой авторской задаче читательскую установку.

Большую роль авторские примечания играют у Пушкина: например, в составе цикла «Подражания Корану», пародийной «Оды его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» или исторической элегии «Андрей Шенье». Цикл «Песни западных славян» (в том виде, как он проявился в «Стихотворениях» Пушкина, ч. IV, 1835 г.) также включает в себя Предисловие и Примечания, образующие «рамку» из прозаических автокомментариев. Важную роль авторские примечания и послесловия играют в составе южных романтических поэм «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан». Авторские примечания выделяются также в структуре «Полтавы». Известны предисловие и примечания в «Медном всаднике». Велика роль примечаний в смысловой структуре романа в стихах «Евгений Онегин»[18].

Особый интерес представляют полемические объяснения авторов на критику, касающуюся их собственных произведений. В качестве колоритного примера на материале пушкинской поэзии укажем на авторское объяснение (в форме пародии) к стихотворной эпиг-

рамме «Собрание насекомых», напечатанное без подписи в «Литературной газете» (№ 43 от 30 июля 1830 г.): «Сие стихотворение, напечатанное в альманахе “Подснежник”, нынешнего года, обратило на себя внимание. Все журналы отозвались о нем, и большею частию неблагосклонно. Оно удостоилось двух пародий, помещенных в “Вестнике Европы” и в “Московском телеграфе”. Пародия *Вестника* отличается легким остроумием; пародия *Телеграфа* – полнотою смысла и строгою грамматической и логической точностию. – Здесь мы помещаем сие важное стихотворение, исправленное сочинителем. В непродолжительном времени выйдет оно особою книгой, с предисловием, примечаниями и биографическими объяснениями, с присовокуплением всех критик, коим оно подало повод, и с опровержением оных. Издание сие украшено будет искусно литохромированным изображением насекомых. Цена с пересылкою 25 руб.»[19]. По сути, здесь в шутливо-пародийной форме Пушкин обыгрывает достаточно серьезный проект, включающий в себя (помимо основного литературного текста) целую серию вспомогательных «вторичных» текстов: как литературно-критических, полемических в своей основе, так и относящихся к другому виду искусств – в данном случае живописному.

Отметим важность еще одного вида комментариев – топографического, или страноведческого. Создателем подобных комментариев выступает филолог (нередко близкое автору доверенное лицо, друг, конфидент) – в порядке, что называется, личной инициативы, а иногда и по прямой указке самого автора.

Колоритный пример – комментарии П. Вайля к «географическим» стихотворениям И. Бродского 1972–1993 гг. в специально составленной им книге поэта «Пересеченная местность. Путешествия с комментариями» (М., 1995). Стихи в этой книге сгруппированы по строго географическому признаку в три раздела: Америка – Европа – Италия. Комментарии созданы в ходе бесед П. Вайля с автором, с учетом авторских пояснений. На смену «домашней семантике» приходит, таким образом, семантика географическая, которая – для правильного понимания смысла произведения – нуждается в не менее детальной расшифровке.

Как справедливо отмечено в рецензии на книгу П. Вайля, «радоваться стихам можно и совсем не зная реальной их подкладки. Однако авторские пояснения обеспечивают новый уровень понимания текста»[20]. Истинность данного утверждения продемонстрируем лишь одним примером. Приведем авторское пояснение к римскому сти-

хотворению «Пчелы не улетели, всадник не ускакал...»: «На самом верху холма Джаниколо кофейня, у ворот Сан-Панкрацио... Оттуда – лучшая панорама Рима. А еще выше – кафе: в гастрономическом отношении интереса не представляет, но я там бывал счастлив... “Пчелы” – из герба Барберини на ... арке ворот Сан-Панкрацио, а “всадник” – Гарибальди из соседнего парка». Вывод из данного автокомментария напрашивается сам собой: «Автор как бы разрешает нам заглянуть в его лабораторию и “подсмотреть” какую-то часть исходного материала»[21]. «Гений места» (широко используемая П. Вайлем метафора) выступает в таком случае как порождающая текст креативная модель. Вот уж поистине «я там бывал счастлив»!

Особый вид культурологического комментария с претензией на эпохальность (своего рода комментарий к жизни социума, целой исторической эпохи) находим в книге стихов А. Еременко «Opus magnum» (2001). Комментарий составлен В. Курицыным и Е. Касимовым и претендует на особый постмодернистский дискурс, служащий своего рода обрамлением основного авторского текста. Но вот интересный парадокс: вместо того, чтобы объяснять лабораторию художника и обеспечивать новый уровень постижения текста, комментарий на самом деле уравнивает этот текст с биографическим и социокультурным контекстом.

Иное значение приобретают автокомментарии в книге стихов В. Кальпиди «Мерцание» (1995). Они вызваны внутренней необходимостью художника прояснить язык своих поэтических созданий, определить главенство законов, им (художником) над собой признанных. Хотя, пожалуй, и в этом случае роль комментариев не следует преувеличивать. По мнению самого поэта, «...комментарии упрощают = выпрямляют стихи, делают их плоскими в том случае, если читатель начинает *верить* комментариям, а им нельзя и не нужно верить, их можно только *учитывать* – не больше, но и не меньше»[22].

Попытаемся определить функции комментариев в книге В. Кальпиди.

1) *Концептуальная* функция комментариев, актуализация метафизического плана содержания, заключающаяся в «транскрипции главных вневременных соответствий реальности и сверхреальности» (33). Характерный пример: «Есть дух и есть человек. Цель человека – попытаться установить двухстороннюю связь с духом. <...> Душа – деградация духа в человеке» (54).

2) *Контекстуальная* функция, выдвижение значимых культурно-символических контекстов читательского восприятия.

3) *Метатекстуальная* функция комментариев, обсуждение проблемы замысла и его воплощения, вопросов, связанных с элементами стиховой формы (ритм, рифма и т. п.).

4) *Ценностно-архитектоническая* функция, выделение ключевых стихотворений в аспекте целостности книжной манифестации.

5) *Субъектно-архитектоническая* функция, выяснение соотношений Автор – текст и текст – Читатель, установление их принципиальной асимметрии. В духе постмодернистского дискурса в книге В. Кальпиди отстаивается апология Читателя – в противовес «пустотелости» текста и автора: «Но вот автор сделал свое дело и, грубо говоря, свалил. Они (текст и автор) теперь умерли друг для друга. Собственно, самозапись и есть прокладывание маршрута для похоронной процессии. Имеем связь: Читатель и Текст. Текст как ноумен (вещь-в-себе) – химера. Главная тайна поэзии на земле – это тайна Читателя, а не текста. Текст – пустая оболочка. После того, как ее оставил автор, она физически начинает искать Читателя» (36).

Таким образом, прочерченная (пока в самом общем виде) история авторских комментариев в русской поэзии подтверждает одну из важных закономерностей исторической поэтики – усиление роли авторефлексивного начала, что выражается не только в формах жанровой рефлексии[2 3], но и в структурно-архитектонической функции авторских комментариев. В ситуации онтологического кризиса, когда возникает угроза смерти автора и, соответственно, превращения текста в «пустотелую» оболочку, именно автокомментарий – в противовес ничем неограниченной фантазии читателя-деконструктивиста, базирующейся на «бесовской текстуре» произведения, – выдвигается как центростремительная установка смыслообразования, центрирующее начало художественного замысла, указующий перст «почившего в бозе», но постоянно возрождающегося к новой жизни автора-создателя.

Примечания

[1] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 323.

[2] *Лихачев Д. С.* Текстология: краткий очерк. М., 2006. С. 14.

[3] *Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 60.

[4] См.: *Кожинов В. В.* Проблема личности в русской поэзии XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 1. Литературное произведение и художественный процесс. М., 2003. С. 105–117.

[5] Ср.: «На смену стадиальной диахронии парадигм художественности, последним звеном которой явился модернизм символистов, приходит синхронное противостояние и взаимодействие альтернативных стратегий творческого поведения; альтерна-

тивность неклассических парадигм художественности – принципиальная особенность художественной культуры завершающегося столетия» (*Тюпа В. И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 12).

[6] *Ильин И. П.* Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 216.

[7] См.: Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 230–267.

[8] *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 387, 388, 391.

[9] См.: *Фуко М.* Что такое автор? [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt. Нечто подобное, напоминающее метаморфозы автора, происходит и с литературным жанром. Уход жанра «с поверхности в ядерные глубины произведения» (С. Н. Бройтман) обусловливает его виртуальное «измерение», «теневое» присутствие в целостности художественного произведения.

[10] *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. С. 91.

[11] Там же. С. 322, 323.

[12] *Кантемир А. Д.* Собр. стихотворений. Л., 1957. С. 433.

[13] Там же. С. 434.

[14] *Капнист В. В.* Избранные произведения. Л., 1973. С. 193.

[15] *Державин Г. Р.* Избранная проза / Сост., вступ. статья и примеч. П. Г. Паламарчука. М., 1984. С. 249. Далее цитируется это издание с указанием соответствующих страниц в тексте.

[16] *Савченко Т. Т.* Субъектный строй русской лирики: на материале поэзии первой трети веков. Караганда, 2000. С. 146, 148.

[17] См.: *Державин Г. Р.* Анакреонтические песни. М., 1987. С. 400–446.

[18] О диалогической функции подобных автокомментариев см.: *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 381–388. Типологически схожие примеры находим в творчестве К. Ф. Рылеева: диалогический фон основному действию поэмы «Войнаровский» задают помещенные в ней примечания – «Жизнеописание Мазепы» А. Корниловича и составленное А. Бестужевым «Жизнеописание Войнаровского». Отличительная особенность субъектной архитектоники «Дум» состоит в том, что каждому стихотворному тексту предпослано соответствующее историческое примечание, выполненное профессиональным историком П. М. Строевым. О диалогическом фоне подобных примечаний см. специальное исследование: *Ложкова Т. А.* Проблема субъектной организации «Дум» К. Ф. Рылеева // Изв. Урал. гос. ун-та. 2004. № 31. Сер. 2: Гуманитар. науки. Вып. 7. С. 206–216.

[19] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л., 1978. Т. 7. С. 104.

[20] *Сумеркин Александр.* Пути поэта // Русская мысль. № 4074. 20–26 апреля 1995. С. 13.

[21] Там же.

[22] *Кальпиди В.* Мерцание: Книга стихов. Пермь, 1995. С. 81. Далее цитируется это издание с указанием соответствующих страниц в тексте.

[23] См. тему нашего доклада на семинаре по проблеме Автора в Гродно: *Зырянов О. В.* Жанровая авторефлексия в поэзии нового времени // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. статей: В 2 ч. Минск, 2007. Ч. 1. С. 82–88.

Дискуссия

Т. Е. Автухович: Можно ли квалифицировать в качестве автокомментария, например, статьи, написанные А. Блоком к его поэме «Двенадцать»? Структурно они обычно не объединяются, идут со-

вершенно изолированно. Но мы понимаем, что поэт писал их в надежде разобраться в том, что у него получилось. И второй вопрос. Доклад заявлен таким образом: «Автор между текстом и комментарием». Поскольку Г. Р. Державин наиболее близок мне, я пытаюсь представить себе, что вытекает из такой постановки вопроса применительно к Державину. Например, державинская ода «Бог» и абсолютно обытовленный, до предела земной облик поэта, который встает из его комментариев. Что можно сказать, основываясь на них, о самом авторе? Не только о биографической личности поэта, но и, в целом, об авторском сознании Державина?

О. В. Зырянов: Я начну со второго вопроса. Когда я приводил примеры автокомментариев Державина, я ставил цель проиллюстрировать различные формы комментариев. Иначе говоря, я не ставил цели ни интерпретировать оду «Бог», ни свести духовную, сакральную вертикаль, которая там устанавливается, к некоему земному контексту, к биографическому материалу. Скорее наоборот, я хотел подчеркнуть мысль о том, что это своеобразная мистификация, которую автор иногда предпринимает в комментариях, для того, чтобы педалировать какую-то очень важную для себя идею. Эта идея, поистине эпохальная в плане исторической поэтики, – рождение образа автора. И в этом плане важно все. Даже те невинные шутки, которые Державин позволял со своей первой или второй женой. Они оказываются очень важными для рождения или корректировки художественного замысла. Хотя, я понимаю, это была только иллюстрация, которая не объясняла Державина, но, может быть, приоткрывала в нем совершенно неожиданно какой-то образ, лик, который впервые в его стихах «прорезался».

Что касается другого вопроса. У меня были специально заготовлены примеры, но не по Блоку, а по «Ревизору» Н. В. Гоголя, хотя они и не вошли в текст доклада. Гоголь как писатель духовно мне ближе. Примечательны его пояснения к «Ревизору», выполненные уже постфактум, т. е. после того, как комедия была закончена и разыграна на сцене. Но если учесть эту мысль, которую высказал, наверное, впервые Гоголь, о том, что «“Ревизор” – без конца», то она сама нуждается в объясняющем комментарии. Так, на сцене московского театра «Современник» ставится «Ревизор», и текст его инкорпорируется в текст «Театрального разъезда». Когда мы видим, что Первый комический актер в лице Валентина Гафта – одновременно и исполняющий роль Городничего, мы понимаем, что в этом образе проступает авторская идея Первого комического актера, как того и

хотел сам автор. На мой взгляд, соединение основного текста комедии с авторским комментарием, пьесой-спутником «Театральный разъезд», осуществлено достаточно органично. Я думаю, что аналогично можно говорить и о Блоке. Просто мне этот контекст не столь известен, поэтому я не берусь о нем судить.

Т. Е. Автухович: Я имела в виду не это, а принцип структурной соотнесенности комментария и текста.

О. В. Зырянов: Мне кажется, я обозначил этот принцип и даже наметил некоторую типологию. Проблема заключается в том, что не всегда стыковка текста и комментария происходит органически. Существует такой взгляд, что автор сделал свое дело и может, говоря словами В. Кальпиди, «свалить». Он уже «свалил» и относится к своему тексту так же, как любой другой читатель. Но к чему это приводит? Это лишь развязывает полную «свободу» читателя, а соответственно, развязывает и сам текст. Если текст это «ткань», то такая вседозволенность читательская развязывает, разматывает текст, превращая его в какую-ту бесформенную массу. Я думаю, что особая ответственность филолога как раз и заключается в том, чтобы выступить посредником между автором-творцом, воплощенном в тексте, и авторскими комментариями.

О. В. Мирошникова: Первый вопрос: а внутри произведения бывают автокомментарии?

О. В. Зырянов: Я об этом уже говорил, деля автокомментарии по местоположению в тексте. Вот только один пример. Составители книги А. Кантемира в серии «Библиотека поэта» вынесли построчные комментарии к его сатирам в конец текста, по сути заменив их пост-текстовыми комментариями. Чем это мотивировано? Сами составители признаются, что им не позволил объем книги, не позволила техника печати. Но при этом была нарушена авторская воля. Кантемир предполагал именно построчный комментарий, что согласуется с жанром сатир как ученых текстов.

Л. С. Соболева: Насколько мне известно, у Кантемира примечания не построчные, а постраничные.

О. В. Зырянов: Здесь нет противоречия. Комментарии у поэта, действительно, располагаются внизу, в конце каждой страницы, но это комментарии к отдельным стихотворным строчкам.

О. В. Мирошникова: Возьмем, например, роман Герцена «Кто виноват?». Там есть серия фрагментов, напоминающих физиологические очерки, потом раздается некий голос, обращающийся к читателю. Что это: голос имплицитного повествователя или автора?

О. В. Зырянов: Вы уже наметили возможные пути решения проблемы. Надо брать этот текст конкретно и анализировать. Например, романтики очень любили помещать предисловие в середине текста. Это своего рода метатекстовый комментарий. Пушкинский роман «Евгений Онегин» исследователь из Гродно И. В. Егоров оценил как «филологический роман». Мне кажется, что продолжение традиции метатекстовой игры «автор и читатель» находим в романе Герцена.

О. В. Мирошникова: Второй вопрос: считать ли автокомментариями развернутые стихотворения-эпиграфы, стихотворные предисловия к авторским книгам? Когда автор предпосылает книге стихотворение-увертюру, в котором уже намечены ее основные идеи, считать ли это автокомментарием?

О. В. Зырянов: Это текст в составе большого целого, допустим, книги стихов. Это как раз Вы исследовали в Вашей докторской диссертации. Я даже не предполагал, что здесь может быть столько смежных аспектов исследования. Правда, не все попадает в ту «точку», о которой я говорил. Но Вы поднимаете целый комплекс смежных вопросов.

О. В. Мирошникова: И третий вопрос: как известно, книга «Стихов о Прекрасной Даме» невольно окружена в нашей филологической рецепции письмами Блока к Менделеевой и Менделеевой к Блоку, в которых явно обозначаются комментаторские моменты. Как оценивать такое явление?

О. В. Зырянов: Это относится к биографическому контексту, как и отношения Державина с его супругой. А вот произошла ли сублимация в художественном тексте – это совсем другой вопрос. Я бы в этой связи вспомнил книгу К. Н. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе», в которой многие прозаические опыты являются своего рода комментариями к стихотворениям: например, «Нечто о поэте», «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», «Нечто о морали». Последний текст – прекрасный комментарий к элегии «К другу». Даже на лекции, объясняя студентам батюшковскую элегию и направление духовной эволюции поэта, я в качестве комментария привлекаю данное философское эссе.

А. А. Кораблев: В чем главное отличие текста от комментария?

О. В. Зырянов: Текст первичен, а комментарий вторичен. Кроме того, можно сказать, что комментарий пишется другим субъектом, отличным от непосредственного автора-творца.

А. А. Кораблев: В связи с этим второй вопрос. То, что мы назы-

ваем автором-творцом, единоприродно этому первичному тексту. Но может ли субъект автокомментария составить с ним одно целое?

О. В. Зырянов: Есть такие случаи, когда субъект автокомментария единоприроден и, может быть, даже единостатусен с этим автором-творцом.

А. А. Кораблев: Но Вы говорили, что автор комментария чаще всего иноприроден основному тексту. Он какой-то другой автор, другой субъект, но мы все равно называем его автором. Может быть, тут должна быть другая характеристика: не автор-творец и не образ автора, а что-то другое?

О. В. Зырянов: Скорее всего, автор рефлектирующий, ибо автокомментарий – форма авторефлексии. Когда я говорил об иноприродном тексту субъекте рефлексии, я говорил об ученом-филологе, который составляет, например, ученые комментарии к сочинениям того же Державина, при этом не гнушаясь совершенно ничем, даже бытовой конкретикой. Но автор может быть и в другом качестве, отличном от автора-творца. Возвращаясь к сочинениям Гоголя и, отдельно, к его автокомментариям, отметим, что за ними стоят, действительно, разные авторы: автор художественный и автор идеологический, рефлектирующий.

В. В. Химич: Когда мы говорим о тексте и его комментаторе, мы должны прежде всего, как мне кажется, понимать, что мы имеем в виду под комментариями. Когда Вы говорите «автор-филолог», который составляет комментарий, – это одно дело. Мы же говорим об автокомментарии. Здесь обязательно должна идти речь о функциональной «вписанности» этого комментария в отношения с текстом. Есть такие комментарии, которые непосредственно направлены к прояснению смысла – это их направленность, их функциональная заданность. Но есть другого типа комментарии, которые соотносятся с другой сферой творческого сознания, а именно – с установлением специфических отношений автора с читателем. И в этом смысле комментарий предполагает игровую установку. Он может привести к тому, что в романтическом произведении появятся реалистические стилевые вставки. Это может быть комментарий либо в ироническом, либо в подчеркнуто серьезном ключе, но все равно это именно авторский комментарий, который составляет с основным текстом единое целое, потому что таков тип творческого оперирования текстом. Это не другой текст. В данном случае это и не другой субъект. Это субъект театрализовано прикинувшийся, надевший маску, представший в другой роли и т. д. Это совершенно тот же самый автор.

О. В. Зырянов: Вы как раз говорите о том, о чем вела речь О. В. Мирошникова. Да, это «прикидывающийся» автор, автор в разных личинах, но в одном тексте. Я же говорил о другом: о той комбинаторике, которая возможна в составе текстовых единств более высокого порядка, когда при рефлексии над текстом мы можем его все-таки разделить на два разряда, хотя бы и условно. Когда речь заходит о романе «Евгений Онегин», то при всем желании мы не можем разделить его на два текста.

В. В. Химич: А в каком случае мы можем точно разделить? До какого периода в историко-литературном развитии длится это разделение? Или оно зависит от индивидуальности автора?

О. В. Мирошникова: Реплику можно? А что если предположить, что таким водоразделом будет являться изменение субъектного строя произведения, изменение условий авторского включения в текст...

О. В. Зырянов: Согласен. Изменения в субъектной организации очень важны. Так, например, в сатирах А. Кантемира два автора: один – в напудренном парике, который пишет ученые комментарии, а другой... У Державина же автор-творец и автор комментариев – одно лицо, оба этих «автора» функционально срослись.

© Т. Е. Автухович
Гродно

АВТОР И НИЧТО

> Искусство всегда лишь способ перехода
> в иное состояние, тяга к Элизиуму,
> к хайдеггеровскому Ничто.
>
> *Андрей Вознесенский*

В конце XX – начале XXI в. ситуация в литературе и соответственно литературоведении стала гротескно-парадоксальной. С одной стороны, метафорическая «Смерть Автора», с другой стороны, его «бессмертие» в лице бесконечного ряда клонов-скрипторов, авторов массовой и сетевой литературы. С одной стороны, книжный бум, множество издательств, заполненные полки книжных магазинов, с другой стороны, нечитающее поколение, разговоры (и не только) о ненужности уроков литературы в школе, заботы методистов – школьных и вузовских – о способах приобщения к чтению, причем не только школьников, но и студентов-филологов. С одной стороны,

признаки количественного и даже качественного (в первую очередь – за счет освоения западных исследовательских техник) приращения литературоведческих исследований, с другой стороны, очевидная тенденция размывания границ собственно литературоведения, смыкания его с культурологией, философией, социологией, когнитивистикой (которые, как пишет И. Ильин, используют изящную словесность в качестве испытательного полигона для построения собственных научных концепций), тенденция, которая означает не столько повышение статуса литературоведения (которое, как обнадеживают некоторые аналитики, превращается в некое метазнание современной гуманитарной науки), сколько попытку выжить в изменившейся социокультурной ситуации. В свою очередь, эти симптомы, характеризующие современность как антилоголитературоцентристскую стадию развития, порождают противоположные прогнозы – от пессимистических выводов о том, что у литературы нет будущего и, соответственно, литературоведение как наука изжило себя и очень скоро станет родом хобби, уделом горстки энтузиастов, членов Клуба Чудаков, занимающихся никому не нужной «игрой в бисер», до оптимистических заверений в обратном.

С подобной ситуацией еще раньше – в 70-е гг. прошлого века – столкнулись на Западе и даже успели в большей или меньшей степени отрефлектировать ее. В концептуальной статье «От метода к теории. О состоянии дел в литературоведении» Клаус-Михаель Богдаль справедливо обозначил ту роковую роль, которую, наряду с прочими факторами, сыграло литературоведение XX в. в уничтожении своего объекта – литературы: утратив в результате научного анализа структуралистского и постструктуралистского толка свою исключительность как способа духовного постижения мира, литература «постепенно превращается в сознании и в повседневной жизни... в продукт потребления, в такой же товар, как и все прочие»[1]. По мнению автора статьи, попытки превратить литературоведение в науку, которыми были отмечены прежде всего 60-е гг., привели к «методологическому модернизационному сдвигу», важнейшие оппозиции которого он обозначил следующим образом: Литература / Текст; правда искусства / научная правда; единственность произведения / интертекстуальность; эмоциональное чтение / чтение симптомов; понимание скрытого значения (интерпретация) / описание структур, правил, функций (анализ); доминантность означаемого / доминантность означающего; сохранение и передача традиции / систематизация знаний; культурная ценность / общественная функция[2]. Призы-

вы профессиональных литературоведов, а также учителей и вузовских преподавателей «спасти чтение как ценность», соответственно, попытки литературоведения восстановить свою культурную функцию за счет симбиоза с другими гуманитарными науками уже тогда воспринимались как запоздалые и безнадежные в ситуации перехода в новое цивилизационное пространство, в эру информационного общества. Именно развитием «информационной экономики» и реакцией отторжения на все формы идеологического господства власти, с которыми общество второй половины XX в. идентифицировало и литературу, и литературоведение, объяснял К.-М. Богдаль судьбоносные и катастрофические изменения в их статусе.

В своей статье мы попробуем посмотреть на ситуацию с несколько иной точки зрения. Эта точка зрения подсказана словами А. Вознесенского, которые вынесены в качестве эпиграфа. Словами, которые можно воспринимать как анахронизм, как ностальгическое напоминание о том ушедшем в прошлое времени, когда писатель был Автором, пророком, а не сочинителем, когда искусство слова было диалогом с иным миром, а не актуализацией стереотипов и клише массового сознания, когда литературовед выполнял миссию интерпретатора, более того – хранителя культуры (вспомним гордые слова О. Мандельштама, сказанные еще в начале 20-х гг.: «Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры»[3]), а не аналитика-прозектора, но которые можно трактовать и как своеобразный ценностный индикатор, фиксирующий линию раздела между настоящим искусством и его имитацией.

В самом деле, модернизационный сдвиг, о котором говорил Богдаль, парадоксальным образом фокусируется в сдвиге ценностном – в отношении к категории Ничто и, соответственно, к царству мертвых. Категория Ничто, столь популярная в современном философском и околофилософском дискурсе, – одна из древнейших в истории философской мысли. В ее рассмотрении можно выделить две традиции / тенденции, каждая из которых моделирует свое системное решение важнейших проблем эстетики, в частности – понимание сущности и задач искусства и литературы, творческого процесса и роли автора. Не претендуя на исчерпывающую реконструкцию

истории вопроса, обозначим полюса противостояния, как они определились в философской и эстетической мысли XX в.

Согласно традиционной точке зрения (в XX веке ее можно условно связать с именами русских религиозных философов, а также экзистенциалистов М. Хайдеггера, Сартра), Бытие есть Ничто, противостоящее сущему. Ничто есть то Абсолютное Непостижимое (термин С. Франка), на изначально безрезультатное и в то же время экзистенциально необходимое постижение которого направлена деятельность познающего субъекта – человека. Только через это трансцендирование, которое означает выход за пределы сущего, по словам Хайдеггера, человек открывает собственную самость и собственную свободу: без трансцендирования наше присутствие «не могло бы встать в отношение к сущему, а значит, и к самому себе. Без исходной открытости Ничто нет никакой самости и никакой свободы»[4]. Благодаря трансцендированию человек осознает себя как живой, как важнейшая часть бытия.

Но признание бытийного статуса Ничто означает признание некой центрирующей это Бытие истины и указывает путь к ее познанию. «Искусство, – пишет Хайдеггер, – есть про-изведение истины в действительность ... истина означает непотаенность бытия»[5]. Из этого признания вытекает определенный и очень высокий статус Автора и искусства перед лицом Ничто: попытка приблизиться к пониманию этого непостижимого Ничто = Бытия и есть собственно цель и смысл деятельности любой творческой личности. «Непостижимое постигается через постижение его непостижимости»[6] и порождает великое искусство, в то время как сциентизм, одержавший пиррову победу в XX в., замыкает человека в сущем и лишает его познание глубины метафизического вопрошания Бытия.

Автор как творец, оказываясь лицом к лицу с таинственным и непостижимым Ничто, останавливается перед проблемой Невыразимого, перед «бездной, отделяющей мысль от выражения» (В. Ф. Одоевский), он склонен отказаться от языка мысли в пользу языка чувства, в пределе – в пользу безмолвия: «Сия сходящая святыня с вышины, // Сие присутствие создателя в созданье – // Какой для них язык?.. Горе душа летит, // Все необъятное в единый вздох теснится, // И лишь молчание понятно говорит»[7]. Но парадоксальным и в то же время закономерным образом стремление Автора уловить «неясные образы», которые приходят «из другого мира медленно, как долгий поцелуй любви»[8], инспирирует постоянное обогащение и обновление поэзии, определяет ее содержательную глубину.

Соответственно выстраивается и статус литературоведа как посредника между автором и читателем, посредника, который в процессе понимающего чтения = интерпретации расшифровывает судьбоносную для человечества истину, делает ее доступной для осуществления в истории.

Радикально иначе понимает Ничто позитивистская философия в ее наиболее крайнем постмодернистском выражении. Импульсы позитивизма и сциентизма пронизывали весь XX в. (так, уже С. Кржижановский в новелле «Страна нетов» в иронической форме представил противостояние позитивистов и метафизиков как противостояние народа естей, для которых ничто есть смерть, то есть обессмысливающее жизнь уничтожение материи, и народа нетов, для которых Ничто – таинственный и непостижимый Берег Океана Бытия), однако именно в философии постмодернизма они получили свое наиболее очевидное выражение. Актуальным синонимом Ничто в постмодернизме выступает пустота – не та Пустота, которая в восточных философских системах трактовалась как порождающее начало и по существу была аналогом европейскому Ничто[9], а пустота как онтологическое отсутствие. Поскольку рационализм и позитивизм упразднили Бытие, сведя его к существованию, постольку хайдеггеровское Ничто представляется современному иронизирующему сознанию как абсурд. Место непостижимого Ничто заняла Пустота, ближайшим аналогом которого в современном представлении выступает бездонная информационная среда, продуцированием и усвоением которой и занимается человек.

В результате человек вырывается из связки с Бытием (отрывается от Ничто = Бытия) и обретает мнимую свободу. Но ценой этой свободы оказывается Ничто = Пустота и осознание себя как Ничто. Отказ от трансцендирования как одно из существеннейших оснований современного искусства (по Ортеге-и-Гассету[10]) и осознание себя как Ничто приводит по крайней мере к нескольким последствиям:

– к отказу от «позы» (Ортега-и-Гассет), мы бы сказали – миссии – пророка, в результате чего автор утрачивает уверенность в собственном существовании. Автор – ничто, пустота, скриптор, поэтому его творчество лишь имитация, игра, письмо, а отсутствие автора камуфлируется масками, за которым скрывается Ничто;

– отсутствие Бытия = Ничто приводит к утрате смысла творчества и провоцирует автора к клонированию своей Пустоты в череде бесконечных повторений; очевидным выражением такого самовоспроизводства является современная литература, в которой исчезло

противостояние элитарной и массовой продукции, и отказ от метафизического поиска преподносится как решение важной творческой задачи («Писать просто и интересно – труднее, чем сложно и занудно», – настаивает М. Веллер[11]), как расширение жанрового спектра и проявление демократической ориентации современного писателя[12];

– собственно искусство/творчество выступает как заполнение бездонной пустоты, как складывание семиотического пазла, как варьирование стереотипов, общих мест, универсалий, сюжетов, мотивов, готовых слов и мыслей (есть закономерность в том, что внимание современного литературоведения приковано именно к этим проблемам); соответственно свобода автора оказывается мнимой – автор обнаруживает себя пленником культуры, узником Сети. Не приращение, а поедание себя – удел автора и его творчества. Результат этого творчества – постоянное продуцирование Ничто как Пустоты. Идея таинственного и бесконечного Невыразимого сменяется горькой констатацией того, что «мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны» (С. С. Аверинцев);

– отсюда утрачивает свой смысл и литературоведение. Если Ничто – пустота, отсутствие, если автор – ничто, если искусство – тоже ничто = пустота, то смысл и цель того, чем мы занимаемся, грозит свестись к анализу механизмов заполнения Пустоты, к разгадыванию хитросплетений интертекстуальных связей. Собственно, и теория интертекстуальности, и гипотетическое когнитивное литературоведение являются отражением и результатом выхолащивания содержания Ничто, утраты его бытийного статуса и смысла. Само литературоведение из попытки вдумчивого постижения смысла художественного произведения превращается в навязчивую самодемонстрацию.

Наиболее очевидно несовпадение Ничто и Пустоты осмыслил И. Бродский, при этом анализ показывает, что в ранних стихах, следуя традиции, поэт отождествлял эти категории и метафорически уравнивал их смысл со смертью, но постепенно, в процессе создания собственной поэтической метафизики, осознал их разноприродность. Так, поначалу смерть – это «дверь в темноту, дыра» («Холмы»), временная граница, отделяющая мир живых от «царства тьмы», в которое уходит умерший: «И январем его залив вдается // в ту сушу дней, где остаемся мы» («Памяти Т. С. Элиота»); соответственно пустота выступает как метафизическая характеристика пустыни = мира мертвых («Письмо генералу Z.») и в этом своем качестве смыкается с Ничто, выступает его максимальным воплощением: «Бобо моя, ты стала // Ничем – точнее, сгустком пустоты» («Похороны Бобо»); Ничто используется в

синонимическом контексте с пустотой: например, в стихотворении «На смерть друга» смерть – лучшая на свете «калитка в Ничто».

В более поздних стихах пустота выступает как отсутствие, как незаполненное жизненное пространство, а цель и смысл человеческого существования в мире и есть заполнение пространства: «Да и что вообще есть пространство, если // не отсутствие в каждой точке тела?» («К Урании»). Именно вещный мир, рукотворный и нерукотворный, уничтожая пустоту, определяет облик пространства. Осознание пустоты означает осознание замысла Творца: «И по комнате точно шаман кружа, // я наматываю как клубок // на себя пустоту ее, чтоб душа // знала что-то, что знает Бог» («Как давно я топчу, видно по каблуку»). В изменившейся характеристике соотношения между пространством, пустотой и человеческой деятельностью очевиден сдвиг к аристотелевской интуиции о пространстве как семиотически организованном (как семиосфере, если использовать современную терминологию). Напротив, Ничто выступает теперь у Бродского как условие постижения Бытия, то есть в метафизическом понимании взаимосвязи этих категорий. В стихотворении «Полдень в комнате» метафорическим соответствием Ничто является воздух – «бесцветный и проч., зато // необходимый для // существования», «эквивалент нуля», «пат, вечный шах, тщета, ничья», «гегелевская мечта» (ибо именно Гегель осмыслил диалектическую связь бытия и ничто).

Если осознание наличия пустоты в мире требует от человека интенсивных, не обязательно творческих, усилий по ее заполнению материальными знаками своего присутствия (чем и занимается современная литература, в первую очередь массовая), то осознание Ничто приводит к метафизическому поиску, к экзистенциальному самоопределению, к диалогу «отринутого или отчужденного с всецелым» и «поиску форм его (этого диалога. – *Т. А.*) осуществления»[13]. К диалогу, который и составляет смысл и цель искусства. Как писал Бродский: «Искусство – не про жизнь, хотя бы потому, что и жизнь – не про жизнь. Для Достоевского искусство, как и жизнь, – про то, зачем существует человек. Как библейские притчи, его романы – проводники, ведущие к ответу, а не самоцель»[14].

Возвращаясь к проблеме, поставленной в начале статьи, скажем следующее: литературоведение – самодостаточное явление и потому не требует прагматического оправдания своего существования. Продукт литературоведения имеет не столько прикладной интерес как помощь в интерпретации текста и уж тем более как иллюстрация для различных гуманитарных концепций, сколько ценен сам по себе, как

новая духовная реальность, становящаяся принадлежностью ноосферы. Но стать такой принадлежностью, а не «мусором», болтающимся в океане интернета, оно может только при наличии литературы, которая вспомнит о Ничто, о своих метафизических истоках и тем самым восстановит утраченный сегодня диалог Автора и Читателя.

Примечания

[1] *Богдаль К.-М.* От метода к теории: О состоянии дел в литературоведении // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб., 2001. С. 51.

[2] Там же. С. 54.

[3] *Мандельштам О.* О природе слова // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 62.

[4] *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и Бытие: Статьи. Выступления: Пер. с нем. М., 1993. С. 22.

[5] *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 96.

[6] *Франк С. Л.* Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 559.

[7] *Жуковский В. А.* Невыразимое // Жуковский В. А. Сочинения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1980. С. 288.

[8] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи // Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1: Русские ночи. Статьи. М., 1981. С. 138.

[9] См., напр.: *Бережной С. Б.* Категории «бытие», «ничто», «истина» как предмет сравнительного анализа: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 2007.

[10] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.

[11] *Веллер М.* Масс и культ // Веллер М. Хочу быть дворником. СПб., 1994. С. 13.

[12] См.: *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

[13] *Плеханова И. И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: Эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Ч. 2. Иркутск, 2001. С. 284. Данная в монографии И. И. Плехановой глубокая интерпретация соотношения Ничто и Пустоты в творчестве И. Бродского отличается от приведенной в нашей статье. Иначе трактуют понятие Пустоты у Бродского Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман, устанавливая типологическое сходство между произведениями поэта и поэзией барокко. См.: *Лотман Ю. М., Лотман М. Ю.* Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1999. С. 731–747.

[14] *Бродский И.* Катастрофы в воздухе // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 2001. Т. 5. С. 196. Все стихотворения И. Бродского в статье цитируются по данному изданию с указанием названия в скобках после цитаты.

Дискуссия

А. С. Климутина: А как современный автор относится к этому состоянию, к тому, что Бытие уже не Ничто и ему остается лишь играть, составлять коллажи? Он спокойно к этому относится или ощущает это как трагедию?

Т. Е. Автухович: Вопрос правомерный. Сложность заключается в том, что теоретическая конструкция, которую я выстроила в докладе, имеет очень умозрительный характер. Если же мы посмотрим на конкретный литературный процесс, то поймем, что даже среди современных авторов есть, с одной стороны, люди, которые продают себя, как товар, и есть, например, Ольга Седакова, те, кто с этим бытийным Ничто общаются. Я думаю, что их достаточно много. Но в докладе я пыталась лишь прочертить тенденции, рассмотреть вопросы, глубоко меня тревожащие: чем я буду заниматься завтра? кому мы, филологи, будем нужны? требуется ли посредник между читателем и автором, который занимается самотиражированием? Вообще, нужен ли читателю посредник в его общении, например, с Марининой, Донцовой или даже Пелевиным (самым грамотным постмодернистом)? Я думаю, нет. Обратите внимание, в последнее время стало менее интересно читать тексты, куда более интересно само литературоведение. Функция литературоведения явно сместилась, и мы, филологи, читаем друг друга как захватывающий роман. А читателю в общении с авторами-постмодернистами посредник не нужен.

В. В. Химич: Но ведь литературовед для читателя – не интерпретатор, который нужен или не нужен. Литературовед – это человек, который исследует, по каким законам живет и постмодернистское искусство тоже. Почему Вы «отмахиваетесь» от интертекстуальности? Интертекстуальность – это совершенно реальный механизм контактов художественного произведения и авторского сознания с мировой культурой. Оттого, что Вы как литературовед скажете, что интертекстуальностью не следует заниматься, ничего ведь не изменится. Возьмите, к примеру, драматургию Нины Садур. Смысл ее произведений формируется именно в процессе диалога с предшественниками, и с Гоголем прежде всего. Да, это интертекстуальный диалог! И сколько бы Вы здесь ни строили построений с Пустотой и Ничто, этот факт Вы не сможете отменить никогда, потому что произведения культуры живут в естественном контексте, а именно – в диалоге с Бытием и мировой культурой.

А. А. Кораблев: Может ли быть Пустота продуктивна? Например, В. Соловьев говорил, что Пушкин – это полное отсутствие личностного начала, полная пустота, вбирающая в себя все. В этом же смысле высказывался А. Синявский. Философ М. Экхарт признавался: чтобы принять Бога, нужно стать ничем, нужно стать открытой ладонью, чтобы все бытие в себя вобрать. Понятая в таком смысле

Пустота, как полная открытость миру, может ли быть творчески продуктивной?

Т. Е. Автухович: На мой взгляд, в Вашем вопросе, особенно в приведенных примерах, уже содержится вариант ответа. Да, может быть... Но, честно говоря, здесь есть некая уловка, софистическая игра словами. По-моему, назвать Пушкина изначально пустым – не совсем правильно. Это противоречит представлениям о самой природе человека. На мой взгляд, тут есть некая спекуляция, которая носит публицистический, а не реально-философский смысл.

Е. К. Созина: Вы говорили о фреймовых структурах, которые входят в мифологическое бессознательное. Нельзя ли эти фреймовые структуры без большого ущерба смыслу заменить архетипическими?

Т. Е. Автухович: Думаю, не совсем. Архетипические структуры – это уровень нашего бессознательного, а фреймовые структуры образованы нашим сознанием. Они относятся к сфере наших знаний и уже оттуда, сверху, «спускаются» в бессознательное.

А. А. Кораблев: Сама природа слова, как мне кажется, может выступить соединительным «мостом» между Вашим прошлогодним, гродненским докладом и сегодняшним выступлением. С одной стороны, слово имеет фреймовую природу, представляет набор общих значений, понятных всем. Это один полюс слова. Другой полюс слова (по Флоренскому, по Лосеву) – это живой смысл, который творится *здесь* и *сейчас*. В прошлом докладе Вы пытались деконструировать один «полюс» слова, сейчас – другой.

Т. Е. Автухович: Это только подтверждает тот когнитивный кризис, в котором мы все находимся.

Е. К. Созина: Я хотела бы высказать свое маленькое частное мнение по поводу той концепции, которую Вы выстроили. Судя по Вашему докладу, мне все же представляется, что есть литература – и литература; что Вы несколько обобщенно говорите о кризисе, связанном с фиксированием пустоты как голого Ничто в современной литературе. Современная литература очень разная. На основании массовой литературы, которая тиражирует наработанные приемы, способы поэтики предшественников, делать такие глубокие обобщения, которые сделали сейчас Вы, нецелесообразно, на то нет особых оснований.

Т. Е. Автухович: Я согласна с Вами. Но любое построение для своего автора имеет определенную объясняющую силу. Для меня это что-то объясняет. Я согласна, что есть разная литература и по этому поводу даю встречный вопрос: а много ли этой иной, отличной от массовой, литературы?

Е. К. Созина: Много. А почему бы и нет? В. В. Химич привела пример – Нина Садур. Каждый из нас приведет и других авторов, в текстах которых найдет смыслы, ведущие именно к трансцендированию в бытие (выражаясь Вашим языком), а не к уходу в голое Ничто как уже не нетость мира, а собственно пустоту... Тем более – тут некая терминологическая, метафизическая ловушка, потому что слово «пустота» во всех философских и религиозных традициях, – это не собственно пустота как пустое место. Пустота в любой восточной философии это как раз и есть не пустое место, а то, что родит нечто (о чем сказал только что А. А. Кораблев). А что уж физики по этому поводу говорят!.. И вот эта самая нетость мира, о которой говорил Хайдеггер, имея в виду бытие, – это та самая животворящая, уже собственно и не молчащая, потенциально производящая и творящая пустота.

Т. Е. Автухович: Все дело в том, что безмолвие и пустота – это из парадигмы Ничто-бытие.

Е. К. Созина: Так ведь и у Деррида пустота или Ничто идут по следу философии Хайдеггера. И «отсутствие» как ведущий концепт этой философской линии – это смыслопроизводящая категория. То есть скриптор, заменяющий автора, – вовсе не репродуктор. Он вслушивается в пустоту и безмолвие, извлекая из нее голоса, следы уходящего бытия, растекающейся культуры, следы своей собственной памяти, следы забвения, которое опять рождает память! То есть я в этой традиции совершенно не вижу разрыва с предшествующей.

Т. Е. Автухович: Спасибо, мы еще поговорим об этом.

© Б. П. Иванюк
Елец

«СМЕРТЬ АВТОРА» Р. БАРТА: NB

Объявленная Р. Бартом «смерть автора» продолжает обсуждаться, как в свое время столь же провокационные заявления Б. Кроче о жанре, П. Фейерабенда о методологической «вседозволенности» в науке. Можно вспомнить в связи с этим и сильно преувеличенные слухи в середине того же века о смерти романа, в отношении к которому, кстати, смерть автора оказывается более справедливой. Не пренебрег этим обсуждением и наш пролонгированный семинар[1]. И это вполне понятно, поскольку каждый литературовед, не обязательно причастный проблеме автора непосредственно, должен взять на себя ответственное право участия в ее решении.

Авторство, как известно, категория исторически относительная. В соответствии с предложенной С. Аверинцевым частичной периодизацией литературного процесса доавторская эпоха соотносится с понятием «дорефлективного традиционализма», первая стадия «цехового» авторства – с понятием «рефлективного традиционализма». На этой стадии можно говорить об авторстве только в регламенте авторитета, прежде всего, жанрового стиля, и потому, к примеру, средневековый автор нередко использовал сфрагиду, акростих или иные способы маркировки своего имени. Привычная же для нас категория авторства связывается с постклассицистической эпохой. Терминологически следуя за С. Аверинцевым эту эпоху позволительно именовать эпохой рефлективного персонализма. Ее содержание обусловлено парадигматическим сдвигом в основном гносеологическом назначении сознания – воспроизведении мирового единства и, прежде всего, связей между самим сознанием и бытием. Суть этого сдвига можно сформулировать следующим образом: рефлектирование сознания в контексте всеобщей жизни сменилось рефлектированием всеобщей жизни в контексте сознания. Этот персонализм прошел все типичные возрастные фазы своего циклического развития: «сентименталистское» домашнее «воспитание чувств» (детство), «романтический» бунт и уход из дома (юность), «реалистический» опыт жизнестроительства (зрелость), «модернистское» отрезвление от иллюзий (старость) и постмодернистское возвращение домой (смерть). Потому и смерть автора была предуготовлена всей постклассицистической историей художественного сознания, и оригинальность Р. Барта ограничивается тем, что он первым объявил об этом событии, как И. Ньютон – о законе всемирного тяготения. Поводом к этому послужила современная литературная ситуация, а именно коллизия переходного периода, в котором изначальный жизненный импульс романтической «апофеозы личности» (И. Тургенев), реализованный в «эмансипации принципа субъективности» (С. Аверинцев) в литературе, остывает в постмодернистской игре. В этой игре, которая, по суждению Х. Кортасара, «составляет часть современной концепции жизни, лишенной иллюзии и трансцендентности»[2], выразилась предсмертная, мнемоническая рефлексия традиции, что и является симптоматическим свидетельством завершения целой литературной эпохи. В этой «пограничной ситуации» актуальной становится и проблема автора, на которую столь оригинальным способом обратил внимание Р. Барт.

Можно говорить и о встречной авторской «воле к смерти», при-

обретшей хронический характер. Показательным в этом плане является признание (не без некоторого оттенка ерничества) И. Кальвино: «Как дивно бы я писал, если бы и меня не было! Если бы между чистым листом бумаги и клокотанием слов и сюжетов, обретающих форму и тающих, так и не дождавшись своего запечатления, не возникало бы это обременительное средостение, сиречь я сам! Мой слог, вкус, мои убеждения, моя самость, моя культура, мой жизненный опыт, мой склад души, мой дар, мои излюбленные приемы, – все, что делает узнаваемым мое писание, мнится мне тесной клеткой»[3]. В этом плане можно напомнить о смене монологического автора полифоническим («Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Дж. Фаулза), о самоустранении автора во флоберовской школе письма, затем во французском «новом романе» и о других симптомах ослабления демиургической роли автора, обусловленного распадом его центростремительного сознания и целостности его мирообраза. Не случайно у Р. Барта «автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной “сцены”»[4], он стал осознавать себя, скажем так, не в геоцентрической системе, а в гелиоцентрической. Остается повторить, что «смерть автора» является градационным продолжением ницшеанской «смерти Бога».

Однако бартовская «смерть автора» – скорее модифицированная, а именно профанная, фаза традиционного авторства. Введенное французским критиком понятие «скриптора», аргументированное примерами, в которых автор позиционирует себя именно в этом качестве, призвано развести биографического автора и автора, ориентированного на языковое самовыражение. Тем самым бартовский автор становится бессловесным, а скриптор лишается жизненной мотивации.

Начнем с языкового автора. Он всегда находится на пороге «двойного бытия» слова, и в этом залог и оправдание его авторства. С одной стороны, традиционный автор с его верой в то, что «всякая жизнь начинается из центра» (О. Роден), обеспечивающей ему целостность завершенного, озабочен тем, чтобы изначальный творческий импульс эксплицировать в конечном слове, т. е. озабочен мастерством, которое призвано «довести вещь до ее собственных размеров» (М. Цветаева), в котором завершается самоидентификация предмета рефлексии и которое ведет свою родословную от античного представления о tēchne и далее – к Малларме и К°, скептически относившихся к романтической теории гения, к «чудному мгновенью» вдохновения и вписывающихся в контекст спора о «моцарте» и «сальери», о дионисийском и аполлоновском началах творчества и

т. д. С другой стороны, в традиционном авторе всегда существует его атрибутивный двойник с имплицитной установкой на исповедь языка, на востребование его собственной структуры. В этом плане следует процитировать строки «Разговора о Данте» О. Мандельштама: «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи...»[5]. Проявляясь в ситуации текстопорождения как языковой персонаж, автор осуществляет идентификацию языка.

Что же касается бартовского скриптора, у которого «нет никакого бытия до и вне письма»[6], то он, как незаземленный Антей, обречен на «дурную бесконечность» (Г. Гегель) языковой игры, ставшей для него единственным жизненным пространством для существования и самоусовершенствования, как для гоголевского Акакия Акакиевича одушевленная каллиграфия. В отличие от традиционной функции автора быть инструментом языка, писатель-скриптор, по словам самого Р. Барта, «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые»[7], и в этом плане он обречен на пусть творческое, но переписывание «тотальной книги» (Г. Лейбниц), как Пьер Менар, автор Дон Кихота из одноименного рассказа Х. Л. Борхеса. В отличие от постоянного, в понимании Ю. Тынянова, процесса пародирования в истории литературы, подобное креативное эпигонство дает право освидетельствовать и смерть литературы. С той лишь поправкой, что смерть обоих – событие постмодернистского сознания. Классическое же сознание может воспринять его либо как чужое, как незамеченное никем падение Икара на известной картине П. Брейгеля-старшего, либо вправе возмутиться и попытаться реабилитировать и автора, и литературу, напомнив об их избранническом характере в прошлом.

Но самая главная претензия, которую можно предъявить бартовскому писателю-скриптору, это то, что он находится вне стиля, смерть которого, по сути, тоже объявлена постструктуралистской критикой. Однако именно в нем сублимируются все ипостаси авторства. Остановимся на языковой. Все знают о центростремительном характере стиля, обеспечивающем целостность как языкового автора, так и произведения, «цехового» творчества и литературной эпохи. Но одной из основных атрибуций языкового стиля является его относительность, обусловленная двумя процедурами авторского выбора,

названными Р. Якобсоном «селекцией» и «комбинаторикой». В упрощенном виде его можно представить так: автор отбирает нужные ему ресурсы языка и нужным образом их упорядочивает в мысленном пространстве текста. При этом в самом акте осуществления стилевого события как концептуализированного выбора оживает *вся* сфера языка, актуализируются *все* его структурные возможности, как уже востребованные литературным опытом, так и виртуальные.

В этом своем стилевом назначении языковой автор переживает творческую причастность языку, обретает если не утешение, то, по крайней мере, свободу и смысл – ценности, неведомые реальному, но деперсонифицированному скриптору, для которого язык есть только *высказанное*, но отнюдь не *невысказанное*.

Коллизию концептуального выбора переживает и интенциональный, условно доязыковой, автор в отношении к предмету своей рефлексии. При этом, в относительном по характеру выборе самого предмета, имеющего без сомнения событийное значение, а также предметных атрибуций, и насыщении их авторским содержанием – актуализируется *весь* контекст всеобщих связей, опять же как оналиченных предшествующей художественной практикой, так и виртуальных. Именно этот контекст, обусловливающий причастность автора мировому единству, позволяет ему, прежде всего, осознать собственный модус воспроизведения всеобщих связей и тем самым придать его творческому существованию онтологическое оправдание и смысл, а ему самому даровать экзистенциальное утешение и т. д. Этот способ воспроизведения всеобщих связей имеет, несомненно, стилевой характер.

Горизонт же существования онтологически не укорененного писателя-скриптора ограничен сферой «письма», являющегося для него основным предметом игровой рефлексии. Поэтому он как «дитя слова» (А. Мердок) не обременен в отличие от автора, причастного, с одной стороны, бытию, а с другой – языку, заботой о преодолении их постмифологического дуализма в событии их резонансного единства, заботой, в которой, очевидно, и заключается суть традиционного авторства. Тем не менее, фигура писателя-скриптора оказывается не только знаковой для современной литературной ситуации, но и функционально полезной, поскольку спровоцированный ею окончательный развод бытия и «письма» позволяет провести вневременную демаркацию между классическим и неклассическим в литературе.

И, наконец, о биографическом авторе, которому в первую очередь досталось от Р. Барта. Мотив его полемики с «критикой клас-

сического толка»[8], с теми, кого К. Баллмер называет «учеными накрахмаленного университетского материализма»[9], вполне ясен. В нем просматривается ставшая уже привычной внутринациональная идиосинкразия в отношении к биографическому методу И. Тэна. Р. Барт не признает того, что биографический автор является воплощением, может быть, и случайным, одного из своих виртуальных двойников. Приведем несколько авторских «показаний». Так, в письме к М. Цветаевой от 1 июля 1926 г. Б. Пастернак пишет: «Боже, до чего я люблю всё, чем не был и не буду, и как мне грустно, что это я. <...> И смерти я страшусь только оттого, что умру я, не успев побывать всеми другими»[10]. Еще одно. М. Кундера: «Героям моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться»[11]. И еще одно. П. Валери: «То, что в человеке наиболее истинно, то, в чем он больше всего является Самим Собой, есть его *возможное* – которое его история вскрывает лишь выборочно. То, что с ним происходит, может не выявить в нем того, чего он сам о себе не знает»[12].

В этой биографической относительности автора заложено, на наш взгляд, экзистенциальное обоснование его стиля, и завершающего автора как событие бытия-языка, и размыкающего его в виртуальный контекст бытия и языка. Тем самым именно стиль обеспечивает автору балансирование «на пороге как бы двойного бытия» (Ф. Тютчев) – между «смертью» и «бессмертием».

Примечания

[1] *Ольшанский Д. А.* Смерть автора и рождение субъекта речи в литературе // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. статей: В 2 ч. Ч. 1. Минск, 2007. С. 12–18.

[2] *Кортасар Хулио.* Избранное. М., 1979. С. 151.

[3] *Кальвино И.* Если однажды зимней ночью путник // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 116–117.

[4] *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М, 1994.

[5] *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте. М., 1967. С. 17.

[6] *Барт Р.* Указ. соч.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] *Ольшанский Д. А.* Указ. соч. С. 30.

[10] Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 371.

[11] *Кундера М.* Невыносимая легкость бытия. СПб., 2005. С. 246.

[12] *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 88.

© О. В. Мирошникова
Омск

ПРОБЛЕМА КВАЗИАВТОРСТВА В УСЛОВИЯХ МЕТАЖАНРОВЫХ ЛИРИЧЕСКИХ СТРУКТУР (Н. А. НЕКРАСОВ В ПОДГОТОВКЕ ПЕРВОГО СБОРНИКА СТИХОТВОРЕНИЙ Ф. И. ТЮТЧЕВА)

Прочесть, интерпретировать адекватно художественному материалу и подготовить к изданию *лирическую книгу* неизмеримо сложнее, чем *книгу эпическую*. Последняя – самодостаточна, являет собой форму, одежду, полиграфическое овеществление одного или нескольких произведений. Первая, лирическая, никогда не содержит одного, но множество отдельных произведений в их совокупной структурированности. Первая – собирательна, интегративна, ее целостность носит двухуровневый характер, проявляя себя и в отдельных стихотворениях, и в их образно-текстовом соединении. Это художественное единство вторично, внутренне подвижно. Оба его уровня пронизаны изоморфизмом, взаимодополняемостью. Смысл всей книги зависит от образного смысла входящих в нее произведений и (почти в такой же степени) от их связей. Стихотворения (иногда в книгу включаются поэмы, отрывки из поэм), будучи изначально самостоятельными, первичными, входя в книгу, теряют свою «самость», замкнутую природу. Трансформируется их ассоциативный ореол. Они теперь предстают в качестве фрагментов, носителей метатекстовой авторской концепции (которая создается на их основе, но, в свою очередь, наполняет каждое новым, общим значением).

Одним их важнейших факторов, устанавливающих степень состоятельности любого художественного произведения, по оценочной шкале основоположника рецептивной эстетики Р. Ингардена и его последователей, является *соразмерность* присущих произведению *коммуникативной определенности* и *коммуникативной неопределенности*[1]. Читательское сознание, нацеленное на овладение максимальным объемом смысла, осуществляет *конкретизацию* текста (словесного ряда, конструкции), превращение его в произведение. В этом процессе реципиент преодолевает дискретность текста, трансформируя отдельные его «звенья», «опоры», «фреймы» в непрерывность и целостность моделируемого потока художественной реальности[2]. Распространяясь на всю совокупность литературных текстов, это положение становится базовым в применении к структурам, архитектоническая дискретность которых является одной из жанровых составляющих: лирического цикла, книги стихов и других «монтажных» («мозаичных») форм.

В лирической книге, созданной *самим поэтом*, креативная интенция направлена на оба этих уровня: отдельных текстов стихотворений, нередко объединенных в циклы и разделы, а также метатекста книги-произведения. В случае же вмешательства в процесс создания книги *редактора-составителя* он становится соавтором поэта, чаще всего на уровне структурирования, порядка расположения отдельных произведений. «Зодчим» книги (по выражению А. А. Фета) достается работа не просто по собиранию стихотворений и установлению последовательности текстов. Создавая книжную структуру, они «выстраивают», материализуют в ней свою читательскую (в лучшем случае, исследовательскую) рецепцию, – работа достаточно значительная, даже в сравнении с написанием отдельных лирических пьес. Отметим устойчивый парадокс подобной практики: приглашенные к соавторству или нанятые в «архитекторы» редакторы-издатели почти никогда не помещают своих имен ни на обложке книги, ни в авторских примечаниях. Это свидетельствует о том, что, по крайней мере, почти весь XIX век не признавал эстетически значимой работу авторского строительства книги, тем более, редакторского. И только Серебряный век, чаще через саморефлексию поэтов, поставил эту проблему и предложил ряд решений. «Составители» книг вышли из подполья лишь во второй половине XX в., заняв место «в штатном расписании» издательств. Однако преобладающей до сих пор остается издательская практика, когда их имена либо не называются, либо указываются на последней странице в ряду технических сведений. В единичных случаях (особого совпадения позиций, авторской благодарности) поэт отмечает их в посвящении или в предисловии.

Возникает проблема взаимоотношений между автором-поэтом и редактором-составителем. Эта проблема может быть поставлена в плане креативном (о качестве соавторского или индивидуального редакторского архитектонического решения). Но может быть развернута в плоскости рецептивной эстетики: чьи книги мы читаем? как и насколько наше чтение зависит от таланта поэта и мастерства составителя?

В конце 1980-х гг., рассуждая о целостности книги лирики, «возникшей не просто в нашем читательском представлении, но создаваемой самими поэтами», М. Н. Дарвин ставил вопрос: «Что мы знаем в этом плане, скажем, о “Вечерних огнях” Фета или о “Последних песнях” Некрасова, какие образы целого вызывают в нас эти создания поэтов... <...> образы названных и других книг стихов поэтов

чаще всего в нашем сознании замещаются просто их названиями»[3]. Вопрос этот актуален и сейчас, хотя за последние годы появилось много работ об авторском книготворчестве. Стихи принадлежат, конечно, автору. Но кем определен *состав книги, последовательность стихов, структура как воплощение концепции мира*? Автору или редактору-составителю, вместе с поэтом, по его воле, иногда без него, сконструировавшему художественную целостность? И в этом случае редактор-архитектор, вглядываясь в мир поэта, возвышается до художественного уровня автора. Но иногда выступает как квазиавтор, навязывая поэту чуждую ему форму целостности[4]. Есть мастера архитектоники и среди поэтов, и среди редакторов. Нерешаемой теоремой в филологии долгие оды остается история компоновки и редактуры, текстология «Вечерних огней». А как читателю возвыситься до «образов целого»?

«Можно говорить о ситуации герменевтической амбивалентности, что максимально расширяет спектр сотворческих возможностей читателя. Выбрать то или иное прочтение, а значит – реализовать или игнорировать цикл (сохранив при этом эстетическую самодостаточность материала) – в его воле»[5], – пишет Л. Е. Ляпина о читателе, свободном предпочесть способ прочтения стихотворений в контексте цикла (книги) или вне монтажной композиции. «Сложность переходных форм состоит в том, что, сочетая признаки текстов разного типа, они могут быть по-разному прочитаны и истолкованы в зависимости от того, что именно увидит здесь читатель: стихотворение или цикл...»[6], – подводит итог размышлениям о читателе циклических структур И. В. Фоменко. Это в значительной степени относится и к профессиональным читателям: редакторам, издателям, филологам-исследователям.

Поскольку книга стихов – циклическая метаструктура в лирике – является системным художественным образованием, материально-образным воспроизведением либо одного из основных, либо совокупности доминирующих в определенный период лейтмотивов и тематических комплексов поэта, в ней отражены его концепция мира, специфика мироперeживания. Функционируя в литературе в качестве проекции *художественного мира* автора, в своей основной тенденции она стремится к достижению большого тексто-смыслового объема, превышающего средние нормы цикла и сборника и соотносимого с томом или всем корпусом собрания сочинений. Многокомпонентность ее состава предуказывает особый тип читательской реакции: *концепированной*, *интегративной*.

Книга стихов, обладающая всеми свойствами художественного произведения, в современной научной рецепции проявляет свою специфику как герменевтическая структура текстово-контекстной природы. В этом случае ее реципиент – редактор-составитель – обязан исполнить роль идеального *имплицитного читателя*[7], адекватно авторскому замыслу откликающегося на все интенции текста, активизирующего в своем сознании стратегии книготворчества. Более того, в соответствии со своей профессиональной функцией, стоя между автором и читателем, он не потенциально, но реально становится соавтором писателя, концепируя звенья контекстового поля.

Правило герменевтического круга в интерпретации Г. Г. Гадамера, сформулированное в его знаменитой статье «О круге понимания», гласит: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого». Редактор/издатель, даже если он знаком с текстами-компонентами, из которых вылеплена книга, оказывается в изначальной поисковой позиции. Он вынужден открывать законы сцепления частей, семантический ритм новой структуры, поскольку «...опыт искусства есть в подлинном смысле *опыт* и каждый раз требует заново справляться с задачей, которую ставит всякий опыт: задачей его интеграции в совокупность собственного ориентирования в мире и собственного самопонимания»[8]. Недаром представители рецептивной эстетики (Х. Р. Яусс, В. Изер, М. Науман) считали, что художественное творчество двулико: креативно и рецептивно в одно и то же время[9]. В этом плане текст лирической книги в наибольшей степени, чем любого другого произведения, может рассматриваться как результат соавторской деятельности. Иной вопрос: успешной или разрушительной. Известно высказывание А. Белого о том, что его творчество, состоящее из циклов и книг стихов, – это «целое», которое он «дает в руки» воспринимающему: «понять, что представляет собою оно, – дело читателя»[10].

Читательский настрой на восприятие «образа целого» в процессе проникновения в смысл книги лирики может служить иллюстрацией к известному тезису рецептивной эстетики о заполнении реципиентом «пустых мест» (иначе: «участков неопределенности») в процессе «конкретизации текста». Любой художественный текст, в представлении Р. Ингардена, по своей природе дискретен. В этом плане лирическая книга есть идеальный текстовой комплекс, дискретность которого эксплицирована ее архитектоникой. Любой составитель, поэт или редактор, не по собственной прихоти, но по «жанровому заданию» самой циклической макроструктуры неизбежно включает-

ся в процесс актуализации художественной реальности путем заполнения смысловых лакун, прочерчивания ассоциативных связей между всеми, но особенно опорными, «вершинными» компонентами текста. Классическим выражением этого процесса служит объяснение операции текстопостроения в лирике, принадлежащее А. А. Блоку: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено»[11]. Необходимость читательского осмысления «темной музыки» контекстовых связей, возникающей при взаимодействии всех стихотворений, выстраивающей целое книги, – закономерность авторской модели метажанровой структуры в лирике.

Однако творческий процесс ее создания скрыт от внешнего глаза, объективирован в форме готового произведения. Кто из поэтов (или составителей) рассказал о нем, о развитии первоначального замысла, его изменениях? Почти нет подобных описаний, лишь отдельные воспоминания и реплики поэтов, критиков. Редким свидетельством процесса собирания массива поэтических пьес поэта, критического, затем редакторского их осмысления и издания в виде сборника является статья Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты», главная фигура которой, как известно, – Ф. И. Тютчев.

Логика статьи прочерчивает историко-литературный сюжет, состоящий из трех взаимосвязанных событий, каждое из которых заключает в себе конкретно-биографический, историко-культурный и критико-эстетический аспект его реализации. Представим филиацию фрагментов сюжета, совмещая «горизонтальную», линейно-хронологическую последовательность событий с аксиологической, «вертикальной».

• *Дебютная публикация* стихотворений Ф. И. Тютчева в журнале «Современник», начатая в 1836 г. при жизни А. С. Пушкина и продолжавшаяся до 1839–1840 г. По неизвестным причинам задуманное в 1836 г. П. А. Вяземским, В. А. Жуковским и И. С. Гагариным отдельное издание стихов поэта не состоялось[12].

• *Повторная публикация* «подборки» из 24-х стихотворений, уже ранее представленных журналом (еще восемь известных не были включены), в обновленном «Современнике», находившемся к тому времени – в 1850 г. – в руках Н. А. Некрасова, в тексте статьи «Русские второстепенные поэты».

• *Суммирующая публикация*: приложением к журналу «Современник» в 1854 г., в № 3 появилось 92 произведения, в № 5 еще 19. В июне вышло издание «Стихотворения Ф. Тютчева» (СПб., 1854).

Таким образом, перед нами – процесс воспроизведения часть за частью целого массива тютчевской лирики, единого Текста, единого тютчевского Космоса. Публикациями в «Современнике» был эксплицирован процесс контекстопорождения, которым обеспечена «плотность вещества» лирики Тютчева. Это качество было замечено с самого начала не всеми, но наиболее прозорливыми читателями: сначала В. А. Жуковским и его ближайшими литературными сподвижниками. После выхода сборника – А. А. Фетом, произнесшим знаменитое: «И эта книжка небольшая / Томов премногих тяжелей»[13]. На рубеже веков – В. С. Соловьевым, разглядевшим «темный корень бытия» в основании Вселенной Тютчева, затем поэтами Серебряного века, старшими символистами: В. И. Ивановым, В. Я. Брюсовым, позже младшими: А. А. Блоком, А. Белым. Главным образом – А. А. Блоком, расслышавшим в этом всемирном (потаенном) музыкальном начале строй и созвучия, провидевшим в космической темноте светозарность: «темная музыка» – «слова-звезды».

И все же слава первооткрытия и первопрочтения гениального поэта, вне всякого сомнения, должна быть разделена между двумя столпами национальной поэзии, А. С. Пушкиным (напечатал в журнале) и Н. А. Некрасовым (перепечатал и издал книгой[14]). Многие поэты, философы, филологи иных эпох были поражены свойством поэзии Тютчева, позднее определенным Л. В. Пумпянским: «числом аналогий, параллелей, повторений ... всеобщим их характером»[15]. Была замечена преобладающая тенденция «исключительно тесной связи между его стихотворениями»[16]. Но и в этом ряду право первенства принадлежит Н. А. Некрасову, имевшему талант не только поэта, но и читателя, критика, редактора-соавтора, издателя.

Стихи, напечатанные в журнале «Современник» при жизни Пушкина, имели объединяющее заглавие: «Стихотворения, присланные из Германии». Для тогдашнего читателя Тютчев показался странен (ино-странен). Именно Некрасов «произнес» в полный голос имя Тютчева, дав тем самым определение всей его поэтической системы. Дискретность повторных публикаций, не атомизировавших авторский контекст, но выстраивающих его цельность, была маркирована ономастически: первоначальную анаграмму «Ф. Т.» сначала заменили инициалы «Ф. Т-в», затем на обложке книги появилось полное имя поэта. Знаменательно: Некрасов, начавший читать стихотворе-

ния Тютчева «враздробь» (выражение И. С. Тургенева из обращения к читателям «Senilia»), по мере разрастания перед ним лирического материала, перешел к восприятию их «сподряд», контекстом, заданным автором и последовательностью публикаций. Им руководила уже не идея собственной статьи об отсутствии поэзии в 1840-е гг., но творческая воля другого художника, которую ему удалось воспроизвести.

Пришел тот природно-исторический момент, когда «солнце русской поэзии закатилось». Тогда «настала ночь; / Пришла – и, с мира рокового / Ткань благодатного покрова / Сорвав, отбрасывает прочь...». И стал виден Космос Тютчева. Налицо давно сложившаяся традиция восприятия поэтико-природного мира Тютчева как обладающего особыми свойствами лирической Вселенной, о чем писали все, от В. С. Соловьева до Л. В. Пумпянского, Я. О. Зунделовича, К. В. Пигарева, Б. Я. Бухштаба, Н. Н. Скатова и др. Действительное открытие Некрасовым Тютчева можно охарактеризовать мифологическим словарем последнего:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой, –
Они им чуют-слышат воды
И в темной глубине земной...[17]

Строки посвящены Фету, обожавшему Тютчева, посвящавшему ему и стихи, и статьи, и воспоминания, и реминисценции. Присоединительно-ассоциативно этим же свойством наделяется и Некрасов. Строки читаемого им поэта облекают мифотворческим ореолом его поступок-деяние. Редактор-критик наделяется (эстетическим!) даром – поэтоискателя, почуявшего глубинный родник тютчевской лирики, как способны чуять драгоценную воду артезианских глубин тютчевские же водознатцы. Некрасов, а не Фет вывел «слова-звезды» автора «Silentium» из глубин «всемирного молчанья».

В аспекте современной читательской рецепции, направленность которой провоцируется историко-литературными обстоятельствами и акцентами статьи о второстепенных поэтах, перед нами – филиация сюжета *обнаружения гениального поэта в эпоху молчания поэзии*. Причем возрождение поэзии Тютчева происходит через возрождение пушкинского журнала, точнее, его поэтического отдела Некрасовым, поставившим цель преодолеть тенденцию длительного гонения на стихи в журналах.

В критико-эстетическом аспекте ситуация уникальна. Один поэт, Некрасов, испытывая творческий кризис (в чем он сам признается,

называя себя «автором, который теперь уже стихов не пишет»[18], и действительно не публикуя стихов два года, 1848 и 1849), перепечатывает уже опубликованные стихи другого поэта, Тютчева, затем издает их отдельной книгой[19]. Факт перепечатки можно объяснить желанием Некрасова восполнить дефицит поэзии в литературе и в журналах: «...русская поэзия в настоящую минуту ... очень бедна» (182).

Знаменательно, что миф о незамеченном пушкинской редакцией «Современника» (тем самым, – пушкинской эпохой) поэте начал создаваться самим Некрасовым. Не зная публикаций Тютчева вне журнала, он «уменьшает» период появления «незамеченных стихов». Вместо *двадцати* (публикации начались 1820-м годом в «Речах и отчетах императорского Московского университета» и 1821-м в «Северной лире», «Галатее» и др. изданиях) он называет *пять*: годы с 1836 по 1840 («Поэтическая деятельность г. Ф. Т-ва продолжалась пять лет...»). Тем самым он возлагает ответственность за неоткрытие Тютчева на «Современник», испытавший, наряду с другими журналами, давление «непоэтических» сороковых годов. Вспомним, что в 1846 г. и В. Н. Майков писал «о жалком положении, в котором находится наша поэзия со смерти Лермонтова»[20]. Поскольку теперь «Современник» унаследован Некрасовым, новый редактор принимает на себя в качестве долга обязанность восстановить утраченные лирикой права.

Статья «Русские второстепенные поэты» появилась без подписи, авторство было установлено гораздо позже, в 1879 г., С. И. Пономаревым со слов А. А. Буткевич, сестры поэта[21]. Как замечено выше, статья Некрасова с публикацией тютчевских стихотворений открывала в «Современнике» цикл статей о русской лирике под общим заглавием «Русские второстепенные поэты». Вслед за некрасовской в выпусках № 2, № 3, № 7 журнала за 1850 г. последовали статьи В. П. Боткина о Н. П. Огареве, П. Н. Кудрявцева об А. А. Фете и А. Л. (псевдоним не раскрыт) о Д. В. Веневитинове.

Возникает многоступенчатая структура. Стихи Тютчева из разных номеров журнала циклизованы в статье; статья, наряду с другими, составляет критико-эстетический цикл о поэзии; отдельное издание лирики Тютчева, завершая ряд публикаций его стихов, выходит приложением в журнале «Современник». Перед нами объемный гетерогенный контекстовый комплекс.

Показательна архитектоника статьи Некрасова. Это восходящая градация «тезисов». Сначала – констатация «минусового» состояния поэзии сороковых годов: «Стихов нет», «...русская поэзия в на-

стоящую минуту ... очень бедна» (178). И объяснение данного факта историко-литературными обстоятельствами, уровнем читательского спроса. Затем – утверждение этой оценки «изнутри», из литературного ряда. Осторожно, с деликатным сожалением перечисляются чуть возвышающиеся над нулевым эстетическим уровнем поэтические опыты. «Стихотворения г. Н. Сп.» (псевдоним литератора Спиглазова), «Сол-н» (поэт и переводчик В. А. Солоницын), «автора... который теперь уже стихов не пишет» (Некрасов так аттестует самого себя). После них называется Н. П. Огарев с цитированием его опытов. В конце этого ряда вспоминается «заслуживший титул гения г. Бенедиктов» с ироничной характеристикой: «при появлении своем наделал много шуму» (192).

На фоне первых двух тезисов третий реализован как озарение, как внезапное признание. Взамен псевдогения появляется гений истинный; внешнего, *шумного* поэта замещает глубоко содержательный художник, исполнявший доселе завет *молчания*. Сравнение с Бенедиктовым тут же снимается как ложное и некорректное, заменяется более плодотворным соотнесением с Пушкиным. Оно строится как совмещение до сего времени несовместимого: «*вовсе не был замечен* другой поэт... обнаруживший в десять раз более истинного таланта...». Именно он отдал в пушкинский «Современник» «стихотворения, в которых было столько оригинальности, мысли и прелести изложения, столько, одним словом, поэзии, что, казалось, только сам же издатель журнала мог быть автором их» (192). Некрасов, «вопреки» установке статьи о «второстепенных», дерзостно уравнял неизвестного поэта с Пушкиным, поставив в ряд «первостепенных».

Некрасов осознавал Тютчева в литературном контексте. Сначала отделил от массы незрелых современных литераторов, затем сравнил с Лермонтовым (не в пользу последнего, совместив стихи о природе Тютчева с пейзажем из «Мцыри» и строками «Белеет парус одинокий...»). Как бы не доверяя первоначальному впечатлению и убеждаясь все более в правоте своей высокой оценки, дал серию сравнений: с Фетом, с Гейне, с Вяземским. И пришел к открытию, определившему рецепцию Тютчева на два века вперед: «Все написанное им носит на себе печать истинного и прекрасного таланта» (193).

Симптоматично, что после общего суждения и оценки Некрасовым развертывается характеристика поэтического мира Тютчева, основанная на количественной оппозиции. С одной стороны, «ни один журнал не обратил на него ни малейшего внимания», «Г. Ф. Т. написал очень немного». С другой – «если б г. Ф. Т. писал более,

талант его доставил бы ему одно из почетнейших мест в русской поэзии». Таким образом, сформулировано ощущение критика о необходимости знать лирику анализируемого поэта в большем объеме, – отсюда и последующие действия собирания стихотворений, затем издания сборника.

Достоинство лирики Тютчева, не декларированное, но развернутое через цепь наблюдений и примеров, состоит, по мнению критика, в «живом, грациозном, пластически верном изображении природы» (193). Некрасов, который будет в глазах многих поколений читателей символизировать «программность» гражданственного поэтического направления, высоко оценивает «бессодержательную» искусность лирики своего современника: «Самый трудный род поэтических произведений – это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка, обозначенная двумя-тремя чертами» (193).

Прозорливость Некрасова, обладавшего высокими профессиональными качествами критика и редактора, заключена в том, что он активизирует установку на читательское восприятие, столь важное для лирического рода вообще и в особенности необходимое для постижения художественного мира Тютчева. «Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина, – дело величайшей трудности. Г. Ф. Т. в совершенстве владеет этим искусством» (194). Подчеркивается, что лирика Тютчева не только активизирует чувство, воображение, она адресована «уму читателя», призванного выполнять моделирующую функцию по отношению к становящейся целостности как отдельных произведений, так и всей их совокупности. Некрасов верно почувствовал адресацию тютчевского слова, разительно отличающуюся от его собственной. В свое время О. Э. Мандельштам писал о двух типах читателей-«собеседников», цитируя наметившего эту дифференциацию Е. А. Баратынского: или «друг в поколении», или «читатель в потомстве». Некрасовым была акцентирована первая, Тютчевым – вторая. Вероятно, этим для него объясняется исполняемый при жизни Тютчевым *обет молчания* и отсутствие стремления к публикации своей лирики.

Как видим, аксиологическая шкала автора статьи, осознающего новый эстетический феномен, реализована исключительно в вершинной ее части. Отсюда следующие выражения: «чистым и прекрасным языком», «оригинальности, мысли и прелести изложения», «живой отпечаток русского ума, русской души», «печать истинного и

прекрасного таланта», «одно из почетнейших мест в русской поэзии», «превосходно отражается», «каждое слово метко, полновесно» и т. д. Тем не менее, в конце статьи Некрасов приводит список стихотворений, исключенных им как менее талантливые. Среди них такие шедевры, как «Фонтан», «Цицерон», «Поток сгустился и тускнеет...», «Сон на море», «День и ночь».

Завершающим «поступком» Некрасова в этой истории становится подготовка и осуществление отдельным изданием книги лирики Тютчева. Тем самым «Современник» выступает в качестве непременного условия, почти одушевленного лица, *деятеля* отечественной литературы, препятствующего упадку русской поэзии и осуществляющего ее *возрождение*. С высокого крыльца «Современника» провозглашено, что стихи Тютчева могут стоять «рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения» (210).

В современном цикловедческом дискурсе ряд монотематических, моножанровых или моноадресованных стихотворений, не циклизованных самим автором, но имеющих традицию повторяющихся адекватных публикаций, определяется как *рецептивный цикл*. Интегративная (контекстообразующая) рецепция может осуществляться читателем, редактором-издателем, исследователем. В этом плане опубликование Некрасовым уже появившихся в печати, отобранных им «лучших» образцов лирики почти никому не известного поэта в составе статьи можно расценивать как подлинный дебют Тютчева. Статус лирического материала приобретает значимость *редакторско-издательской* подборки, обладающей рядом свойств *неавторского или рецептивного цикла (и рецептивной книги)*. Дефиниция «несобранного цикла/книги» в этом случае не подходит, т. к. «цикл», точнее, лирический комплекс, именно собран и многократно напечатан.

Статья Некрасова самим фактом перепечатки, повторной публикации стихов Тютчева создала прецедент циклического рефрена, эскиза основных координат тютчевского мира. По архитектонике это *обрамленный цикл* соавторского креативно-рецептивного типа, масштабный *диалогический синопсис*, продемонстрировавший соотносимость контрастных интенций: *молчания и говорения* поэзии Тютчева.

Основной акцентуации подверглись едва ли не главнейшие смыслообразующие концепты лирики Ф. И. Тютчева – *размышление и молчание*, эксплицировавшие разноадресность авторской речи: для способных понимать, в каком бы возрасте, веке они ни находились, и для чуждых пониманию, точнее – не желающих «внимать», спеша-

щих «мнить» («Не то, что мните вы, природа...»). Некрасов не «спешил», он не процитировал отдельные фрагменты стихотворений, а напечатал все, что мог найти, в составе статьи, в рамке своего восхищенного слова. Была написана статья-антология, где прозаическое оценочное слово лишь оформляет (обрамляет) цельность поэтического дискретно-целостного контекста.

Примечания

[1] Термины выработаны Р. Ингарденом, представлены в его работе 1968 г. «О познании литературно-художественного произведения»; они касаются непреложности возникновения в сознании читателя определенного смыслового потенциала, извлекаемого из самой структуры познаваемого текста, поскольку максимально возможный объем образно-смысловой информации никогда не сводится к реализованной словесно в тексте «тематизированной» информации.

[2] См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.

[3] *Дарвин М. Н.* Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е. А. Баратынского). Кемерово, 1987. С. 5.

[4] Так многие годы исследователи Ф. И. Тютчева пытаются вывести наружу, эксплицировать его циклы, заново составить его книгу, хотя это не предуказано волей поэта, и тип целостности тютчевской поэзии совершенно иной.

[5] *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 11.

[6] *Фоменко И. В.* Поэтика лирического цикла: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1990. С. 7, 13, 14.

[7] Категория разработана В. Изером в сочинении 1970 г. «Апеллятивная структура текста».

[8] *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 262, 263.

[9] См.: Rezeptionsasthetik. Theorie und Praxis Hrsq. R. Warninq. Munchen, 1975.

[10] *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 55.

[11] *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 84.

[12] *Шур Л. А.* Неосуществленное издание стихотворений Ф. И. Тютчева 1836–1837 гг. (По материалам архива И. С. Гагарина) // «Oxford slavonic papers». New series. Vol. 19. 1986. P. 102–115.

[13] *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 331.

[14] Отдельное издание стихотворений Ф. И. Тютчева было выпущено под редакцией И. С. Тургенева.

[15] *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах: 1803–1928. Л., 1928. С. 50.

[16] См.: *Бухштаб Б. Я.* Русские поэты. Л., 1970. С. 39.

[17] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. (Библ. поэта, большая серия). Л., 1987. С. 208.

[18] *Некрасов Н. А.* Русские второстепенные поэты // *Некрасов Н. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 186. В дальнейшем страницы указаны в тексте статьи в скобках.

[19] Прецедент перепечатки Некрасовым стихов Тютчева из пушкинского «Современника» как показательный для тогдашнего состояния поэзии подчеркнут в работе: *Кожинов В. В.* Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978. С. 157.

[20] *Майков В. Н.* Критические опыты. СПб., 1891. С. 129.

[21] См.: Литературное наследство. Т. 53–54. М., 1949. С. 173.

Дискуссия

О. В. Зырянов: Что Вы можете сказать о заглавии подборки тютчевских стихотворений в журнале «Современник»? Кому принадлежит авторство самого заглавия «Стихотворения, присланные из Германии»?

О. В. Мирошникова: Заглавие свидетельствует: *не наш,* т. е. иноземец, «инопланетянин». В контексте цикла, книги стихов у Тютчева прорисовывается не столько образ лирического героя, сколько образ автора: «инопланетянин», который проводит экскурсию, как бы мы сейчас сказали – презентацию, земной цивилизации.

О. В. Зырянов: Как объяснить, с Вашей точки зрения, издательскую практику деления всего корпуса лирики Тютчева на два раздела: лирические шедевры и политическая лирика, так называемые стихотворения на случай. Как они соотносятся между собой? Стоит за ними один и тот же автор или разные субъекты творчества?

О. В. Мирошникова: Это тот случай, наверное, когда мы имеем дело с великолепным осознанием авторского дилетантства. <...> Тютчев хотел быть дилетантом, хотел следить за разворачивающейся картиной мироздания. Он это и сделал в стихах в таком-то определенном ракурсе, а в прозе – в другом.

© А. С. Собенников
Иркутск

ПОЭЗИЯ БОРИСА РЫЖЕГО: ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

У Бориса Рыжего две биографии: одна – человека, вторая – поэта[1]. Биография поэта – биография лирического героя, ибо реальный человек – Борис Борисович Рыжий – остается за рамками текста. В тексте у него есть заместитель – лирический герой, предмет изображения и субъект речи. Его образ неоднозначен. Первое, что бросается в глаза, – раздвоение личности лирического героя. Граница – культура. В первом случае он укоренен в культуре, во втором – принципиально антикультурен.

Первый существует в сфере литературного быта, его окружают «тени забытых певцов», друзья по цеху поэтов. Это пространство – эстетическое, пространство цитат, аллюзий, реминисценций. Оно создается также заглавиями, эпиграфами, автокомментариями. Уже

заглавия выдают круг близких имен и тем («Маленькие трагедии», «Стихотворение Аполлона Григорьева», «Памяти Бибикова», «В домемузее А. С. Пушкина», «Фет», «На смерть поэта», «Музе», «Царское Село», «Памяти Полонского», «На мотив Луговского» и др.).

Эпиграфы в поэзии Бориса Рыжего не только очерчивают круг его чтения (А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, А. К. Толстой, Ф. И. Тютчев, О. Э. Мандельштам, И. Бродский, его друзья-современники Р. Тягунов, О. Дозморов и др.), но и выявляют эстетические пристрастия. Нет эпиграфов из советского школьного набора (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский), из поэтов-соцреалистов (Е. Исаев, М. Дудин и др.). Нет концептуалистов и метаметафористов, чтение Д. Пригова отзовется только цитатой: «*милицанером* из чужого стиха» («Под огромной звездою...»). Казалось бы, эпиграф – своеобразный авторский голос в тексте, камертон и комментарий. Это «чужое слово», которое стало «своим» прежде всего в ценностно-смысловом аспекте. Эпиграф, конечно же, выбирает автор, но в лирическом тексте и он воспринимается как голос героя.

Исключительно богат в стихах Бориса Рыжего аллюзивный слой, создающий неповторимую атмосферу литературной игры. Так, первая строка стихотворения «Леонтьеву» («Сашка, пьяница, поэт...») отсылает читателя к дружескому посланию Дениса Давыдова *Бурцову* «Призывание на пунш» («Бурцов, ёра, забияка»). Стихотворение «Поэзия должна быть странной...» заканчивается отсылкой к Б. Пастернаку: *«...друзья мои, с самоотдачей / пью за шумиху, за успех»*. Обратим внимание на то, что лирический герой Рыжего снижает риторический пафос предшественника (*«Вдруг опустела стеклотара, / мы вышли за полночь из бара»*). У Б. Пастернака же образ поэта и цель творчества даны в высоком регистре: *«Цель творчества – самоотдача, / а не шумиха, не успех»*.

Литературная игра становится условием существования лирического героя, историей становления поэта. Цитаты из классики в поэзии Бориса Рыжего всегда органичны и неожиданны: *«Пьёт пиво из литровой банки, / как будто в пиве есть покой»* («У памяти на самой кромке...»). Тютчевское *«Молчи, скрывайся и таи»* обретает дополнительный трагический смысл в наркологической больнице, куда героя «за глюки упекли»: *«Единственный-один на весь дурдом / я знал на память продолженья фраз, / но я молчал, скрывался и таил»* («В сырой, наркологической тюрьме...»). Лирический герой знает, что тютчевская формула стала частью культурного мифа, и он противопоставляет мифу житейское: *«Хочется поболтать / с кем-ни-*

будь, но серьёзно, / что-нибудь рассказать / путано, тихо, слёзно. / Тютчев. Нет сил молчать» («Хочется позвонить...»).

Цитаты, как правило, изменяются, но ровно настолько, чтобы читатель не забыл про оригинал. *«Я помню очи голубые»* К. Д. Батюшкова («Мой гений») трансформировались в *«Померкли очи голубые»* («Померкли очи голубые...»), строка *«Я не люблю иронии твоей»* Н. А. Некрасова обернулась строкой *«Я так люблю иронию мою»* («На смерть поэта»), *«Выхожу один я на дорогу...»* М. Ю. Лермонтова отозвалось в строке *«Выходил я один на дорогу, / чуть шатаясь, мотор тормозил»* («На окошке, на фоне заката...»), пушкинская «бездна» обернулась *«и прикурить даю. / У бездны на краю»* («Рубашка в клеточку, в полоску брючки...»), от *«жизни той, что бушевала здесь»* Ф. И. Тютчева осталось *«что бушевало в жизни той»* («Поехать в августе на юг...»).

У лирического героя Б. Рыжего хорошая культурная память: *«Пью за смерть Денисьевой, а потом – за Трою»* («Что сказать о мраморе – я влюблён в руины...»), *«Это что-то задолго до Блока, / это мог сочинить Огарёв»* («Осыпаются алые клёны...»), *«...читаю "Фантазию" Фета»* («Фет»), *«Да, с пустотою я знаком. / Как с ночью – Фрост»* («Пустота»), *«и казалось, что мне диктовал Пастернак»* («В том вечернем саду...»). Круг чтения – элитарный: *«и шёл читать какого-нибудь Кафку, / жалеть себя и сочинять стихи под Бродского»* («А иногда отец мне говорил...»). Во самом сюжете становления поэта есть осмысление пройденного пути, сознательный отказ от «сложности», от литературности: *«как сложно сочинял, как горько пел, / глагольных рифм почти не принимая»* («Прощание с юностью»).

Его литературная биография состоит из творческих поездок в Петербург («Белые ночи», «В доме-музее А. С. Пушкина», «Петербург», «Царское село», «Под чёрным небом Петербурга», «Было в Петербурге»), в Москву («Арбатский скрипач»), в Голландию («Я тебе привезу из Голландии Lego...»).

Герой Б. Рыжего – участник литературного процесса, он знаком с Е. Рейном («Рейн Евгений Борисыч уходит в ночь...»), едет в Псков на конкурс молодых поэтов («Есть фотография такая...»), поздравляет А. Пурина с днём рождения («А. Пурину при вручении бюстика Аполлона и в связи с днём рождения») и т. д. Словом, перед нами довольно успешная биография молодого поэта.

Но есть и другая сторона образа лирического героя. Он родился – *«доселе не верится – // в лабиринте фабричных дворов»* («Так гранит покрывается наледью...»), учился в спецшколе: *«В спецшколу будем*

отдавать / его, пусть учится в спецшколе» («Когда бы знать наверняка...»). С уроков герой Рыжего сбегал на стройки, в подвалы: *«...Нам взяли ноль восьмую алкаши – / И мы, я и приятель мой Серёга, / отведали безумия в глуши / строительной, сбежав с урока»* («Элегия»); *«...Мальчиком с уроков убегу, / потому что больше не могу / слушать звонкий бред учителей»* («Мальчиком с уроков убегу...»). Он – человек, *«которому не место в советской школе»* («Глупая проза»).

Урки, уличная шпана – социальное окружение героя с детства: *«Спецухи, тюрьмы, общежития / хрущёвки красные, бараки, / сплошные случаи, событья / убийства, хулиганства, драки»* («Зависло солнце над заводами...»). История детства героя – знакомство с реальной жизнью, с ее изнанкой, где смерть обыденна и привычна: *«Я всматривался в лица, / на лицах был испуг. / ...А что не я убийца –/ случайность, милый друг»* («В том доме жили урки...»).

Герой не только антикультурен, он еще и асоциален. У него не было обычного в советское время пионерского детства, он чужой, изгой в «правильном» мире: *«Как поют, как смеются над нами: опрятны, честны, / остроумны, умны, безразличны – они пионеры, / комсомольцы они – постоим на краю пустоты, / по окурочку выкурим, выйдем в осенние скверы. / Нас не приняли, нас – не примут уже никогда...»* («...Пионерская комната...»). Герой Рыжего маргинален, и он гордится своей отверженностью в мире «правильных» и тем, что он «свой» в стране, что *«делится / тыщу лет на ментов и воров»*: *«Ни славы, милые, ни денег / я не хотел из ваших рук.../ Любой собаке – современник, / последней падле – брат и друг»* («Я жил как все – во сне, в кошмаре...»).

Образ жизни маргинала – алкоголь, наркотики, драки: *«Сколько раз меня били подонки, ломали менты – / вырывался от них, матерился, ломился в кусты»* («Через парк по ночам я один возвращался домой...»). За этот образ жизни герой платит предстоящим разводом с женой, отчуждением сына, психиатрической больницей. Причем маргинальность объясняется наследственностью: *«Наследственность плюс родовая травма – душа свободна»* («Снег за окном торжественный и гладкий...»).

Нет нужды говорить о том, что сам поэт родился и рос в интеллигентной семье, и с наследственностью у него все было в порядке. Перед нами явная роль, и поведение лирического героя носит ролевой характер. А. Машевский заметил: «У Рыжего скорее *не герой, а маска*»[2]. Действительно, на первый взгляд, кажется возможной аналогия с В. Высоцким, в песнях которого субъект выстроен по зако-

нам социальной маски. Однако отличие в том, что лирический герой Рыжего един в двух лицах, условно назовём их «поэт» и «бандит». В стихотворении «Приобретут всеевропейский лоск...» поэты и бандиты названы «земной швалью».

Герой Рыжего взваливает на себя непосильную ношу: открыть ценностные смыслы там, где, казалось бы, не место ценностям. Маргиналы обретают право голоса, и для этого поэту необходимо стать маргиналом (бандитом), ибо отверженные, те, кто находится в социальном углу, голоса не имеют. Эта сторона творчества Б. Рыжего связана с гуманистической традицией в русской поэзии, прежде всего с Н. А. Некрасовым и с его школой.

Социальный мир поэта густонаселен. Это Серёга Мельник – бывший десантник («Мне говорил Серёга Мельник...»), работяга Салимов Костя, убитый в бытовой драке («Ночь. Каптёрка. Домино...»), «в ворованной дублёнке» Василий Кончев («У памяти на самой кромке...»), друзья детства Водяной, Черепаха («Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...»), бывший вор дядя Стас («Маленькие трагедии»), Серёга Лузин – *«абсолютный / на РТИ авторитет»* («Вы, Нина, думаете, Вы...»), «писатель Дима Рябоконь» («Море»), цыган Вано («Мотив неволи и тоски...»), санитары в психиатрической больнице Серёга и Андрей («В сырой наркологической тюрьме...») и т. д. Однако перед нами не новый вариант натуральной школы, не «физиология» Свердловска. Социальная узнаваемость и узнаваемость времени (90-е годы XX в.) – не главное.

Главное то, что лирический герой поэта находится в конфликте с официозом и с жизнью, и этот конфликт – трагичен. Кажется, только Кейс Верхейл заметил «опасные экзистенциальные противоречия» в поэтике Б. Рыжего[3], и только А. Пурин сказал об «экзистенциальной бездне», раскрывающейся за лучшими стихотворениями Б. Рыжего[4].

У героя есть своя «правда», которая заключается в том, что он должен реализовать свой дар поэта. А для этого необходимо испить всю «чашу бытия», пройти по кромке, нарушить нравственный императив. Ему ничего не надо из традиционного набора ценностей «правильных» людей: *«Лучше страшно, лучше безнадежно, / лучше рылом в грязь»* («Ничего не надо, даже счастья...»). В душе лирический герой Рыжего «христианства на сердце лелеет мечту», но христианские ценности – это именно мечта, ибо в реальной (маргинальной) жизни их нет («Мальчик-еврей принимает из книжек на веру...»). Не случайно мотив ангела – ключевой в поэтике Б. Рыжего. Герой принимает за

ангела санитара, сестру, возлюбленную. Он *«в аду искал приметы рая / и, веря, крестик не носил»* («Трамвайный романс»).

Трагический экзистенциальный опыт герой приобретает уже в детстве: *«И некого бояться мне, но всё же / совсем один. Как бедный тот поэт. / Как мой отец. Мне пять неполных лет. / И все мы друг на друга так похожи»* («Ну вот, я засыпаю наконец...»). В «экзистенциальной бездне» одиночество универсально: *«Ты жив, мой мальчик? Ну конечно, я / живу, как Бог, совсем один»* («С десяток проглядев, наверное...»). От экзистенциального одиночества не спасают родители, друзья, возлюбленная: *«Из школьного зала – / в осенний прозрачный покой. / О, если б ты знала, / как мне одиноко с тобой...»* («Из школьного зала...»).

В сюжете человеческой жизни особое место занимает также мотив памяти: *«Мёртвых знакомых / печальные лица. / Что же ты делаешь, память – убийца»* («В улицах, парках...»). Стихотворение «Участковый» построено на противоречии: поэт хочет описать своего героя, но кроме внешних примет *(«Он ходил без ментовской фуражки, / в кедах на босу ногу ходил»)* вспомнить нечего: *«мне не вспомнить о нем, если честно. / А напрячься, и вспомнится вдруг / только тусклая возле подъезда / лампочка с мотыльками вокруг»*. За предметной деталью – тусклая лампочка – тщета человеческого существования, трагический вопрос о цели и смысле отдельной человеческой жизни.

Вот почему в стихах Б. Рыжего так часто повторяется словесная формула «жили-были»: *«Вот подступает смутное желанье / купить дешевой водочки такой, / да сочинить на вечное прощанье / о том, как жили-были, боже мой»* («Есть в днях осенних как бы недомолвка...»). В стихотворении «На границе между сном и явью...» герой с горечью вопрошает: *«Что найду я на твоей могиле / / кроме "жили-были"?»*. В этой формуле раскрывается жизнь всякого человека, в ее простоте – протест против литературы и литературности. И перед лицом смерти лирического героя *«мучит чувство злое / было ли былое»*, *«только слезы катятся из-под век – / человек я или не человек»* («За обедом, блядь, рассказал Косой...»).

Смерть – еще одна экзистенциальная тема в лирике Б. Рыжего. В стихотворении «Погадай мне цыганка на медный грош...» цыганка говорит герою: *«не живут такие в миру»*. *«Станет сын чужим и чужой жена, / отвернутся друзья-враги. / Что убьёт тебя, молодой? Вина. / Но вину свою береги»*. Вина героя заключается в том, что он должен реализовать данный ему Богом дар, должен сказать за тех,

кто этого дара лишен. Но для того, чтобы реализовать дар, ему нужно сжечь себя, переступить через любовь к жене, к сыну, отказаться от благополучия. Поэт должен говорить даже тогда, когда его не слушают и не слышат.

Вина трагического героя неминуемо ведет к смерти. Браунинг, ТТ, маузер, финка, заточка – не просто орудия смерти, они становятся знаками неизбежного возмездия за нарушение нравственного императива, за экзистенциальную свободу героя быть не таким, как все, за его маргинальность. Собственно говоря, у героя выбор небогатый: погибнуть от чужой руки или кончить жизнь самоубийством: *«Пускай вонзит заточку в печень / или попросит огоньку, / когда совсем расслаблю плечи / видавший виды на веку»* («Осколок света на востоке...»); *«я стучу в Ваш дом / с обескровленным ртом, / чтоб приобресть у Вас маузер, / остальное потом»* («Считалочка»).

В смерти смыкаются два сюжета: жизни и литературы. То, что казалось литературой, стало жизнью. То, что было жизнью, стало литературой. Поэт своей смертью придает смысл и литературе и жизни. В творчестве Б. Рыжего особое место занимает пушкинское стихотворение «Пророк» с его мотивами отверженности и богоизбранности. Эти мотивы даны в лирике свердловского поэта как в высоком, патетическом, регистре, так и в сниженном, ироническом. Пример первого – стихотворение «Стань девочкою прежней с белым бантом...», посвящённое Эле, первой любви поэта: *«ты будешь много говорить о многом / со мной, я – с Богом»*. Иронический модус находим в стихотворении «Зелёный змий мне преградил дорогу...»: *«Ступай, – он рек, – вали и жги глаголом / сердца людей, простых Марусь и Вась, / раз в месяц наливаясь алкоголем, / неделю квась»*.

Стихотворение А. С. Пушкина – культурный архетип, легший в основу мифа о поэте в русской литературе. В парадигме поэт–текст–читатель поэт выступает проводником высшей воли. Он наделен знанием, которого лишены обычные люди (толпа). И за это знание он платит отверженностью и смертью. Поэтому одна из причин самоубийства Бориса Рыжего – внутреннее ощущение причастности к мифу, а нет ничего более реального, чем миф. В России, чтобы стать поэтом и «жечь сердца людей», нужно умереть. Борис Рыжий и умер.

Однако остался лирический герой, смерть автора послужила своеобразным свидетельством искренности и подлинности его переживаний. А лирический герой – это еще и субъект речи, языковая игра – его стихия. Речь «поэта» достаточно традиционна, в ней мож-

но обнаружить и высокую лексику (*«Чья там душа витает днесь?»* – «Памяти И. Б.»), и повторы (*«во всём, во всём, вини меня, вини»* – «Во всём, во всём я, право, виноват...»). Можно найти традиционные антитезы «ума» и «сердца» (*«Так, принимая многое умом, / я многое душой не принимаю»* – «Прощание с юностью»), «жизни» и «смерти» (*«Я перед жизнью в тягостном долгу. / И только смерть щедра и молчалива»* – «Благодарю за всё. За тишину...»).

В стихах Рыжего встречаются вполне традиционные метафоры и сравнения: *«Подходит время с юностью проститься, / но первый снег ещё лежит, не тает»* («Я подойду к окошку – как бы тайно...»), *«Не год, а век, как сон, растает»* («Два ангела»). Ряд стихов – это прямой отклик на текст предшественника, где претекст формирует смысловой, интонационный и стилистический аспекты текста: *«За всё, за всё. За мутную зарю. / За хлеб, за соль, тепло родного крова. / За то, что я вас всех благодарю / за то, что вы не слышите ни слова»* («Благодарю за всё...»). Амплификация, на которой построено стихотворение М. Ю. Лермонтова «За всё, за всё тебя благодарю я...», определяет стилистический рисунок текста уральского поэта. «Поэт» ориентируется на классический стих, его интенция – показать, что и в новую эпоху он не устарел.

«Бандит» вводит в стих ненормативную лексику, арго, провинциализмы: *«Серж эмигрировать мечтал, / но вдруг менту по фейсу дал / и сдал дела прокуратуре, / Боб умер, скурвился Вадим, / и я теперь совсем один, / как чмо последнее в натуре»* («Серж эмигрировать мечтал...»). Он дает слово маргиналам, выявляя языковой колорит своих персонажей: *«Живу я, Боря, у базара. / Охота выпить, нету денег – / к урюкам валим без базара. / А закобенятся урюки: / да денег нет, братва, да в слёзы. / Ну чё, тогда давайте, суки, / нам дыни, яблоки, арбузы»* («Мне говорил Серёга Мельник...»). Лирический герой чуток к слову разных социальных групп, он слышит, как матерят шахтеры начальство: *«вы что там, суки, офигели»* («Я слышу приглушенный мат...»); слышит голос «братвы»: *«сколь тебе лет? / Ты, братишка, в натуре поэт»* («Надиктуй мне стихи о любви...»); слышит крик «ментов»: «ЗДЕСЬ ССАТЬ НЕЛЬЗЯ! МОЛЧАТЬ! / СТОЯТЬ НА МЕСТЕ» («Когда менты мне репу расшибут...»).

Однако суть языковой игры лирического героя не в разговорных интонациях, не в ненормативной лексике, не в арго. Все это было и есть в русской поэзии. Суть в том, что составляет тайну творчества, в пропорциях и размерах, в той гармонии стиха, которая остраняет знакомое. Одно из лучших стихотворений Б. Рыжего «На смерть

Р. Т.» начинается строкой из детской считалочки: «Вышел месяц из тумана». Далее в считалочке говорится про «ножик» («буду резать, буду бить, всё равно тебе голить»). Считалочка определяет мотив поведения, определяет судьбу (кто-то должен быть жертвой, голить). Судьба выбрала Романа Тягунова: *«и на много лет / над могилою Романа / синий-синий свет»*. *«Свет печальный синий-синий, / лёгкий, неземной»* – и этот инфернальный свет *«над Свердловском, над Россией, / даже надо мной»*.

Судьба частного человека включается в общую судьбу. Однако трагическое и инфернальное соседствует с ироническим и бытовым. Обратим внимание на портрет и позу лирического героя: *«Я свернул к тебе от скуки, / было по пути, / с папироской, руки в брюки, / говорю: прости»*. И далее следует монолог героя, в котором на языке «братвы» определяется нравственный императив чести, верности, стойкости: *«Там, на ангельском допросе / всякий виноват, / за фитюли-папиросы / не сдавай ребят. / А не то, Роман, под звуки / золотой трубы / за спину закрутят руки / ангелы, жлобы»*. Смерть – тайна жизни: *«Так и мы сойдём с экрана, / не молчи в ответ. / Над могилою Романа / только синий свет»*. Образ «синего света» в концовке стихотворения завершает тему. Игра (считалочка) стала жизнью и судьбой, где смерть – конец игры. Теперь и над могилой автора – «синий-синий свет».

Примечания

[1] Стихи Б. Рыжего цитируются по изданию: *Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.

[2] *Машевский А.* Последний советский поэт // Новый мир. 2001. № 12. С. 176.

[3] *Верхейл К.* Любовь остаётся: Вступительное слово к русско-голландскому сборнику Бориса Рыжего «Облако над городом Е» // Знамя. 2005. № 1. С. 165.

[4] *Пурин А.* Памяти Бориса Рыжего // Звезда. 2001. № 7. С. 236.

Дискуссия

О. В. Мирошникова: Та цитация, которую Вы так прекрасно развернули на материале стихов Б. Рыжего, как-то меняется на протяжении творчества поэта?

А. С. Собенников: Мне кажется, что меняется. В ранней лирике Б. Рыжего больше литературного пласта. В конце своего творческого пути поэт становится более сдержан.

© И. В. Банах
Гродно

АВТОР В СИТУАЦИИ УТРАТЫ ЯЗЫКА: ВЕРБАТИМ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

В последнее время достаточно широко обсуждается вопрос о пребывании культуры и искусства в ситуации утраты авторитетов. Теории М. Бахтина («кризис авторства»), Р. Барта («смерть автора»), Ж. Лиотара («закат великих нарраций»), Ж. Деррида («кризис логоцентризма»), М. Фуко («смерть субъекта») воспринимаются в качестве концептуальных метафор десакрализации института авторства и размывания определенности «субъект-объектной оппозиции» – между Автором и порождаемым им Текстом.

В контексте подобных философских построений дают о себе знать две противонаправленные тенденции. Первая связана с игровой стратегией постмодернизма, в рамках которой искусство порывает с жизненной реальностью, теряет свою «миметическую референциальность» (Дж. Миллер), превращаясь в коллажный метатекст – искусство об искусстве. Противонаправленная ей дискурсивная стратегия нацелена, напротив, на восстановление референциальной связи искусства с действительностью. Показательны в этом отношении эксперименты в современном кинематографе (датский проект «Догма-95» во главе с Л. фон Триером, движение «действительного кино» в документалистике), течение гиперреализма в живописи и скульптуре (Р. Коттингэм, Д. Солт, Д. де Эндреа), расцвет литературы nonfiction, создаваемой на достоверном, документально верифицируемом материале, в искусстве слова[1].

Типологически сходный отказ от фикциональной стратегии происходит в театре и драматургии (несколько позже, чем в прозе, в силу консервативности театра как социально-культурного института). Обращаясь к исследованию «новой драмы» (термин В. Мирзоева), О. Журчева, например, отмечает гипертрофированную зависимость современной пьесы от реального факта: «Новейший театральный и драматургический артефакт в какой-то мере потерял свойства художественного образа – типизацию, обобщение, укрупнение и отстраненность от жизненного факта. “Первичная реальность” в своем грубом и необработанном виде вторглась и на страницы пьес и на театральные подмостки»[2]. Подобного мнения придерживается и М. Липовецкий, выделивший в современном театральном мейнстриме (вслед за Б. Боймерс) направление «гипернатурализма», или «нео-

натурализма»[3]. Одной из наиболее презентативных форм данной тенденции (наряду с «уральской школой» Н. Коляды) выступает новая жанровая разновидность документальной драмы – вербатим. Возникнув в начале 1990-х гг. в Англии («Монологи вагины» И. Энслер, «Серьезные деньги» К. Чёрчилл, «Язык тела» С. Долдри и др.), вербатим впервые появился на российском горизонте в 2000 г. благодаря координаторам лондонского «Royal Court Theatre», организовавшим семинар «Документальный театр» в Москве и Новосибирске. С тех пор новый драматический жанр успешно адаптировался к условиям русской сцены: спектакли по вербатимным пьесам ставились в Кемерово («Угольный бассейн» Я. Глембоцкой, театр «Ложа»), Челябинске («Солдатские письма» Е. Калужских, «Мастерская новой пьесы "Бабы"»), Тольятти («Сто пудов любви» В. Леванова, детская студия народного театра «Талисман»), но главной сценической площадкой вербатима является московский «Театр.doc» (руководители – Е. Гремина и М. Угаров), позиционирующий себя как театр документальной пьесы[4].

Специфика жанра обусловлена особой технологией создания пьесы: на предварительном этапе выбирается тема (как правило, социально злободневная или ранее табуированная), определяется круг опрашиваемых лиц («информационных доноров») и формулируются возможные вопросы, способные вскрыть проблемные зоны избранной темы. Следующим шагом является длительный сбор необходимого материала методом «глубокого» интервью и запись речи интервьюируемых на диктофон. Впоследствии полученные записи тщательно расшифровываются, фиксируются на бумаге и на основе этого «сырого» материала, наконец, создается пьеса[5]. В качестве исходной основы может служить также информация, почерпнутая из Интернета и зафиксированная в своем аутентичном виде. При этом принципиальным условием вербатима становится точная расшифровка и впоследствии дословное (verbatim в переводе с латинского – «дословно») воспроизведение на сцене зафиксированной речи – со всеми ее повторами, ошибками, оговорками, словами-паразитами, междометиями, обсценной лексикой, «орфохулиганством» и т. п. По мнению авторов проекта, подобные дефекты речи свидетельствуют о людях и о времени больше, чем содержание сказанного. Эта текстопорождающая интенция генетически восходит к особой философии языка, согласно которой «язык – это дом бытия» (М. Хайдеггер), он не только кодирует социокультурный опыт человека, но и структурирует окружающий мир. А это значит, что адекватное постижение

реальности возможно только через обращение к языковым структурам. Такой путь – от изучения социальной среды и ее дискурса к авторской идее и текстопорождению – необычен для документальной драмы, традиционно создаваемой в ином режиме: от идеологемы к тексту, когда под априорно сформулированную концепцию подбирается документальный материал[6]. По словам английского драматурга Стивена Долдри (куратора проекта «Документальный театр»), «в начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытался определить это заранее – в этот момент ты перестал слушать. Процесс работы довольно страшен, потому что ты начинаешь с нуля, и может выйти, что у тебя будут нулевые результаты. Но ты должен довериться себе. Довериться предмету. И – самое важное – довериться людям, у которых ты берешь интервью»[7]. Именно такой путь – от звучащего слова к проблеме инцеста – описывает в автокомментариях к пьесе «Первый мужчина» драматург Елена Исаева, в начале работы не предполагавшая, что опрос студенток ВГИКа на тему «Мама и дочка» выведет ее к проблеме сексуальных девиаций в семье[8].

Таким образом, «строительным» материалом пьесы становится аутентичное слово действительности – язык улицы и Интернета, которым передоверяется авторитетность авторского голоса. Именно так вербатим стремится вернуть литературе и театру утраченную связь с реальностью. Первопричиной, провоцирующей подобный пиетет по отношению к дискурсу различных субкультур, является недоверие к языку, «олитературенному» автором, пропущенному сквозь эстетический фильтр его внутренней цензуры. Как пишет театральный критик и драматург В. Забалуев, «литературные языки нового времени с их жесткой грамматической структурой, ограничительным отбором лексики, принудительным регулированием семантической нагрузки слов, фонетическим насилием были орудием формирования национальных государств и, по большому счету, обслуживали две социальные страты: бюрократию и работников умственных профессий»[9]. Именно поэтому вербатим стремится расширить предметную и социальную сферу театра посредством обращения к маргинальным субкультурам: пьесы строятся на основе материала, собранного у московских бомжей («Бездомные» М. Курочкина и А. Родионова) и кузбасских шахтёров («Угольный бассейн» Я. Глембоцкой), женщин-заключённых («Преступления страсти» Г. Синь-

киной) и солдатских матерей («Солдатские письма» Е. Калужских), девушек, переживших травматический опыт инцеста («Первый мужчина» Е. Исаевой), и бывших заложников («Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского), создателей телевизионных ток-шоу («Большая жрачка» А. Вартанова и Р. Маликова) и политтехнологов («Трезвый PR-1» О. Дарфи), менеджеров («Манагер – презентация» Н. Денисова и Д. Привалова) и гастарбайтеров («Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова), провинциальных врачей («Doc.тор» Е. Исаевой) и столичных красавиц («Другие / Красавицы» В. Забалуева и А. Зензинова) и т. д.[10]

При этом каждая «донорская» субкультура выявляет свои специфические этологические и онтологические проблемы, скрытые от стороннего наблюдателя. Так, например, пьеса Елены Исаевой «Doc.тор» («Записки провинциального врача»), созданная на основе интервью с астраханским врачом Андреем Гернером, вскрывает трагический абсурд современной российской системы здравоохранения, которая не может выпутаться из глубокого экономического кризиса (нехватка медикаментов и инструментария, обрекающая хирурга ампутировать ногу ржавой проволочной пилой, отламывая (!) надпиленные кости; отсутствие государственного финансирования, провоцирующее руководство больницы на отключение телефонной связи ради закупки продуктов для столовой: «либо по телефону говорить, либо курицу есть» и т. д.) и из неискоренимой профессиональной несостоятельности. Показателен трагикомический эпизод, в котором главный герой – недавний выпускник мединститута – вынужден вместо гинеколога-бабника, хронически отсутствующего на своем рабочем посту, принимать роды.

Х и р у р г: Прихожу. Значит, такой зал – секционную напоминает. Бетонный пол. Стоит бабушка-акушерка. На ней черный фартук клеенчатый до пола, как у мясника. Белая шапочка на голове, но вязаная. И перед ней, выпучив глаза, стоит баба беременная. Врасскоряку. И тужится. Я говорю: «Чего делаем?»

Ж е н щ и н а: Рожаем.

Х и р у р г: А чего стоя? И тут мне эта акушерка начинает рассказывать...

Ж е н щ и н а: А закон тяготения ведь. Ну, все к земле должно притягиваться.

Х и р у р г: Изумительный рассказ. Я говорю – Давно?

Ж е н щ и н а: Ну, уже часа полтора... Мы часто так рожаем, правда, не всегда успеваем ребенка поймать...[11]

К концу пьесы постепенно нарастает экзистенциальная проблема – поиска смысла врачевания, – актуальная не только в ситуации абсурдности среды, но и в контексте пренебрежительного отношения самого человека к таинству жизни (эпизод со спасением тихого пьяницы, раненного дочерью-подростком, но через год после событий убившего собственную жену: «И вот здесь вот самый интересный философский момент: надо было мне его спасать, не надо было спасать?»). Поэтому пьянство врачей, равно как и профессиональный цинизм («экранирование»), выступает в качестве варианта романтического эскейпа: «Я когда-то ввёл понятие такое “пьян как хирург”, потому что приходится, проходя через всё это, водку горькую пить для того, чтобы хоть как-то защищать башку». Недаром в заглавии и в репликах Хирурга проводится аналогия с булгаковскими «Записками юного врача», выявляющая трагическую неизменность и безысходность ситуации: в России не просто «ничего не меняется», как утверждает главный герой, но катастрофически регрессирует – мысль, выраженная в словах отца героя, потомственного врача: «Если раньше я ходил с удовольствием на работу, то теперь уже всё, теперь уже просто страшно. Апатия, и не только моя, потому что всё время хуже, хуже, хуже»[12]. В итоге пьеса вызывает у читателя двойственную эстетическую реакцию – «катарсис смеха и плача» (Н. Гладких), и эта амбивалентность усилена тем, что обнаружена она драматургом в эмпирической реальности.

Однако расширение социально-лингвистической картины мира в вербатиме происходит за счет утраты авторского голоса. Проявляется это в следующем.

Во-первых, редуцируется паратекст (все те «островки» вспомогательного текста пьесы, в котором обычно закрепляется авторский голос). Список действующих лиц, если и наличествует, то не содержит характерологического комментария (в пьесе «Первый мужчина», к примеру, названы только порядковые номера трех безымянных героинь) и, как правило, ограничивается режиссерскими замечаниями: «Хирург. Женщина. Мужчина (может быть двое мужчин – на усмотрение режиссёра). И женщина и мужчины играют всё “окружение” хирурга. На сцене изначально – все действующие лица»[13]. Пространственно-временные маркеры сводятся к схематичной обрисовке общей ситуации: «Зима. Льдина. На льдине – мужики»[14]. «Режиссерские» ремарки, описывающие положение героев в сценическом пространстве, предельно конкретны и – самое главное – утрачивают свою полифункциональность (как главное открытие художе-

ственного театра XX в.)[15]. Единственной развернутой зоной авторского присутствия в вербатиме становится заголовочный комплекс (в том числе наименования частей пьесы, представляющих собой ключевые слова из реплик действующих лиц) и т. н. дидаскалии – автокомментаторский периферийный текст (предисловия, послесловия), в котором автор рассказывает о технической стороне вербатима, об истории создания и сценическом воплощении пьесы и т. д. («Первый мужчина» Е. Исаевой, «Другие / Красавицы» В. Забалуева, А. Зензинова); как вариант – вынос автокомментария за рамки текста и дополнительная его публикация в «толстом» журнале («Аллергия на золото» М. Курочкина[16], «Во Содоме, во Гоморре» Е. Исаевой). В более поздних, беллетризованных вербатимах комментаторские функции могут передоверяться фиктивному персонажу – герою-резонеру (Автор в «Других / Красавицах», Доктор в «Околесице» Д. Салимзянова). Такая авторефлексивность вербатима объясняется не столько относительной «молодостью» жанра, сколько желанием автора дополнительно легитимизировать фактографическую основу пьесы.

Во-вторых, утрата авторского голоса проявляется в самом тексте пьесы: по правилам вербатима драматург не имеет права редактировать собранный материал; единственное, что он может себе позволить, – это операции сокращения и перестановки по правилам монтажа (параллельного или ассоциативного). И именно здесь выясняется, что полная «смерть автора» в вербатиме в принципе невозможна: точка зрения автора, освобожденная от фразеологической и эксплицитно-аксиологической составляющих, неизбежно центрирует текст и задает смысловое поле значений.

Обратимся, например, к вербатиму М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc», посвященному событиям в Беслане и созданному на материале русских, чеченских, осетинских, ингушских и дагестанских интернет-форумов в период с 1 по 10 сентября 2004 г. По словам авторов, эта пьеса – «своего рода исследование “коллективного бессознательного” наших сограждан разных национальностей»[17]. Состоит она из 77 пронумерованных реплик безымянных персонажей, рефлектирующих по поводу терроризма: чеченских боевиков и их сторонников, осетин, пострадавших от террора, простых обывателей, втянутых многолетней войной в межнациональный конфликт.

В пьесе отсутствует сквозное драматическое действие, текст строится по законам музыкально-поэтического произведения, основными принципами которого становится «двойная сегментация текста» (Ю. М. Лотман) и полифонический контрапункт, с помощью кото-

рых постоянно проблематизируются устоявшиеся стереотипы читателя.

Начинается пьеса с реплик чеченских боевиков, которые рассказывают пять историй, «зарифмованных» с помощью параллельного монтажа, о шахидах, погибших «во имя Аллаха» и унесших с собой жизни русских солдат: № 1 – о Муслиме, матери которого каферский полковник отдал честь; № 2 – о Майрбеке, зарубившем кинжалом троих русских солдат, № 3 – о чеченском командире Хамзате, принявшем смерть в молитвенной позе (суджуде); № 4 – об Абдулле, «по приколу» всадившем в русских обойму патронов; № 5 – о 19-летнем юноше Алхазуре, взорвавшем вместе с собой группу ОМОНа. В середине первой части (№ 6) параллельный монтаж сменяется ассоциативным и вводится мифопоэтическое обобщение-кода: «Когда погибли ваши братья, Аллах поместил их души во внутренности зеленых птиц, которые прилетают к ручейкам рая, едят его плоды и отдыхают в золотых фонарях, в тени навеса. Аллах спрашивает у них: “Рабы мои! Чего вы хотите?” Они отвечают: “О Господь наш! Мы хотим, чтобы наши души вернулись в наши тела, и мы будем опять вести джихад и воевать за Тебя, пока не будем убиты еще раз”». И на протяжении последующих четырех реплик кода изменяется: варьируется мотив «рая» (№ 9), добавляется мотив «запах мускуса», источаемого телами погибших шахидов (№ 7, № 8), и в реплике № 11 все мотивы сводятся воедино: «Так уходят из этого мира братья, чтобы парить зелеными птицами над ручейками рая... Раны их будут сиять и подобно шафрану издавать запах мускуса. Тот самый запах, которым пропиталась за последние 10 лет чеченская земля». «Закольцовывается» первая часть перечнем шахидов «микрорайонского джамаата» (№ 12)[18].

В итоге такой неожиданный «внутренний» мифопоэтический взгляд на проблему терроризма позволяет за жестокостью чеченских шахидов увидеть уходящую в глубины истории религиозную культуру, согласно которой суицидальный терроризм – это санкционированная Аллахом Священная война с иноверцами, мученический путь к личному и общественному спасению. Поэтому реплики второй части («Первое сентября»), резко диссонирующие по отношению к первой своим агрессивно-обсценным напором («Чечены, суки, школу захватили! – Нех запускать было!» и т. д.), вполне понятным в контексте бесланских событий, проблематизируют дальнейшее сравнение чеченцев с «приматами», и – в конечном итоге – выявляют узость любой точки зрения, претендующей на абсолют-

ную непогрешимость и глобальные обобщения. Именно эта авторитарная позиция становится главной причиной тотальной межнациональной ненависти и деструктивной «какофонии»: русские ненавидят чеченцев, чеченцы – русских, дагестанцы – евреев, евреи – осетин и т. д.

Тем самым вербатим представляет собой полифоническую жанровую структуру, внутри которой каждый голос имеет право на существование: и шахид, мечтающий о вечном джихаде, и бывший заложник, провозглашающий нетрадиционные правила саботажного поведения, и сторонний наблюдатель, равнодушно взирающий на страдания заложников («Когда у меня будут дети, я буду больше радоваться после терактов, что моих детей там не было. А если они там окажутся... то мне на сочувствие окружающих будет, мягко говоря, пофигу»)[19]. Недаром в одном из своих интервью М. Угаров сравнивал вербатим с хором: «Умер антагонист. Умер протагонист. Остался только хор. И этот хор есть вербатим». Автор в этом хоре утрачивает свой голос, оставляя за собой право «концепирования» и означивания действительности.

Утрата собственного языка превращает автора в «скриптора», «составителя текста» (так позиционируют себя В. Забалуев и А. Зензинов в анонсах спектаклей «Детская неожиданность» и «Другие / Красавицы»). Спектакль может провозглашаться в качестве «проекта» («Большая жрачка» А. Вартанова и Р. Маликова), «экспериментального театрального проекта» («Рыбы-не-мы» С. Володиной), «театрально-аналитического проекта» («Трезвый PR-I» О. Дарфи) и т. п. При этом авторами пьесы становятся не только профессиональные драматурги, но и актеры, и режиссеры, наравне с драматургами участвовавшие в опросе «информационных доноров». Остается добавить, что одним из способов создания «новой драмы» руководители «Театра.док» считают «рекрутирование драматургов-дебютантов»: «Каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача при этом – выражать и отражать свой личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он»[20]. С одной стороны, такое коллективное авторство размывает авторскую идентичность и напоминает практику сюрреалистского «группового письма», почему многие театральные критики вполне справедливо пишут о графоманстве в современной «новой драме» и профанации великого искусства. С другой стороны, подобная авторская стратегия способствует расширению театральных возможностей и авторских функций (внетекстовых по преимуществу), что в исторической ретрос-

пективе означает возвращение театра к своим истокам: автор, подобно средневековому гистриону, должен обладать не только драматургическим, но и актерским, режиссерским талантом. Одновременно он и социолог-исследователь, изучающий специфику маргинальных субкультур, и инвестигейтор, ведущий журналистское расследование, и психотерапевт, врачующий души опрошенных людей[21]. Отказываясь от авторитетной (и авторитарной) позиции внутри текста, автор приобретает авторитет за его пределами.

Наряду с расширением внетекстовых авторских функций вербатим повышает авторитет актера. По словам М. Угарова, «классическим вербатимом занимаются не драматурги, а актеры прежде всего. Набирается группа актеров, определяется тема, круг вопросов, и актеры идут общаться с людьми. Они приносят в репетиционный зал не только текст, они человека вносят на репетицию!»[22]. Функции актера, таким образом, не исчерпываются сценическим представлением, актер в значительной мере влияет на сам процесс создания пьесы.

Во-первых, на этапе сбора материала он должен фиксировать внимание не только на произносимом слове, но и на невербальных формах языка (т. н. параязыке: жестах, мимике, телодвижениях, интонации), чтобы впоследствии с помощью body language'а наполнить созданный драматургом текст аутентичной телесностью «первичной» реальности.

Во-вторых, благодаря полному погружению в прототипическую реальность, в жизнь интервьюируемых («лайф-гейм» в лучших традициях К. Станиславского), актер зачастую становится соавтором спектакля. Так создавалась пьеса «Война молдаван за картонную коробку»: драматург А. Родионов задал сюжетную линию, определил типажи героев (людей «из коробки», милиционеров, сотрудников рынка), а актеры спектакля под руководством режиссеров (Р. Маликова и Т. Копыловой) дополняли текст с помощью импровизации, выстроенной на основе самостоятельно собранного документального материала. Импровизированное актерское представление содержится и в финале пьесы «Большая жрачка» (по аналогии с «Большой стиркой»), созданной, по признанию драматурга Р. Маликова, из речи, тайком записанной в редакции одного из телевизионных ток-шоу на диктофон: на сцену выносят обнаженного мужчину, покрытого толстым слоем печеночного паштета, – и разворачивается импровизированный актерский «экшн».

В-третьих, постановочная эстетика вербатима предполагает выделение именно актера и его звучащего слова во время представле-

ния. В «Манифесте Театра.док», прообразом которого послужил знаменитый «Обет целомудрия» кинематографической «Догмы-95», читаем следующее: «1. Минимальное использование декораций. <...> 2. Музыка как средство режиссерской выразительности исключена. <...> 3. Танец и/или пластические миниатюры как средство режиссерской выразительности исключены. <...> 4. Режиссерские "метафоры" исключены. 5. Актеры играют только свой возраст. 6. Актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа»[23]. В ортодоксальном своем воплощении вербатим на сцене напоминает читку или показ – минимально срежессированное сценическое представление без декораций и театрального реквизита.

Как и любое произведение нон-фикшн, вербатим обладает особым эмфатическим воздействием на адресата, за счет приобщения к фрагменту запротоколированной реальности расширяющего свой жизненный опыт и освобождающегося от культурных мифов и традиционных иерархий: высокого/низкого, элитарного/эгалитарного, профессионального/непрофессионального, литературного/нелитературного и т. д. Камерность сценической площадки «Театра.док» способствует и телесному вовлечению зрителя в пространство спектакля. Здание представляет собой маленькое подвальное помещение, в котором сцена, не имеющая рампы, плавно перетекает в зрительный зал на 30–40 мест (по остроумному замечанию театрального критика Г. Заславского, «сцена начинается там, где "кончаются" зрительские ноги»). Здесь драматурги и режиссеры сами продают билеты на свои спектакли (театр существует по принципу конфедерации[24]), а зрители часто оказываются вовлеченными в представление. Так, например, в постановке «Заполярной правды» Ю. Клавдиева (реж. Г. Жено) – пьесы о больных СПИДом, вычеркнутых из социума, преданных друзьями и родителями, – зрители сидят на хаотично расставленных стульях, среди которых ходят актеры, угощают зрителей чаем и привлекают их к эстафете рассказываемых анекдотов. Такое телесное взаимодействие актера и зрителя запускает «ритуальный» механизм разрушения непроницаемой стены между здоровым человеком и ВИЧ-инфицированным. Или – другой пример. Перед началом спектакля «Манагер – презентация», представляющего трудовые будни менеджеров рекламной компании, актерами разыгрывается ситуация переезда в новый офис: зрители получают 2 листа бумаги, первый из которых – анкета для кандидатов на должность менеджера, подлежащая заполнению зрителем, а вторая –

инструкция, следуя которой можно собрать пистолет из нескольких разнокалиберных канцелярских зажимов, толстой резинки и простого карандаша. Посредством такого интерактива зритель вовлекается в абсурдный мир рекламного агентства, в котором сотрудники выясняют отношения, пьют чай, занимаются аутотренингом, совершенно забывая о своих непосредственных функциональных обязанностях. Все это напоминает театр-лабораторию Е. Гротовского, где сценическое представление происходило на грани театра, психотерапевтического сеанса и ритуала.

Таким образом, вербатим – это не только эпатажный «новодрамовский» проект, проблематизирующий границу между искусством и реальностью. Вербатим, по справедливому мнению В.Забалуева, «позволяет показать ... новые формы коммуникации, сообщить новую достоверность движениям души, отображению их в искусстве»[25]. В конечном итоге, эта новая вербатимная коммуникация нацелена на гуманизацию драматургии и театра, обретение человека в триаде Автор – Актер – Зритель. Именно адресат становится той последней инстанцией, ради которой автор отказывается от собственной авторитетной позиции: рождение читателя и зрителя в вербатиме приходится оплачивать утратой авторского голоса.

Примечания

[1] О фактографических тенденциях в современной литературе см.: *Иванова Н.* По ту сторону вымысла. Ноябрьские тезисы // Знамя. 2005. № 11. С. 3–8.

[2] *Журчева О. В.* Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2007. С. 21–22.

[3] *Липовецкий М. Н.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 247.

[4] См. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://teatrdoc.ru.

[5] Подробнее см.: *Родионов А.* «Вербатим» – реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4–5. С. 346–347; *Болотян И.* О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 23–42; *Забалуев В., Зензинов А.* Verbatim // Октябрь. 2005. № 10. С. 7–18.

[6] *Забалуев В.* Вербатим – матрица реальности // Завтра. 2005. № 41 (621). 12 окт.

[7] О технике вербатим см. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://teatrdoc.ru/verbatim.php.

[8] *Исаева Е.* Первый мужчина // Новый мир. 2003. № 11. С. 119.

[9] *Забалуев В., Зензинов А.* Указ. соч. С. 8.

[10] См.: Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]. М., 2004. В сборник включены пьесы Е. Нарши, О. Дарфи, А. Родионова, Г. Заславского, В. Леванова, Г. Синькиной, А. Родионова и М. Курочкина, Е. Калужских и др.

[11] *Исаева Е.* Doc.тор (Записки провинциального врача). [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.isaeva.ru/plays/doctor.html. Фрагмент пьесы, названный автором «Во Содоме, во Гоморре», опубликован в журнале: Отечественные записки. 2005. № 1 (22).

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Фальковский И.* Рыбалка // Майские чтения. № 7. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://101.km.ru/drama/falkovskij/index.htm.

[15] О функции ремарки в драматургии XX в. см.: *Журчева О.* Указ. соч. С. 16–19; *Багдасарян О.* Текст и паратекст в пьесах «новой волны» (А. Галин, С. Злотников) // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. Вып. 9. Екатеринбург, 2007 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://slovesnikural.narod.ru/lit21_9.0.html.

[16] *Курочкин М.* Аллергия на золото // Отечественные записки. 2002. № 6. Данная статья является автокомментарием к пьесе М. Курочкина и А. Родионова «Бездомные».

[17] *Григорьев А.* Споры про Беслан в нансийском «Пассаже» // Мои события. 2005. 19 мая.

[18] *Гремина Е., Угаров М.* Сентябрь.doc. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=gremina_ye.

[19] Там же.

[20] *Угаров М.* Красота погубит мир! // Искусство кино. 2004. № 2. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.kinoart.ru/magazine/02-2004/review/newdrama0402.

[21] В такой ситуации оказалась Е. Исаева, которой долгое время после сбора материала для пьесы «Первый мужчина» звонили опрошенные девушки и консультировались по жизненно важным вопросам. См.: *Исаева Е.* Первый мужчина. С. 120.

[22] Драматургия с нуля. Беседы о театре // Октябрь. 2006. № 5. С. 173.

[23] *Десятерик Д.* Словарь современной культуры: вербатим // День. Киев. 2004. 18 февр. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.newdrama.ru/authors/vyrypajev/art_2953.

[24] По словам театрального критика П. Руднева, «актерско-режиссерские команды собираются здесь на один спектакль и полностью ответственны за весь процесс от начала репетиций до проката, включая уборку помещения, рекламу и администрирование» (*Руднев П.* Выживание «Театра.док» // Взгляд. 2006. 24 мая. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.vzglyad.ru/columns/2006/5/24/34782.html.

[25] *Забалуев В.* Вербатим — матрица реальности.

Дискуссия

Т. Е. Автухович: Я слушала этот доклад, но почему-то меня больше всего волновал вопрос о смысле, о значении этого жанра в историко-литературной перспективе. С одной стороны, возникают некоторые аналогии с историей и, в частности, с физиологическим очерком, с натуральной школой. Отсюда вытекает возможность квалифицировать данное явление как некоторое переходное звено к чему-то новому: сначала документ, а потом обретение какого-то нового художественного языка. С другой стороны, возникает предположение о том, что, может быть, подобного типа литература сейчас появляется не только в этом жанре, но и в сопредельных видах. Может быть, это действительно полная утрата искусства? Искусство умерло, осталась только реальность. Мария Виролайнен, к примеру, отмечала, что самые ранние формы искусства предполагали четыре уровня культурного космоса (уровни, соответственно, канона, парадигмы,

слова и непосредственного бытия), но по мере развития литературы один из уровней постоянно исчезал: сначала оставалось три, потом два уровня, т. е. слово и действительность. М. Виролайнен сделала предположение, которое сейчас на наших глазах и сбывается, что в современной культуре уже, собственно говоря, и второго-то уровня нет или не будет, а будет только один уровень реальности, непосредственного бытия, который и поглощает собой все. Те же, например, реалити-шоу по телевидению и т. п. Где же тут искусство? Как бы Вы ответили на этот вопрос?

И. В. Банах: Подобно тому как в историко-литературной перспективе натуральная школа была художественной реакцией на умозрительность романтизма, вербатим является ответом на искусственную отвлеченность постмодернизма, в пространстве которого текст превращается в коллаж из чужих цитат и часто утрачивает бытийный смысл. Вербатим же, выполняя очистительную функцию того же физиологического очерка, возвращает автора и читателя к аутентичной реальности, за которой признается более творящего смысла, нежели за авторским воображением.

Т. Е. Автухович: В роли языка пытаются увидеть как бы «дом».

И. В. Банах: Да, следуя логике Хайдеггера, представившего язык в качестве «дома бытия», авторы вербатима стремятся увидеть «архитектуру» и «интерьер» этого «дома», а также внутренние проблемы, которые до погружения в его языковую среду были скрыты от постороннего взгляда. Я не утверждаю, что сегодняшняя форма вербатима является конечной, очевидно, что сейчас этот документальный жанр модифицируется...

Т. Е. Автухович: Не о судьбе жанра речь идет, может быть, он выполнит свою функцию, как физиологический очерк, и уйдет.

И. В. Банах: Возможно. Он уже уходит постепенно. Драматурги, которые с энтузиазмом неофитов 7–8 лет тому назад обращались к вербатиму (Е. Исаева, М. Угаров, Е. Гремина, М. Курочкин и др.), постепенно от него отходят, а сам жанр беллетризируется.

Т. Е. Автухович: Но что за этим?

И. В. Банах: Желание спасти искусство, гуманизировать его, вернуть в литературу человека с его реальными бытовыми и бытийными проблемами, выявляемыми благодаря живому контакту и «глубокому интервью» с реальными представителями определенной субкультуры.

А. А. Кораблев: У меня реплика по поводу только что сказанного. Мне кажется, что это именно реакция на искусственность, умозрительность постмодернизма, потому что я воспринимаю постмо-

дернизм тоже как возвращение к реальности: когда условность объявляется условностью, тем самым как бы обнажается прием, то это тоже выход к реальности. Я рассматриваю это как движение вообще XX века, потому что интересно, что как раз на границе XIX–XX вв. звучали такие предсказания Л. Толстого, что искусство будущего – это искусство реальности, когда художник ничего не будет выдумывать. Это будет вот «жизнь как она есть». Или как Вяч. Иванов говорит, что театр будущего – это когда исчезают стены между зрителем, это как восстановление какой-то первоосновы. И вот эти футуристические эксперименты, и многое другое, и даже в каком-то смысле соцреализм (там это, конечно, особый случай, но тоже с установкой на правду жизни, хотя там получается лукавство чистой воды) – мне кажется, что это магистральная линия, интереснейший этап, как бы одна из стадий, один из поворотов. Все это чрезвычайно интересно и глубоко содержательно. И в связи с этим у меня частный вопрос, связанный с тем, что я делаю, не зная, что есть такой жанр: я уже много лет, больше десяти, записываю на диктофон донецкие научные конференции, делаю из них пьесы, издаю эти пьесы, правда, не для театра, а для чтения. Пьесы бывают и такого рода, и такого. И вот в свете всего того, что Вы сказали, как можно это определить как жанр: это разновидность вербатима научного? Потому что цель здесь тоже полифоническое исследование, как бы раскрывающее внутренние возможности этого вяления, при условии, что мы находимся в процессе этого действа. Причем в Донецке уже сложилась такая традиция, что те, которые приезжают, понимают, что сейчас будет действо, и они, когда выходят уже на трибуну, говорят: «Это моя реплика в диалоге» или «Это амплуа». Я помню, когда была пушкинская конференция, были такие театральные пассажи, вместо того, чтобы просто выйти и говорить свой текст. Я помню, Олег Васильевич выходит на трибуну и обращается к изображению Пушкина, читает стихотворение, потом начинает комментировать, т. е. это жест совершенно театральный, совершенно вписывающийся в эту группу происходящего только здесь и сейчас со мной.

Т. Е. Автухович: А думал ли об этом Зырянов?

А. А. Кораблев: Нет, это все получалось так. А следующий выходит, и он подхватывает эту же реплику и тут же импровизирует.

Т. Е. Автухович: И Вы это тоже монтируете?

А. А. Кораблев: Я не монтирую, это задано самой игрой. Но, когда приходится это все оформлять, я то, что мешает вот этому, немножко подчищаю, но стараюсь сохранить это драматургическое

начало, и тогда при чтении на бумаге мы понимаем, что очень многое забывается, очень многое что-то не расслышано, где-то отвлекся, где-то нужно подумать над какой-то фразой – это получается как бы новая форма познания. Я первый сборник так и обозначил «Опыт полифонического осмысления». Так вот, меня интересует: насколько это вписывается в то явление, которое Вы описали?

И. В. Банах: Я уже говорила, что нельзя очищать речь от словесной «шелухи». Вербатим и предполагает трепетное отношение к слову, к оговоркам и речевым ошибкам, которые нельзя изымать; язык должен быть представлен именно в таком «неочищенном» виде.

А. А. Кораблев: Вы говорили об эстетическом фильтре. Вот когда, допустим, В. Федоров задумывается и говорит: «развитие этих, как его, мыслей» – мне кажется, этот Федоровский ход нужно сохранить.

И. В. Банах: У Вас вербатимное мироощущение.

А. А. Кораблев: А когда человек просто кашлянул, для меня это несущественно, затрудняет при чтении, потому что я думаю еще о тех, кто будет читать, и я не вижу онтологического значения в шуме и мусоре. Или когда человек одну и ту же фразу повторил, он может по-разному повторить: он может повторить, а потом может твердо поставить точку, повторив. Она онтологична, эта точка, она имеет какое-то значение, он пережил ее, высказавшись этой фразой. А бывает, он просто повторил бездумно и т. д., для меня это неважно, т. е. для меня эта формулировка – «эстетический фильтр» – здесь работает. Здесь должно быть чувство вкуса: что сохранить, какие оговорки.

И. В. Банах: Когда это чувство вкуса вмешивается, то перед нами уже не вербатим. Хотя, как я уже говорила, вербатим беллетризируется, сращивается с художественными жанровыми формами (вербатим-концерт, к примеру), накладывается на вымышленные сюжеты, в результате чего от жанра как целостной содержательно-формальной структуры остается только его техническая сторона. Еще немаловажный фактор: вербатим – это театральный жанр, и обретает он свою завершенность только на сценических подмостках. Здесь важно не только и не столько слово записанное (до-текстовое), но и проигранное актером. Как я уже сказала, здесь все значимо. Поэтому вербатим на бумаге (как вариант «бумажной драматургии») – это, на самом деле, редукция жанра.

А. А. Кораблев: А если поставить на сцене то, что было в Донецке в 1994 году, допустим, под названием «Битва титанов»?

И. В. Банах: Это будет вербатим, если с той же интонацией и жестикуляцией все воспроизвести, полностью сохранить не только

вербальную сторону языка, но и его невербальные аспекты – «язык тела», который должен быть близким реальному.

О. В. Зырянов: Значит, диктофона уже недостаточно, нужно снимать все на камеру... каждый жест.

И. В. Банах: Камера не обязательна, важен фиксирующий взгляд актера, который берет интервью вместе с автором пьесы. Актер запоминает все жесты, он их фиксирует в своем сознании и впоследствии достаточно точно воспроизводит на сцене.

А. А. Кораблев: Все равно один к одному воспроизвести невозможно. Я записываю многое, но далеко не все берусь превращать в пьесу, потому что когда я не вижу действия, сюжета, мне это неинтересно. Раз мне неинтересно, значит, и читателю будет неинтересно.

И. В. Банах: Можно назвать это действо вербатим-конференцией или вербатим-заседанием, и оно будет новой жанровой разновидностью вербатима.

Т. Е. Автухович: Функция такой пьесы – именно ознакомление. Если я, например, не могу сразу попасть во многие места, то театр предоставляет мне возможность увидеть некий кусок реальности.

И. В. Банах: Этот познавательный момент тоже, несомненно, важен для вербатимного жанрового миропонимания.

М. Ю. Мухин: Позвольте реплику о соотношении вербатима и авторской картины мира. Действительно, получается, что категория автора в вербатиме может изучаться только уже на уровне макросвязей текста, т. е. вообще на уровне композиции как таковой. Потому что передается речь людей буквально, без изменения, то можно судить об авторе только в силу того, что он взял именно эти тексты. В первую очередь свидетельствуют об авторе его композиционные интенции: что он сгруппировал, что он из этого материала сделал.

© Е. А. Четвертных
Екатеринбург

АВТОРСКИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МИФА ОБ ЭЛИЗИУМЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

Заимствовав из античной культуры миф об Элизиуме (Елисейских полях), русские поэты начала XIX в. вносят в него новое содержание, тем самым дав начало *элизийскому тексту* русской литературы. Элизиум воспринимается как такое место, где обретают бес-

смертие поэзия и дружба, где «знакомой дружеской толпой» (Е. Боратынский) встречают умершего поэта «веселые, добрые мертвецы» – поэты прошлого. Элизиум – разновидность идиллического топоса, но его своеобразие заключается в том, что этот идиллический топос размещается в царстве мертвых. В целом, элизийский текст можно описать через определенную систему оппозиций: смерть – бессмертие, память – забвение (Элизиум – Лета), временное – вечное, земное – загробное. Так создается поэтический миф об Элизиуме, вернее, тот его *инвариант*, который можно восстановить, используя стихотворения разных авторов, посвященные данной теме.

Но практически исследователь имеет дело не с этим инвариантом в чистом виде, а с различными авторскими вариантами, или *репрезентациями*, мифа об Элизии. Таким образом, элизийский текст, сохраняя определенную смысловую цельность, может эволюционировать, всякий раз актуализируя все новые и новые смыслы. Сверхтекст развивается за счет диалектической взаимосвязи устойчивого и изменяющегося, подвижного. Авторские репрезентации мифа об Элизиуме дают возможность оценить творческую индивидуальность каждого поэта, обращавшегося к нему. Батюшков, Жуковский, Дельвиг, Пушкин, Боратынский и Тютчев создают, по сути, свой собственный миф об Элизиуме, одновременно похожий и непохожий на мифы других поэтов.

Особое место в развитии элизийского текста занимает К. Н. Батюшков. Именно в его поэзии наиболее четко выражается общая практически для всех поэтов модель мифа об Элизиуме: в стихотворении 1810 г. «Элизий» Батюшков создает образ загробной жизни как зеркального отражения земной. Идея подобного отражения присутствует уже в самой симметрической композиции стихотворения: шестнадцать строк отведено земному бытию поэта и столько же – Элизию и посмертному существованию героя и его возлюбленной[1]. Такого рода симметрические композиции станут знаковыми для элизийского текста, подчеркивая связь младших современников Батюшкова с традициями их предшественника: см., например, «В день моего рожденья» А. А. Дельвига (1819), «Лишь розы увядают...» А. С. Пушкина (1825). Отдельно следует упомянуть «19 октября 1825» Дельвига: здесь прием симметрической композиции использован в пределах одной строфы (первой), что, безусловно, воспринимается как ссылка на определенную композиционно-смысловую модель, которая была введена в русскую поэзию именно Батюшковым. Но Дельвигу уже не нужно строить весь поэтический текст по этим законам:

для того чтобы подготовленный читатель его понял, достаточно и одной строфы[2].

Именно с Батюшкова берет начало важная для лирики первой трети XIX в. тема *Элизиума поэтов*. В батюшковском Элизии бессмертие обретает именно *поэт*. И встречает умершего поэта в Элизии Гораций, один из тех «нежных певцов», которые при жизни «славили беспечность и любовь»[3], то есть, по сути, его *двойник*. Принцип зеркальной симметрии соблюден Батюшковым и в данном случае. Кроме того, именно Батюшков связывает мотив Элизия с жанром дружеского послания[4]. Так в русской лирике возникает миф о бессмертии поэзии и дружбы, частым выражением которого становится мотив объединения поэтов – мертвых, обитающих в Элизиуме, и живых – в единый дружеский круг[5]. Примечательно, что эта гармоническая модель посмертного существования будет переосмыслена Батюшковым после 1812 г., который стал для него годом духовного кризиса, переоценки ценностей. В послании «К другу» (1815) тема смерти будет раскрыта в духе христианского спиритуализма Жуковского.

В «Элизии» же ничто не предвещает духовного кризиса: поэзия еще не столкнулась с жизнью, ведь хрупкая гармония жизни и смерти может существовать только в стихах: «Поэзия – та единственная субстанция, в которой существует это поэтически предвосхищаемое бессмертие. Поэзия и есть сам Элизий, вечная, нетленная жизнь, действительная в меру совершенства стиха, в меру того, как в стихе продолжает жить единожды приданный ему творческий импульс»[6].

Как только в его поэзию вторгается история, внепоэтическая реальность, Батюшков отказывается от Элизиума, который воспринимается на этом фоне как литературная условность, не способная служить утешением тому, кто «видел море зла»[7]. Поэтический миф отделен от реальности и существует постольку, поскольку не соприкасается с ней. Именно такая модель элизийского мифа становится основой для его дальнейшего развития, именно от этой модели отталкиваются последователи Батюшкова в создании собственных произведений об Элизиуме.

Но необходимо отметить, что образ Элизиума в стихах Батюшкова все-таки не полностью соотносится с инвариантом элизийского мифа в русской поэзии. Так, например, только у Батюшкова – помимо Элизиума поэтов – мы находим восходящий еще к античной традиции и представленный во французской «легкой поэзии» образ Элизия любовников («Элизий», «Элегия из Тибулла»)[8]. Эта трак-

товка элизийского мифа в русской литературе не прижилась, и после Батюшкова ее отзвук можно обнаружить только у А. С. Пушкина: в элегии «Таврида» (1822) и в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1825). Но и здесь бессмертие влюбленного предстает как вечная «тоска любви», бессмертная «память милой»[9]. Категория *памяти* становится основополагающей в «Тавриде». В структуре элегии через память осуществляется связь между настоящим и невозвратимым прошлым. Батюшковский Элизий для Пушкина – это «мечты поэзии прелестной, благословенные мечты», которые отвергает рассудок. Идиллическая концепция бессмертия, разработанная в жанре дружеского послания, оказалась подвергнутой сомнению, превратилась в прекрасную, но хрупкую мечту, не выдерживающую резкого прикосновения действительности. Миф, помещенный в *биографический* контекст, испытывается на прочность. Таков механизм развития элизийского текста в 20-е и начале 30-х гг. XIX в. (не только у Пушкина, но и у Боратынского).

У Пушкина альтернативой батюшковскому Элизию становится Крым, превращенный им в античную Тавриду. Это вариант «Элизия земного» (выражение Боратынского), где оживают воспоминания, где для лирического «я» прошлое как будто существует вечно. Скептически оценивая миф об Элизиуме, представленный в творчестве Батюшкова, Пушкин сам занимается мифотворчеством. В его стихах южного периода возникает образ романтического поэта-изгнанника, сравнивающего себя с Овидием. Это изгнанник, влюбленный в тот край, где ему пришлось скитаться. «Таврида» перекликается со стихотворением «К Овидию» (1821), где тоже присутствует мотив возвращения души из царства мертвых в «места, где жизнь была милей». Это еще не отказ от мифа, не развенчание его: Пушкин, по сути, выбирает между двумя мифами – Элизиумом и Тавридой – и отдает, в конечном итоге, предпочтение последней. Земное, хрупкое, мимолетное оказывается дороже абстрактной идеи бессмертия, Элизий хорош тем, что его можно покинуть ради милых мест. И именно превращение Элизиума загробного в Элизий земной открывает новые перспективы в развитии элизийского текста. Все большую и большую роль в этом развитии начинает играть личность поэта. В сущности, образ Элизиума отныне стремится стать частью *индивидуальной поэтической мифологии* того или иного автора.

Сказанное выше относится и к другому поэту, не менее тесно связанному с традициями Батюшкова, чем Пушкин, – Е. А. Боратынскому. Тема Элизия входит в поэзию Боратынского через жанр

дружеского послания. Прежде всего, следует упомянуть стихотворение «Элизийские поля» (1820 или 1821), Боратынский заимствует батюшковскую интерпретацию образа Элизия, который видится ему истинным раем для поэта-эпикурейца. На Элизийских полях, как и в Элизии у Батюшкова, продолжается прерванный смертью пир, поэты прошлого принимают героя в свой круг, все земные радости (и в их числе поэзия, любовь) доступны неунывающему «певцу веселья и красы»и после смерти.Параллелизм земного и загробного бытия у Боратынского еще более очевиден, чем у его предшественника. Батюшкову было важно само *открытие* элизийского бессмертия поэта, в своих стихах он творит миф о вечной жизни. Боратынский же пользуется уже готовой, до него продуманной моделью этого мифа. Он так хорошо владеет этой моделью, что уже начинает *играть* ею. У Батюшкова переход в загробный мир был однократным, граница между земным миром и Элизием преодолевается один раз, и потому она значима. Герой Боратынского постоянно балансирует на этой границе, то обращаясь к Дельвигу, другу-современнику, то вспоминая «веселых, добрых мертвецов» Катулла и Парни. Тем самым Боратынский стирает грань, разделяющую живых и мертвых. Смерть, как может показаться, – для автора «Элизийских полей» всего лишь условность.

И. Пильщиков рассматривает это стихотворение как пародию на модную в то время унылую элегию: «Le Revenant» Парни и элегии Батюшкова. По мнению исследователя, «“Элизийские поля” начинаются как элегия и по ходу дела превращаются в фарс»[10]. Точнее было бы сказать, что Боратынский играет *двумя* жанровыми традициями: унылая элегия неожиданно для читателя переходит в дружеское послание, читатель, настроившийся на элегическую грусть о невозвратимом прошлом, вдруг обнаруживает, что для «певца веселья и красы» нет преград между миром мертвых и миром живых. Вместо ожидаемой смерти – бессмертие, нет разлуки, нет утрат. «Элизийские поля» ближе к дружескому посланию, чем к элегии (пусть даже пародийной), элегические формулы лишь подчеркивают в данном контексте важную для посланий мысль: поэту не угрожает смерть, а любая утрата оказывается мнимой.

В стихотворении присутствует тот же мотив возможного возвращения души после смерти в «места, где было все милей» (Пушкин), что и в пушкинской «Тавриде». Но насколько по-разному переживают эту ситуацию герои элегии (у Пушкина) и дружеского послания (Боратынский)! Для Пушкина в «Тавриде» такое возвращение –

величайшее счастье, которое, однако, неотделимо от чувства сожаления об утраченном «земном бреге»:

Зачем не верить вам, поэты?
Да, тени тайною толпой
От берегов печальной Леты
Слетаются на брег земной.
Они уныло посещают
Места, где жизнь была милей,
И в сновиденьях утешают
Сердца покинутых друзей...

Печальная тень «уныло» посещает покинутых друзей, нуждающихся в утешении. Элизий, как он ни прекрасен, никогда не сравнится с памятными местами, где проходила жизнь героя. У Боратынского нет никакого уныния, его герой одинаково счастлив и среди живущих, и среди мертвых друзей. Он готов расстаться с земным миром без особой грусти, зная, что время от времени сможет навещать его, навещать не ради безотрадных воспоминаний и не для того, чтобы утешить тоскующих о нем друзей, а чтобы вместе с ними «славить Вакха».

Итак, беззаботный поэт ничего не утратит в подземном мире и нисколько не изменится сам. Но сама композиция стихотворения указывает на то, что смерть не воспринимается здесь как простая условность. В начале его говорится о возможной смерти самого героя:

Пробьют урочные часы,
И низойдет к брегам Аида
Певец веселья и красы[11].

Завершается стихотворение тем, что к «вратам Айдеса» отправятся его друзья. Именно здесь становится понятна особая роль, которую берет на себя поэт у Боратынского: он призван стать связующим звеном между миром мертвых и живых. Он уходит, чтобы подружить поэтов, обитающих в Элизии, со своими современниками, становится проводником душ на Элизийские поля.

Это самое раннее у Боратынского стихотворение об Элизии задает тон всему элизийскому тексту поэта, определяя связь с дружеским посланием как существенную его особенность. Гармоническое мировосприятие, присущее этому жанру, не требовало рефлексии, анализа. Оно принималось Боратынским как некая утопия, условность которой он понимал и не пытался скрыть. Позднее, как было и у Пушкина, эта поэтическая утопия должна будет выдержать проверку элегическим контекстом.

Примерно через десять лет после написания «Элизийских полей» умирает Дельвиг, адресат этого стихотворения. В память об умершем друге Боратынский написал элегию «Мой Элизий» (опубликована в выпуске «Северных цветов» за 1832 г., посвященном памяти Дельвига):

Не славь, обманутый Орфей,
Мне Элизийские селенья:
Элизий в памяти моей
И не кропим водой забвенья.
В нем мир цветущий старины
Умерших тени населяют,
Привычки жизни сохраняют
И чувств ее не лишены.
Там жив ты, Дельвиг! там за чашей
Еще со мною шутишь ты,
Поешь веселье дружбы нашей
И сердца юные мечты[12].

Реальная жизненная драма преобразила поэтический миф. В «Элизийских полях» Боратынский фантазировал о собственной смерти, не предполагая тогда, что может пережить друга. В «Моем Элизии» он сначала разоблачает призрачность мечты об Элизии («Не славь, *обманутый* Орфей, // Мне Элизийские селенья...»), а затем вдруг утверждает иное бессмертие – бессмертие *в памяти*. Уже в пушкинской «Тавриде» подчеркивается, что в Элизии душа не забывает свою прежнюю жизнь, Боратынский идет дальше: у него Элизий – это и есть сама память, в которой прошлое бессмертно. Так образ Элизия в стихотворении Боратынского *интериоризируется*, Элизий переносится внутрь человеческой души.

Элегическая ситуация «Моего Элизия» строится на контрасте между дисгармоническим настоящим и идиллическим прошлым, в описание которого автор вводит мотивы пира и чаши. В элегию проникают мотивы дружеского послания, гармоническая модель мировосприятия противопоставлена жестокой реальности. У Пушкина подобное вторжение действительности в поэтический миф означало печальное, но неизбежное расставание с романтической иллюзией бессмертия (это расставание начиналось еще в «Тавриде» и завершилось в «Евгении Онегине»). Боратынский, в отличие от Пушкина, снимает конфликт между мифом и реальностью, заявив, что Элизий, гарантирующий бессмертие, не существует вне человеческого сердца.

В контексте того, что было сказано выше о развитии элизийского

мифа в русской поэзии, заглавие стихотворения Боратынского обладает особой выразительностью – «*Мой* Элизий». Это субъективность, доведенная до предела, новаторство, без которого не может существовать ни один сверхтекст. Относительное равновесие между традиционными, устойчивыми смыслами и новым, индивидуально-авторским, содержанием гарантирует сверхтексту долгую жизнь. Появление разных интерпретаций образа Элизия подтверждает, что в русской литературе начала XIX в. античные мифы уже не воспринимаются как материал для классицистической аллегории. Романтики творят из них новые, свои собственные, мифы, и именно из этого мифотворчества, конечная цель которого – создание *индивидуальной* мифологии, рождается элизийский текст русской поэзии.

Примечания

[1] См.: *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 297.
[2] *Дельвиг А. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 187.
[3] *Батюшков К. Н.* Стихотворения. М., 1987. С. 174.
[4] См.: *Виролайнен М. Н.* Указ. соч. С. 297–307.
[5] Там же. С. 299.
[6] Там же. С. 297.
[7] *Батюшков К. Н.* Стихотворения. С. 61.
[8] См.: *Пильщиков И.* О «французской шалости» Баратынского («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Тартуские тетради. М., 2005. С. 89–93.
[9] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 276.
[10] *Пильщиков И.* О «французской шалости» Баратынского. С. 71.
[11] *Боратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 152.
[12] Там же. С. 235.

Дискуссия

М. Ю. Мухин: Существует ли миф об Элизиуме в современной литературе? И есть ли у него какой-либо потенциал развития после XIX века?

Е. А. Четвертных: Вопрос довольно сложный: когда поэт XX в. пишет стихотворение об Элизиуме, он опирается на традицию «золотого века», и может показаться, что ничего нового придумать уже нельзя. Но контекст стихотворения оказывается не менее важным, чем традиция, поэтому иногда новые смыслы возникают независимо от того, планировал ли поэт создание собственной интерпретации Элизиума или нет. Наверно, наиболее традиционное восприятие Элизиума мы найдем у Кушнера, но и то не во всех его стихах об Элизии. Например, стихотворение «Путешествие», написанное, видимо, как реплика в адрес «Пироскафа» Боратынского, ничего ново-

го не дает. Но у того же Кушнера есть стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой...», сохраняющее и какие-то традиционные смыслы, но непохожее на тексты XIX в. Я уже говорила, что сверхтекст существует за счет сохранения постоянных смыслов и накопления новых. Сейчас, может быть, этот процесс несколько приостановился. Но это совсем не значит, что в будущем он не может возобновиться и на каком-то новом витке пройти процесс становления, развития. Актуализация элизийского текста происходит как раз в те литературные эпохи, когда литературная жизнь становится более интенсивной: «золотой век», «серебряный век» (стихотворения Мандельштама, Цветаевой прежде всего). Может быть, наступит такая литературная эпоха, которая его реанимирует. Пока есть отдельные стихотворения, которые поддерживают элизийский текст «на плаву».

М. Ю. Мухин: Кто еще поддерживает элизийский текст «на плаву»? А. Кушнер – неудачный пример: он просто всю жизнь занимается творчеством поэтов XIX в. и постоянно пишет о них, и не только стихи.

О. В. Зырянов: Виктор Соснора, Лев Лосев...

Е. А. Четвертных: Стихотворение Лосева, посвященное «Пироскафу» Боратынского, я еще не анализировала, но там гораздо больше нового. Можно взять и «Концерт на вокзале» Мандельштама. Тоже узнаваемые мотивы: путешествие в Элизиум, причем на транспорте, изобретенном в веке железном (пароход, поезд), тема Элизиума земного. Но это стихотворение отнюдь нельзя интерпретировать, только опираясь на связи с XIX в. Там есть, конечно, и новые смыслы.

А. А. Кораблев: Достаточно очевидно, что тема Элизиума присутствует в «Мастере и Маргарите». В Элизиум попадают герои. Как Вам кажется как специалисту в этой области, Булгаков опирался на русскую поэтическую традицию? Или непосредственно на «Божественную Комедию»? Есть ли там какие-то отсылки к русской поэтической традиции, кроме очевидного «Пора, мой друг, пора...» (так глава называется), или нет?

Е. А. Четвертных: Это надо смотреть конкретно по тексту, потому что я занималась в основном поэзией. Из прозы брала только Бунина, и то только потому, что там были слишком явные переклички с его же стихотворением на эту тему. Это рассказ «Несрочная весна». А в «Мастере и Маргарите»... Конечно, тот «покой», который был обещан героям, напоминает в чем-то Элизиум. Но все-таки привычнее видеть этот сюжет в поэзии, чем в прозе.

Т. Е. Автухович: В литературе XX в. Элизиум вообще функционирует в роли культурного знака, т. е. происходит чаще всего элиминирование этого символа. Например, стихотворение Пастернака «Душа моя, печальница...». Совершенно очевидная отсылка к Тютчеву, а через него – Боратынскому как к основоположнику. Но Элизиум даже не упоминается. А там, где он упоминается, например, у Цветаевой, дается уже совершенно иное толкование, уже в русле авторского мифа. Можно предполагать, что и у Булгакова будет некий просвечивающий смысл, который не вполне покрывается тем устойчивым содержанием, которое разрабатывалось в определенной жанровой традиции. У Пушкина есть еще одно стихотворение, кажется, оно называется «Прозерпина»...

Е. А. Четвертных: Да, есть такое... Я его анализирую в работе, но сегодня решила о нем не говорить. Насколько я помню, это перевод из Парни, главка из поэмы «Превращения Венеры». Е. Г. Эткинд очень подробно об этом пишет, он сравнивает тексты Пушкина и Парни и делает вывод, что из галантной шутки французского поэта Пушкин воссоздает миф, по сути, реанимирует миф. Если говорить о Пушкине, у него, кроме элегического восприятия Элизиума, есть и другое. Оно выражено в двух стихотворениях: «Прозерпина» и «Лишь розы увядают...». Здесь никакого сомнения, никакого голоса рассудка. Может быть, за счет того, что здесь присутствует игровое начало. На мой взгляд, это попытка ответить самому себе, полемика с самим собой, с «Тавридой», со стихотворением «Люблю ваш сумрак неизвестный...». Это последнее представляет собой переработанный отрывок из «Тавриды» и написано в 1825 г., как и «Лишь розы увядают...». Наверно, это о чем-то говорит. Что касается Пушкина, то необходимо отметить его попытку уравновесить сомнение в «поэтически предвосхищаемом бессмертии» (М. Виролайнен) и утверждение идеи бессмертия. Здесь есть стремление зафиксировать противоречие и – до какой-то степени – его снять. Но это происходит уже в контексте всего творчества, а не отдельного текста, как, например, у Боратынского.

© Л. Р. Клягина
Екатеринбург

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ГОГОЛЯ В ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (Д. ХАРМС И К. ВАГИНОВ)

Апокалиптическое мышление Н. В. Гоголя сформировало особую поэтику – «неклассическую», поэтику деформаций. Пространственно-временные сдвиги и сломы, разрушение привычных законов построения сюжета, изображения человека становятся способами выражения авторской позиции и приводят к изменению соотношений *автор / герой, автор / читатель*. Эстетические эксперименты Гоголя оказались востребованы искусством начала XX в., стремившимся к созданию «нового поэтического языка».

Утверждение о том, что характерной особенностью текста К. Вагинова можно считать обилие «явных и неявных цитат из поэтов Серебряного века, античных и средневековых авторов»[1], должно быть дополнено. Текст Гоголя в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» представлен на самых разных уровнях.

А. С. Янушкевич отмечает, что «гоголевский мир в “Козлиной песне” не сводится к одному произведению, образу, мотиву, он даже скорее всего не мир или мирообраз, а форма мышления»[2]. Вагинов как будто входит в художественный мир Гоголя, но, развивая его сюжеты, придает им законченность и завершенность, доводящую до логического конца ситуацию абсурда. В предисловии появляется фраза: «Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя». Таким образом, устанавливается полная невозможность возвращения к идее возрождения или воскрешения человека, столь важная в мироощущении Гоголя.

Сюжет «Старосветских помещиков», возникающий в истории Тептелкина и Марьи Петровны Далматовой, разрешается в итоге смертью Марьи Петровны; все тот же мотив случайности, разрушающей идиллию, сопровождает это событие, но вместо ожидаемой потерянности и почти детского испуга Афанасия Ивановича мы видим весьма прозаическое приспособление Тептелкина к новой жизни, и, похоже, так ему становится даже удобнее. «Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а, напротив, – он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением»[3].

Здесь трансформируется и финал «Шинели», где мысль о возможности преображения человека раскрывается в истории «значи-

тельного лица», который в результате пережитого потрясения начинает «видеть и слышать»: «Это происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить своим подчиненным: “Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами?”; если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело»[4].

Появление на страницах романа Вагинова Миши Ковалева, который воскрешает в нашей памяти майора Ковалева из повести Гоголя «Нос», сопровождается рассказом генерала Голубца о почти мистическом случае или, как говорит автор, анекдоте. Но объяснение следует вполне правдоподобное, в обмане поручика Н. нет ничего таинственного и необъяснимого, все превращается в скучный бытовой розыгрыш. На фоне «игр разума» в гоголевском «Носе» становится очевидным процесс упрощения сознания современного Вагинову человека и мира.

Так и трагическая судьба художника Пискарева, жаждущего найти «прекрасное» среди обитателей Невского проспекта, оборачивается фарсом: герой Вагинова, Тептелкин, пытается отыскать под шляпкой самое уродливое. «Иногда он посреди панели останавливается на мгновенье, иногда обгоняет прохожих и делает то, что он никогда до сих пор не делал, – заглядывает под шляпки. Он ищет самую уродливую, чтоб не могло быть и речи о любви» (121).

В рамках модернистского текста авторское сознание Гоголя, расширяющее границы художественного мира, становится особой стратегией К. Вагинова. Автор стремится увеличить эффективность воздействия на воспринимающее сознание: ущербность, несостоятельность, абсурдность мира должны переживаться читателем с особой остротой.

Мир марионеточный, застывший в готовых формах, мир «мертвых душ» Гоголя подвергается окончательной деформации, призрачное существование оборачивается распадом. В сознании героев романа и авторских отступлениях эта мысль обыгрывается постоянно: «...и нет у него формы, никогда он больше ее не наденет. “Какая страшная жизнь...”» (133); «...он почувствовал, что изо рта его вынимают душу; это было мучительно и сладко... Я, кажется, пробуждаюсь» (139); «возвратившись в город, я хочу распасться, исчезнуть, и, остановившись у печки, я начинаю бросать в нее листы рукописи и поджигать их» (189).

Однако именно авторское сознание Гоголя помогает читателю понять принципиальное расхождение авторской позиции художников двух разных эпох. Религиозное сознание Гоголя, столь очевид-

ное в контексте его творчества даже при наличии элементов сомнения, противостоит миру небытия и призвано восстановить духовную полноту жизни. Даже отречение от собственного творчества, сожжение рукописи совершается в жизни Гоголя как акт, приближающий к истинной духовности, к бытию в Боге. Авторское сознание Вагинова, напротив, стремится в диалоге с религиозным сознанием русского классика «подвергнуть переоценке понятия христианства – в нарушение мощной традиции русской культуры»[5]. В авторском сознании Вагинова со всей очевидностью оформляется мысль о том, что ни христианство, ни искусство не способны в современном мире вернуть человека к духовной жизни, а поэтому остается только разрушение без надежды на воскрешение, безнадежность и пустота.

Проведенное сопоставление помогает увидеть, что при совпадении формы мышления двух писателей мы сталкиваемся с совершенно противоположными по содержанию типами художественного сознания.

Художников XX столетия привлекает эстетическая «неклассичность», незавершенность, открытость гоголевских текстов, располагающая к сотворчеству. Может быть, поэтому гоголевский мир так органично входит в сознание Даниила Хармса, преобразуется там и начинает сам продуцировать тексты, своеобразно «достраивая» произведения авангардного писателя.

Деформация и неполнота портретов гоголевских героев – свидетельство непроявленности личности, ущербного существования человека, лишенного божественной полноты бытия. В художественном мире Гоголя этот процесс только обозначен, а в текстах Хармса он достигает логического завершения. «Я был очень мудрым стариком. Теперь я уже не то, считайте даже, что меня нет»[6]. Кажется, что Д. Хармс по-гоголевски лишает своих героев индивидуальности и подчеркивает их повторяемость и механистичность существования: «Человек, о котором я начал эту повесть, не отличался никакими особенными качествами, достойными отдельного описания»[7]; «нам бы не хотелось затрагивать чьи-либо имена, которые мы могли бы затронуть, принадлежат столь незначительным особам...»[8] и т. д. Ср. у Гоголя: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте»[9].

Гоголевские сюжеты в текстах Хармса узнаваемы, перед читателем разворачивается та же игра, в которой внешний сюжет – пустяк, анекдот, важно не это, а то, что разгадано читателем в процессе соразмышления с автором. Однако условия игры усложняются, и

именно узнаваемый классический текст Гоголя дает возможность разгадать смысл сказанного. Высокая трагедия человеческого существования, тревожащая Гоголя, в тексте Хармса превращается в фарс, травестируется. Отсутствие способности осознавать жизнь в мире Гоголя приводит к появлению чудовищных форм жизни, раздвоению сознания, размыванию границ человеческой реальности. Но обозначенная авторским сознанием причина деформации жизни и есть определенный выход, путь преодоления абсурда сложившейся ситуации. У Хармса неодушевленное и мертвенное господствует, является фактом бытовым и обычным, а потому оно становится зловещим знаком мира абсурда, из которого нет и не может быть выхода: «Это идет процессия. Зачем эта процессия идет? Она несет вырванную у Пятипалова ноздрю. Ноздрю несут, чтобы зарыть в Летнем Саду»[10].

Художественный мир Гоголя создается в системе «двух реальностей»: мир быта и мир бытия. Несовпадение этих двух реальностей позволяет выявить деформацию, смещение реальных контуров бытия. Реальность в мире Хармса одна – замкнутое и ограниченное пространство, заполненное фактами, событиями, деталями, фантастически неподвижное, кажется, что восстановить смысл происходящего уже невозможно. Однако сквозь призму авторского сознания Гоголя многое возможно прояснить в парадоксальном мире Хармса.

Оппозиция *сон / явь* позволяет Гоголю выстроить художественное пространство в эстетике «двух реальностей», существующих во взаимодействии и взаимопроникновении. Сны художника Пискарева из повести «Невский проспект» подменяют собой реальный мир, воплощают его мечту, стираются границы между сном и реальностью, именно сон преображает действительность. «Беспрестанное устремление мысли к одному, наконец, взяло такую власть над всем бытием его и воображением, что желанный образ являлся ему почти каждый день, всегда в положении противоположном действительности, потому что мысли его были совершенно чисты, как мысли ребенка. Через эти сновидения самый предмет как-то более делался чистым и вовсе преображался»[11]. В тексте Хармса «Сон» некто Калугин также находится во власти сна, ему тоже снится одно и то же. Только сны его пронизаны тотальной реальностью, за пределы которой он выйти не в состоянии, в этом сне доминирует кошмар повседневности: Калугину снятся милиционер, кусты и он сам. Оба героя замкнуты в одном пространстве, оба перестают существовать, как только их пространство исчерпывает себя. Описание их конца

тоже во многом схоже. У Гоголя: «Протекли четыре дня, и его запертая комната ни разу не отворялась; наконец прошла неделя, и комната все также была заперта. Бросились к двери, начали звать его, но никакого не было ответа; наконец выломали дверь и нашли бездыханный труп его с перерезанным горлом»[12]. У Хармса: «Калугин спал четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. Санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидя Калугина, нашли его антисанитарным и никуда не годным и приказал жакту выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули как сор»[13].

При внешнем сходстве текстов очевидно и существенное расхождение. Для героя Гоголя в несовпадении сущности и реальности, в невозможности воплощения мечты прежде всего заключена трагедия художника творца, способного еще проникать в духовную реальность. Для героя Хармса духовное уже недоступно, оно не открывается его сознанию, жизнь существует только в пределах одной реальности, где и смерти-то нет, так как человек окончательно сливается с миром предметов, сам становится вещью.

Эстетика «двух реальностей» принципиальна для Хармса, но в его текстах она становится также особой писательской стратегией. Ассоциации с гоголевским текстом, отсылка к его авторскому сознанию и есть та утраченная духовная реальность, в сопоставлении с которой обнаруживается деформация изображаемого абсурдного и бессмысленного мира героев Даниила Хармса.

Примечания

[1] *Никольская Т.* Трагедия чудаков // *Вагинов К.* Козлиная песнь. М., 1989. С. 12.
[2] *Янушкевич А. С.* Традиция жанрового стиля Н. В. Гоголя в русской прозе 1920–1930-х годов // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1999. Вып. 4. С. 43.
[3] *Вагинов К.* Козлиная песнь. М., 1989. С. 205. Далее произведение Вагинова цит. по этому изданию с указанием в скобках страниц.
[4] *Н. В. Гоголь.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 135.
[5] *Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 137.
[6] Юмор начала XX века. СПб.; М., 2003. С. 499.
[7] Там же. С. 493.
[8] Там же. С. 474.
[9] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 109.
[10] Юмор начала XX века. С. 503.
[11] *Н. В. Гоголь.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 24.
[12] Там же. С. 26.
[13] Юмор начала XX века. С. 516.

Дискуссия

О. В. Мирошникова: В отмеченных Вами произведениях XX в. сохраняется ли ориентация на некую исходную модель гоголевского текста? Чего в них больше: реконструкции или трансформации, наследования или опровержения?

Л. Р. Клягина: На модель гоголевского текста А. Белый указывает как на источник. Он не скрывает своего ученичества и прямого экспериментаторства с гоголевским текстом. Д. Хармс также ориентируется на модель гоголевского текста, но одновременно и трансформирует ее. Очень интересный вариант представляет творчество Л. Добычина. Это какая-то другая модель, где гоголевский текст возникает уже не столько как текст, сколько как проблема провинциального сознания и провинциального города, оказывающаяся очень важной для Добычина как писателя. Поэтому там особая трансформация гоголевского текста и даже есть попытка его преодоления. В действительности формы бытования гоголевского текста очень разнообразны.

О. В. Мирошникова: И второй вопрос. Можно ли проследить какую-то промежуточную стадию в обращении с гоголевским текстом? Кто стоит между Гоголем и А. Белым, Гоголем и концом Серебряного века?

Л. Р. Клягина: Я думаю, такую линию можно прочертить через Ф. М. Достоевского. Но тут просматривается еще одна очень интересная закономерность: в XX в. интерес к Гоголю то обостряется, то падает. Начало века – это всплеск интереса к Гоголю, потом провал (40–60-е гг.), а где-то с конца 60-х гг. опять волна интереса. Сегодня на рубеже веков мы имеем какое-то «фантастическое» обращение к Гоголю. Я только вчера купила замечательную книгу, там есть рассказ, который называется «Жена Гоголя». Еще не успела прочитать, но уже первая фраза о том, что «жена Гоголя была восковой куклой», меня поразила. Сегодняшнее переписывание и дописывание Гоголя приобретает очень интересные формы, становится своеобразным литературоведением – нередко в формах самой литературы. Это отсылает к традиции В. Розанова: не форма чистого ортодоксального литературоведения, а форма литературного явления – драматургия, проза, все что угодно.

И. В. Банах: Чрезвычайно интересный доклад. У меня вопрос: как гоголевский сверхтекст вписывается в парадигму отечественного и европейского авангарда (не только литературного, но и живописного, и театрального)?

Л. Р. Клягина: Дело в том, что есть такая идея: Гоголь – это вообще источник авангарда. Мышление его в недрах классической литературы существует именно как мышление авангардное со всеми присущими чертами последнего. Поэтому и кубофутуризм, и Хармс совершенно органично вписываются в гоголевский «сверхтекст», несмотря на то, что литературный и изобразительный авангард позиционировал себя именно как прерывающий традицию, всякое творческое преемство. Но, когда мы начинаем глубоко всматриваться в этот процесс, то обнаруживаем глубинную связь с классической традицией.

А. А. Кораблев: Ставите ли Вы перед собой вопрос о смысле художественных деформаций в искусстве авангарда?

Л. Р. Клягина: Конечно. Я думаю, что это обязательно: смысл художественных деформаций – именно он и определяет все.

А. А. Кораблев: Тогда в чем смысл собственно гоголевской деформации и хармсовской? И есть ли вообще у Хармса, если он писатель абсурда, какой-либо смысл?

Л. Р. Клягина: В творчестве Гоголя очень четко прослеживается традиция разрушения смысла, разрушения мира реальности ради того, чтобы восстановить пространство духовности. У Хармса совершенно другой тип мышления. Но и в его «философии абсурда» все равно есть смысл.

Т. Е. Автухович: В свете Вашего видения Хармса как следует оценить попытки вписать Гоголя в христианскую традицию?

Л. Р. Клягина: Это чудесный вопрос, потому что с гоголевским христианством большие проблемы. Сознание Гоголя – религиозное сознание, в котором вера и безверие парадоксально уживаются. Это какая-то кризисная религиозность, кризисная духовность. У того же Хармса возникает ощущение необходимости возврата к жанру молитвы. Пусть эта молитва и деформирована...

Т. Е. Автухович: Жить в абсурде тяжело.

Л. Р. Клягина: Да, но все равно выход нужен. Тот же Малевич рисует себя в образе католического священника, тот же Шагал религиозен, что называется, «до мозга костей». И Гоголь представляет религиозное сознание, в котором есть, как мне кажется, чисто русские черты, когда сомнение стоит рядом с верой. Сама фигура Гоголя неоднозначна. Во всяком случае, даже в христианской традиции осмысление Гоголя как религиозного человека глубоко противоречиво.

Т. Е. Автухович: Возникает вопрос, насколько правильно наше упрощенное представление об авангарде.

Л. Р. Клягина: Кстати, такой штрих из истории работ по авангарду. О том, что русский авангард по сути своей православен, впервые заговорили именно в западноевропейской искусствоведческой мысли. Но это относится не ко всем его представителям. В авангарде есть очень разные явления. Поэтому слово «авангард», которое объединяет многих художников, на самом деле покрывает явления разнородные.

© М. Ю. Мухин
Екатеринбург

ПРОБЛЕМА АВТОРА И СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА*

К анализу художественного текста применялся и применяется широкий спектр научных подходов, от совершенно формализованных до обычных литературоведческих. Большие возможности дают сегодня программы автоматической обработки текста и развивающиеся компьютерные технологии в целом, позволяющие обеспечить быструю группировку огромных массивов данных. Появляются и постепенно размечаются лингвистические корпуса, включающие сегодня тексты различных функциональных стилей и записи устной речи. Предлагаемое исследование посвящено еще одной возможности привлечения формальных методов для изучения идиостиля писателя.

Использование количественных методов в филологии не новость (см., например, работы В. Г. Адмони, В. С. Баевского, А. Н. Колмогорова, а также огромный массив исследований, связанных с определением авторства текста). Гармонизировать анализ текста как предмета искусства, совмещающего интуитивно познаваемый «эстетический объект» и «лингвистическую данность», пытались и пытаются различные филологические направления. Очевидно, что проблема эта актуальна и сегодня. Лингвистов упрекают за следование статистике, мелкомасштабный анализ семантики слова и фразы, описание стилистических явлений, из которых не всегда может выводиться концепция текста в целом. Литературоведы становятся объектами критики за частую неформализованность выводов и затруднительную количественную оценку результатов.

* Исследование поддержано грантом Президента РФ, № проекта МК-337.2007.6.

Вопрос о том, насколько вообще возможно связать семантику слов, часто встречающихся в тексте, с концептуальной системой автора, открыт. Концептуальная система отражает концептуальную картину мира (ККМ) автора и проявляется в индивидуальной трансформации языка[1]. Исследуя творчество одного конкретного автора, филолог часто выявляет не только индивидуально-авторские, но и интегральные, свойственные не только одному писателю или поэту, художественные приемы. Более того, если работа базируется на одном произведении, выявляются не индивидуально-авторские, а индивидуально-текстовые черты, которые во многом обусловлены сюжетом и прагматикой произведения. Из-за этого многие важные «фоновые» характеристики ККМ автора остаются за кадром исследования.

Если ввести в выборку сопоставительный аспект, т. е. взять для сравнения материал из произведений сразу нескольких авторов, она может быть изначально объективирована. Допустим, сформирован массив частотных слов, употребленных в разных текстах, и выявлена лексика, характерная для каждого из авторов (т. е. не попадающая в частотный набор других писателей). Вероятно, она и должна отражать индивидуальные концептуальные предпочтения.

В качестве важных исходных положений анализа можно выделить следующие.

Материалом должны стать как минимум три автора и не менее трех произведений каждого из них (чтобы оппозиция не выявляла односторонне разницу между двумя авторами или двумя текстами). Чем больше по объему текст, тем объективнее результаты, тем меньше возможная погрешность при изучении повторяющихся явлений. Корректно сопоставлять тексты, написанные приблизительно в одно время: тогда на восприятие индивидуально-авторских особенностей не влияют временны́е изменения в языке.

Данная идея отрабатывается на материале, выбранном из 16 произведений известных русских писателей XX в.:

М. Булгакова («Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»),

В. Набокова («Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Дар»),

А. Платонова («Сокровенный человек», «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»),

М. Шолохова («Тихий Дон», «Поднятая целина», «Они сражались за Родину», «Судьба человека»).

Всего в этих крупных романах и повестях около 1,5 млн. словоу-

потреблений. Даже если ограничиться только знаменательными частями речи (их около 60 % от общего количества), анализ такого массива без применения компьютерных технологий не представляется возможным.

Выбранные романисты не просто самые известные и признанные авторы крупных форм в русской литературе XX в., – обладая яркой художественной индивидуальностью, они отразили свое представление о мире в целом ряде произведений, которые отражают состояние русского языка на время первой половины XX в.

Идиостилевые особенности отчасти определяются автором текста рационально. Расстановка персонажей, выбор их имен и фамилий часто отражают очевидную авторскую интенцию (например, «говорящие» фамилии в комедии «Горе от ума»). Отчасти идиостиль определяют бессознательные составляющие творчества. Вероятно, концептуальную картину мира автора в большей мере отражает именно то, на что он специально повлиять не может. Конечно, объективно бессознательно определяются формальные показатели текста: частотность, например, буквы «б» или форм родительного падежа существительного, средняя длина предложения и т. п. Но эти параметры, в отличие от лексического значения частотных слов, вряд ли скажут что-нибудь о концептуальной системе автора. Малопродуктивна для анализа семантики текста частота служебных слов и местоимений, несмотря на ее востребованность во многих формализованных моделях определения авторства. Именно поэтому в данном исследовании мы остановимся на анализе знаменательных слов и отсечем также имена собственные.

Модель выборки можно представить в виде следующей схемы (буквами *Б, Н, П, Ш* соответственно обозначены массивы слов, выбранных из романов четырех писателей):

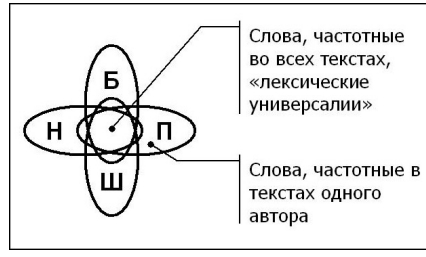


Схема 1. Гипотетическое распределение частотных слов

Массивы часто встречающихся слов в текстах разных авторов, естественно, пересекаются. В центре схемы – ареал интегральной для авторов лексики. Этот массив крайне важен для построения любого художественного текста, но малосодержателен для оценки индивидуально-авторских особенностей. Самыми показательными являются слова, частотные в текстах одного автора и нечастотные в текстах других. Особенно интересны факты попадания слова в частотный пик нескольких текстов одного автора. Это указывает на то, что употребление данного слова не только продиктовано фактуальной информацией, связанной с сюжетом (такова, например, ситуация со словами *прокуратор, котлован* и т. п.), а важно для автора и вне конкретного произведения.

Работа с текстовой базой данных. Статистический анализ

В данной статье представлены результаты отработки выдвинутой гипотезы на материале глагольной лексики. Текстовая семантика глагола подвержена сюжетному влиянию в меньшей степени, чем семантика существительного, поэтому можно предполагать, что массив частотных глаголов показателен для характеристики индивидуально-авторских особенностей и непосредственно связан с процессуальной картиной мира русских писателей.

Глаголы, употребленные в анализируемых текстах, были упорядочены по частоте; из них выбрано 300 самых частотных. Видовые пары (говорить / сказать, замерзать / замерзнуть и т. п.) подсчитывались вместе, т. е. условно принимались за одно слово.

Лексические списки, выбранные из каждого текста, сопоставлены.

Во-первых, проанализирована и отсечена от последующего анализа группа слов (53 глагола), являющихся частотными во всех текстах («глагольные универсалии»)[2].

Сверхчастотными для художественных текстов являются следующие слова:

1) глаголы, часто употребляющиеся как связки: *быть, становиться / стать*;

2) модальные глаголы: *мочь, хотеть*.

Далее – обозначающие самые значимые процессы (в своих основных значениях) глаголы:

3) движения: *идти, пойти, ходить, приходить / прийти, уходить / уйти, проходить / пройти, подходить / подойти, входить / войти, выходить / выйти, падать / упасть*;

4) перемещения: *поднимать / поднять, снимать / снять*;

5) речи: *отвечать / ответить, спрашивать / спросить, говорить / сказать, писать*;

6) интеллекта: *знать, узнавать / узнать, понимать / понять, думать, подумать*;

7) зрительного восприятия: *видеть, увидеть, глядеть / глянуть, смотреть, посмотреть*;

8) местонахождения, положения в пространстве: *стоять, лежать, сидеть, садиться / сесть, оставаться / остаться*;

9) получения в свое распоряжение, владения, передачи объекта: *иметь, получать / получить, брать / взять, давать / дать, держать*;

а также некоторые другие, не попадающие в перечисленные группы многозначные слова: *делать / сделать, жить, улыбаться / улыбнуться, начинать / начать, находить / найти, ждать, приходиться / прийтись, попадать / попасть, помогать / помочь, оставлять / оставить, показывать / показать, успевать / успеть, открывать / открыть*.

Рассматриваемый массив глаголов, крайне интересный для изучения текста вообще, непоказателен в плане языковой характеристики творчества конкретного автора. Ясно, что для идиостилевого описания эту лексику только по причине ее частотности привлекать нельзя.

Из этого не следует, что употребление любого их этих слов в принципе не может отражать идиостиль автора. Однако, чтобы доказать особую значимость, к примеру, глагола *говорить* в плане отражения идеи речи в романах Булгакова, необходим подробный контекстологический анализ.

Выбрав глаголы, частотные для одного автора и малочастотные для других, получаем соответственно 4 списка, характерных для творчества писателей.

М. Булгаков: *бормотать, бросаться / броситься, вскрикивать / вскрикнуть, вскричать, загораться / загореться, побледнеть, разрешать / разрешить, сверкать / сверкнуть, спасать / спасти* и др. (всего 140 слов в 2605 контекстах);

В. Набоков: *валяться, гулять, кивать / кивнуть, позвонить, приниматься / приняться, прощаться / проститься, скользить / скользнуть, убирать / убрать* и др. (101 слово, 1535 контекстов);

А. Платонов: *выдумывать / выдумать, горевать, жалеть, мучиться, обрадоваться, организовывать / организовать, питаться, скучать, трудиться, чуять* и др. (171 слово, 2086 контекстов);

М. Шолохов: *везти, воевать, выезжать / выехать, кидать / кинуть, махать / махнуть, поглядывать, прижиматься / прижаться, ругаться, сбивать / сбить, слыхать* и др. (164 слова, 5340 контекстов).

В итоге 576 слов в 11,5 тысяч контекстов составили базу для дальнейшей семантической интерпретации.

Делать выводы о доминантах процессуальной семантики без контекстного анализа практически невозможно: слишком велико различие между значениями слов. Поэтому следующие этапы – «ручной» обработки материала – сугубоо филологические по характеру.

Заметим, что для чистоты выводов в материал не вошли контексты с фразеологизмами (*провалиться сквозь землю, сводить с ума* и т. п.), в которых глагол значим не сам по себе, а в контексте всего сочетания.

Тематический анализ

Контекстная выборка проанализирована с лингвистической точки зрения, проведена семантическая разметка корпуса. Следует заметить, что, несмотря на большой объем контекстов, каждое рассматриваемое слово вследствие индивидуальных предпочтений каждого автора используется обычно в 1–3 значениях.

Многие глаголы совмещенной семантики были отнесены к нескольким группам: *вскричать* (речь и одновременно проявление эмоций), *выяснять* (речь и интеллектуальная деятельность), *храпеть* (физиология и звучание) и т. п. Следовательно, единицей рассмотрения становится не «монолитное» значение слова, а один из его категориальных компонентов. В итоге после разметки, обобщения и отсева фразеологических значений список для сравнения формируют 700 смысловых единиц: у Булгакова – 172, у Набокова – 123, у Платонова – 203, у Шолохова – 202. Эти величины приняты далее за 100 % в каждом из 4 случаев. Выделены 23 семантические группы, в которые объединяется глагольная лексика.

В диаграмме 1 представлены наиболее показательные из них, отражающие процессуальные доминанты в творчестве четырех писателей («Движение, перемещение», «Речь», «Интеллект», «Эмоциональное состояние», «Физиология» и др.). На горизонтальной оси отложена доля категории в текстах автора в процентном отношении.

Первичная характеристика процессуальной картины мира русских писателей следующая. Доминантные семантические группы глаголов, выделяемые в сравнении с другими авторами:

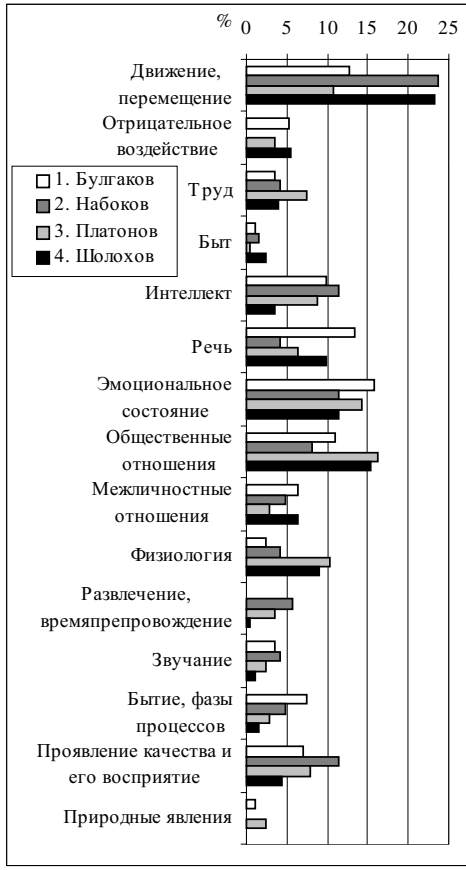


Диаграмма 1. Соотношение глагольных групп в творчестве разных авторов

М. Булгаков – «Речь», «Эмоциональное состояние», «Бытие, фазы процессов»;

В. Набоков – «Движение», «Интеллект», «Развлечение», «Проявление качества и его восприятие»;

А. Платонов – «Труд», «Общественные отношения», «Физиология», «Природные явления».

М. Шолохов – «Отрицательное воздействие на объект», «Быт», «Межличностные отношения».

По-своему интересны и «процессуальные пробелы» в творчестве разных авторов. Для М. Булгакова в меньшей степени характерны сферы «Физиология», «Развлечение, времяпрепровождение», «Бытие, фазы процессов»; для В. Набокова – «Отрицательное воздействие», «Речь», «Природные явления»; для А. Платонова – «Движение, перемещение», «Быт»; для М. Шолохова – «Интеллект», «Развлечение, времяпрепровождение», «Звучание», «Бытие», «Природные явления» (несмотря на множественные описания природы в его романах, относительная значимость этой темы количественно не подтверждается).

Конечно, эти выводы имеют промежуточный характер. Чтобы судить об особенностях идиостилей, необходимо дать этому раскладу корректирующий комментарий, основанный на анализе каждой конкретной семантической группы. Кроме того, многие показатели отличаются несущественно (см. диаграмму), сближают разных авторов количественно (но необязательно качественно), и это также нуж-

дается в пояснении. Окончательно может установить связь между идеографической классификацией и спецификой идиостиля автора синтетический филологический анализ.

Филологическая интерпретация

Итак, в результате тематического анализа концептуальная система каждого автора представлена в виде набора смысловых направлений, выраженных в текстах в разной степени. Приведем некоторые примеры сопоставительного описания смысловых доминант.

1. Глаголы движения, перемещения чаще встречаются в романах В. Набокова и М. Шолохова). Лексика собственно движения (*гнать, выезжать, сворачивать, подъезжать, переправляться, подбегать* и т.п.) встречается в первую очередь в произведениях М. Шолохова. Ее частотность – следствие динамичного эпического повествования. Для набоковского текста типична лексика объектного перемещения (*двигать, толкать, откидывать*), жестового характера (*кивать, закивать, поклониться*), что связано с относительной неважностью физического передвижения персонажа в художественном пространстве.

2. Эмоциональное состояние (эта сфера в большей степени представлена в произведениях Булгакова и Платонова). Специфика эмотивного плана булгаковского текста в первую очередь – в преобладании слов, обозначающих внешнее проявление эмоций. Именно поэтому много глаголов, совмещенных по семантике с речью, звучанием (*прокричать* и *вскричать, выкрикивать, взвывать* и др.). Эмоция обыкновенно характеризуется крайней степенью проявления (*ошалевать, впадать, хохотать, бросаться*). В тексте Платонова лексика этой сферы обозначает совершенно другие, обычно значимые сами по себе эмоции: *горевать, обрадоваться, скучать, тосковать, томиться, (ис)пугаться* и т. п. Эмоция может быть продиктована социальными отношениями (*угождать, угнетать, стыдиться*). Передача эмоционального состояния Булгаковым характеризуется очевидной театральностью, эмоция же платоновских персонажей, напротив, «бытийна» и, скорее, интровертна.

3. Сфера «Речь» (Булгаков и Шолохов). Глаголы речевой деятельности необходимы для оформления диалогов, поэтому частотны в любом тексте (в особенности чисто речевые: *говорить / сказать* и *отвечать / ответить*). В число индивидуально-авторских слов, обозначающих речь, попадает большей частью полифункциональная лексика (в частности, эмоций – см. выше). Речь героев Булгакова обычно выражает, причем интенсивно, эмоциональное состояние или

отношение (*взвывать, оплевывать, осмеивать*), связана с подтверждением подлинности информации (*утверждать, доказывать, клясться, ручаться*). Шолоховские глаголы часто пересекаются с социальными отношениями (*приставать, поддерживать, проситься, доносить*) и интересны стилистически – своей сниженностью: *брехать, гутарить, матерщинничать*.

4. Физиология (Платонов и Шолохов). В поле зрения Платонова попадают в первую очередь жизнеобразующие физиологические действия – процессы еды (*кушать* и *покушать, поесть, питать* и *питаться, жрать*) и сна (*уснуть, затихать / затихнуть, ворочаться, дремать, прилечь, храпеть*). Появление этих глаголов в тексте системно и, несомненно, связано с платоновским мировидением. Физиологические реакции связаны также с выполнением трудной работы: *утомляться / утомиться, взмокать / взмокнуть, превозмогать / превозмочь, умориться*. Лексика М. Шолохова, напротив, разнородна (*замерзать / замерзнуть, подыхать / подохнуть, разбудить*). Характерны для писателя слова *напиваться* и *закусывать*, а также *опомниться* и *очнуться*.

5. Отрицательное воздействие на объект (Булгаков, Шолохов). Существенная часть этих слов – глаголы повреждения тела и лишения жизни. Булгаков «предпочитает» своих персонажей *окровавить, повесить, зарезать* или *казнить*, у Шолохова иные «пристрастия»: *побить, сбить* или *выбить* (из седла), *рубить, расстрелять* и в конечном счете *умыть* (врага, *перен.*). С одной стороны, эти глаголы больше других связаны с сюжетом произведения (и, значит, не столь показательны). С другой стороны, у Набокова, например, они вообще не попадают в число частотных, несмотря на идею убийства в романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура».

6. Сфера «Интеллект» (Булгаков и Набоков). В данном случае авторов не различает, а объединяет идея воображения и интеллектуального творчества. М. Булгаков: *сочинять, выводить* и *вводить* (в связи с персонажем художественного произведения), *заимствовать*. В. Набоков: *придумывать, создавать, мечтать* и т. п.

К любому из этих выводов можно дать гораздо более развернутый комментарий, основанный на анализе множества контекстов. Задача данной статьи – привести примеры интерпретации, чтобы составить представление о методе в целом. Подобные заключения имеют свой филологический смысл: на основании этих и других выводов выстраивается суммарный лингвистический портрет автора, основанный на количественной оценке материала.

Возможность применения данного метода к определению автор-

ства пока не проработана. Тем не менее, поскольку в материал входит текст порождающего дискуссии романа «Тихий Дон», можно привести следующие данные. Из глаголов, выбранных из романа «Тихий Дон», в другие произведения М. Шолохова попадает в число самых частотных 265 слов, в произведения Набокова – 223, Булгакова – 222, Платонова – 212. Можно предложить и другую модель сравнения. Если убрать из списка «Тихого Дона» лексику, попадающую в частотный набор любых трех авторов, и сравнить с четвертым, то в романах Булгакова находим 4 пересечения, Набокова – 2, Платонова – 1. Зато в трех произведениях самого Шолохова в сопоставлении с «Тихим Доном» – 19 слов: *брехать, гнать, забирать, запрягать, кидаться, отступать, побивать, проведывать, рубить, ругаться* и др. Это сопоставление имеет, конечно, частный характер, но его можно считать еще одним лингвистическим аргументом в защиту подлинности авторства романа «Тихий Дон».

Первичный статистический анализ, определяющий отличие одного автора от других, уже на первом этапе ориентирован на формализованное выявление не интегральных, а дифференциальных признаков авторской ККМ. В этом смысле он вполне показателен и, кроме того, не столь зависим от осознанных приемов построения текста, связанных с фабулой конкретного романа. Во-вторых, использование количественно большого материала делает анализ менее чувствительным к возможности языковой подмены, стилизации под чужое повествование.

Объем текстов и сравнительное начало выборки являются в данном случае важным фактором объективации текстового анализа и нового представления категории автора как некого индивидуального спектра смысловых представлений, выраженных в литературных произведениях.

Примечания

[1] О понятиях «концептуальная система автора» и «идиостиль» см., напр.: *Пищальникова В. А.* Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект: Уч. пособие. Барнаул, 1992. С. 47.

[2] Здесь и далее при выделении семантических групп были использованы классификации, принятые в идеографических словарях, изданных под редакцией проф. Л. Г. Бабенко лексикографической группой «Русский глагол». См.: Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание; Английские эквиваленты; Синонимы; Антонимы. М., 1999; Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание; Синонимы; Антонимы. М., 2005; Большой толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Английские эквиваленты. М., 2007; Словарь-тезаурус синонимов русской речи. М., 2007.

Дискуссия

О. В. Зырянов: Справедливо ли, что лингвист исследует в тексте «слова, слова, слова», но только, в отличие от Гамлета, он не подвергает эту установку ироническому «остранению»?

М. Ю. Мухин: До недавнего времени у филологов вообще не было подобных инструментов – количественные исследования, тем более на таком большом материале, не проводились. Сегодня нам открываются большие массивы текста, которые с помощью компьютерных программ можно обработать относительно быстро. Но и в этих условиях семантический анализ до конца формализовать невозможно. Он все равно остается не машинным, а «человечным» по своей сути. Он не является анализом только лишь слов, потому что из слов формируются множества, а из множеств формируется текст. Так, семантика слова в предложении зависит от семантики более крупных текстовых единиц, а семантика текста определяется внетекстовыми отношениями, которые, в свою очередь, отражаются на семантике отдельного слова. Если обратиться, например, к семантике слова «дар» в романе Набокова, то выяснится, что она не исчерпывается совокупным словарным толкованием, а выводится в целом из смысловой структуры всего романа.

О. В. Зырянов: Я согласен, что контекст очень важен. Но Вы приводили лексемы говорения у Шолохова, которые объясняются своеобразием тематики, ориентацией на определенный социальный «срез» действительности. Понятно, что у Булгакова таких лексем мы не найдем, а если найдем, то только в каких-то сатирических сценах. Кроме того, Вы заявили, что Вас интересует в первую очередь частотность знаменательных частей речи. Но литературоведы в этом плане даже корректируют лингвистические методики. Так, И. В. Фоменко обосновывает необходимость составления функционального тезауруса служебных частей речи. Возьмем, к примеру, дейктические формы в текстах обэриутов, которые в большей степени, чем другие знаменательные части речи, помогают нам понять логику их художественного мира.

М. Ю. Мухин: Дело в том, что если в тексте актуализируется служебное слово или даже какая-нибудь морфема, например, приставка, то это означает, что она перестает быть уже собственно приставкой, а переходит в разряд частей речи знаменательных. Теперь к проблеме атрибуции текста. Она базируется на тех составляющих, которые максимально количественно выражены в тексте. Пик частотности любого текста приходится на союз «и», далее следуют предлоги и союзы, потом уже местоимения и проч. знаменательные час-

ти речи. Но дело в том, что судить об отличии Булгакова от Шолохова по частотности союза «и» очень сложно, практически вообще невозможно.

О. В. Зырянов: Если взять, к примеру, подчинительные союзы и проследить частотность их употребления, то нельзя ли из этого вывести «диалектику души» Толстого?

М. Ю. Мухин: Я прошу прощения. Может быть, я не совсем корректно сформулировал мысль. Я имел в виду прежде всего исследование творчества с точки зрения семантики содержательных частей текста. Конечно же, можно исследовать, например, специфику союза «что» в творчестве Толстого или союза «и» в творчестве Пушкина, для которого вообще характерно многосоюзие как прием. Но даже если мы констатируем, что в романе «Евгений Онегин» много союзов «и», мы вряд ли что-то скажем определенное об отношениях Онегина и Татьяны или вообще о философии человека в этом романе.

А. А. Кораблев: Отличаются ли показатели «Тихого Дона» от других произведений Шолохова?

М. Ю. Мухин: Несомненно, отличаются. Показатели «Тихого Дона» очень сильно сближаются с показателями всех прочих шолоховских текстов. У меня с собой есть статистика. Из романа «Тихий Дон» выбрано порядка 300 глаголов. Из них в других произведениях Шолохова совпадает 265 слов (очень много), а в произведения других авторов гораздо меньше – лишь около 200 слов. Это, конечно же, не есть супераргумент в защиту того, что Шолохов автор «Тихого Дона». Но это один из возможных аргументов. Во всяком случае, меня лично убеждают те аргументы, которые приводят исследователи Шолохова, основывающиеся на частотных наблюдениях, а не просто на интуитивных догадках.

А. А. Кораблев: Не все так просто. Сами программисты подвергали сомнению и критике корректность своей методики.

М. Ю. Мухин: Там методик несколько. Да, я знаю. Спасибо.

Е. А. Четвертных: А возможно использование методики частотного анализа на материале лирических стихотворений?

М. Ю. Мухин: Вообще, в принципе для такого исследования лучше не брать небольшие стихотворения. Я знаю, что существуют частотные исследования на таком материале: например, работы В. С. Баевского. Но в них все равно погрешностей при анализе будет гораздо больше, чем при анализе какого-нибудь крупного прозаического текста. Сочиняя текст, состоящий из одной строчки, В. Брюсов, например, может предстать и вовсе не Брюсовым, а неким другим человеком!

КРУГЛЫЙ СТОЛ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ АВТОРА

О. В. Зырянов (Екатеринбург): Наш семинар по проблеме автора – завершающая стадия трехсторонних встреч Донецк – Гродно – Екатеринбург. И по закону кольцевой композиции вполне закономерно напрашивается заключительная дискуссия. Мы можем поступить следующим образом. Во-первых: обсудить доклады, прослушанные вчера и сегодня. Во-вторых, высказаться о материалах семинаров прошлых лет, опубликованных в научных сборниках Донецка и Гродно. В-третьих, обменяться мнениями о перспективах наших дальнейших встреч, об укреплении связей, приобретенных за эти три года совместного семинарского общения.

Т. Е. Авухович (Гродно): Второй вариант, наверное, для большинства здесь присутствующих труднореализуем. Я позволю себе высказаться по первому пункту. Хотела бы озвучить то, на что обратили внимание уже, пожалуй, все. Это получилось как-то неожиданно, хотя и вполне закономерно: здесь, в Екатеринбурге, проблема автора оказалась связанной с проблемой перспектив литературоведения. Получается, что без фигуры автора литературоведение вообще выглядит проблематичным. И я думаю, что это очень интересный поворот, связанный с поиском дальнейших методологий нашей филологической науки.

О. В. Зырянов: Я понимаю, что не все знакомы с той программой, которая была в Донецке. Но по итогам работы семинара 2005 г. в донецком сборнике была напечатана, как мне кажется, во многом провоцирующая статья А. В. Домащенко, которая выводит на очень серьезные размышления о проблеме соотношения *личного* и *сверхличного* в творческом процессе, о творческом субъекте в аспекте онтологии искусства. Об этом я и позволю себе поразмышлять.

Устранение автора (Р. Барт) или его замещение (М. Фуко) как следствие отрицания субъекта – центральная идея целого философского течения, ознаменованного не только указанными именами, но и авторитетом таких мыслителей, как Платон, М. Хайдеггер и др. Особенно провокативным в этом плане является статус автора в лирической поэзии. Позволю себе на правах отдельного вставного сюжета размышление о природе лирического автора.

Современные концепции лирики (начиная с Гегеля), строящиеся на приоритетном внимании к содержательной стороне, основной акцент делают на выражении внутреннего мира личности, на сфере чистой субъективности. Лирика, таким образом, в своем идеальном пределе становится формой самовыражения лирического автора. Но как быть тогда с античными представлениями о поэте как одержимом Музой, вакханте, а также с достаточно модным ныне представлением о поэте как орудии языка?

В новое время В. Соловьев определял лирику как «самое прямое (после музыки) откровение человеческой души». Данное определение как будто бы подслушано у Тютчева: «Я не свое тебе открою, / А бред пророческий духов...». Процитированные строчки перекликаются с излюбленным мотивом поэта: «Лишь Музы девственную душу / В пророческих тревожат боги снах!». Не случайно в конце цитируемого выше стихотворения «Стоим мы слепо пред Судьбою...» появляется мотив «замогильного сна». Сон – это отключение сознания, актуализация сферы подсознательного, равно как и излюбленное Тютчевым состояние «видения», что, по словам другого поэта, Е. А. Боратынского, приобретает следующий вид: «Есть бытие; но именем каким / Его назвать? Ни сон оно, ни бденье; / Меж них оно, и в человеке им / С безумием граничит разуменье. / Он в полноте понятья своего, / А между тем, как волны, на него, / Одни других мятежней, своенравней, / Видения бегут со всех сторон: / Как будто бы своей отчизны давней/ Стихийному смятенью отдан он; / Но иногда, мечтой воспламененный, / Он видит свет, другим не откровенный».

Миссия поэта – обретение другим (отличным от поэта) не откровенного света – воспринимается как *пророчество*, *прорицание*, *предсказание*. Но позиция поэта при этом лишь позиция медиума. В связи с отмеченным феноменом вполне уместны размышления А. В. Домащенко, предложившего уточненный перевод начального стиха 150 фрагмента Пиндара: «Пред-сказывай, Муза, я же буду сказывать». Выводы донецкого литературоведа в контексте интересующей нас темы звучат весьма провокативно: «Там, где мы приближаемся к уяснению подлинной онтологии поэтического творчества (а именно на это рассчитываем мы, обращаясь к образцам подлинной поэзии. – *О. З.*), – там *автора уже нет*. Поэтому и проблема автора-творца не может быть главной проблемой – тем более *предметом* – филологии». Сказано, на наш взгляд, с полным знанием дела, но слишком категорично. Смущает в этом высказывании сам дух трагической

антиномии, своего рода власть фатальной дихотомии: онтология отменяет эстетическую персонологию, Истина автоматически исключает индивида.

Но вот что удивительно: о процитированных выше стихах Тютчева о «пророческом бреде духов», написанных в период Крымской войны, в самый канун рокового 1856 г., и намекающих на увлечение поэта модными в то время спиритическими сеансами «столоверчения», остроумно заметила его старшая дочь А. Ф. Тютчева: «Странно, что дух этого стола как две капли воды похож на дух моего отца; та же политическая точка зрения, та же игра воображения, тот же слог». Действительно, как на самом деле провести демаркационную линию между самим поэтом – одновременно человеком и вдохновенным певцом-пророком, между откровением души, «бредом пророческим духов», с одной стороны, и самовыражением поэта, с другой.

На наш взгляд, данную ситуацию в какой-то степени проясняет высказывание И. Анненского из статьи «Бальмонт-лирик», в котором «*я* поэта» приравнивается к «нашему, только просветленному *я*»: «Это интуитивно восстановляемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии». Иными словами, И. Анненским утверждается транссубъектная природа лирического *я*.

Если попытаться перевести проблему лирического *я* в более широкую плоскость, а именно – за эстетическим парадоксом лирики рассмотреть более общий вопрос об авторе, то нелишним будет вспомнить точку зрения М. М. Гиршмана, озвученную, кстати, в ходе дискуссии с А. Домащенко: «...в принципе, авторство – это постоянно существующие отношения – между творящим и творимым, между личным и внеличным или сверхличным, и поэтому, в общем-то, весь процесс авторства есть процесс, в котором не может быть сделан выбор и решен вопрос, кто главнее, а может только существовать эта самая творчески осуществляемая взаимосвязь, причем по принципу троичности, а не двоичности. Произведение искусства проясняет масштаб целостной индивидуальности, которая не единична, а единственна, – точнее, представляет собой отношения человеческого "всеединства" – множественности – единственности. Поэтому то, что создается, и то, к чему индивидуальность творчески причастна и в чем она участвует, не может быть записано ни по ведомству этой индивидуальности, ни по ведомству той культуры, которая является ее питательной средой».

В связи с этим замечу, что принцип троичности, вообще столь излюбленный Донецкой филологической школой, кажется мне приоритетным по сравнению с принципом дихотомии, или структуралистским принципом бинарной оппозиции. Формируемый принципом *триалектики* новый стиль и метод мышления – по сравнению с диалектикой – позволяет преодолеть кричащие антиномические противоречия, выйти на более высокий уровень философско-аналитического сознания. Так, с нашей точки зрения, провозглашенный М. М. Гиршманом принцип триединства *всеобщего – множественного – единственного* реализует себя не только в понимании феноменологии авторства, но и в других сферах онтологии творчества. Отсюда вполне закономерно напрашивается цепочка триединых понятий: Автор – герой – читатель; Эстетический объект (или художественный мир) – Текст (манифестатор произведения) – Произведение (актуализация смысла). Применительно к жанру (сфера моих непосредственных научных интересов) данное триединство приобретает следующий вид: жанровый архетип (некая праоснова жанрового сознания) – жанровый тип (объект исторической поэтики) – индивидуальная жанровая форма (предмет авторской феноменологии).

О. В. Мирошникова (Омск): Я попытаюсь дать общую оценку озвученным в нашем семинаре докладам. Одним из самых провоцирующих, на мой взгляд, выступлений, было выступление А. А. Кораблева. Всем ходом своего размышления оно подводит к сакраментальной мысли о том, каким литературоведением каждый из нас занимается. По-моему, оно оставляет для нас два возможных выхода: либо искать дорогу к реке Исеть и немедленно бросаться с нее, как в Лету, или продолжать заниматься авторским литературоведением. Поэтому, как говорил А. И. Герцен, «это вызвало в нас ряд раздумий». И тогда где же искать водораздел между авторским и неавторским литературоведением? На примере нашего семинара я вижу, что это именно авторское литературоведение. Но может ли оно быть коллективным? Проблема коллективного авторского литературоведения – прежде всего выработка методологии. Подход к проблеме авторства на разном материале – очень комплексная проблема: здесь уже чувствуется слияние голосов, ощущается, как различные методологии имеют тенденцию не просто к унификации (это плохо, тупиковый путь), но к настоящему взаимодействию на достаточно глубоком уровне. Сложность состоит еще в волнообразном развитии литературоведения. Вспомним: то мы все занимались бах-

тинианством, не было ни одной книги, в которой бы не упоминались имя и методология Михаила Михайловича, то вдруг все мы обратились к Гадамеру и Ингардену, к феноменологии и герменевтике. Но меня порадовало в докладах, которые я прослушала в семинаре, то, что все эти идеи шли у нас уже в переработанном виде, как глубоко переосмысленные, прорастающие в самом разном материале. И это, как мне кажется, самое интересное, самое важное и плодотворное, потому что мы не механически соединяем, контаминируем, а переосмысляем и делаем какой-то синтез в методологическом решении заявленной проблемы. А что может быть важнее в художественном дискурсе, чем проблема авторства? И здесь нам нужно учиться друг у друга. Не организовать ли общими усилиями, например, Летнюю школу по проблеме автора?

Т. Е. Автухович: С моей точки зрения, постановка вопроса об авторском литературоведении имеет под собой две причины, два инспирирующих начала. С одной стороны, здесь присутствует рефлексия о том, что с нами будет завтра и чем, собственно говоря, мы будем заниматься в самом таком примитивном (прагматическом) смысле. Почва для таких размышлений и сомнений, конечно же, есть. Я обратила внимание на один репортаж о семинаре проф. Кляйна из Голландии (в журнале «НЛО» прошла такая информация). Автор статьи, поведав о приватных посиделках у проф. Кляйна, представителя канадской русистики, занимающегося XVIII веком, высказывает грустное предположение: все мы придем к такому итогу, когда наше занятие литературоведением будет сугубо частным делом и мы будем собираться, как последние могикане, на квартире у кого-нибудь, чтобы предаваться любимому занятию (и даже платить, чтобы этим заниматься). Уже сейчас мы сталкиваемся с тем, что почва уходит у нас из-под ног, что филология не получает должной общественной востребованности. А попытка как-то реанимировать и удержать на плаву литературоведение приводит к тому, что его начинают синтезировать с социологией, культурологией, философией. И когда А. А. Кораблев сказал об инонаучном подходе, об инонаучном знании, я заподозрила его в том, что действительно все это приведет к размыванию границ литературоведения. И тогда возникает вопрос: чем мы занимаемся, в чем наша миссия? И поскольку этот вопрос связан с авторством, то в этой плоскости и лежат многие ответы.

С другой стороны, инспирирующее начало, которое подвигло Кораблева рассуждать об авторском литературоведении, я усматри-

ваю в том, что каждого из нас гложет какая-то бытийная, метафизическая тоска – попытка выйти за пределы своего ежедневного экзистенциального «тупика», приподняться над ним, как-то осмыслить эту пустоту. В таком случае может быть, действительно, пусть литературоведение утрачивает свои границы, пусть оно обогащается за счет междисциплинарных исследований. Мне кажется, что здесь вырисовывается такое направление: авторство заключается где-то «между». Эта мысль сквозила в очень разных докладах, рассматривалась в разных аспектах. Самый очевидный вариант такого подхода предложил О. В. Зырянов: автор *между* текстом и комментарием. К этому же выводит рефлексия И. В. Банах: где автор в жанре вербатима? Категория «между» просматривается и в рассуждениях Е. К. Созиной: как уловить «образ», «лицо» автора?

О. В. Зырянов: Понятие «между» не было для меня главным. Если говорить о природе автора, то точнее оперировать не словом «между»: автор не «между», а в каких-то *иноформах* своего воплощения.

О. Н. Фокина (Новосибирск): Я занимаюсь литературой XVII–XVIII вв. И хотя мне в семинаре так и не удалось приблизиться к автору в историческом аспекте, но мои ожидания не были тщетными, потому что сообщения, доклады, которые я слышала, очень стимулирующие. Доклады Т. Е. Автухович, А. А. Кораблева первоначально вызывают реакцию внутреннего несогласия. Но потом все возражения снимаются. Вообще все доклады были интересными, но я остановлюсь только на одном. Меня привлекла тема, вынесенная в заглавие О. В. Зыряновым, и я выступаю адвокатом этого «между», единицы, которая как будто бы разрывает текст. То, что Олег Васильевич сегодня сказал, соответствует и моим раздумьям. XVIII век – время интереснейшее именно тем, что в нем рождается автор, и автор этот многолик в рамках даже одного текста. Происходит это поразному. Почему? Потому что идет интенсивный процесс жанрообразования, интенсивный ход формирования литературы – они определяют особое «лицо» автора, которое может быть разным. И поэтому проблема, вынесенная О. В. Зыряновым, требует внимательного исторического подхода. И это тем более важно для XVIII века. Мой материал, роман М. Комарова «Жизнь Ваньки Каина», как раз это подтверждает. Автор в романе разный: один в предисловии, другой в примечании, третий в повествовании. И в то же время эти ипостаси связаны между собой, это один автор. Все это процесс жанрообразования, пусть еще и в очень сыром виде, но, тем не менее, уже одна из

продуктивных линий развития художественной прозы XVIII в., частная иллюстрация к озвученному тезису о статусе автора, об этом «между». Когда «между», то рождается и новый тип автора.

Т. Е. Автухович: Еще раз по поводу «между». Так и остается нерешенным вопрос. С одной стороны, эти злосчастные фреймовые структуры, общие места. С другой стороны, авторская индивидуальность. Где же этот автор, как он «просвечивает» в устойчивых фреймовых структурах?

А. С. Собенников (Иркутск): Очень короткая реплика. С. Бочаров неосторожно бросил фразу: «религиозная филология, религиозное литературоведение». И сейчас появляются работы, в которых фигурируют уже не три классические категории, к которым мы все привыкли: *автор – герой – читатель*, а четыре: *Бог – автор – герой – читатель*. Получается, что автор лишь проводник, движимый Богом.

И. В. Банах (Гродно): Очевидно, что каждая из сторон, участвовавших в семинаре, привнесла в обсуждение проблемы авторства свой аспект в*и*дения, свою точку зрения, которая при общем рассмотрении способствует стереоскопичности картины: в Донецке больше разрабатываются вопросы философии авторства, и проблема, обозначенная в докладе А. А. Кораблева, – об онтологическом статусе автора – здесь становится первостепенной. Уральская школа со свойственной ей опорой на лучшие традиции российского литературоведения больше интересуется вопросами поэтики, связанными с проблемой текстуального воплощения автора. В Гродно избирается несколько иной ракурс рассмотрения проблемы – это жанровый и тесно связанные с ним риторический и нарратологический аспекты авторства. В целом семинар характеризует многообразие методологических подходов, дополняющих и обогащающих друг друга, что, конечно, интересно и продуктивно.

Д. В. Ларкович (Сургут): Где пролегает граница между коллективно-бессознательным и индивидуальным в творческом процессе? Как мне представляется, творческая индивидуальность как раз возникает в такой ситуации, когда у автора появляется способность и возможность синтезировать, приводить в соответствие эти различные внешние факторы, влияния и умение оригинально организовать готовый набор приемов, идей и т. д. Вот это и есть, по-моему, первейшее условие формирования творческой индивидуальности.

Е. К. Созина (Екатеринбург): Меня волнует автор в соотношении с литературными традициями, в соотношении с историко-лите-

ратурным процессом. Если возвращаться ко вчерашним докладам, то это была попытка найти достаточно приемлемую методологию, чтобы выявить, как осуществляет себя индивидуально-авторская стратегия письма, как категория автора ложится в строку истории, соотносится с художественной традицией.

О. В. Зырянов: Несколько слов о тех докладах, которые прозвучали сегодня. Доклад И. В. Банах, мне кажется, был очень концептуально выстроен, продуман, хотя материала было даже больше, чем можно было ввести в текст доклада. Но что мне особенно импонировало: в докладе была опять-таки акцентирована тема автора в каких-то иноформах его существования и проведена мысль о том, что недоверие к авторскому голосу не упраздняет автора как такового, автора как определенное сознание. Даже если эксплицитно-аксиологические формы или функции автора оказываются утрачены, на смену им приходят какие-то другие, имплицитные функции автора. И сама архитектоника целого все равно остается – это искусство, если это не копия, не дагерротип, не суррогат, не симулякр какой-то. Все равно автор продолжает существовать, и его «теневое» существование, мне кажется, очень хорошо уловлено. В докладе И. В. Банах очерчено само это концептуальное поле, в котором движется пресловутая авторская «тень».

Далее следовали доклады, которые связаны между собой проблемой сверхтекста и того авторского, персонального «центра», который их скрепляет. Доклад Е. А. Четвертных – опять же об авторской интерпретации, индивидуально-персональном (и даже национальном) преломлении того или иного мифа. Докладчиком была высказана мысль, которую, на мой взгляд, следует развить, а именно – мысль о том, что Элизиум любовников, который пользовался популярностью во французской литературе, у нас в России не прижился. Более того, этот миф был нами воинственно отброшен, и, наверное, это связано с национальной ментальностью, с коллективным бессознательным. Но в докладе прозвучала еще одна мысль, которую следует актуализировать, мысль о том, что в сверхтексте есть ключевые персональные фигуры, которые этот сверхтекст обусловливают. Такими фигурами для русской поэзии стали, несомненно, К. Батюшков и А. Дельвиг. Второй из них скрепляет сверхтекст своей биографической личностью. Батюшков же задает тему «памяти сердца», сквозную для данного сверхтекста. Но это локальный, или топологический, сверхтекст.

Персональный сверхтекст, помеченный именем Гоголя, был про-

черчен в докладе Л. Р. Клягиной. Она показала, по сути, то, что раньше назвали бы гоголевской традицией. Сейчас мы ищем какой-то новый инструментарий в исследовании интертекстуальности. И мне кажется, что доклад Ларисы Рудольфовны резонировал в том большом контексте, который был поставлен докладом Т. Е. Автухович. Мы столкнулись с тем, что негативная антропология Гоголя – это все-таки трансцендирование, причем мощное, символическое трансцендирование, без которого представить Гоголя как писателя и мыслителя просто невозможно. И тут мы приходим к тому, что Н. Л. Лейдерман называет «диалогом с хаосом». Я вообще не понимаю, возможен ли в принципе диалог с хаосом. Возможно, все зависит от точки зрения, от типа сознания. Опять мы упираемся в проблему сознания. Я пытался в своем докладе представить автора как вербализованное, затекстованное сознание, ссылаясь на традицию Д. С. Лихачева. Действительно, и по сегодняшний день мы все равно ищем автора. Даже в вербатиме мы его ищем, даже в текстах абсурдистского дискурса.

Прозвучавший на нашем семинаре последним доклад М. Ю. Мухина «Авторская языковая картина мира (по данным частотного анализа)» стимулирует изыскания литературоведов, потому что лингвист дает данные, которые литературовед может с успехом интерпретировать. Кроме того, лингвисту методикой своей работы иногда удается верифицировать то, что интуитивно улавливает и предощущает литературовед. Но у меня все-таки остается вопрос к Михаилу Юрьевичу: в Вашем личном исследовательском опыте бывало ли такое, что данные частотного анализа шли вразрез с Вашей читательской интуицией?

М. Ю. Мухин (Екатеринбург): Такие случаи, конечно же, не исключены, но встречаются очень редко.

Т. Е. Автухович: Реплика по поводу того, почему лингвисты и литературоведы не могут понять друг друга, найти общую точку зрения. На мой взгляд, хороший литературовед стремится не только поставить вопрос «что есть в тексте?», но и ответить на вопрос «почему есть и что за этим стоит?». Есть, правда, примеры, когда лингвисты ставят такие вопросы, но, как правило, мировоззренческой интерпретации своих данных они не дают. В то же время мы можем привести массу примеров, когда возможна убедительная мировоззренческая интерпретация языковых данных. Так, в книге А. С. Демина «Русская литература второй половины XVII – начала XVIII в.» приводится частотный анализ глаголов движения, дана убедитель-

ная интерпретация результатов этого частотного анализа. Вывод исследователя сводится к тому, что все люди в переходную эпоху вдруг как бы сдвинулись с места и побежали. Они ничего не делали спокойно, все используемые ими слова с какими-то суперэмоциональными коннотациями. И в этом очень хорошо проявляется специфика литературы переходного периода, которая таким образом отреагировала на крушение мировоззренческих основ.

М. Ю. Мухин: Что касается концептуальных рассуждений на материале лингвистических исследований. Действительно, концептуальные особенности текста связаны со словами, которые автор использует. Не бывает такого, чтобы одинаковый язык был сразу у двух различных авторов. Так или иначе, но слова, которые, к примеру, используют А. Платонов и М. Шолохов, именно доминантные слова, а точнее даже группы слов, отличаются друг от друга и отражают концептуальные приоритеты того или иного автора. Эти концептуальные приоритеты можно развернуть и при желании вывести из них и идеи времени, и идеи влияний, что приведет нас к собственно литературоведческому контексту. Я просто говорю о том, что есть возможность строить рассуждения, исходя из формализованных данных, а не на интуитивном опыте человека, который прочитал много книг и на основании этого позволяет себе судить, что в этой книге, например, явлено такое-то мировоззрение, а в другой – такое-то.

А. А. Кораблев (Донецк): Продолжу о докладах, прочитанных в нашем семинаре. Я рад тому, что могу быть искренним и сказать, что все доклады мне были интересны. Могу это сказать по тому, сколько я сделал записей – это для меня показатель. Здесь я открыл много новых авторов, имен. И надеюсь, что начатое общение продолжится. На Урале я впервые. Вижу, что здесь есть своя школа. Но прежде я думал, что эта школа представлена двумя именами: Е. К. Созина и О. В. Зырянов. Эти авторы нам в Донецке хорошо известны. Но здесь я открыл для себя много новых лиц. По каждому докладу я готов высказаться, но это было бы очень утомительно. Поэтому предпочту сделать несколько обобщений.

Первое обобщение, сделанное с легкой (или тяжелой) руки Татьяны Евгеньевны, касается словечка «между». Как ни сопротивлялся тому Олег Васильевич, в нашем разговоре оно стало ключевым. Но нужно подумать, что это такое. Есть философское понятие «междубытие». Очень интригующее понятие. Нужно совместно с философами подумать: возможно, это тот статус, который занимает автор.

С другой стороны, здесь возникает целый комплекс дополнительных проблем: между *чем*? Между коллективным и индивидуальным, личным и безличным, историческим и национальным и т. д. Мы перечислили, но я думаю, что далеко не все параметры. Возможно, нужно здесь подумать, как эти параметры систематизировать. Есть ли здесь возможность выстроить красивую систему?

Теперь о проблеме нашего межсосуществования. Каждый занимается своей проблемой. Печаль в том, что мы разъедемся и каждый останется при своем. Конечно, мы попытаемся записать вес, что услышали, а потом осмыслить все написанное. Но это только первый шаг, и этого недостаточно.

О проблеме границ. Я никогда не говорил о размывании границ. Я говорил о преодолении границ. Когда мы «размываемся» – теряем свою индивидуальность. Другое дело: слышать друг друга, пытаться занять чужую позицию. Вот что очень важно.

Об идее данного семинара. Когда он замышлялся, то не было большой надежды, что семинар разрастется и станет многолетним. Проект оказался даже более интересным, чем задумывался. Встреча трех стран, трех научных центров, трех столиц. Екатеринбург – третья столица. Донецк – тоже третья столица после Киева и Харькова. Можно ли сказать то же самое о Гродно?

Т. Е. Автухович: Нет, Гродно – вторая столица. После Минска.

И. В. Банах: Почему бы и нет. Третья столица после Минска и Могилева.

А. А Кораблев: Таким образом, семинар знаменовал единство трех столиц – своего рода «бермудский треугольник». Но эта ограниченность оказывается открытой: треугольник общения. Нужно както культивировать это и дальше, стараться продолжить начатое. И тут возникает проблема вторичного осмысления. Необходимо попытаться перечитать материал семинара, дискуссии, увидеть некоторые закономерности. Я бы выделил три проблемы, на которых необходимо сосредоточить внимание. Во-первых, следует решить, чем же проблема автора сейчас актуальна, что в ней реально вызывает интерес. В нашем кругу мы убедились, что это проблема статуса, проблема *между*. Напомню, что в прошлом году на конференции в Донецке ключевой оказалась проблема *границы*.

Второе – это каталог концепций автора. Существует множество концепций. Есть концепции, которые на слуху: например, «смерть автора», но есть, наверное, и другие. И еще: существует множество сборников, посвященных проблеме автора, множество статей (доста-

точно вспомнить тот же гродненский двухтомник). Как все это удержать в голове? У меня есть предложение – составить антологию аннотаций этих статей. Работа с ключевыми словами позволит ориентироваться в этой антологии, электронном учебнике (или пособии, как хотите). По ним можно будет легко найти интересующий материал. Это может быть своего рода путеводитель по проблеме автора. А автор – действительно, ключевая проблема филологии.

И последнее. Как нам общаться дальше? Можно, конечно, пойти по новому кругу. Но тут важна предварительная работа. Благо, интернет это позволяет. Обмениваться впечатлениями, идеями можно и в виртуальном пространстве. Чтобы потом обсудить это все на месте – в одном из трех уже знакомых нам топосов. Или, может быть, наоборот, в каком-то четвертом, незнакомом месте, которое даст согласие на нашу встречу.

Т. Е. Автухович: Я хочу напомнить собравшимся о том, что традиционная для Гродно конференция, запланированная на следующий год, будет опять посвящена теме «Автор как проблема исторической и теоретической поэтики». Мы, конечно, постараемся уточнить проблемное поле конференции с учетом проведенного в Екатеринбурге семинара. Так что приглашаю всех присутствующих на конференцию в Гродно в сентябре 2008 г.

Е. К. Созина: Спасибо за приглашение. В октябре следующего года в Екатеринбурге также пройдут две конференции, ставшие уже традиционными: очередные, IX Дергачевские чтения и четвертая по счету конференция по литературе Урала.

О. В. Зырянов: Возвращаясь к намеченной Александром Александровичем Кораблевым программе нашего рабочего семинара, замечу, что она под силу только хорошо слаженному авторскому коллективу. Другой вопрос: можем ли мы считать себя таковым? Кажется, что трехлетняя работа семинара, которая многих из нас сдружила, позволяет ответить на этот вопрос утвердительно.

А. А. Кораблев: Может быть, эту оптимистическую фразу считать заключительной для нашего круглого стола?

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРА В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И СЛОВЕСНОСТИ УРАЛА

© Л. С. Соболева
Екатеринбург

УРАЛ XVIII ВЕКА: ОТ СЛОВЕСНОСТИ К ЛИТЕРАТУРЕ

Урал XVIII в., столь последовательно, с привлечением многочисленных письменных источников изученный историками, остается отчасти *terra incognita* в сфере словесной культуры[1]. Причина тому – недостаточная изученность источниковедческой базы, относящейся к этому периоду, хотя представление о многослойности, генетической неоднородности письменности региона – факт общепризнанный, получивший отражение в целом ряде работ[2].

К XVIII в. пространство Урала оказалось достаточно дифференцированным. Строгановский регион (Прикамье) осваивался ранее, и при его заселении миграционные волны были более связаны общей культурной традицией, чем территории, освоение которых происходило в сжатые сроки, обусловленные задачей становления заводского производства. Кроме того, Урал – торговый мост между европейской Россией и обширной, простирающейся в XVIII в. до Дальнего Востока Сибирью. Ощущая экономические и административные связи с европейским центром, Урал в своем центробежном развитии был сориентирован на Сибирь. Будучи в XVI–XVII вв. частью общего экономического и административного пространства с Сибирью, в последующее время регион начинает формировать собственную идентичность, обусловленную концентрацией однотипного промышленного производства (горнозаводского и металлообрабатывающего), завязанного сложным узлом различных культурных традиций (от северо-новгородской до юго-донской). Многоуровневый состав населения оказался здесь более разнообразным, более спрессованным временными рамками и, следовательно, более вариативным в векторах развития духовной реальности, нежели в других регионах.

Как стало ясно из исследований последних десятилетий, безусловной репрезентативностью обладала на Урале письменная традиция старообрядческой словесности. В отличие от нее, в просветительской литературе, на первый взгляд, не сохранилось каких-либо

ярких артефактов, достойных внимания как региональные феномены художественного слова. Однако это не столько недостаток развития литературы, сколько наглядный признак ее своеобразия, обусловленного особенностями становления Урала как территориальной и, соответственно, духовной единицы.

Урал в XVIII в. менее всего ощущал себя провинцией. Ведь именно сюда вливались существенные государственные субсидии, здесь отрабатывался механизм формирования нового рабочего класса (институт приписных крестьян), сюда присылались специалисты с европейским образованием, и здесь, на линии передового по тем временам производства, на деле, а не в просветительских теориях было осознано значение образования и грамотности как условия карьерного роста и повышения жизненного уровня человека. Провинциальность формируется обычно во взаимоотношениях с центром, в осознании своей зависимости от центра и вторичности по отношению к нему в разных срезах, включая культурный. Урал был принципиально далек от традиционной земледельческой Руси с ее многовековым жизненным укладом, единой историко-православной структурой пространства, создаваемой почитанием святых мест и культами местночтимых святых, глубокой, насыщенной событиями и героями исторической памятью и, соответственно, текстами, воплощающими региональные культурные традиции. По деловитости и направленности развития Урал (особенно в средней горнозаводской части) по европейски-планируемому типу строительства оказался ближе всего к Петербургу. Строительство Петербурга было авторским проектом Петра Первого, в нем строго регламентировались не только тип застройки, но и места расселения жителей, их быт и духовное творчество[3]. Опираясь на идеи рациональной застройки, подчиненной заводскому производству, города Урала возводились в темпе, опережающем возможности духовного освоения края, особенно в рамках новой для культуры просветительской картины мира. Кроме того, в отличие от столичной, духовная культура Урала не имела до такой степени заказного прогосударственного и тем более придворного характера. Однако эта независимость существенно сказалась на будущем развитии уральской литературы. На этапе же интенсивного хозяйственного освоения края интеллектуальные и творческие силы были направлены в жизнеобеспечивающие сферы. При этом грандиозная задача, поставленная перед краем в XVIII в., разбудив величайший потенциал национальных и приглашенных из-за границы кадров, вызвала беспримерный всплеск человеческой энер-

гии. Но отношение к искусству новоявленных государственных деятелей в ряде случаев характеризуется скорее как активно-реципиентное, нежели активно-созидательное.

Можно выделить несколько типов словесности, для которых характерны собственные темы и проблемы, жанрово-стилевые традиции, тип читательского ожидания и, наконец, особенность авторской рефлексии. Так, наиболее значимой по количеству читателей и создателей памятников письменности оказывается *старообрядческая словесность*. Старообрядцы составляли в XVIII в. чуть ли не половину населения Урала[4]. К тому времени эта группа имела системные жизненные отличия (идеологические, духовные, бытовые), приведшие ее к формированию собственной субкультуры. Имея общие черты с российским старообрядчеством, уральские староверы, задействованные в государственном и частном промышленном производстве, обладали высокой самооценкой, не только экономической, но и правовой грамотностью, умели отстаивать собственные интересы. Отнюдь не случайно из среды староверов вышли крупные промышленники и уважаемые предприниматели[5]. В старообрядческой среде не только продолжается древнерусская литературная традиция, но и появляются новые типы сочинений. В сфере активного творчества остаются полемические споры, касающиеся проблем между и внутри согласий по различным вопросам эсхатологического, обрядового или бытового характера. Этот процесс, в известной мере, был сверхтерриториален, по подобным проблемам старообрядческие «соборы» принимали решения и отражали их в рукописной традиции других регионов. Но в условиях Урала, определявшихся относительно более уверенным положением старообрядчества в горно-заводской структуре, при соприкосновении с иными конфессиями возникает, например, спор двух ведущих специалистов горного дела при В. де Геннине: старообрядца поморского согласия Гаврилы Семенова Украинцева и протестанта Беэра – управляющего Колывано-Воскресенскими заводами, приехавшего на Урал вместе с В. Н. Татищевым. Гаврила Семенов написал объемное сочинение, посвященное религиозным разногласиям протестантства и православия, что вряд ли было возможно в другом географическом контексте.

Возникают жанры и иного характера – «родословия согласий», где соединяются события частной жизни человека, судьбы отдельных людей и история согласия на протяжении столетия как проявление извечной борьбы христианства с мировым злом. В этих нарративах, которые создавались и затем переписывались, дополняясь и

расширяясь в XVIII – начале XIX в., возникают идеальные образы ревнителей староверия, формируются концепции сохранения благодати, уходящие корнями в эпоху первохристианства, к священству Древней Руси. «Сверхзадача создателей родословий – пишут Н. Н. Покровский и Н. Д. Зольникова, – доказательство наличия живой линии связи своего согласия с древнеапостольской Церковью и Церковью дониконовской России...»[6]. Опора на эту духовную связь должна была способствовать сплочению согласий. Важнейшей характеристикой жанра родословий является то, что в избытке возникающие в них историографические концепции, обосновывающие и объясняющие истинность православия в каждом конкретном согласии, имеют различные основания. Сами исторические сочинения, обращаясь не только к письменной традиции, но и к устной памяти, ставят внеэстетическую задачу, связанную с решением проблем догматического характера (принимать или не принимать священство и т. п.), и преимущественно в контексте этих размышлений входят в рукописную традицию[7] и принимаются читателями.

В связи с особым правовым и историческим положением староверия неоднозначно решался вопрос об авторе текста. Фактически в произведениях соединялись прежние традиции средневекового подхода к авторству (автор себя не называет) и формирующаяся в литературе более позднего времени тенденция отчетливого выделения в тексте авторского голоса. Судьбы героев событийно сопрягаются с судьбой и личностью автора. Для людей близкого круга автор оказывался известным (его имя могло передаваться в устной традиции), для официальных структур автор оставался анонимным и безнаказанным, несмотря на достаточно решительные антицерковные и антигосударственные пассажи в тексте. Это объясняет, почему при цитировании текста родословия в более поздних сочинениях уверенно называются писательские имена из более ранних текстов.

Свой вариант развития словесности имел *Строгановский регион*, в состав которого включались неделимое имение землевладельцев и прилегающие территории. Его формирование было активизировано большой библиотекой Строгановых (одной из самых крупных не только в провинции, но и по всей России), их вниманием к укомплектованности приходских церковных собраний. Рукописная традиция была представлена памятниками не столько церковно-служебного или проповеднически-полемического характера, сколько линией демократической литературы XVII в. и историко-беллетристическими произведениями в редакциях, отвечающих интересам чита-

телей из торгово-крестьянской крепостной среды. Творческая активность выражалась здесь в создании новых, более тесно связанных с фольклорной поэтикой вариантов текста произведений. Их характер явственно говорит о специфически земных заботах читателей, о поиске ими ответа на вопросы о закономерном и случайном в судьбе человека. Утверждая веру в силы и возможности героев, произведения вполне отвечали возросшей деятельной активности владельцев и читателей рукописей.

В неделимом имении Строгановых наиболее талантливые, пробивные и трудолюбивые работники реализовывали свои возможности выходом на уровень зажиточного крестьянства с купеческими замашками. Читатель этого рода не индифферентен к процессу обретения книги, но для него важнее не столько выразить свое отношение к прочитанному, сколько утвердить себя как владельца рукописи и подчеркнуть факт ее прочтения. Этот момент выявляется при анализе многочисленных записей на рукописях крестьянской библиотеки XVIII – начала XIX в. из строгановских владений, хранящейся в Пермском историко-краеведческом музее. Представляется, что феномен успешного развития в Строгановском регионе XVII–XVIII вв. «культурных гнезд» мог способствовать появлению оригинальных литературных текстов, осмысляющих бурное развитие культуры в имении и связанные с этим переломы в судьбах людей[8]. Но ситуация осложнилась тем, что происходит смена культурных парадигм, и авторитетной становится культура «ученого» типа, на освоение которой уходят основные творческие силы. В развитии читательских интересов характерен переход от древнерусской традиции, хотя и выраженной в беллетристических текстах, к литературе Нового времени. Исторические сочинения Пуфендорфа сменяют исторические повести, а в рукописных сборниках вместо демократической сатиры с ее социальной критикой и философским контекстом переписываются наивные сентиментальные повествования и поэтические тексты первой четверти XIX в. Разделение культуры на «ученую» и собственную «неученую» приводит в появлению в 40–60-е гг. XIX в. народной фольклористики, представленной в строгановском регионе несколькими именами (Ф. Волегов, А. Пищалкин)[9].

Наиболее нерешенной остается проблема письменного наследия просветительского направления. Среди памятников, созданных на территории Урала и дошедших до нас, вплоть до конца XVIII в., когда на литературную сцену выходит тобольский журнал «Иртыш, превращающийся в Ипокрену»[10], не обнаружены тексты, написан-

ные в рамках жанров высокого классицизма. Однако в XVIII в. в заводских центрах активно развивается письменная культура. Носителями грамотности, цель которой не приобщение к святоотеческим сочинениям, а получение позитивного знания об окружающем мире рационалистического характера, выступают не только военная и гражданская администрация, специалисты горного и заводского производства, получившие светское европейское образование, но и часть выходцев из простонародной среды, которые составляли основное ядро заводских работников. Формированием из местного населения грамотных специалистов, разбирающихся в технологии, были озабочены руководители производства, начиная с В. Н. Татищева и В. де Геннина; это находило отражение в их образовательной политике по организации государственных и частных школ при заводах. Они вникали в содержание школьных программ, отслеживали наличие учебных книг, качество учителей, вводили специальные санкции для родителей, ответственных за посещение их детьми школьных занятий.

Для периода становления края большой блок письменности с идеями просветительского характера составляют тексты, на первый взгляд, имеющие исключительно деловой, организационный характер. Урал и центр связывает активнейшая деловая переписка. Ее ведут чиновники и администраторы, начиная с самых высоких рангов. Обширнейшая переписка была у В. Н. Татищева и В. де Геннина с горным ведомством, Сибирским приказом, с высшей властью. Отправляя дескрипты, промемории, издавая на месте различные указы и постановления, организаторы уральской промышленности озабочены не только деловыми, прагматическими задачами, но и формированием в общероссийском общественном сознании комплексного представления об Урале, его прошлой истории и настоящих проблемах, его природных особенностях, этнической культуре, местной словесности (диалектные особенности языка, фольклор). Так, В. Н. Татищев, пользуясь своим служебным положением, собирает древние книги, составляет сборник пословиц и поговорок (более 1300 единиц), описывает найденные здесь исторические редкости, начинает составлять Исторический лексикон. Возвращаясь в центр, он оставляет на Урале собранную библиотеку для образовательных целей, иными словами, прикладывает усилия к формированию культурного гнезда, способного к порождению текстов культуры. Библиотеки имели многие землевладельцы, чиновники, священнослужители, военные. Так что в уральском регионе присутствовала не только вы-

шеупомянутая старообрядческая книжно-рукописная традиция, но и книжность просветительского, светского и научного плана.

Главные свои сочинения исторического и публицистического характера Татищев напишет, оказавшись вне бурной, требующей неусыпного внимания уральской жизни. Будучи на Урале (первый приезд 1720–1722 гг., второй – 1736 г.), он ставит здесь задачу улучшения старых и создания новых заводских центров, с головой окунается в документальную сферу. Однако суть в том, что в сугубо, казалось бы, деловых документах Татищев создает образ того нового мира, который он готов сформировать не в мечтах и утопиях, а в пространстве Екатеринбурга, организуя по соответствующей модели работу заводов.

29 февраля 1721 г. Татищев пишет комиссару Уктусского завода Т. Бурцову свой «Наказ». Этот важный документ лежит в основе развернутого «Наказа» 1723 г. и позднейших горных уставов, созданных в 1734–35 гг.[11]

На первый взгляд, «Наказ», состоящий из 10 глав, посвященных различным сторонам заводского производства, и подобные ему уставы – это исключительно производственные документы. Именно так их оценивали в исторических исследованиях, считая самым существенным в них конкретные предложения по организации производства. Их значение для развития уральской промышленности заслонило мировоззренческий и гражданственный смысл этих документов. Однако в них Татищев очерчивает наиболее характерные черты края, столь существенно отличающие его от других территорий. Формирование образа заводского пространства в системной связи различных его сторон (производственной, управленческой, социальной) Татищев соединяет с обращением к процессу формирования работника нового типа, ответственного перед государством и преданного монарху, обладающего собственным достоинством и ценящего качественный труд.

Главным для Татищева является создание идеального государственного устройства. Домостроевское представление Древней Руси об идеальном семейном пространстве сменяется представлением об идеальном государстве, служба которому и составляет цель жизни человека. Соответствие личности потребностям отечества дает счастливую возможность реализовать себя и оценивается как высшее благо: «*Чтоб всяк свое дело отправлял по чистой совести, со всяким верным радением и без лености*», – пишет он в «Наказе».

В главе 4 «О содержании мастеров и их должности» Татищев, к

примеру, не только тщательно расписывает обязанности каждого мастера, но и обращает особое внимание на личную ответственность мастеров за качество работы: *«Мастер во всяком ремесле имеет назван быть, которой свое ремесло обстоятельно знает и един над многими надзирать и исправлять может, наипаче, дабы был прилежен, верен, трезв и разсудителен, за что таковый должен быть пред подмастерьями, учениками и работниками почитаем».*

Заботит Татищева грамотность народа. Он указывает на необходимость строительства школ, *«дабы здешний так простой и упрямой народ, хотя мало во обычаях читанием книг применить, и во услуги е. в.* [ее величества. – *Л. С.*] *пособнейших учинить, заводы же довольством письмо умеющих в лучшее состояние и размножение привести...».* Подробно описывая устройство школы *«с красными окошками, столами и лавками»*, Татищев требует от учителей обучать не только грамоте, но и *«всякому честному и порядочному опхождению».* Автор стремится внушить уважение к образованию, обещая реальные блага: грамотность должна избавить молодого человека от *«салдатской, матросской и другия невольныя службы»*, и *«сверх того всегда им большее пред другими жалованья дастся».*

Мысль о нравственности, воспитании достоинства с детства диктует Татищеву следующее правило: *«Доколе оные ученики в школе, суть, не имеют над ними никто суда и власти, кроме учителя, разве дело коснется великое, то судить, где отец его судим».* «Наказы» Татищева служили образцом для дальнейшей разработки местного законодательства и обладали значением просветительского манифеста. В них формулируется задача воспитания делового человека, обрисовываются его отношения с властью, поведение в семье, взаимоотношения различных поколений, вплоть до ответственности за состояние природы вокруг заводов (первые экологические постановления Татищева). Это ведет к возникновению образа Урала как края, озабоченного прогрессом и просвещением и связанным с этим нравственным здоровьем населения, занятого тяжелым, но необходимым для развития Отечества трудом.

Не меньшим открытием для очерчивания контуров Урала в заводской специфике, не свойственной словесности предшествующего времени, оказалось сочинение Георга Вильгельма де Геннина (G. W. de-Hennin), голландца по происхождению, в период с 1722 по 1734 г. ставшего волею Петра Великого начальником Уральских и Сибирских горных заводов. Это «Описание» или, как именовал его автор, «Абрис», законченное им и его помощниками к 1734 г. Цель

сочинения состояла в отстаивании идеи полезности и рентабельности казенных горных заводов перед лицом императрицы Анны Иоанновны. Однако в XVIII в. по ряду обстоятельств, на которых мы не будем в данной статье останавливаться, работа не была опубликована, хотя была известна в рукописных копиях и даже использовалась позднейшими специалистами по истории горного дела, но без ссылки на автора. Полная и единственная публикация памятника с привлечением 5 известных рукописных списков осуществлена в научном издании 1937 г.[12]

Это сочинение никогда не привлекало внимание филологов. Имя де Геннина не упоминается в словаре писателей XVIII в. Между тем, даже более, чем «Наказы» В. Н. Татищева, сочинение де Геннина причастно созданию полнокровного образа Урала в российском национальном сознании. Книга составлена по определенному плану: после своеобразного вступления о том, как началось промышленное освоение Урала, идет первая часть, в которой последовательно характеризуются все виды заводской деятельности, расписываются обязанности мастеров, их ответственность. Кроме того, на основании собственных наблюдений и опыта составитель описывает конфликтные ситуации, которые возникают в процессе нарушения технологии или недостаточно квалифицированного труда на производстве. По сути, перед читателем возникают сюжетные единицы («сюжетемы»), типизирующие новый вид трудовой деятельности. Героями их являются некие лица, что говорит о видимой распространенности рассказов о подобных ситуациях, обрастающих с течением времени подробностями и деталями. В. де Генниным приводится целый ряд таких деталей, потенциально содержащих в себе образное начало. Невозможно описать весь материал – он буквально рассыпан на страницах «Описания», но некоторые страницы просятся стать в начало текста о формировании особого топоса Урала.

Так, например, описывается порядок приема железной руды от крестьян, какие бумаги необходимо выдать «привозщику» в зачет и т. д.: «*И как привозить будут руду, то определенному к тому берггауру и доменному мастеру осмотреть, что руда добрая ль и по надлежащему ль обожжена, и буде явитца добрая и обожжена по надлежащему, то целовальнику велеть принять, и сколько примут, тогда приставленным к тому поверенным записывать на тех данных крестьянном листах... и отдавать те записки возвратно вощикам. А они имеют их хранить для себя, а буде потеряют, то к зачету не будет... Оные руды принимать днем, а не ночью, ибо когда в ношное время*

принимать, то могут плохие руды приняты быть, ***как уже то здесь и было,*** *ибо они крестьяне, кладут на верх воза руду хорошую, а выспод не обозженую и плохую, и наровят с таковыми возами быть к ноче, чтоб оное их пронырство тем могло быть прикрыто»* (113–114). Или при описании строительства специального деревянного въезда для телеги с рудой автор объясняет: «*...не учиня оных сараев и взъездов, то может им нанести немалой труд, а имянно лошадям приподнимании воза на рудную груду великая тягость, и ногам от востроты железных руд повреждение... и лошадям в подымании воза и люди помогают, и от того напрасной немалой простой бывает. Также у саней полозья от востроты руды скоро истираютца и обдерживаютца от востроты руда возы при подымании наверх...*» (115). В книге зафиксирован огромный труд людей разных сословий, и надо отдать должное генералу де Геннину, с равным уважением описывающему труд любого человека. При необходимости генерал приводит рассказы о плутовстве и обмане надсмотрщиков, как, например, о «плуте надзирателе» при Полевском заводе Мирьянинове, который «без вывоски угля» продал крестьянам «ярлык» (свидетельство), что уголь получен, «*и тех крестьян отпустил в домы, а [они] угля не возили, а он репортовал, будто вывезли*» (306). Таким образом, на страницы произведения, рассказывающего об истории становления уральской и сибирской промышленности, врываются бытовые подробности обыденной жизни, пространство документального текста заполняют обычные люди со своими частными интересами и судьбами. Их жизнь – тяжелая работы на грани выживания, среди них есть обманщики, плуты, пьяницы и в то же время рудознатцы и квалифицированные мастера своего дела.

В центре повествования стоит образ самого генерала, в тексте сочетается повествование от третьего и от первого лица, но авторская позиция никогда не переходит в славословие или панегирик должностному лицу. И этот, вполне осознанный, отказ от пустого бахвальства, упор на описание дела и поступков, когда чувства и отношение писателя присутствуют в имплицитном виде, предвещают возможности подобного повествования в будущем.

Вторая часть «Абриса» посвящена характеристике государственных и частных заводов, расположенных на территории Урала и Сибири. Помимо технических деталей обустройства заводов и приложенных планов и рисунков, в книгу де Геннина входят собранные им сведения исторического и легендарного плана об основании тех или иных заводов, об их дальнейшей судьбе. Подробно, со знанием

дела описывается окружающая природа (горы, леса, реки, растения, животный мир), приводятся местные названия природных объектов, рассказывается об уникальных случаях обнаружения редкостей. Все это сопровождается характеристикой занятий местного населения и перспективой их наиболее оптимального использования в создании уральской промышленности. Приведем пример описания руды, добытой в Полевском заводе: «*А видом оные руды были разные, а имянно ил красной, черной и желтой, в котором зеленыя и лазоревые рассыпные знаки имелись, и лежали не в крепком, но в разсыпном камне*» (509). Описание одной из гор: «*Между тем Лялинским заводом и Соли-Камской есть великия и высокия горы: Косьвинская гора, называемая Косвинской камень, лесов на себе не имеет, гол, и камень дикой оброс мохом и по многие времена верх оного камня бывает невидим, но токмо нижняя половина. А верх бывает покрыт туманом, якобы облаком (и оной туман или воздух происходит от множества ключевых источников, имеющихся на оном камне), ис которого тумана зделаетца облоко и летом ис того облока вскоре бывает дождь, град и гром, как то оной генерал-лейтенант в проезде своем мимо те горы сам видял. А как оное происходит, тому приложен рисунок на листу*» (533).

Некоторые главы содержат настоящую историческую интригу, которая так и просится быть воплощенной художественно. Так, например, при описании Полевского завода создается картина столкновения с «башкирцами» и пути разрешения конфликта: «*А в 1718-м году, июня 10 дня... башкирцы Чюбар Балагушев с товарыщи, собрався многолюдством, и на том руднике то все строение выжгли и работных людей согнали... також и на месте Гумешках, на копях старых они, башкирцы, в тех и протчех местах, и где руда будет сыскана... помешательства не чинили, а чинили бы всякое вспоможение, и ежели из их народу кто такую руду сыщет, то им объявлять приставленным от берг-коллегии. А им за то против печатной привиллегии платить, как российскому народу определено, без задержки...*» (508). Дальнейшее повествование рисует образ мудрого генерала, отважно и решительно пресекающего волнения башкир.

В тексте причудливо соединяются картины природы и описание трудовой деятельности людей, меры правительственной политики и детали индивидуальной судьбы героев. Момент возникновения заводов становится звеном в исторических событиях, темп работы заводов, их отдача (моменты вроде бы сугубо производственные) соотносятся с идеей всероссийской пользы. Таким образом, в деловой письменности накапливается опыт образного описания Урала.

Наконец, важным показателем формирования нового отношения к письменному слову в просветительской культуре становится выявляемый тип читательского критического интереса, выливающийся в резонирующие замечания «на полях».

Потомок тульских оружейников Никита Акинфиевич Демидов (1724–1789) был не только способным промышленником, но и одним из самых чутких и проникновенных читателей своего времени. Он имел привычку оставлять на прочитанных книгах записи, которые раскрывают особенности его восприятия разножанровых текстов. В данном случае пометы Демидова существенны не только для раскрытия многогранной натуры новоявленного дворянина, но и служат показателем формирования самостоятельного вкуса и интерпретации книжной культуры нового типа[13].

Никита Акинфиевич получал книги практически тотчас после выхода изданий, его библиотека изначально формировалась в Московском доме, но затем книги довольно скоро попали на Урал, войдя частично в библиотеку Выйского училища, основанного Демидовым близ Нижнего Тагила. Московские приказчики подбирали ему книги самого разнообразного содержания, среди них доминировали исторические (русской и мировой истории) и философские сочинения, работы по воспитанию и справочные пособия, а также собственно литературные труды. Анализируя записи, можно прийти к выводу, что Никита Акинфиевич не идет слепо вслед за автором сочинений, он критически рассматривает прочитанное, и наиглавнейшими критериями оценки произведения для него становятся не только полезность, но и литературные качества прочитанного, даже когда речь идет о сочинениях научного или практического характера. Так, на экземпляре Академических известий за 1779 г. он записывает: «*Преполезность сия наипаче в штиле...*» и далее добавляет: «*Переводчику же доброе спасибо оддать можно, по местам небезприятно слышать*» – или: «*по местам однако ж небесполезная. Читано 29 генваря 1780 года. Ради знания академистов не худо для читания в соо[б]ществе суха материя...*» (23). Для Демидова существенен вопрос о качестве труда переводчика. Так, по поводу перевода Костровым поэмы Арно «Эльвирь» он пишет: «С*ия элегическая мораль чаетельно в арегинале доказательна же, но чрез сиго переводчика без расположения нимало затемнена...*» (42). И напротив, в связи с переводом «Бродячих мыслей» госпожи де Буневиль он восхваляет переводчика: «*Прямо важную преподающую мораль доказывает, да и переводчика поблагодарить достойно и праведно ныне и впредь чита-*

ющим оно должно. Со вниманием прочтены сии неоспоримости...». Однако Демидов не упускает возможности иронически высмеять автора не понравившегося ему труда. О книге Бриссона (автора XVI в.), повествующей о Персии, Акинфий Никитич замечает: «*...для древнего сведения небесполезно, но токмо зачатыми об оном повторениями отнимает охоту по слуху. Элеквенция не идет, а складной лаконики отнюдь не спрашивай!*» (95). О книге П. Ж. Брийона «Характеры» он иронически пишет: «*Во многоречивом постепеннаго обличения живущих, но совершен ли есть сам автор, о сем ближе с церковными чернилами справку учинить...*» (95). О книге Вольтера «О воинском искусстве», которую он прочитал в год ее выхода, говорит: «*Не худы вирши во стихах; но худы в насильственных руках...*» (133).

Иногда комментарии очень развернуты и свидетельствуют о его достаточно критическом и даже ироническом отношении к признанным авторитетам. «Христианская философия» Дж. Бона получает следующую отповедь взыскательного читателя: «*многословным своим взыскателством от школных силлгисмов более затмевает разсудок, почему не токмо детем в наставление послужит, да и в летах кому трудно понять, чего автор желает: ханьжевскаго ли старца или евангелскаго христианства. Видно сей отец Боной не заглядывал в Греческое Зеркало Мениатиевых проповедей...*» (88). Не упускает Н. А. Демидов возможности и похвалить автора, например, за «*штиль*», «*лаконичную ясность*», хотя и отмечает, что сами сочинения заимствованы «*из колодезя миниятиева*».

В связи с появлением книги Бильфельда «Наставления политические» в переводе Шаховского, в 1768 г. изданной в типографии при Московском университете, похвалу Демидова вызывает издательская деятельность: «*По справедливости можно благодарить сего издателя. Не токмо многим с ползою, но и кождой читатель наидет способные наставлении...*» (76). Существуют записи патриотического характера, в частности, при описании русских побед Петра: «*Все оные сщестливые провидением божиим защищаемы были*».

Не упускает случая Демидов отметить полезность книг для заводского производства. К сочинению Лаксамана (1775) о серебряной руде он приписывает: «*К познанию завода содержателям весьма небесполезно по оному знание иметь. С охотою прочтено 1784-го декабря 16 числа*» (378).

Сочинениям же Козельского Демидов дает решительную оценку: «*Скушное вранье...*», и, напротив, переводу из французской энцикло-

педии статьи «О любви» дается высокая оценка: *«Хотя немного сказано, да хорошо и важно»*.

Записи открывают талантливого читателя, имеющего собственное мнение и, главное, желающего привнести его в читательский процесс региона. Демидов писал свои замечания и критические мнения, явно рассчитывая не только на собственных потомков, но и на общественное признание. Можно говорить о целенаправленном формировании читательских предпочтений и о начале эпохи литературной критики, причем из среды не пишущих, а читающих участников литературного процесса. Подобного рода феномен – свидетельство наличия зрелого рефлектирующего читателя, владеющего знанием о всех литературных жанрах и способного оценить произведение по совокупным качествам. Этот же момент свидетельствует об осознании в XVIII в. потребности в сочинениях не только прагматического свойства, но и эстетически значимых, художественно организованных текстов.

Подводя итоги, можно утверждать, что самобытность Урала проявилась в процессе творения духовной реальности. В XVII в. в уральскую словесность входят произведения древнерусской литературной традиции, осмысленные и творчески преображенные в условиях активных изменений типа жизни и перемен в человеке. В старообрядческую словесность вовлекаются недавно приобщенные к письменности слои населения, внося в нее живительную струю фольклорной образности и разговорного стиля. В жанре духовного стиха размываются границы устной и письменной словесности, что обогащает и усложняет характер лирических переживаний.

В деловых документах выявляются и вербализируются узловые точки нового и исторически сложившегося бытия. Это существенно скажется на дальнейшем развитии прозы, которая именно из данного типа памятников будет черпать приверженность к точной детали, внимание к типу мастерового человека, широкий взгляд на этническое разнообразие и генетически различные культурные традиции, присущие Уралу. Все это войдет в уральский топос и получит художественное воплощение в произведениях Ф. М. Решетникова, Д. Н. Мамина-Сибиряка, П. П. Бажова и др.

Дальнейшая исследовательская задача, на наш взгляд, состоит в открытии и привлечении новых источников для характеристики сложного процесса формирования русской региональной литературы и поиске факторов, инициирующих эстетическое осмысление уральского бытия в художественной литературе.

Примечания

[1] По отношению к XVII и XVIII вв. вряд ли корректно говорить о литературе с ее специфически художественными задачами. Корректней задействовать в рассуждениях понятие *словесности*, объединяющее произведения с различной степенью образности.

[2] См., напр.: Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006.

[3] См.: *Луппов С. П.* Основание и строительство Петербурга как часть географической деятельности Петра I // Вопросы географии петровского времени. Л., 1975. С. 60–77.

[4] Статистических данных по старообрядческому движению, которым можно было бы доверять, практически не существует вплоть до последнего времени.

[5] Городские головы Екатеринбурга (выборная должность) в XIX в. были преимущественно из среды староверов, что как важную черту физиономии города отмечал Д. Н. Мамин-Сибиряк (очерк «Город Екатеринбург»).

[6] *Покровский Н. Н., Зольникова Н. Д.* Староверы-часовенные на востоке России в XVIII–XX вв.: Проблемы творчества и общественного сознания. М., 2002. С. 185.

[7] См. подробнее: *Мангилев П. И.* К истории поморского согласия на Урале в XVIII–XX вв. // Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. Екатеринбург, 2000. С. 11–12.

[8] См.: *Соболева Л. С.* Рукописная библиотека строгановских крестьян XVIII–начала XIX в. // Книга в культуре Урала XVI–XIX вв. Свердловск, 1991. С. 61–88.

[9] См.: *Соболева Л. С.* Рукописная литература Урала: наследование традиций и обретение самобытности: В 2 т. Екатеринбург, 2005. Т. 2: Рукописная традиция строгановского региона. С. 55–172.

[10] Освещение проблем изучения журнала и обобщающие выводы по историографии см.: *Зырянов О. В.* Тобольские журналы конца XVIII века как органы культурного самосознания и самоопределения края // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. С. 270–292.

[11] Публикацию «Наказа» см.: Научное наследство. Т. 14: Василий Никитич Татищев. Записки. Письма. 1717–1759. М., 1990. С. 52–65.

[12] *Геннин де, Вильгельм.* Описание Уральских и Сибирских заводов. 1735. М., 1937. В дальнейшем указываются страницы по этому изданию в тексте, сохраняется орфография оригинала.

[13] Подробное описание книг с автографами Н. А. Демидова см.: *Пирогова Е. П., Белобородов С. А.* Сводный каталог книг гражданской печати XVIII – 1-й четверти XIX века в собраниях Урала. Т. 1. Екатеринбург, 2005. Записи Демидова цит. по этому описанию, страницы указываются в тексте.

© Д. В. Ларкович
Сургут

ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПЕРИОДА ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА

Как известно, становление авторской индивидуальности осуществляется в процессе сложного взаимодействия и влияния разнообразных факторов (современный и предшествующий художествен-

ный опыт, нормативные установки, идеологические, культурные, эстетические приоритеты и др.), творческое освоение которых неизбежно сопровождается их преодолением. Определяя диалектическую основу этого процесса, М. М. Бахтин указывает, что автору «приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, первичная художественная борьба с... сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом (стихией и хаосом с точки зрения эстетической), и только это столкновение высекает чисто художественную искру»[1]. Иными словами, важную роль в формировании персонального авторского сознания художника помимо всего прочего играет личный жизненный опыт художника, который нередко становится значимым источником его творческих интенций.

Что касается непосредственно Г. Р. Державина, то одним из событий, оказавшим существенное воздействие на формирование его поэтического мироощущения и становление авторской индивидуальности, было восстание под предводительством Е. Пугачева. Следует отметить, что личное участие Державина в пугачевской кампании – факт общеизвестный и основательно освещенный в исторической и биографической литературе. Особая роль в подробном и достоверном изучении этих обстоятельств жизни поэта принадлежит Я. К. Гроту, которому удалось собрать воедино и систематизировать многообразные источники («Записки», «Журнал», официальная и частная переписка, черновые заметки, архивные документы и др.), касающиеся деятельности Державина во времена пугачевского бунта[2].

Вместе с тем его поэтические сочинения, созданные в этот период, долгое время вызывали весьма фрагментарное внимание исследователей в силу того, что воспринимались преимущественно как ученические опыты молодого поэта, причем во многом благодаря той оценочной установке, которая была инспирирована самим Державиным[3]. Однако в последние десятилетия наметился явный рост интереса к ранней державинской лирике, что само по себе знаменательно, ибо, говоря словами Н. Ю. Алексеевой, «лишь пристальное исследование раннего периода творчества поэта может пролить свет на феномен зрелого Державина и совершенный им переворот в русской поэзии»[4].

К числу оригинальных стихотворных произведений, созданных во время пугачевских событий и представляющих непосредствен-

ный отклик на них, следует отнести 5 лирических текстов, которые были написаны в 1774 и 1775 гг. Четыре из них были включены Державиным в опубликованный в 1776 г. при Санкт-Петербургской Академии наук сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» («Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», «Ода на день рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года»)[5]; пятый – неоконченная «Эпистола к генералу Михельсону на защищение Казани» – предстал перед читателем лишь в середине XIX столетия благодаря архивным разысканиям Я. К. Грота. Это само по себе свидетельствует о той мере значимости, которую автор придавал каждому из указанных сочинений, но нисколько не умаляет авторитетности каждого из них как живого художественного источника державинской рецепции современных ему исторических обстоятельств. При этом важно оговориться, что все 4 (опубликованные) «читалагайские оды» связаны с конкретными событиями пугачевского бунта весьма косвенно, пугачевская тема и сам образ «злодея Емельки» выступают в них в качестве частных иллюстраций к поэтическим размышлениям глобального порядка, в то время как стоящая особняком «Эпистола» есть тщательно детализованное, эпически масштабное и одновременно лирически страстное свидетельство их прямого участника.

Все 5 стихотворных текстов имеют четкую жанровую маркировку («ода», «эпистола»), что указывает на сознательное намерение автора следовать устоявшейся поэтической традиции в решении конкретных художественных задач. И действительно, практически все авторитетные исследователи ранней державинской лирики единодушны во мнении о влиянии (в первую очередь – ломоносовском) на ее поэтику[6]. Вместе с тем, при внимательном рассмотрении становится очевидно, что уже здесь авторская индивидуальность Державина выходит за рамки жанрового канона и вступает в область (еще во многом стихийного) поиска новых форм художественной выразительности, что определило и сам содержательный строй ранней державинской лирики. Характеризуя тематический спектр «Читалагайских од» и указывая на его общность с магистральными темами риторической поэзии XVIII столетия, Н. Ю. Алексеева отмечает: «В “Читалагайских одах” наметилось свое, державинское их раскрытие. В этом месте оно заключается в наполнении готовой темы чувством, определяющим новую интонацию»[7]. Именно эта «новая интонация» и позволила Державину сочетать личные ощущения уча-

стника драматических событий 1773–1775 гг. с глубокими размышлениями объективного поэта-летописца.

Так, «Ода на великость», на первый взгляд, представляет собой вполне классический вариант модели данного жанра, содержащий просветительскую декларацию «монарших добродетелей». Здесь панегирические инвективы в адрес царствующей монархини выступают как приглашение поразмышлять над природой «великости», под которой поэт понимает силу человеческого духа. «Великость» предстает в стихотворении проявлением Божественной сущности («*Великость в человеке – Бог!*»), которая обитает «*в кругах небес*» среди «*гремящих эфиров*» (3, 290) и воплощается в земных избранниках, обладающих твердой волей и увенчанных благими деяниями:

Высокий дух чрез все высок,
Всегда он тверд, что ни случится:
На запад, юг, полнощь, восток
Готов он к правде ополчиться (3, 291).

Согласно жанровой традиции, иллюстрируя свою мысль, Державин активно обращается к историческим и мифологическим персоналиям, наглядно отмеченным знаками «великости». В числе таковых оказываются «*геройством возбужденный*» Алкид (Геракл), богоподобный Петр Великий, поправший страх смерти Александр Македонский[8], «*божественный*» Сократ, мужественный и непоколебимый римский полководец Регул, отважный и великодушный византийский полководец Белизар (Велизарий). Причем поэт в духе просветительских идеалов подчеркивает, что «великость» определяется вовсе не наличием монаршего сана, но стойкостью духа и плодами созидательной деятельности:

И в нижней части можно быть
Пресвыше, как носить корону:
Чем быть подобному Нерону,
То лучше Епиктетом слыть (3, 292).

Галерею подлинно великих персонажей в державинской оде венчает образ Екатерины, имя которой сопровождается рядом пафосных перифрастических определений: «*Богиня, радость сердец*» (3, 293), «*душа превыспренняя, парящая*» (3, 294). Вместе с тем, размышляя о природе величия императрицы, Державин приходит к оригинальному выводу, декларативно заявленному в тексте: «*Велик напастьми человек!*» (3, 293). По мнению Н. Ю. Алексеевой, центральная мысль «Оды на великость», мысль о том, что величие человека

определяется степенью препятствий, которые ему должно преодолеть в процессе единоборства с судьбой, восходит к знаменитой оде Ж.-Б. Руссо «A la Fortune», воспринятой Державиным через посредство переведенной им оды Фридриха Великого «Die Standhaftigkeit» из сборника «Vermischte Gedichte» («Беспечный философ»). Упоминая о том, что постоянство, величие души и изменчивость судьбы есть комплекс устойчивых и взаимосвязанных в эстетике XVIII в. категорий, исследователь оговаривается: «Оригинальность Державина проявляется в осмыслении этих категорий. Он не слепо следует за своими европейскими предтечами, а наполняет эти категории своим пониманием, опираясь в этом на русскую традицию»[9].

Следует добавить, Державин не только вносит в осмысление данной проблемы черты национального религиозного мироощущения, о чем упоминает Н. Ю. Алексеева, но и вводит в поэтический текст элементы современных жизненных реалий, что существенно корректирует его содержание. Истоки «великости» монархини, по мнению автора, в том, что ей в полной мере пришлось испытать все тяготы «*лютой части*», ниспосланной России Господом: «*Россия чувствует, налоги, / Судьбы небес как были строги...*» (3, 294).

И в этом смысле победа русского оружия в войне с Турцией и успешное подавление бунта под предводительством Пугачева рассматриваются Державиным как явления одного порядка – как условия высшего испытания на «великость» и одновременно факт искупления гнева Божия. И хотя образ самого Пугачева в данной оде прямо не поименован, его присутствие зримо выражено в форме последствий разрушительной деятельности: «*пожары, язвы, глад, свирепы бунты*» (3, 294). А мифориторическая номинация «*Змий*» выводит этот образ на уровень предельного художественного обобщения, где он выступает как персонификация мирового зла.

Данная номинация используется для обозначения образа Пугачева и в «Оде на знатность»[10]. Композиционное построение данного стихотворения, посвященного русскому полководцу, генералу-фельдмаршалу П. А. Румянцеву-Задунайскому, во многом перекликается с «Одой на великость». Развивая мысль о природе мнимой и истинной славы деятелей, наделенных властными полномочиями, Державин также прибегает здесь к историческим аналогиям, однако использует их в качестве негативных иллюстраций. Констатируя просветительский тезис, известный в русской литературе еще с А. Кантемира, о том, что истинная «знатность» заслужена только тем, кто, обладая «*душою благородной, / Талантом, знаньем и умом*», прино-

сит обществу пользу «*пером, мечом, трудом, жезлом*» (3, 296–297), поэт приводит имена тех, кто оставил по себе в истории недобрую славу и тем самым дискредитировал само благородное звание властителя. Здесь наряду с деспотичным Калигулой, коварным Катоном, вероломным Катилиной и жестоким Юлием Цезарем предстает персона Пугачева.

Характерно, что синтаксически и семантически образ последнего в тексте оды максимально сближен с образом римского полководца Л. С. Катилины («*Емелька с Катилиной – змей*». – 3, 296), которого культурное сознание XVIII в. квалифицировало как символ политического заговора и вероломства[11]. Так в ранней державинской лирике возникает мотив самозванства. По мнению поэта, любая насильственная претензия на власть является неоправданной, т. к. влечет за собой хаос и нарушение мирового порядка, а ее субъекты независимо от ситуативных обстоятельств воспринимаются как персонификации единой деструктивной сущности:

Разбойник, распренник, грабитель
И царь, невинных утеснитель, –
Равно вселенной всей злодей (3, 296).

В этой связи следует отметить одну любопытную деталь: в двух более ранних по времени написания «читалагайских» одах («Оде на день восшествия ее величества ... 1774 года» и «Оде на смерть генерал-аншефа Бибикова») вербальное обозначение образа Пугачева представлено в форме непосредственного, стилистически нейтрального фамильного антропонима «Пугачев»; а в одах 1775 г., как уже отмечалось, Державин использует в одном случае экспрессивно ангажированную именную форму «Емелька» и дважды – антропонимизированный апеллятив «змей / змий», тем самым как бы вообще табуируя именное обозначение фигуры предводителя мятежников. Это дает основание предположить, что за год, отделяющий две группы од и отмеченный расширением круга личных впечатлений о характере происходящих событий, поэт пережил определенную эволюцию представлений о масштабе личности Пугачева как фигуре исторического плана и последствиях его деятельности. И если в одах 1774 г. образ Пугачева выступает лишь как частное проявление злодейских поступков и намерений («*Скрепился в зверстве Пугачев...*». – 3, 300; «*Не прольет Пугачев кровей...*». – 3, 309), то в одах 1775 г. его масштаб вырастает до уровня предельного обобщения сил мирового зла, выраженного в форме мифориторической фигуры «Змей»[12], борьба с которым приобретает характер Божественного предназначения.

Данной авторской установке оказывается адекватна и сама форма ее лирической самопрезентации. Уже здесь, в ранних поэтических опытах, лирический субъект Державина ясно осознает себя подлинным поэтом, обладающим особым мистическим зрением, знанием сокровенных тайн бытия, уполномоченным транслировать Высшую истину, и принципиально акцентирует свою сакральную миссию:

Возлегши на твоих персях,
Наполнясь твоего паренья,
Я зрю, – блистает свет в очах;
Я мню, – перо творит веленья!
Восторгся дух зарей в чертог! (3, 290)

Подобно древнему Орфею, он ощущает способность силой вдохновенного Логоса повелевать стихиями («*Светила красные небес, / Теперь ко мне не наклоняйтесь...*». – 3, 290) и осознает данное Небом право требовать послушания от народов и владык («*Народы! Вас к себе сбираю / ...И вы, цари! Оставьте трон*». – 3, 290). Здесь впервые зримо проявились черты той авторской позиции, которую сам Державин много позже охарактеризует в «Рассуждении о лирической поэзии, или Об оде»: «Вдохновение (т. е. присутствие Духа Божия. – *Д. Л.*) ... наполняет душу лирика огнем небесным. Оно напрягает все ее силы, окрыляет, возносит и исторгает ... из всех земных пределов. <...> От вдохновения происходят ... высокие божественные мысли, выспренние парения, многосодержащие изречения, таинственные предвещания» (7, 576).

Существенно иная авторская установка характерна для «Эпистолы к графу Михельсону на защищение Казани». Я. К. Грот датирует это оставшееся незавершенным и неопубликованным при жизни стихотворение Державина концом 1774 – началом 1775 г. и при этом отмечает: «Попытка Державина обработать в поэтической форме эпизод из Пугачевщины тем более замечательна, что она, сколько известно, единственная в своем роде и что поэт был очевидцем событий, из которых им заимствован предмет» (3, 312). Важно уточнить, что 12 июля 1774 г., т. е. в день взятия пугачевским войском Казани, Державин, находясь в Саратове, быть прямым «очевидцем событий» не мог и, по его собственным словам, лишь «*16 числа июля получил ... из Сызранской канцелярии известие, что Казань, по приближении злодейских полчищ, выжжена*»[13].

Тем не менее в «Эпистоле», написанной, по всей видимости, под сильным впечатлением от подробных рассказов прямых свидетелей

произошедшего, лирический субъект предстает в качестве не просто очевидца, но непосредственного участника боевых действий, защитника города. Факт его личной причастности драматическим событиям подчеркивается в тексте многократным употреблением лексических форм 1 лица («*Ударили мы в них и грудью продирались...*», «*Но много тут и нас побито от врагов...*», «*Я, видев, разве тень могу лишь изразить...*». – 3, 323) и репортажно-детализированными ситуативными зарисовками.

Комментируя отдельные случаи использования в стихотворении архаичной лексики, Я. К. Грот приходит к выводу о том, что «Эпистола» Г. Р. Державина «носит следы влияния» (3, 319) героической поэмы М. В. Ломоносова «Петр Великий». Однако на фоне внешних признаков ориентации Державина на литературный авторитет своего предшественника не менее значимым оказывается еще одно важное обстоятельство. Уже здесь, в «Эпистоле», в полной мере обнаруживается такой специфически «державинский» стилевой прием, как сочетание визуальной пластичности с акустической объемностью поэтического образа. Особенно ярко это проявляется в сцене охватившего Казань пожара, отмеченной высокой степенью изобразительной динамики:

По мракам густость искр, как огненна река,
Поднявшись от земли, простерлась в облака.
Свирепый, страшный вихрь, верхи с домов хватая
И клубы пламенны чрез поприщи бросая,
Вия с углями прах, несет, курит и мчит
И дальни здания заветрит и палит.
Там грохот, треск и стук, где пламя проревает,
Здесь мгла и пыль и шум, где буря воздувает;
Там серный сильный зной, здесь смольный страшный жар;
Падения высот там слышится удар,
Здесь утлы храмины вмиг рушащимись зрятся,
Торжественны врата там в пепел свой валятся,
Там церквы Божии стихия не щадит:
Прекрасный город весь во пламени стоит! (3, 321)

Однако, несмотря на глубоко личный тон и предельно высокий эмоциональный накал поэтической речи, автор старается оставаться в рамках летописной объективности, адекватно оценивая исторический масштаб переживаемого события. Об этом свидетельствует и сама композиции стихотворения. Так, в «Эпистоле», традиционно открывающейся обращением к адресату («*Внемли здесь, Михельсон...*». – 3, 311) с мотивировкой причины стихотворного посвяще-

ния («*...в благодарность я сие к тебе пишу...*». – 3, 312), непосредственное представление события «защищения» Казани предваряется развернутой справкой о других героях пугачевской кампании, что придает первой части стихотворения вид поэтической «истории в лицах». Лирический субъект с гордостью упоминает имена А. И. Бибикова, который «*...Начало положил к концу благополучну / И кончил свою жизнь, с победой неразлучну*» (3, 314); П. М. Голицына, одержавшего первую крупную победу над Пугачевым при крепости Татищевой; П. С. Потемкина, имевшего мужество выступить с отрядом в 400 человек против в десятки раз численно превосходящего противника при защите Казани; П. И. Панина, благополучно завершившего подавление бунта окончательной победой и пленением самого Пугачева. И все же, обращаясь от лица всех жителей Казани к И. И. Михельсону, лирический субъект с благодарностью восклицает: «*Тобою наш спасен оставший рухлый град – / От самых тартарских ты возвратил нас врат*» (3, 317).

Именно с личностью Михельсона связан один любопытный эпизод, наглядно выражающий характер державинского восприятия Урала как места военных действий. Так, стремясь подчеркнуть особую роль полководца в разгроме Пугачева и выражая уверенность в том, что подлинные заслуги Михельсона перед Отечеством сумеют оценить лишь «*потомки поздные*», поэт подробно воссоздает картину неблагоприятных топографических условий Урала, которые, тем не менее, не смогли стать препятствием для победоносного марша «генерала-освободителя»:

Уралы дикие, вертепы страшных гор,
Природы ужасом где содрогает взор,
Чрез реки, чрез леса, чрез степи, чрез крутины,
С сибирских почти стран до донския стремнины,
Прошел – и поражал бегущих сопостат (3, 317).

Вторая часть «Эпистолы» представляет собой само эпически масштабное и в тоже время лирически выразительное полотно захвата и разорения Казани. Здесь Державин впервые заявляет о себе как об оригинальном поэте-баталисте. При разработке сцен военного противостояния автор стремится сочетать общий план изображения боя с частными деталями его фактического осуществления:

Лежал в пути нам мост, тут тьмой толпы спирались;
Ударили мы в них и грудью продирались,
Встречали на штыки, свергали стами в ров (3, 323).

Установка на достоверность повествования нередко перемежается субъективно-оценочными характеристиками. В то же время ракурс восприятия происходящих событий изначально задается с позиций исторической масштабности благодаря ряду библейских аллюзий и аналогий. Так, сама ситуация, связанная с возникновением пугачевского бунта, воспринимается лирическим субъектом и представляется читателю как результат Господнего гнева, подобно той, которую переживал древний Египет времен Моисеевых («*Когда мы древнему Египту соравнялись, / Что тварью, так как он, презренной покарались...*». – 3, 318). Акт Божественного возмездия, воплотившийся в форме разрушительного мятежа, приобретает поистине апокалиптический характер («*Багровый луч из мглы низвергнулся на град / Зарделось здание блистающее в вершине...*». – 3, 318–319), ощущение эсхатологической реальности происходящего акцентировано едва ли не дословной цитатой из Книги пророка Исаии (Ис. XIX, 2) («*Не зверь здесь, – человек, но злее он зверей: / На брата идет брат, отец против детей*». – 3, 321).

Особого внимания заслуживает здесь персона самого предводителя бунта. Если в «читалагайских» одах образ Пугачева, как отмечалось выше, ограничен единичными однословными обозначениями, то в «Эпистоле» он представлен многочисленными номинациями, обладающими разнообразными семантическими нюансами (*«зло», «злодей», «злой враг», «нахальный враг», «страшный враг», «изменник», «изувер», «варвар», «росский вред», «ехидна», «змей», «презренная тварь», «хищник», «чудовище», «скверных скопищ вождь», «самозванец»*), нередко переходящими в развернутые образно-сравнительные определения и вовлекающими его в широкий историко-культурный контекст:

> Тогда бич здешних стран, преемник Гришки, Смерда,
> Соотчич Разина, разбойника злосерда,
> Свирепый, злобный тигр, рыкающий на лов,
> Как сонмы многих вод, вломился Пугачев (3, 320).

Как уже отмечалось, «Эпистола» осталась незавершенной и поэтому неопубликованной. Можно предположить, что сам поэт оказался смущен тем высоким накалом лирического пафоса, который далеко увел его за пределы господствующего жанрово-стилевого канона. И действительно, лирический субъект, всеми силами стараясь удержаться в рамках повествовательной объективности, постоянно обнаруживает состояние крайнего эмоционального потрясения, в силу чего беспристрастный тон летописца неизменно подменяется лично-

стно ангажированной интонацией заинтересованного участника. В целом, воспринимая победу над Пугачевым как залог искупления национального греха, он не может найти ответ на вопрос, касающийся природы его истоков. Так, Я. К. Гротом была обнаружена черновая запись, не вошедшая в основной текст «Эпистолы», но содержательно к ней примыкающая, где поэт, обращаясь к Всевышнему, по-карамазовски страстно вопрошает, и в этом вопрошании отчетливо слышны интонации душевной боли, едва ли не богоборческого ропота и сомнения:

Почто, о Боже, нам твой гнев был столь суров?
Неужель пред Тобой мы столько согрешили,
Благоутробия что бездны истощили?
.....
Ты любишь праведных, ты грешным терпелив,
Ты всем нам милостив, Отец и Покровитель:
Так может ли то быть, чтоб был нам Ты ж мучитель?
Не Ты, но адское рождение то злобы.
.....
Но чем виновны здесь младенцы погублены? –
Судьбы Твои от нас, Всесильный, сокровенны!
.....
Из ада иль с небес, но зло есть Пугачев! (3, 311–312)

Именно поэтому свои размышления об истоках и последствиях пугачевского бунта Державин подытоживает стихотворением «Молитва», написанном, по всей видимости, непосредственно вслед за «читалагайскими» одами[14]. Здесь лирический субъект, наконец, находит единый ответ на мучившие его вопросы, смиряясь с мыслью о безусловной мудрости Творца и ограниченных пределах человеческого разумения:

Отчаиваться грех, надежды верной нет.
Так Ты, о Боже мой! и жизнь моя и свет;
В восторге радостном и мысли восхищенной
Помощника Тебя я вижу всей вселенной,
На Тя единого мне должно уповать,
И без меня Ты мне возможешь счастье дать (3, 326).

Эту мировоззренческую позицию, выстраданную в дни тяжелых испытаний пугачевского бунта и основанную на стремлении разрешать противоречивые впечатления бытия, апеллируя к факту непостижимого попечительства Творца, Державин пронесет через всю свою оставшуюся творческую жизнь.

Примечаниия

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т.1. С. 253.

[2] См., напр.: *Грот Я. К.* Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта. СПб., 1861; *Он же.* Эпизод из истории пугачевщины // Древняя и новая Россия. 1877. № 3. С. 229–248; *Он же.* Жизнь Державина. М., 1997. С. 63–157 и др.

[3] «Он хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то, хотев парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности...». – *Державин Г. Р.* Сочинения. С объяснительными прим. Я. Грота. Тт. I–IX. СПб., 1864–1883. Т. VI. С. 443. Здесь и далее все тексты без дополнительных указаний цит. по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страниц.

[4] *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года: (К вопросу о реформе оды) // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993. С. 75–92.

[5] В данном случае последовательность текстов приводится в соответствии с их расположением в сборнике «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае». Н. Ю. Алексеева в указанном выше исследовании отмечает несовпадение данного расположения с хронологией их написания, порядок которой выглядит следующим образом: «Ода на день рождения ее величества...» – апрель 1774 г., «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова» – май-апрель 1774 г., «Ода на великость» и «Ода на знатность» – весна–начало лета 1775 г.

[6] См., напр.: *Грот Я. К.* Читалагайские оды Державина // Библиогр. зап. 1859. № 16. С. 481–495; *Гуковский Г. А.* Первые годы поэзии Державина // *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 186; *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 81; *Серман И. З.* Русская поэзия второй половины XVIII в. Державин // История русской поэзии. Л., 1968. С. 121–122 и др.

[7] *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005. С. 319.

[8] В комментариях к данному стихотворению Я. К. Грот обратил внимание на повышенный интерес Державина к одному из полулегендарных эпизодов из жизни Александра Македонского, упомянутому в «Оде на великость» и позже подробно пересказанному им в «Анекдоте» (1796), который был написан поэтом в связи с публикацией оды «Властителям и судиям»: «Александр Великий, будучи болен, получил известие, что придворный доктор отравить его намерен. В то же время вступил к нему и медик, принесший кубок, наполненный крепкого зелия. Придворные от ужаса побледнели. Но великодушный монарх, презря низкие чувствования ласкателей, бросил проницательный свой взор на очи врача и, увидя в них непорочность души его, без робости выпил зелие, ему принесенное, и получил здравие» (1, 114).

[9] *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года... С. 86.

[10] В существенно переработанном виде это стихотворение было опубликовано в 1794 г. под названием «Вельможа».

[11] Показательна в этом отношении «Песнь историческая» А. Н. Радищева, где образ Катилины не только изображен в ракурсе стремления силой узурпировать законную власть, но и представлен в роли тирана, посягнувшего на римскую «вольность» (см.: *Радищев А. Н.* Стихотворения. Л., 1975. С. 103).

[12] Подробнее о семантике змееморфных образов в лирике Державина см.: *Ларкович Д. В.* Мотив змееборства в лирике Г. Р. Державина // Дергачевские чтения – 2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: В 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 1. С. 149–158.

[13] *Державин Г. Р.* Записки (1743–1816). М., 2000. С. 54.

[14] В комментарии к стихотворению «Молитва» Я. К. Грот указывает: «В рукописи эти стихи следуют за одою *«На день рождения ея величества»*, в той же тетради и писаны той же писарской рукой. Там они без заглавия» (3, 325).

© Н. Н. Горбачева
Тюмень

РУССКАЯ КНИГА «ИЗ РИМСКОЙ ИСТОРИИ» П. А. СЛОВЦОВА

2007 год – год 240-летия со дня рождения П. А. Словцова. Разные ипостаси творческой личности сибирского просветителя после более чем 100-летнего перерыва в той или иной степени периодически попадают в поле интереса современных исследователей. Конечно, «Историческое обозрение Сибири» в их сознании надолго перекрыло сделанное Словцовым в других областях, в том числе в художественной словесности. Однако переиздание «Писем из Сибири 1826 года» и «Прогулок вокруг Тобольска в 1830 году» (Тюмень, 1999) вернуло нам Словцова-публициста. Словцов-поэт совсем недавно также стал объектом специального изучения.

Тем не менее, в творческом наследии Словцова-прозаика существует текст, который, будучи на протяжении 170 лет частью региональной литературы, фактом истории ее изучения делается впервые. Представить это произведение читателям и специалистам является главной задачей данной работы. Речь идет о книге П. А. Словцова «Два дня из римской истории, или Двое Сципионов Африканских»[1].

О существовании этого произведения должны были бы знать позднейшие биографы и исследователи автора. Хотя бы потому, что в биографии П. А. Словцова, написанной его «сотрудником и другом» (как сам он себя называл) Николаем Алексеевичем Абрамовым, «Двое Сципионов Африканских» как текст 1830 г. упомянут в ряду других, по словам Абрамова, «трудов ... которые доставили ему (Словцову. – *Н. Г.*) неоспоримое право на почетное место в истории русской литературы»[2]. Абрамов утверждал это в 1858 г. А меньше чем через 2 десятилетия другой авторитетный биограф Словцова, Капитон Михайлович Голодников, уже не поминал это произведение. Нет речи о нем в академических «Очерках русской литературы Сибири» (Новосибирск, 1982). Обошла его вниманием и автор монографии о Словцове «Сибирский просветитель» (Свердловск, 1970) Л. Г. Беспалова. Спустя 30 лет в ее же работе «Тюменский край и писатели XVII–XIX веков» (Екатеринбург, 1998) не только в анали-

тической главе, но и в списке текстов Словцова «Два дня из римской истории» не названы.

Между тем, «Два дня из римской истории» ни случайным, ни проходным для автора произведением названы быть никак не могут. Первое свидетельство как личной значимости текста для автора, так и значимости для читателя и читательской востребованности – то, что произведение было издано дважды с небольшим промежутком – в 1830 и в 1835 годах, и оба раза в столицах – сначала в Москве, затем в Санкт-Петербурге[3].

Текст «Двух дней...» замечателен в нескольких отношениях. Так, сам автор жанровую принадлежность его нигде не определяет одним словом; он пишет: «моя книга», «сие невыработанное сочинение» – будто уклоняется от точности дефиниций и в то же время от налагаемых ими ограничений. Невольно вспоминается толстовское «это не роман, не эпопея – это то, в какую форму оно вылилось». В какую же «форму» выливаются словцовские «Два дня из римской истории»? Сама тематическая отсылка к давнему прошлому, введение в текст исторических персонажей, сознательно выработанный и обозначенный во вступлении принцип обращения с домыслом/вымыслом – все заставляет говорить о тексте как об историческом. Но историческое что перед нами? Роман? Нет. Даже по внешним характеристикам это не роман и вообще не эпическое произведение.

Значит, судя по тем же формальным признакам, драма? Ведь текст (особенно первая его часть) последовательно выстроен как драматургический диалог с минимальными авторскими ремарками. И все-таки скажем: нет, это не драма. Во всяком случае, не та драма, которую можно поставить на сцене: нет последовательного развития события, нет внешнего противостояния, тем более – внутреннего конфликта как условий развития действия. Их нет даже там, где они, казалось бы, могли быть. Фабула текста прозрачна. В первой части пленный карфагенец Гиспал оказывается в поместье самого Сципиона, легендарного победителя Ганнибала, и Сципион в пространных монологах доказывает Гиспалу, что Рим и его обычаи суть лучшее установление на земле. Во второй части Сципион Эмилиан, внук Сципиона I, через 65 лет приходит к крамольному для римлянина эпохи республики выводу, что сохранить величие Рима можно лишь под одной державной рукой. В первой части Гиспал явно не может тягаться в мудрости со Сципионом (автор не раз заставляет героя признать это). Во второй части перерождение героя остается «за сценой»: утром Сципион еще вполне республиканец, ближе к

последней своей ночи повергает соратников в трепет антиреспубликанскими идеями. Итак, показать на сцене нечего.

Но вот формулируется, опровергается, доказывается в тексте очень многое. Словцов создает развернутый диалог – политический, экономический, идеологический, нравственный – вполне в традиции того времени, в которое переносит читателя. Тем важнее понять, какую мысль «любит» в своей книге автор. Античность всегда была любимым временем Словцова. Гомер, Солон, братья Гракхи, те же Сципионы ближе и дороже ему, чем «литературная аристократия» нового времени. Таким литературным аристократом в 1830-е гг. являлся исторический роман. Уже созданы прозаические произведения о русской истории В. Нарежного, М. Загоскина, А. Пушкина (пусть незавершенные). Начинает формироваться корпус критических разборов В. Белинского, где автор объясняет причины жанрового «взрыва», а затем выделяет исторические произведения в особый «вид поэзии» (мысль очень продуктивная для понимания природы словцовского текста). Необщее выражение лица словцовского детища на этом фоне уже в том, что он создает произведение не о русской истории.

Почему действие диалога разворачивается в античном Риме? Напрашивающееся цензурное соображение («Переносится действие в Пизу, / И спасен многотомный роман») должно быть отведено сразу. Цензура в данном случае скорее «за» роман: иначе второго, да еще столь скорого, да еще и петербургского издания просто бы не было. Не срабатывает и принцип «переодевания» России из родной сермяги в римскую тогу: аллюзии и исторический маскарад, к чести Словцова, его не интересуют: он слишком глубокий знаток классической древности. Сошлемся только на одно доказательство – развернутые примечания к тексту, которые демонстрируют свободное владение гигантским материалом античных источников, научными, политическими, бытовыми, лингвистическими и др. фактами описываемой эпохи. Автор знает и понимает античность не меньше, а где-то и глубже, чем российское настоящее.

Поэтому не принцип исторического маскарада, а принцип исторических аналогий торжествует в его размышлениях. Автор открыто, хотя и лапидарно, заявляет в «Предуведомлении» к первому изданию, датированном «16 января 1829 года в Тобольске»: «Доказывать не нужно, что история Рима, по духу деятельности и по своим судьбам, гораздо к нам ближе, чем история Греции»[4]. Предполагая, а возможно, и располагая сведениями о читательском недоумении или

несогласии с подобным утверждением, в «Предисловии» от «ноября 1832 года в Тобольске» ко второму изданию автор уже детально разворачивает параллель: Рим – Россия.

Сначала спросим, не что позволяет, а что заставляет его сделать это? Конец 1820-х гг. (когда пишется книга) и первая половина 1830-х (когда она издается) – время политического и идеологического кризиса в России. Восстание декабристов подавлено, но идея республиканского правления отныне вытравлена быть не может. Продолжается покорение Кавказа, русско-персидская война сменяется русско-турецкой. Осуществляется колониальное расширение на юг и восток, дающее империи прибавление не только пространств, но и забот. В 1830 г. «взрывается» Польша, и вопрос об «отложении» национальных окраин из области теории переходит в область исторической практики. В этих условиях исторических испытаний и соблазнов – какой быть России, на что уповать? По Словцову, опыт Рима она может рассматривать и как вдохновляющий, и как предостерегающий: уже написанное Пушкиным «ужо тебе» прочитывается между строк рассказа о традиционном Риме, новую судьбу которому по-разному готовят и Гракхи, и Сципионы.

Противопоставляя Рим и Карфаген, рассказывая о победных захватах республики, автор проговаривается о том, чем гордится и чего боится для своей России. Россия – страна не торгашей и ломбардщиков, а земледельцев; чистота и крепость нравов сохраняется, лишь пока она верна этому назначению. Как военный плащ Рима когда-то покрыл гигантские территории и «проредился», расползся, по этой причине же Рим и погубив, – так и российское разрастание во все стороны света чревато гибелью. Вопрос о способах спасения в этой ситуации имеет для Словцова отнюдь не академический характер. Предлагая свой ответ, Словцов остается верен себе. В «Прогулках вокруг Тобольска в 1830 году» он признавался, что не склонен поддаваться «духу времени»: «...пусть вся вселенная перельет свои ... свободные мысли в кумиры или идеалы нового боговедения»[5], он остается с прежней верой. Символ политической веры, раскрытый автором «Двоих Сципионов», конечно, единодержавие – просвещенное и покровительствующее искусствам и разуму. Поэтому закономерен выбор главных героев текста: Сципионы, особенно Эмилиан, в действительности мечтали о слиянии в новом Риме лучшего, что было в эллинской и римской культурах. Упреков в «замшелости» своего кредо автор не боится. Но понимает необходимость не обоснования даже, а обретения доказательств вышнего благословления

единодержавия: лишь при этом любые нападки на него будут усилиями неведающего дитяти.

Поэтому язычник Эмилиан ищет в древних свитках и в рассказах гонцов со всего света свидетельств единобожия хотя бы у одного народа и за полтора века до Христовой эры находит «у народа ничтожного, малочисленного, называющегося Гебрами ... прошедшего через многие перевороты и всегда уповающего на помощь Бога всех сил»[6], того, кто зовется Иеговой. Сципион Словцова погибает, даже не начав дерзкого дела. Но с именем обретенного единого бога в исторические построения автора входит категория вечности. Логика авторской мысли сопрягает в диалогах Сципионов и их собеседников понятия героического самоотреченного деяния, прижизненного и посмертного воздаяния, счастья и славы, благодарной краткой памяти и грядущего неизбежного забвения. Гиспал, герой «со стороны», подведет трезвый печальный итог тем спорам, в которых тезису всегда находится антитезис: счастье признания и востребованности «есть серебряная строчка на траурной тоге, да и самое величие гражданина, с какими бы он ни был заслугами, не мгновенное ли явление радуги?»[7]. Гиспал не утверждает, он вопрошает. Одной для всех истины в мире язычников (а автор не раз подчеркивает, что Сципионы именно язычники) нет. Не утешаться же, в самом деле, пифагорейской теорией грядущего перерождения в новое существо: а вдруг Гомер переродился в самодовольного павлина? – иронизирует Квинт Энний, друг Сципиона I и автор хроники его жизни и побед.

Но новая вера, открывшаяся Сципиону II, готовит и новое понимание истории: нет прерывистости сменяющих друг друга жизни – небытия – недолгой памяти о добром имени. Есть вечность, то есть не краткая история одного или другого человека и народа, а история человечества. В вечности все, казалось бы, скоротечно и относительно, но ведь в ней и все рядом: «О как все смежно, как близко в бытии человека, как скоро началось это бытие! То плачешь, то улыбаешься, размышляешь или безумствуешь, потом невзначай пробуждаешься ... и не видишь уже ни Италии, ни Рима, ни Тобольска. <...> Где же земли, завоеванные Сципионами, где и ты, ненаглядная пирамида Ермакова, памятник родины моей, и по мрамору, и по чуду завоевания?»[8].

Сопрягая в «Двух днях из римской истории» столетия и тысячелетия, классическую Италию, современную и былую (Ермаковскую) Россию, автор являет своеобразную лабораторию работы над обширным историческим материалом. В 1829–1830 гг., когда создают-

ся и печатаются в первый раз «Два дня...», Словцов приступает к «Историческому обозрению Сибири». Принципы его создания – в диалогах героев, в постраничных авторских комментариях, в редком прямом слове повествователя – Словцов впервые явит своему читателю именно в книге всего о двух днях далекого прошлого. Не один раз герои диалогов вспомнят Каллиопу – не Клио, что, казалось бы, уместнее, а именно Каллиопу – музу эпической поэзии и, одновременно, науки. Не означает ли это, что Словцов мыслит историческое сочинение на границе между собственно художественным творчеством и научным? Относительно «Исторического обозрения» этот вопрос нуждается в специальном исследовании. Относительно «Двоих Сципионов Африканских» ответ может быть только положительным. Аналогичный тезис мы найдем в работах В. Белинского, созданных, однако, позднее книги Словцова[9].

Герои «Двоих Сципионов» имеют прямое отношение не только к созиданию истории, но и к написанию ее; показательно, что один из персонажей, Квинт Энний, – профессиональный историк. Единственным в своем роде является прием, с помощью которого в текст вводится исторический документ, от коего до нового времени не дошло ни одной строки: «Энний (продолжая еще с полчаса читать.) Как тебе кажется изображение? <...>»[10]. Придумывать, чем наполнить эти бессловесные полчаса чтения, автор не собирается: документ, не имеющий аналогов, утерян – любой домысел неуместен.

Участники диалогов, споря о способах повествования о прошлом и настоящем, не раз сравнят историю Гомера и историю Геродота. Так откроется, что же должно быть предметом Истории: битвы великих, чьи дела достойны высокой поэзии, или битые черепки с кухни и самых великих, и тех, кто о величии не помышляет? Да и самой поэзии место ли в историческом труде – и не только в виде стихотворного повествования о былом? Должен ли историк основывать свой труд на народных преданиях? Требуется ли неукоснительно соблюдать принцип хронологии? Свободен ли историк в своем труде от личных эмоций? Стоит ли избегать насмешки и колкой сатиры в адрес великих? А может быть, античные историки и достигнуть не могли «такой высокости истины ... и теплоты сердечных чувств», которые открылись тем, кто только в новое время способен стал писать о жизни «с пламенною доверенностью и умилением, страдая то от утеснения, то от сознания своих погрешностей»[11]?

Повторим, что цепь этих вопросов в русской книге «из римской истории» свидетельствует о сознательном приуготовлении автора к

созданию главного, по его мнению, труда жизни, чтобы и о нем однажды сказал потомок: «О мужи добродетели и славы, вам, вам человечество обязано земным бессмертием: ваша слава научила изобретать это условное бессмертие, это письмо, никогда не стареющее и всегда полное жизни, на радость старца заслуженного и исчезающего среди колыбелей и могил»[12].

Примечания

[1] Автор благодарит тюменского издателя Ю. Л. Мандрику за предоставленные копии изданий книги 1830 и 1835 гг.

[2] *Абрамов Н. А.* Петр Андреевич Словцов // *Словцов П. А.* Письма из Сибири. Тюмень, 1999. С. 191.

[3] В 1830 г. книга была издана под названием «Два дня из римской истории, или Двое Сципионов Африканских»; в 1835 г. – с сокращенным заглавием «Двое Сципионов Африканских». В работе текст цитируется по второму изданию за исключением специально оговоренных случаев.

[4] *Словцов П. А.* Два дня из римской истории, или Двое Сципионов Африканских. М., 1830. С. V.

[5] *Словцов П. А.* Прогулки вокруг Тобольска в 1830 году // *Словцов П. А.* Письма из Сибири. Тюмень, 1999. С. 116.

[6] *Словцов П. А.* Двое Сципионов Африканских. СПб., 1835. С. 192–193.

[7] Там же. С. 25–26.

[8] Там же. С. 219.

[9] См., напр., статьи В. Г. Белинского «Руководство к всеобщей истории. Соч. Ф. Лоренца. 1841» (1842), «История Малороссии Николая Маркевича» (1842).

[10] *Словцов П. А.* Двое Сципионов Африканских. СПб., 1835. С. 50–51.

[11] Там же. С. 193.

[12] Там же. С. 111.

© В. Б. Королева
Екатеринбург

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВ «ЗАБИТЫХ ЛЮДЕЙ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА

В 1869 г. писатель готовил к выпуску первое и единственное прижизненное собрание сочинений в двух томах. Он тщательно отбирал произведения для переиздания и объединил очерки и рассказы в особые циклы и серии. Это явление было характерно для очерковой литературы 1860-х гг. и последующих десятилетий (таковы, например, сборники Левитова и Воронова, очерки Слепцова, многие циклы Глеба Успенского и других).

В указанном издании Решетников выделил отдельно цикл «Забытые люди», куда вошли очерки «Макся», «Ильич», «Шилохвос-

тов» и «Яшка». Издатель К. Н. Плотников, возможно, допустил ошибку, поставив в печатной редакции в слове «забытые» вместо буквы «Ы» букву «И», и в конце XIX в. читатель имел возможность воспринимать цикл под названием «Заб*и*тые люди». Для того времени опечатка, видимо, была несущественной, потому что персонажи, о которых шла речь в очерках и рассказах, представляют мир «униженных и оскорбленных», маленьких людей. Вся их жизнь – это непрерывные лишения, тяжелый труд, отсутствие даже небольших радостей. *«Забитость»* и *«забытость»* в данном случае становятся синонимичными понятиями.

Произведения Решетникова на тему «маленького человека» получили высокую оценку русской критики. Так, например, Н. В. Шелгунов писал: «Очерки Решетникова – правдивая психологическая история нравственного развития человека с его детского возраста под влиянием подавляющей среды. <...> Метко, двумя-тремя словами Решетников обрисует вам маленького Яшку, и вы видите его, точно живого, с оторопелым взглядом, загнанного, забитого, но твердого и непреклонного»[1].

В рассказе «Макся» писатель показывает маленького человека, забитого до полной атрофии всяких чувств. «Правда дальше идти не может. Черт знает, что такое! Без шуток – очень замечательный талант!» – писал И. С. Тургенев 13 (25) января 1869 года А. А. Фету[2]. Эти слова в полной мере относятся и к образам Макси и Яшки, представителям подрастающего и подросшего поколения, и к образам Ильича и Шилохвостова, представителям взрослого населения, побитого жизнью. Не случайно, на наш взгляд, в названия произведений, объединенных в указанный цикл, вынесены имена заглавных персонажей.

Правда Решетникова и его персонажей шла дальше и дальше. Характерной художественной особенностью произведений Решетникова о забитых людях является то, что писатель раскрывает крайний мыслимый предел психики и поведения своих персонажей. Эта черта исходит из собственного психологического ощущения писателя, его восприятия окружающей среды и становится структурообразующей для творчества. «Затаенные слезы» писателя (по меткому выражению А. М. Скабичевского[3]) не бросаются в глаза, они проявляются в скрытой экспрессии повествования и, выражая глубокий трагический пафос произведений, порождают эмоциональную выразительность читательского восприятия. Обыденная жизнь и житейские ситуации, с которыми каждый день сталкиваются персонажи

Решетникова, многим читателям, в том числе и современным, представляются противоестественными, почти невозможными, на грани жизни и смерти. Однако сами персонажи воспринимают такое существование как должное и обыкновенное дело. Реальное восприятие персонажами Решетникова реальной среды и сочувственное отношение к ним со стороны автора также является структурным элементом художественных произведений писателя, так как исходит из типа его творчества. «В Решетникове, – писал Шелгунов, – нет ничего, что бы напоминало русскую литературу предшествующего периода. В сочинениях Решетникова все иное, все не так: не тот мир, не те люди, интересы»[4].

Рассказ «Макся» был опубликован в журнале «Современник» в 1864 г., вскоре после выхода в свет повести «Подлиповцы». Он был отмечен критикой как новая творческая удача молодого автора. Повествование вторгается в будничную жизнь почтовой дворни, отличается большим психологизмом в раскрытии характеров персонажей и всесторонне воспроизводит существование «забитых людей». Рассказ на уральскую тему «Ильич» впервые напечатан в журнале «Искра» в 1866 г. с подзаголовком «Рассказ чиновника». В том же году в журнале «Будильник» вышел очерк «Шилохвостов». Рассказ «Яшка» опубликован в «Неделе» в 1868 г. с подзаголовком «Очерк из Петербургской жизни». Прижизненная критика считала его одним из лучших произведений писателя. Написан он, видимо, в одно время с очерком «Филармонический концерт», который не был допущен к печати цензурой и впервые увидел свет только в 1884 г. Этот очерк имеет автобиографическую основу; он рассказывает, как человек фактически и по-настоящему становится забитым и избитым полицией по произволу квартальных и городовых.

В отличие от Макси, который предстает перед читателем десятилетним бурсаком, о Яшкиной жизни сообщается с самого его рождения – он не был желанным ни для матери, ни для отца. Его появления на свет никто не ждал, таким образом, мальчик был обречен на забытость и забитость с самого начала своей жизни. Этот вывод проходит сквозным мотивом через все произведения о забитых людях. Их герои – лишние от рождения уже в родительском доме. Предопределенность их судьбы с момента появления на свет становится типологической особенностью образов. Далее жизнь только подтверждает это, а писатель документально воспроизводит факты, неумолимо приближающие грустный финал. Трагическая развязка произведения и самой жизни маленького лишнего человека в дан-

ном случае становится неизбежной и обязательной. Забитые люди попадают в острог или на плаху, спиваются, заканчивают жизнь самоубийством. Макся с детства «горе мыкает»: терпит побои от родителей и издевательства товарищей. «Зато уж если Максю рассердят, трудно справиться с ним. Все дивились тогда *богатырской силе* Макси»[5]. Он не может приспособиться ни к какой работе, спивается и даже «трезвый заговаривается, с ума сходит, нужно следить за ним» (1, 278), потому что он начинает ошибаться в работе. Яшка родился у выходцев из деревни, которые от безденежья и бесхлебья перебрались на заработки в Петербург. «Лучше бы мертвый...», – говорит о нем мать. Так «родился человек, названный Яшкой, с которым родители не знали, что делать, с первого дня его рождения» (4, 366). Яшку отдали на воспитание в чухонскую семью, где промыслом было воспитывать за деньги чужих детей и детей из воспитательного дома, так называемых казенных, от которых тоже был доход. Родной отец Яшки умер, мать покалечилась на мануфактуре: потеряла руку. «Яшке было уже четыре с половиною года, как Матрена (мать Яшки. – *В. К.*) взяла его к себе; он бегал, но по-русски не знал ни слова, а лепетал по-чухонски... чуждался матери ... а сама мать сознавала, что у нее как-то сердце не лежит к ребенку, он как будто чужой ей» (4, 376–377). «Вот, раз вечером, когда сапожник велел Якову сбегать в лавочку за кислой капустой и стал отдавать ему копейку денег, Яков размахнулся и бросил в лицо сапожника пригоршню табаку. Совершив такой подвиг почти в один миг, Яшка выбежал на двор, ничего не понимая, как ошалелый, и чуть не сшиб с ног мещанина, ткущего нитки» (4, 378). Не получилось из Яшки ни ученика сапожника, ни подмастерья портного, ни нищего побирушки, а чуть что случись, Яшка «принимался бежать со всех ног, куда глаза глядят». Таким образом, никому не покорившись, дошел Яшка до воровства и попал под суд.

Ильич и Шилохвостов (отец Степана) – персонажи одноименных произведений – отличаются от Макси и Яшки только тем, что предстают перед читателем не малыми детьми, а взрослыми. Ильич – ссыльный чиновник. «Пьяница-то он был большой и буян первой руки, должно полагать, и прежде приезда сюда. Видите ли, ему больно не нравилось, что его никуда на службу не принимают» (3, 393). Внешний облик Ильича свидетельствует о прежней, бывшей в молодости, могучести и одновременно передает нынешние признаки его сумасшествия: «Знаете, высокий такой, чуть не сажень, лицо морщинистое, глаза большущие, нос широкий, волоса длинные,

всклокоченные, в них торчат не то стружки, не то перья птичьи, а бороды нет. Это ничего, а вот то страшно, как он вдруг сердито взглянет, да кулаки сожмет, да крикнет ... голос у него – ух, какой отчаянный!» (3, 292). О причинах душевного нездоровья, как и о причинах ссылки Ильича, в рассказе не говорится ни слова. Писатель воспроизводит уже состоявшуюся ситуацию забитости и заброшенности персонажа. Рассказ чиновника об Ильиче – это небольшая (на пяти страницах) зарисовка впечатлений о жизненных злоключениях маленького человека. «Наши жены говорят: лучше бы он уж помер, – тогда бы нам спокойнее было. Да, пожалуй, он и помрет скоро: весь день кружит по городу, а ночью валяется где-нибудь около кабаков. Это уж редкость, что не слыхать Ильича» (3, 296).

В очерке «Шилохвостов» повествование начинается с рассказа о жизни отца главного персонажа. Здесь речь идет о появлении на свет Степана, которого родная мать, «полоумная Малашка», хотела зарезать – «принести в жертву Исаака», а отца его Василия сослали в Сибирь за воровство меди с пристани. Степан Шилохвостов воспитывался приятелем отца. Он отличался от других слободских парней: «Бывало, сидит-сидит в углу лавочки, глаза у него сделаются дикими, вдруг вскочит и возьмет плетку, висевшую около печки ... и начнет этой плеткой стегать полуштоф. <...> Девятнадцати лет он уже колол быков. <...> Двадцати двух лет он сделался рослым, крепким и красивым мужчиной, так что когда он одевался в черный кафтан, то слободские девицы заглядывались на него; но им казалась страшна его фигура, от которой их пробирала дрожь» (3, 388). В детстве Степан бегал смотреть на преступников, которых наказывают, затем стал сам палачом. «Прослужил он палачом десять лет и совсем изменился против прежнего: лицо стало бледное, несмотря на то, что он пьянствовал с солдатами и арестантами постоянно; сам он потолстел, волоса на голове вылезли, только борода придавала лицу вид степенный; в выражении глаз было что-то задумчивое, и хотя он был человек веселый, но его красная рубаха и плисовые штаны пугали всех» (3, 392). Вдруг в Шилохвостове стала проявляться меланхолия, которую он даже женитьбой не поправил. По ночам ему казалось, что его зовут на бойню колоть быков. Эти видения приобрели характер мании. Психика Степана не выдержала, он сошел с ума и в болезненном приступе перерезал себе горло, «был похоронен, как собака».

Непокорность, богатырская сила и невозможность воспользоваться ею хотя бы для собственного благополучия становятся отличитель-

ными чертами типа маленького «лишнего» человека, ярко отраженного Решетниковым в его творчестве. Сами персонажи теряются в жизни, не могут к ней приспособиться. У них нет сил противостоять обстоятельствам, потому что нет наставника, не на кого равняться, и они скатываются в пропасть, на «дно», о котором в начале XX в. расскажет Горький.

Типологически с образами забитых людей у Решетникова соотносятся и образы Пилы и Сысойки из очерка «Подлиповцы». Многие эпизодические персонажи повестей и романов писателя могут быть причислены к образам забитых людей: Катерина из повести «Между людьми», Елисей из очерка «Горнозаводские люди», Петр Савич Курносов из романа «Глумовы», Степан Ульянов из романа «Где лучше?»; даже дети чиновника Яковлева, младшие братья и сестры Дарьи Андреевны, главной героини романа «Свой хлеб», оказываются забытыми и никому не нужными. Персонажи «Забитых людей» не могут обрести себя, не способны сопротивляться внешним жизненным перипетиям. Их природная ненужность логически подтверждается потерей личности и утратой самой жизни.

«Прагматический реализм Решетникова» (определение И. А. Дергачева[6]) позволил писателю в полной мере, хотя и достаточно скромными художественными средствами выразить характеры и отличительные особенности «забитых людей». В произведениях Решетникова нет многообразия художественных приемов и средств, все предельно просто, ясно и доступно. Именно скрытый психологизм, неоднократное повторение определенных ситуаций и одинаковая реакция, сходное поведение персонажей дают возможность читателю погрузиться в обстановку жизни Макси или Яшки, до конца прочувствовать бренность их существования. Средства художественной реализации образов у Решетникова сопоставимы скорее с документальным кино, чем с высокими образцами мировой литературы. В этом и состоит заслуга писателя и неповторимость его произведений.

Скупость красок и описательных подробностей у Решетникова обнаруживается и в пейзажных зарисовках, и в портретных характеристиках. В них вторгаются бытовые подробности, так что вся картина предстает перед читателем целиком. См., например, в очерке «Яшка»: «Осень стоит грязная. <...> Вечер. Тихо на Петербургской стороне» (4, 363), «Двор маленький, покрытый лужами, точно наводнением каким. Пахнет чем-то гнилым, прокислым, воняет кожей, салом. Мужчина то и дело натыкался на стены и углы дома, то

шлепал в небольшие ямы, в которых грязи и воды было ему на вершок выше колена. Откуда-то рвались привязанные на толстые бечевки собаки и с остервенением лаяли» (4, 364), «Мужчина зажег сальный огарок, который был воткнут в бутылку, и слабый свет от очень нагоревшей светильни осветил комнату. Направо, у стены на кровати, лежала женщина лет под тридцать. Лицо у нее было бледно, худо, точно она рожала каждый год и все ее дети были живы. Она была не очень красива, хотя у нее и было чистое лицо; у стены лежал ребенок и дышал тяжело» (4, 365), «У Яшки была рваная фуражка, рваные ботинки, которые Матрене пришлось стащить из толкучки, а для того, чтобы Яшка не мерз, она накидывала на его плечи платок, который немного согревал грудь» (4, 384).

Таким образом, в теме «маленького человека» Решетников нашел свою «нишу». Он довел художественное исследование этой темы русской литературы XIX в. до логического завершения именно в образах «забитых» и «забытых» людей.

Примечания

[1] *Шелгунов Н. В.* Народный реализм в литературе // Дело. 1871. Кн. 5. С. 7.
[2] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М., 1964. Т. 7. С. 128.
[3] *Скабичевский А. М.* Живая струя // Отечественные записки. 1868. Кн. 4. С. 153.
[4] *Шелгунов Н. В.* Указ. соч. С. 42.
[5] *Решетников Ф. М.* Полн. собр.: В 6 т. Свердловск, 1936–1948. Т. I. С. 246. Здесь и далее все тексты произведений писателя с обозначением в скобках тома и страниц цит. по данному изданию.
[6] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005. С.192.

© Л. М. Слобожанинова
Екатеринбург

О РАССКАЗАХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА 1900-х ГОДОВ

Творчество Мамина последнего петербургского периода не является предметом литературоведческих исследований. Произведения, создававшиеся писателем с конца 1890-х и в 1900-е гг., основательно забыты, за исключением автобиографического цикла «Из далекого прошлого» (1902; переиздавался в 1908, 1911 гг. и в советское время), где, впрочем, вспоминаются, как правило, первый и последний очерки: «Проводы» и «Зеленые горы». Всего остального, написанного за целое десятилетие, словно не существует. Сдержанно оценива-

ется цикл «Около господ», составленный Маминым из трех объемных рассказов: «Около господ» (1900); «На чужой стороне» (1899); «В услужении» (1897). И. А. Дергачев отмечал важность самой темы поздних произведений Мамина: «Процесс втягивания все большего количества тружеников деревни в сферу влияния капитала, перерождение их нравственных понятий изображены писателем правдиво». Основное достоинство этих рассказов о крестьянстве, подобно прежним рассказам Мамина, посвященных русской деревне, в том, что эти произведения «не были народническими»[1].

На этот цикл произведений не обращала должного внимания ни современная писателю критика, ни литературная наука советских лет. Между тем, не будучи причастным к социал-демократическому рабочему движению, Мамин-Сибиряк предугадывает многое: его тревожит нравственная деформация вчерашних крестьян, которые в силу многих причин на исходе века устремляются в город, от тяжкого земледельческого труда переходят на «легкий хлеб», устраиваются кухарками, горничными, кормилицами, просто «девушками при господах», дворниками, швейцарами, лакеями, подмастерьями и т. п. Реалист и психолог Мамин убедителен в изображении самого процесса перерождения. Деревенская девушка Аксинья (рассказ «В услужении») раньше знала твердо, «что грешно и что не грешно». В богатом господском доме прежде всего пошатнулись представления Аксиньи «о праве собственности». Через два-три года она полностью «вошла в роль настоящей кухарки. Она уже умела брать чаи с лавочников, недодавала барыне сдачи и вообще научилась получать те безгрешные доходы, которыми пользовались все другие кухарки»[2].

В отличие от народников, Мамин-Сибиряк не является сторонником патриархальной сельской общины, однако в противостоянии города и деревни уверенно держит сторону последней. За прижимистым Гаврилой Ермолаевым, который вместе с сыновьями приходит в Питер на заработки (рассказ «На чужой стороне»), фундаментальные ценности народной этики: труд на земле, дом, семья, дети. Именно эти понятия обеспечивают Гавриле внутреннее превосходство над городскими «золоторотцами».

В цикле «Около господ» Мамин улавливает зарождение той полудеревенской-полупролетарской городской массы, в которой А. Блок находит прототипы своих образов Катьки, Петрухи и всей команды красногвардейцев (поэма «Двенадцать»). Несколькими годами позднее Михаил Зощенко в той же среде отыщет своего слесаря-водо-

проводчика Григория Ивановича, к которому «аристократка», по законам сказового жанра, обращается на его собственном языке: «Что вы, говорит, меня все по улицам водите? Аж голова закрутилась. Вы бы, говорит, как кавалер и у власти, сводили бы меня, например, в театр». Аналогичны по своему уровню персонажи рассказов Зощенко «Стакан», «Баня», «Нервные люди» и др.

Нет оснований судить о преждевременном угасании таланта Д. Н. Мамина-Сибиряка. В 1900-е гг. обновляется творческий материал, составляющий основу его произведений, и возникает новая система жанров. Уходит в прошлое тип социального романа из пореформенной уральской жизни, основными жанрами становятся рассказ, во многих случаях близкий к повести, очерк и «эскиз» (по авторскому обозначению). К «эскизу» более всего подходит другое определение, которое встречается в современной писателю критике, – «тонкая миниатюра». Здесь нельзя доверяться авторским оценкам своего творчества. Маминские оценки зачастую напоминают то самоуничижение, которым древнерусский автор предварял свое сочинение: «Азъ бо есмь умом грубъ и словом невежа, худ имея разум и промыслъ вредоуменъ». Со времен Древней Руси этот автобиографический миф входит в русский писательский менталитет и оказывается чрезвычайно устойчивым[3]. К слову сказать, Мамин был внимательным читателем старой отечественной литературы, о чем свидетельствует опись его личной библиотеки. Не оттуда ли его высказывание о цикле «Из далекого прошлого»? «Разучился писать большие вещи зараз... испортил руку, как говорят маляры», – и почувствовал потребность отдохнуть на менее напряженной работе над автобиографическими произведениями.

Маминское признание с доверием цитирует опытнейший исследователь творчества писателя Е. А. Боголюбов[4], однако кто бы мог поручиться, что легче написать малый рассказ на большую тему, чем объемный роман на ту же самую тему? В значительности проблем, интересовавших позднего Мамина, сомневаться не приходится.

В 1900-е гг. Д. Н. Мамин-Сибиряк достойно наследует реалистические традиции русских классиков. «Он любил и ценил только литературу старых традиций, так сказать, общерусскую литературу, обращавшуюся ко всей России, к широким массам населения, не забывающую о народе.

И ненавидел глубокой маминской ненавистью то утонченное, вернее, истонченное, что вскрылось в литературе за последние годы, – глубокую оторванность от жизни и от народа, обращение не к широ-

ким слоям русского населения, а разговоры промежду себя, обращение к малой кучке утонченных и истонченных людей, жертвующих содержанием стилю, доходящую до того, что остается один стиль и исчезает не только содержание, но и смысл», – так писал в год смерти Мамина известный русский критик 1900-х гг. С. Я. Елпатьевский[5].

Представляется, что поздний Мамин ближе всего к Гоголю. С автором «Ревизора» и «Мертвых душ» Мамина сближает писательская позиция: многоопытный человек снисходителен к недостаткам и слабостям своих соотечественников. Он не испытывает ни раздражения, ни неприязни, когда встречает неистребимую в русском характере «хлестаковщину» и столь же неистребимую веру в разного рода социальные утопии, в мечту, в сказку.

Где-то в Барабинской степи, вблизи сибирских казачьих станиц, у древних мусульманских святынь встречаются двое: рязанский мужичок Мосеич, отправленный «обществом» как «ходок» на Алтай, и отставной сибирский исправник Платон Шмаров («У святых могилок. Эскиз». 1900). У каждого своя забота, и каждый изливает свою душу другому. «Мы, значит, господские были, – поясняет Мосеич, – ну, значит, земли умаление, лесу ни-ни, скотинке негде пастись. Из последних силов, значит, вышли... Не у чего стало жить окончательно. Ну, и порешили переселяться в Сибирь... Послали Силантия, умственный он мужик, смышлястый. Земля, пишет, овчина овчиной, что касаемо травы – человека не видать, земли неисчерпаемо, скотина ни по чем... по лесу, пишет, гриба всякого, ягоды... Только он того...

Мосеич при последних словах заморгал глазами и почесал в затылке...

– Ну, что Силантий?

– Водкой ошибается он... У пьяного-то море по колено» (12, 486).

Под большим сомнением мечта Мосеича о земном рае в Сибири, и все же он верит в осуществимость своей мечты так же, как отставной урядник – своей: живет-де у него в Питере тетка – «полная генеральша». «У нее два каменных пятиэтажных дома в Санкт-Петербурге, восемь имений в разных губерниях, половина реки Невы ей же принадлежит, а наследник-то, выходит, я один...» (12, 490); «Сейчас она словечко полному генералу, а полный генерал, конечно, сейчас все поймет и скажет: “Почему вы, господин Шмаров, не обратились ко мне раньше?” – “Виноват, ваше высокопревосходительство, как я смел утруждать и беспокоить при всем своем ничтожестве...” – “Эх, братец, напрасно... Старайся”. И сейчас этакую запи-

сочку в департамент, где мое дело разбирается, а там уж у всех ушки на макушке» (12, 489).

Мамин в совершенстве владеет приемами комического. Самозабвенную речь отставного исправника останавливает спокойный авторский голос: «Бывший исправник окончательно заврался, заврался до того, что сам начинал верить себе. Тетка у него, действительно, была в Петербурге, но скромно жила на Петербургской стороне, занимая меблированную комнату» (12, 490). И все-таки надежды на лучшее поддерживает неожиданный веселый ливень, враз ожививший степь. «Сквозь зеленую листву берез точно сеялись светлые дождевые капли. Шмаров и Мосеич перебрались под защиту самой большой сосны, где было совершенно сухо» (12, 490).

Создается впечатление, что поздний Мамин с большим вниманием, чем ранее, вглядывается в неоднозначный русский характер. Его восхищает душевная чистота простой русской женщины (рассказ «Сибирские старцы, кухарка Агафья и гражданин Рихтер», 1900–1901). Доктор Рихтер, ранее мало замечавший Агафью, понял, что ее «манило пустынножительство в горной глуши, жажда подвига, неудержимое желание стряхнуть с себя всякую женскую скверну» (11, 288). В этом содержании старообрядчество глубоко созвучно православной морали: истинная вера просветляет душу, открывает пути к добру и милосердию, отвращает от лжи, злобы, стяжательства. Надеждам Агафьи не суждено сбыться, она погибает по вине старца Матвея, однако в памяти доктора Рихтера навсегда остается образ той «чудной русской женщины, которая незримо и безыменно творила всю русскую историю» (11, 291).

Сибирский старец Матвей являет собой оборотную сторону старообрядчества: исключительная преданность идее смыкается с фанатизмом. Мамин-Сибиряк доискивается до исторических корней этого чисто русского психологического феномена. В бессвязных речах сибирского старца доктор Рихтер не улавливает истинной святости. Очевидно, на «послушников» и «послушниц» действовал не столько смысл, сколько этот «убежденный и страстно-повелительный тон», своего рода «гипнотизирующая логика». «Вероятно, – замечает автор, – так же говорил Стенька Разин, Гришка Отрепьев, Емельян Иваныч Пугачев, “изящный скиталец” протопоп Аввакум и другие вожаки и коноводы, потому что за шелухой их ненужных иногда слов чувствовалась стихийная сила, та почвенная поемная вода, которая неудержимо подмывает самые крутые берега и крушит все на своем властном пути» (11, 284).

В торжественный и вместе с тем тягостный для больного Мамина день его юбилея было зачитано письмо, полученное от М. Горького: «Ваши книги помогли понять и полюбить русский народ, русский язык. Почтительно и благодарно кланяюсь вам, писателю воистину русскому. Когда писатель глубоко чувствует свою кровную связь с народом – это дает красоту и силу ему. Вы всю жизнь чувствовали творческую связь эту и прекрасно показали вашими книгами, открыв целую область русской жизни, до вас незнакомую нам. Земле родной есть за что благодарить вас, друг и учитель наш»[6].

Такие слова не могли быть дежурными, сказанными по поводу юбилея, в них выражено то главное, что позволяет считать Д. Н. Мамина-Сибиряка одним из первостепенных русских писателей своего времени. Вместе с тем диапазон критических оценок его творчества достаточно широк: от признания эпического характера до суждений о «вторичности» всего им написанного. Совершенно определенную позицию занимал известный в 1900-е годы издатель Д. И. Тихомиров: «Вольною кистью, широким размахом, красочно и ярко, реально и правдиво рисовал художник живые образы и картины живой природы, живой жизни людей. В художественные формы он облек социально-бытовую жизнь неведомого дотоле края и переходное после раскрепощения время разрухи, когда вековые цепи распались, патриархальные устои пошатнулись, а жизнь раскрепощенной личности и общества, хозяев и работников не сложилась еще по-новому для всех, не бывало, не нашла еще себе своего определенного русла»[7]. И в то же самое время, тотчас же после смерти писателя, критика высказывается по-другому: «Мамин словно не доходил до какой-то черточки, чтобы закрепить своим именем художественные образы и мотивы, которые, однако, он первый умел уловить и наметить. <...> Есть у Мамина талантливые и вдумчивые очерки о босяках и сбившихся с круга людях, но когда стали появляться яркие, выпуклые, красочные рассказы Горького, предшественники героев Горького были как бы забыты, и ему вменили честь открытия целого мира босяков и “бывших людей”. И самый этот термин “бывших людей” не принадлежит Мамину, который добросовестно выписывал и разные названия оборванцев, а Горький остановился на одном обозначении, и термин “босяк” облетел всю Россию»[8].

У Мамина, действительно, нет обозначения «босяк», а есть разговорное слово «золоторотцы», о которых он писал редко. Те персонажи маминских рассказов («Башка», «Озорник», позднее – «Макарка»), которые чем-то сходны с горьковскими босяками, существенно

отличаются от последних. М. Неведомскому принадлежит определение «неиспользованная сила», которое критик, правда, без всяких к тому оснований относил к самому Мамину-Сибиряку. В 1936 г. М. Неведомский возвращается к высказанной им значительно ранее характеристике личности Мамина: «Неиспользованная сила – вот два грустных слова, которые всегда просились у меня на язык при мысли об этом крупном художнике. Неиспользованная – русской жизнью, русской культурой, а в связи с этим и благодаря этому – и самим обладателем этой силы, самим Маминым...»[9].

Отчего же «неиспользованная»? Благодаря исключительной работоспособности Мамин-Сибиряк максимально реализовал свои природные возможности, чего, однако, нельзя было бы сказать, к примеру, о героях его рассказов «Озорник» (1896) и «Макарка» (1904). Тот и другой – сильные люди, способные не только на незаурядный поступок, но также и на большое человеческое чувство. Никчемный, по мнению справных хозяев, Спирька в одиночку отбивается от троих конокрадов и приводит хозяину угнанных лошадей. Спирька и уцелел бы, если б напоследок самый «жилистый» из угонщиков не «огрел» его бастрыком по плечу. И все же погибает Спирька не от страшного удара, а от того конфликта, который возник из-за любви к замужней Дуньке. Оказалось, что и коней-то он отбил ради Дуньки.

«Он подошел к ней совсем близко и шепнул:

– Для тебя только и коней выворотил, желанная. На, получай и чувствуй, каков есть человек Спирька»[10].

В рассказе «Макарка» (1904) Мамин – все тот же блестящий бытописатель, мастер композиции, автор объемных характеров-типов. В экспозиции несложного сюжета самого Макарки еще нет. В Ильин день, который считался самым большим летним праздником на Шайтанском (очевидно, Висимо-Шайтанском) заводе, знаменитый на всю округу конный пастух Макарка «лежал недвижим в своей избушке, которая, как гнилой зуб, засела на главной заводской улице между новыми домами заводских богачей. Макарка давно уже проживал бобылем, потому что “родная жена” давно оставила его за озорство и разные другие “качества”. От бывшего двора и надворных построек оставались одни ворота. В избе тоже было пусто, и она уныло глядела на улицу своими двумя покосившимися оконцами» (11, 500).

А таким ли был Макарка в пору своего пастушества? Старый Парфен укоряет молодых мужиков: «Для вас он зимой был Макар-

ка, когда последним человеком в кабаке сидел, а когда садился на лошадь – Макар Иваныч был. Супротив него и пастухов не осталось... Сам в пастухах двадцать лет пробыл. Ничего вы не понимаете... У Макара Иваныча ни одного копыта не пропало, пока он пастушничал» (11, 500). По накатанной схеме получилось бы примерно так: опустился человек, растерял в себе все человеческое. Однако пострадал-то Макарка на «общественной службе»: «...бросился останавливать перепуганный медвежьим ревом лошадиный табун, и обезумевшие от страха лошади вышибли его из седла и пронеслись ураганом по нему. Его подняли пастухи замертво и замертво привезли домой, где он пришел в себя недели через две. На нем, как говорится, не было живого места, но богатырская натура взяла свое – Макарка остался жив, хотя и калекой» (11, 501).

В потерянном «для общества» человеке сохранилась любовь к лошадям. Макарка все так же убежден, что «лошадь гораздо лучше человека».

«Разве лошадь украдет? – рассуждал Макарка. – Разве она может обидеть? И людей бы на свете не было, кабы не лошадь...» (11, 501).

В этот праздничный день Макарка тревожится не за себя, но за тех двух лошадей, которых вместе с другими пригнали «в гости» с далеких пастбищ, но которых некому будет взять. «Одна-то Савоськи Конюхова, который по весне помер от горячки вместе с хозяйкой, а другая Ефрема Ковригина, который в остроге сидит... <...> Ах, как это нехорошо! – жалел Макарка. – Ведь скотина тоже понимает, сердечная... Все кони по домам разобраны, а эти сиротами остались... нехорошо и даже грешно...» (11, 504–505). Макарка умирает с этой заботой о лошадях. Когда расторопная Матрена Спиридоновна сбегала к церковному старосте Маркелу и принесла его твердое обещание, что он позаботится «обо всем», Макарка «лежал на полу мертвый. Он, очевидно, хотел переползти со своей лавки к окну, но по дороге умер от натуги» (11, 505).

Трудно назвать Макарку «босяком» или «бывшим человеком». Скорее всего, как и Спирька, это тип русского человека, который способен на исключительное деяние, однако не выдерживает повседневной, будничной работы, требующей терпения и самодисциплины. Непредсказуемость образов и ситуаций – безошибочный признак таланта.

И еще один момент: мир горьковских «бывших людей» бесперспективен, по сути, обречен, в то время как вблизи героев Мамина

постоянны светлые фигурки детей. Верная помощница Макарки – семилетняя соседская девочка, которую он навеличивает по имени-отчеству Матреной Спиридоновной. Дунька, пораженная отчаянной смелостью Спирьки, приходит к умирающему со своим ребенком. «Вот сынка родила, рощу, а сама все думаю: неужто и он в наших мужиков издастся? Какие это мужики? Всего боятся...

Она подошла к нему совсем близко, поднесла ребенка и проговорила:

– Ты, Спиридон Савельич, перекрести младенчика, чтобы он тоже не боялся»[11].

Дети непредставимы рядом ни с горьковским Челкашом, ни с персонажами пьесы «На дне». Это чисто маминский способ жизнеутверждения, в иной форме присутствующий также в сказах Павла Бажова.

Надо полагать, Д. Н. Мамин-Сибиряк не был озабочен собственной популярностью. По воспоминаниям близко знавшего его Н. Д. Телешева, Дмитрий Наркисович «производил впечатление беспечального россиянина, прожившего недурно две трети жизни и очень спокойного за последнюю треть... Но в то же время как другие, менее заслуживающие внимания, возводились хотя бы на недолговременные пьедесталы, Мамин оставался в тени. И эта несправедливость несомненно чувствовалась и им самим, хотя он не показывал даже вида, что ему это больно»[12].

Время показало, что творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка находит своего благодарного читателя. Ныне востребованы и те произведения, которые создавались им в последние десять-двенадцать лет жизни.

Примечания

[1] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество: Критико-биографический очерк. Свердловск, 1981. С. 302.

[2] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1915–1917. Т. 10. С. 387. В дальнейшем произведения Мамина-Сибиряка без специальных указаний цитируются по этому изданию, в скобках отмечаются номер тома и страницы.

[3] Подробнее см.: *Соболева Л. С.* Уральский контекст сборника «Статир» // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006. С. 127.

[4] *Боголюбов Е. А.* Комментарии // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1951. С. 361–362.

[5] *Елпатьевский С. Я.* Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. Свердловск, 1936. С. 124–125.

[6] Цит. по: Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. С. 133.

[7] *Тихомиров Д. И.* Из жизни Д. Н. Мамина-Сибиряка // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. С. 160.
[8] *Батюшков Ф. Д.* Д. Н. Мамин-Сибиряк // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. С. 140.
[9] *Неведомский М.* На могиле Мамина-Сибиряка // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. С. 197.
[10] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Уральские рассказы: В 2 т. Т. 2. Свердловск, 1983. С. 239.
[11] Там же. С. 243.
[12] *Телешев Н. Д.* Из встреч // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. С. 132.

© Г. Ю. Колмогорцева
Екатеринбург

ТИП ИДЕАЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЫ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ЦИКЛЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «МЕДОВЫЕ РЕКИ»

Цикл «Медовые реки» был написан Д. Н. Маминым-Сибиряком в 1900–1901 гг. Он состоит из шести самостоятельных небольших рассказов, в сжатой форме представляющих картину жизни русского общества рубежа веков. Социальный спектр персонажей достаточно широк – это представители разночинной интеллигенции, крестьянства, мелкого купечества, дворянства, духовенства. Каждый тип имеет яркое, точное, лаконичное описание, что подтверждает мастерство Мамина-Сибиряка, использующего минимум изобразительных средств для достижения максимального художественного эффекта. Например, вот как он описывает редактора уездной газеты «Пропадинское эхо» (поскольку в некоторых произведениях Пропадинском Мамин называл Екатеринбург, напрашивается аналогия с «Екатеринбургской неделей»): «Небольшого роста, худенький, с желчным лицом и окладистой проседью в окладистой бороде, Хлопов казался каким-то фальшивым, вернее сказать – поддельным человеком» («Бумажный тигр»)[1], или: «Из-за Мосеича выглядывало румяное курносое девичье лицо, ухмылявшееся по неизвестной причине. По глазам и по вздернутому носу Фрол Иваныч сразу определил, что это или дочь, или племянница, а по лаптям и накинутой на плечи из белого домотканого сукна – настоящую “танбовку”» («Перекати-поле»; 240).

Поздний Мамин абсолютно трезво оценивает действительность: кризис идей народничества 1860–80-х гг., наступление капитала, падение морально-нравственного уровня общества. Эти размышления писателя нашли свое отражение и в рассматриваемом цикле

«Медовые реки», где автор в основном создает обобщенный образ интеллигенции конца XIX – начала XX в.: либо разочарованной и изломанной, отошедшей от былых устремлений, либо прошедшей трудный путь, но сохранившей преданность идеалам юности. Например, героиня первого очерка Анна Гавриловна, спустя много лет вернувшаяся из-за границы в Петербург вместе с взрослым сыном, находит этот «блестящий» город похожим на «громадное кладбище», в котором «для нее лично было похоронено столько хорошего, честного, святого... А главное, именно здесь похоронены были золотые сны верующей юности, лучшие мечты и несбывшиеся надежды» (214).

Название цикла «Медовые реки» Мамин никак не комментирует, но, по всей вероятности, это тот совершенный образ социального мироустройства, который грезился народникам.

Цикл делится на две части. В трех первых очерках: «В одно место, к одному человеку, по одному делу», «Бумажный тигр» и «Отрадное явление» – герои-интеллигенты размышляют о смысле жизни, предаются воспоминаниям и рефлексии, общаясь с представителями своей социокультурной среды. Их споры носят интеллектуальный, идейно-мировоззренческий характер. В трех последующих очерках: «Перекати-поле», «Душевный глад», «Сибирские старцы, кухарка Агафья и гражданин Рихтер» – перед нами предстают люди из низших социальных слоев, находящиеся, однако, в непрестанном внутреннем движении, в бесконечном духовном поиске. Многие представители интеллигенции, сталкиваясь с глубинной народной мудростью, обнаруживают незнание и непонимание психологии народа и его устремлений. В результате практически каждый из них переживает момент некоего прозрения, просветления. Так, тоскующий барин Ипполит Андреич из очерка «Перекати-поле» завидует крестьянину тамбовской губернии Мосею Шершавому, приехавшему в Крым на заработки, «жизнь которого была и полна и имела впереди определенную и ясную цель. В этом безвестном тамбовском мужичонке чувствовалась та стихийная сила, которая двигает миллионами» (253). Еще больший восторг вызывает в нем крестьянская девушка Донька из той же тамбовской артели. Конечно, мы не можем в полной мере отождествлять героя и его автора, но в кульминационном моменте очерка, когда Ипполит Андреич объясняется с дочерью Ириной по поводу Доньки, мы чувствуем авторскую направленность его мысли: «Эта Донька, как кошка, которую выбросили с пятого этажа и которая непременно упадет прямо на ноги... И я ее люблю, русскую бабу. Ее историки совершенно просмотрели. Да и

сейчас ее не видят... Ее и ветром сушит, и солнцем жжет, и дождем мочит, а она все-таки делает свое бабье дело. Бабе тесно стало дома, и она пошла оплодотворять своим великим бабьим трудом чужую ей землю» (251).

Д. Н. Мамин-Сибиряк показывает целую галерею прекрасных женских образов, представляющих различные социально-психологические типы русского общества. Причем композиция этих образов неслучайна. Одна героиня сменяет другую по степени выраженности в ней духовного начала, хотя по социальной градации каждая последующая находится ниже предыдущей. Анна Гавриловна («В одно место, к одному человеку, по одному делу») – женщина из среды разночинной интеллигенции, мать, пытающаяся внушить своему сыну-скептику смысл либеральных устремлений ее юности. Екатерина Петровна («Отрадное явление») – бывшая гимназистка, труженица, учитель в сельской школе. Донька («Перекати-поле») – крестьянская девушка, осваивающая новые земли. И, наконец, Агафья («Сибирские старцы, кухарка Агафья и гражданин Рихтер») – женщина, ищущая духовного спасения и готовая ради этого идти на страдания и смерть.

О последнем произведении цикла хочется сказать особо. Оно превышает остальные по объему и наглядно иллюстрирует тенденцию, присущую именно зрелому Мамину. Оставаясь в рамках социологического направления, писатель начинает тяготиться им, что перекликается с его собственным определением своего творчества – «одухотворенный реализм». Проблемы жизни человеческой плоти и души волнуют его по-прежнему: физиология и наследственность, социально-экономическое устройство, сфера переживаний. Тем не менее он все чаще восходит до духа: исследует проблемы смысла земной жизни человека и жизни будущей – спасения души. Используя накопленный художественный опыт, он делает ставку на нравственно-этические основы личности, которая самостоятельно совершает выбор между добром и злом. Человек, искренне верующий, способный на духовный подвиг, становится для него предметом особого внимания.

Рассказ «Сибирские старцы, кухарка Агафья и гражданин Рихтер» аккумулирует в себе все то, что было высказано писателем в предыдущих произведениях цикла. Как справедливо отметила Л. М. Слобожанинова, он перекликается с рассказом «Великий грешник» 1893 г[2]. Действительно, два произведения образуют своеобразный миницикл, причем более позднее развивает тематику раннего рассказа.

Обратимся к тексту. К Агафье, жене кучера Игната и кухарке сельского врача «гражданина» Рихтера, приходит «сибирский старец» раскольник Матвей, который склоняет ее к староверию. Он наталкивается на яростное сопротивление мужа Агафьи, который бьет его, и сам, оказываясь побитым, немилосердно истязает жену. Мамин описывает жуткие подробности этого страшного избиения: Игнат топчет ее ногами, таскает по полу за косы, бьет кулаком прямо по лицу. Затем автор дает картину последствий, когда «баба-красавица, как ее ни наряди» (именно такой предстает перед нами Агафья в начале рассказа), превращается в нечто, лишенное самой человеческой сути: «Человека не было, – пишет он, – оставалось одно избитое женское тело» (268). Проблема насилия в семье волновала Мамина-Сибиряка в течение всей творческой жизни. Он писал об этом и в период «безымянного авторства», и в «Уральских рассказах», и в период зрелого творчества, считая насилие одним из проклятых русских зол. Отношение Мамина к нему было непримиримым. Недаром в уста доктора Рихтера он вкладывает фразу, вполне отражающую его собственную позицию: «Вы, Игнат, просто негодяй и пальца не стоите Агафьи. Бить такую женщину – это... это... Одним словом, вы – негодяй» (288).

Гражданская жена доктора акушерка Прасковья Ивановна оказывает Агафье первую помощь, пытается принять участие в ее судьбе, но получает отпор: «Хоть и битая, а все же мужняя жена в настоящем законе».

Озабоченная стремлением Агафьи при посредничестве старцев «спасать свою душу», Прасковья Ивановна рассказывает об этом доктору, который вначале воспринимает эту историю холодно, а затем заинтересовывается: «В самом деле, вот он живет на Урале пять лет, имеет с раскольниками постоянное дело и ничего о них не знает. Даже и не интересовался что-нибудь узнать. А эти люди живут своим собственным миром, у них свои жгучие интересы, сомнения и страстное тяготение к правде, хотя последнее и выражается иногда в довольно странных формах, чтобы не сказать больше. Конечно, тут есть и своя доля религиозного фанатизма, и наследственность, и гипноз, и воинствующая стадность. Во всяком случае, явление громадной общественной важности, непонятное и не объясненное до сих пор, но продолжающее существовать, принимая уродливые формы» (271).

Позволим себе отвлечься. Внутренняя речь героя кажется примечательной, ибо в ней выражено понимание Д. Н. Маминым-Сибиря-

ком сложной и противоречивой природы старообрядчества. Об этом обстоятельно пишет Л. С. Соболева, замечая, что «глубокое знание писателя современных ему теорий в соединении с поразительной наблюдательностью и художественной интуицией позволили ему создать тот образ староверия, который оказался глубже и точнее всех изысканий, уберег от схематизма и односторонности в оценке староверия»[3].

Племянник Д. Н. Мамина-Сибиряка Б. Д. Удинцев в своих воспоминаниях 1971 г., рукопись которых хранится в фондах Объединенного музея писателей Урала, пишет: «Всегда мне казались чем-то близки и понятны старообрядцы, эти представители подлинно “народной веры”, к которым с уважением относились и отец, и Мамин-Сибиряк (Дмитрий Аристархович Удинцев, зять писателя, учился, как и Мамин, в Екатеринбургском духовном училище, а затем в Пермской семинарии. – *Г. К.*). Дядя Митя несколько раз водил меня в старообрядческий храм на Пушкинской улице, и я помню, с каким интересом присматривался он к лицам прихожан этого храма. “Ты посмотри на них, какая у них выдержка, а какая замечательная иконопись... Это тебе не петербуржцы, неврастеников тут не встретишь”.

Это настоящая Россия, с ее традициями и памятью о прошлом. Дядя Митя любовно мне показывал древние старообрядческие святцы, которые он бережно сохранил у себя в кабинете на Верейской улице»[4]. Разумеется, отношение Мамина к старообрядчеству было строже, чем в данном эмоциональном замечании, но оно примечательно, потому что отражает одну из сторон понимания писателем этого исторического явления.

Женщины-старообрядки всегда вызывали особый интерес Д. Н. Мамина-Сибиряка. Сестра писателя Елизавета Наркисовна вспоминает одну из самых влиятельных начетчиц Матрену Афанасьевну Попову, нередко бывавшую в доме Маминых в Висиме, которую отец писателя, православный священник Наркис Матвеевич Мамин, полушутя называл «отец Матрентий». Возможно, эта женщина стала прототипом ряда образов раскольниц в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка, в частности, Матрены Павловны, героини рассказа «Тайны зеленого леса», Василисы Мироновны из очерка «Старатели» («В горах»).

В рассказе «Сибирские старцы...» Мамин вывел образ подобной женщины – «честной матёрой» вдовы (матёрая женщина – у которой есть дети. – *Прим. Д. Н. М.-С.*) Марьи Тимофеевны, которая привечала у себя раскольников, давая им пропитание и ночлег. В дан-

ном случае влиятельная раскольница играет явно деструктивную роль: она намеренно вносит смятение в душу Прасковьи Ивановны, которая чувствует в ней ту «истеричную ласковость, которая гипнотически действует на толпу», ругается на «полубарыню», настраивает Агафью против мужа, твердя ей: «Не муж он тебе, твой Игнат» (274–275), наконец, именно она приносит в дом доктора трагическую весть о смерти Агафьи в скиту.

Мамин отводит размышлениям доктора о причинах возникновения религиозной мании у Агафьи целую главу (седьмую). Аналитически, сторонним умом Рихтер исследует данный феномен, рассуждая: «Раскол расколом, социальные условия сами по себе, а по-моему, тут причины кроются гораздо глубже... Если, например, смотреть на Агафью как на нервную больную?». Но это предположение Рихтера не подтвердилось, даже когда он обратился к ее семье, «родовому прошлому, как первоисточнику». Тогда мысль доктора движется дальше и достигает философско-исторических обобщений: «А история, сама по себе, разве не есть история массовой истерии? Первые века христианства, эпоха крестовых походов, священная инквизиция, реформация, наш родной русский раскол – все это только отдельные звенья одной общей органической цепи. Агафья являлась в этом круговороте громадной исторической концепции только минимальным фактом, той бактерией, которая создавала незримо самую историю» (278). Здесь мы опять слышим голос автора, рассуждающего о месте женщины в истории, как и в рассказе «Перекати-поле»: «Например, кто проделал всю русскую историю? Да вот эта самая тамбовка Донька... Я говорю не о том, что Донька родила эту историю, – нет, она внесла в нее всепокоряющую живучесть, изумительную эластичность форм, еще более изумительную приспособляемость в каком угодно положении» (251).

Продолжая исследовать истоки религиозной истерии Агафьи, Рихтер встречается с раскольником-проповедником, старцем Матвеем. Это происходит уже в девятой главе. Сравнивая раскольничьего митрополита Кирилла из «Великого грешника» и Матвея из рассказа «Сибирские старцы...», Л. М. Слобожанинова справедливо замечает, что если проповедь Кирилла созвучна народной этике и, как истинная вера, просветляет людей и поворачивает их в сторону добра, то старец Матвей очаровывал людей «гипнотизирующей логикой», засыпал их цитатами и еще более непонятной терминологией[5]. «Так, – утверждает Мамин, – могут говорить только религиозные маньяки, для которых слова дороже их содержания» (284).

Однако в Агафье слова Матвея вызывают прилив совершенно искреннего религиозного чувства, которое преображает ее и снаружи, и изнутри. Мамин описывает ее духовный расцвет с мастерством опытного художника. Он использует весь свой изобразительный арсенал: язык, построение диалогов, портрет – все работает на то, чтобы убедить читателя, что эта женщина прекрасна и достойна восхищения: «Агафья за лето похудела, потому что постилась и волновалась. Синяки прошли, и она сделалась еще красивее. Глаза, благодаря худобе, казались больше и смотрели таким хорошим, вдумчивым взглядом. Доктор как-то встретил ее в столовой, когда Прасковья Ивановна заказывала обед, и невольно залюбовался ею. Какая красивая женщина, – подумал он вслух» (285–286).

Автор идет дальше: он показывает преображающее воздействие новой Агафьи на героя-интеллектуала, открывающего благодаря ей неведомые ему доселе истины: «Агафья закрыла лицо руками и тихо заплакала. Доктор смотрел на нее и не знал, что ей сказать в утешение. Ведь в сущности, она была права...

Да и что он, гражданин Рихтер, мог ей сказать: живи с нелюбимым мужем и спасай свою душу у меня на кухне. А ее манило пустынножительство в горной глуши, жажда подвига, страстное желание стряхнуть с себя всякую женскую скверну. Сколько в последнем для этой простой и чистой души было поэзии, смысла и неотвратимой ничем тяги... И как сейчас он, гражданин Рихтер, вот сейчас понимал ее, всю понимал, с ее нелепыми словами, полумыслями и родовыми муками внутреннего духовного человека» (287–288).

Наконец, Мамин делает еще один шаг в направлении идеализации своей героини – его интеллектуальный герой влюбляется в Агафью: «С гражданином Рихтером делалось что-то странное, непонятное, радостное и пугавшее его. В его жизнь ворвалась новая струя, которая провела резкую грань между его прошлым и настоящим. Он не узнавал самого себя. Выходило как-то так, что как будто до сих пор он даже не жил, потому что не испытывал никогда того радостного волнения, которое сейчас захватило его». Автор вкладывает в уста своего героя и откровенное признание: «Да, да, вы угадали... Я люблю ее!..» (187–188).

Однако, оставаясь предельным реалистом, Мамин недолго задерживается на описании романтических чувств героев. Возвысив перед читателем свою героиню до абсолюта, он резко опускается на землю. Конец рассказа трагический, снова возвращающий нас к уродливым формам староверия – бытовому скитничеству. Агафья все же

оставляет господский дом, уходит «спасать свою душу», а затем, соблазненная Матвеем, умирает при родах. О страданиях Рихтера, узнавшего о ее смерти, Мамин говорит очень скупо, но в этом кажущемся равнодушии стороннего наблюдателя читатель угадывает литературный прием автора, который использует всего несколько штрихов, чтобы рассказать о неизбывном человеческом горе: «Гражданин Рихтер ушел к себе в кабинет и, не зажигая лампы, долго стоял у окна. На него глядела темная ночь... Темно было и на душе гражданина Рихтера» (293).

Итак, идеальная женщина, по Мамину, обладает некоторыми типологическими свойствами: она является цельной натурой с глубоким внутренним миром и сильным характером; она предана своим убеждениям и готова идти за них на страдание (и всегда страдает); она искренна, чувствительна и ранима; она преображает мир вокруг себя и просветляет души людей. Внешне это, как правило, крепкая статная женщина с большими красивыми глазами и ясным взглядом.

Думается, цикл «Медовые реки» является прекрасным образцом мастерства зрелого Мамина. Несмотря на неравноценность произведений позднего периода, несомненно, что накопленный жизненный опыт, отточенность таланта, знание современных философских и религиозно-философских идей, новые наблюдения, которые он приобрел, живя в Петербурге, в значительной степени обогатили творчество писателя. Новые веяния в литературе и новые требования читающей публики привели к тому, что в своем творчестве Мамин оказался ограничен в основном жанрами малой прозы, но его произведения стали более четкими, менее расплывчатыми по композиции и более насыщенными идейно. При этом писатель сохраняет великолепное знание языка всех социальных слоев, художественную изысканность в описании природы, изобретательность в выборе и развитии сюжета, тонкий психологизм в разработке характеров. Словом, позднее творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка еще ждет объективного анализа и справедливой оценки как специалистов, так и читателей.

Примечания

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 11. СПб., 1917. С. 222. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[2] *Слобожанинова Л. М.* О рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка 1900-х годов // Литературный квартал. 2007. № 9. С. 38.

[3] *Соболева Л. С.* Старообрядчество в творческой биографии Д. Н. Мамина-Сибиряка // Дергачевские чтения–2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2001. С. 213.

[4] *Удинцев Б. Д.* Воспоминания // Научно-вспомогательный фонд Объединенного музея писателей Урала. Д. 4742. С. 141.
[5] *Слобожанинова Л. М.* Указ. соч. С. 38.

© Е. А. Шпаковская
Екатеринбург

Д. Н. МАМИН-СИБИРЯК КАК ЗРИТЕЛЬ

Проблема зрителя

Проблема «Мамин-Сибиряк как зритель» является частью большой, недостаточно изученной проблемы «Мамин-Сибиряк и театр».

Сама по себе проблема зрителя не так проста, как кажется. Театр как вид искусства обладает и познавательной, и воспитательной функцией. Театр, как известно, начинается с вешалки. Зритель входит в зрительный зал, после чего возникают особые отношения сцены и зрительного зала. Актеры, которые работают на сцене, многого хотят от зрительного зала, а зрительный зал многого хочет от актеров. Задача актеров – донести идею автора, раскрыть характеры героев, которые они изображают, показать свою трактовку роли, сыграть жизнь, осуществить задумки режиссера. Актеры заинтересованы в том, чтобы спектакль имел успех, чтобы он повторялся. Им нужны аплодисменты и ободрение зрителей. Зрители, в свою очередь, хотят получить от сцены массу эмоций, впечатлений. В театре восприятие зрительным залом того, что происходит на сцене, является коллективным. Это коллективное восприятие может выражаться по-разному: зал может «взорваться смехом», аплодисментами; «затаить дыхание», «встать в едином порыве», но может и «провалить пьесу» с помощью клакеров. В коллективном восприятии есть и индивидуальное у каждого зрителя.

Мамин-Сибиряк, конечно, был не простым, а весьма искушенным зрителем. Для того чтобы стать таким, надо постоянно ходить в театр, любить его. Вкус и эстетические запросы формируются постепенно. В каком бы городе ни жил Мамин-Сибиряк, он всегда ходил в театр, знал его – был ли это Екатеринбург, Пермь, Москва или Петербург. Но первое серьезное приобщение к театру случилось у него довольно поздно. Мальчик, выросший в семье священника, в заводском поселке Демидовых, в детстве не ходил в театр, хотя на ярмарках он мог видеть представления цыган и странствующих трупп.

В Перми, где Мамин учился в духовной семинарии, он получил первые серьезные зрительские впечатления. Он жил рядом с театром и каждый день ходил мимо. Студенты духовной семинарии поставили пьесу Бульвер-Литтона «Кардинал Ришелье». И эта пьеса на Мамина-зрителя произвела большое впечатление. Она шла во многих театрах России. Об этом свидетельствуют репертуары крупных театров, опубликованные в книге «История русского драматического театра». Впечатления Мамина как зрителя об этой пьесе нашли своеобразное отражение в его романе «Горное гнездо», где появляется герой с прозвищем «Ришелье» и соответствующим характером. Так зрительские впечатления перетекают в творчество.

В 70-е гг., будучи петербургским студентом, Мамин-Сибиряк осваивал столичные театры. Именно в эти годы прошли блестящие гастроли итальянской оперной певицы Аделины Патти, обладающей чарующим, великолепным, богатым голосом, про который писала вся пресса. В русской литературе появились отклики на эти гастроли. Так, например, даже Лев Толстой в романе «Анна Каренина», хотя он и не был на спектакле Патти, показывает отношение светского общества к этим гастролям – ажиотаж, и даже Анна Каренина просит знакомого офицера достать ей билет. Но Толстой не описывает саму певицу, ее голос, ее талант, а дает лишь отношение света. Так, например, один из офицеров говорит про певицу, что она «поет слишком громко».

А Мамин-Сибиряк в романе «Черты из жизни Пепко» описывает, как он со своим приятелем-студентом, имея четыре рубля на двоих, не смог купить билета на Патти, дающей спектакль в Большом театре. Он попросил провести его по черной лестнице на пятый ярус, минуя контролеров. «Похождение, – пишет Мамин, – принимало фантастический характер». И это действительно так: с потолка Большого театра молодые люди спустились почти на самую сцену. Уже здесь проявляется внимание Мамина к деталям театральной изнанки, интерес к жизни за кулисами, к персонажам театрального мира, обычно остающимся за пределами зрительского внимания. И в конце концов, он наблюдает за актрисой, которая уже сидит в углу сцены, за декорациями, усталая, укрытая теплой шалью, маленькая женщина. Автор не описывает ее голос, она важна для него как женщина-актриса. Зрительские впечатления вновь творчески перерабатываются автором.

Иногда зрительские впечатления Мамина приписываются героям его произведений для их характеристики. В романе «На улице»

образу журналиста Покатилова приписано восхищение гастролями заезжей опереточной дивы мадам Жюдик. Ни о таланте, ни об игре этой актрисы не говорится ничего. А говорится только о том, какие подарки она получала, о ее необыкновенной ловкости. Эту ее черту в свое время осмеял Некрасов в поэме «Современники», где сатирически изображаются юбиляры и триумфаторы современности: «Восторга крик, порыв блаженства: / “Мадам Жюдик – верх совершенства”».

Театры любимые и нелюбимые

Мамина интересовали все театры, будь это провинциальные труппы, или столичные, или рабочий театр переплетной мастерской Кругляшовых. Он говорил, что очень важно знать репертуар театра, это – путь формирования твоего зрительского интереса. В том же романе «На улице» Мамин выделяет некоторые категории зрителей и дает их своеобразную классификацию.

Вначале – зрители первых рядов партера и лож бенуара, самые дорогие места для привилегированной публики, достаточно образованной и состоятельной. Здесь любят сидеть те, кого Пушкин назвал «непостоянными обожателями очаровательных актрис». Те, кто чаще бывает за кулисами, чем в зрительном зале.

Во вторую группу Мамин выделяет купеческих зрителей, которых становилось все больше. Известно, что русские императоры в середине века приглашали купечество на приемы в Зимний Дворец, желая приобщить его к иной культурной среде. И купечество, действительно, в чем-то менялось со временем. Вот известный пример из «Чайки» Чехова, когда Нина Заречная едет на гастроли в провинциальный город и с горечью говорит Треплеву: «По дороге образованное купечество будет приставать с любезностями». При этом и актеры, и дирекции театров понимали необходимость купечества как мецената, так нужного для развития театра.

Еще один тип публики – горожане, мещане, обыватели, так называемый простой зритель.

А самый привлекательный для Мамина зритель – это современная молодежь, студенты, курсистки, которые искренне любили театр. Сам Мамин в свое время был именно таким зрителем.

В своих театральных пристрастиях Мамин был весьма субъективен. Конечно, больше всего ему нравился Малый театр с его великими актерами и режиссерами, с классическим репертуаром. Приехав в Москву с женой, Марией Якимовной, он посетил юбилейный спектакль «Ревизор» Гоголя, любимого драматурга Мамина. Из русских

драматургов он предпочитал Гоголя, Островского, Чехова. Шекспир для него был классик и гений. Театры императорские Мамин не жаловал, особенно недолюбливал Александринский за казенный дух, который там царил. Сказалась в этом некая субъективность: Александринка была лучшим петербургским театром. Но там часто шли быстро забываемые вещи модных драматургов. Например, пьесы Крылова стояли рядом с Шекспиром. Мамину не нравилось, что Савина могла играть как в классике, так и в однодневках. И хотя Савина – примадонна Александринки – сыграла весь классический репертуар, Мамин говорил в письме: «Я, грешный человек, не понимаю Марию Гавриловну».

Известно также, что Мамин не любил оперы. В письме А. С. Маминой от 14 января 1892 г. он писал: «...в сущности, все оперы балаган, и очень скверный балаган, и я никогда не хожу смотреть на них. Это не искусство, а черт знает что такое...». Любопытно, что по повести Мамина «Охонины брови» в Свердловском оперном театре в 50-е гг. была поставлена опера.

Мамин и актеры

Мамин, любивший Малый театр, почитал его крупнейшую трагическую актрису – Марию Ермолову, которая впоследствии станет первой народной артисткой нашей страны.

Он был хорошо и близко знаком с русской актрисой и театральным педагогом Александрой Гламой-Мещерской. В 1878 г. она дебютировала в Александринке. Позже уехала в провинцию, играла в Киеве, Житомире и других городах. В 1880 г. Глама поступила в труппу Пушкинского театра в Москве, где заняла ведущее положение наряду со Стрепетовой, Андреевым-Бурлаком и другими актерами. Критика считала, что отличительными чертами актрисы были простота и искренность, что привлекало и Мамина. Он ценил в ней и педагога, и даже воспользовался ее консультациями, когда готовился выступать с чтением своих произведений на литературном вечере. Публика высоко оценила его манеру чтения. Глама оставила том интересных воспоминаний о театральной жизни современников (вышел в Москве, в 1937 г.).

Известно, что Мамин очень увлекался талантом Андреева-Бурлака, о котором Глама писала в своих мемуарах: «...комик с сильным уклоном к трагизму. В ту пору, когда я познакомилась с ним, имя его буквально гремело». Неравнодушен к искусству Бурлака был и Репин, который написал знаменитый портрет Бурлака в роли гого-

левского Поприщина. На художественной выставке в Москве вокруг портрета собирались толпы народа.

Абрамова в жизни Мамина

Особой страницей в жизни, в судьбе писателя является его встреча с актрисой Марией Абрамовой. Он измерял талант Абрамовой европейским уровнем и сравнивал ее с французской актрисой Адриенной Лекуврер, судьба которой была трагична. Абрамова блестяще читала предсмертный монолог Адриенны Лекуврер из одноименной пьесы, о чем Мамин с восторгом писал в своих воспоминаниях. Абрамова была смелой и талантливой женщиной, сумела на полученное наследство создать в Москве театр, привлечь внимание публики. Правда, позднее театр прогорел из-за нехватки денег. Абрамова смело шла к талантливым творческим людям, сама начинала знакомиться с писателями, которые ей нравились. Ее высоко ценил Короленко. Вот и к Мамину она пришла первая. В своих воспоминаниях он пишет: «Я пришел с охоты. И мне передали, что мной интересовалась и хочет со мной познакомиться столичная актриса Мария Абрамова».

Венгерка по происхождению, Абрамова была дочерью екатеринбургского фотографа, в Екатеринбург она приехала к отцу. Мамин защищал Абрамову от нападок критиков газеты «Екатеринбургская неделя», которые обвиняли ее в ложно-классической манере игры и грубо сталкивали двух премьерш театра. Мамин к этому времени был признанный в Екатеринбурге критик. Появляясь в зрительном зале екатеринбургского театра, он садился на специальное кресло, которое было отведено в середине зала для театрального критика. Как свидетельствуют воспоминания, мог и задержаться на несколько минут. И зрители, и актеры терпеливо ждали его и приветствовали, когда он появлялся. Все заметили, что он очень внимательно смотрел все роли Абрамовой, открыто выражал свое восхищение. Очень скоро он понял, что надо спасать Абрамову от провинциальных нападок, и увез ее в Петербург. Там он водил ее по редакциям журналов и газет, знакомил с журналистами и редакторами. Была встреча и с крупным критиком Михайловским, которому Абрамова очень понравилась. Мамин посетил в Петербурге, где она играла в пригородных петербургских станционных театрах на вокзалах (как, например, знаменитый театр в Павловске, куда съезжалось много публики), все спектакли с ее участием. Уже будучи беременной, она не уходила со сцены даже на 9-м месяце.

Мамин в Петербурге

Мамина связывали дружеские отношения с его старым екатеринбургским приятелем Николаем Казанцевым, драматургом, автором пьес, которые шли на сцене и которым Мамин давал свои оценки. Мамин видел их много, но зафиксированный отзыв остался один. В нем Мамин разбирает пьесу Казанцева «Всякому свое» (письмо от 3 апреля 1893 г.): «Теперь перехожу к делу, именно к Вашей пиэсе. Из газет Вы уже знаете, как она прошла, но из газет же Вы знаете, что такое наша театральная рецензия и как она пишется. Для меня это еще больше понятно, потому что я лично знаю этих борзописцев.

Большой ошибкой было ставить пиэсу не в конце сезона, а прямо в хвосте – тут и публики нет, и актеры играют через пень колоду. Затем, пиэса поставлена на Михайловском театре, где одни цены убьют какую угодно пиэсу. Первый ряд кресел стоит 6 рублей, а в восьмом я заплатил 3 рубля. Виноват во всем дурак Куманин, который не умел выговорить необходимых условий. Из исполнителей хорош был один Ленский, игравший Никитушку, и только отчасти Дунечка – Потоцкая. Вообще пиэсу провели крайне вяло и даже не знали ролей. Мне один рецензент говорил, что актеры нарочно проваливают пиэсы в это время, чтобы избавиться от обязанности играть после пасхи. Это большое свинство, как свинство и рецензентское.. Наша императорская сцена стоит ниже всякой критики, и публика не ходит в театр. Александров-Крылов окончательно достукает дело... Пишу то, что хорошо знаю. Отдавать им пиэсу, значит ее погубить, а если уж ставить, так только в Москве.

Я вынес из театра, когда шла Ваша пиэса, самое грустное впечатление и был рад, что Вы не могли видеть происходившего. Не преувеличивая, скажу, что частная антреприза относится к делу гораздо добросовестнее. Все это очень и очень грустно и обидно, особенно по сравнению с постановкой дела у французов, которые играют в том же Михайловском театре».

Это письмо Мамина на фоне его зрительских впечатлений – одно из немногих с подробным описанием театральных впечатлений и ситуации в театре в целом. Ничего не говоря о самой пьесе, он анализирует обстоятельства ее появления. Это письмо выдает профессионального критика, знающего театральную изнанку не понаслышке.

Мамин-Сибиряк был театральным зрителем необыкновенным, не рядовым. Ведь при этом он – прозаик, драматург, знаток театра. В его произведениях о театре подчас трудно отличить его реальные

зрительские впечатления от художественного вымысла. Он – автор двух десятков рассказов и повестей об актерах, театре, актерском быте, который он знал досконально. А его зрительские наблюдения и впечатления после спектаклей далеко не всегда фиксировались. В этом трудность изучения проблемы «Мамин как зритель». Только и известно, что Мамин был в таких-то театрах, видел определенные спектакли. Конечно, он перерабатывал свои впечатления в образы в рассказах о театре.

После смерти Абрамовой Мамин-Сибиряк жил в пригородах Петербурга на дачах, в самом Петербурге. Особенно – в Павловске, где был пристанционный театр. Он любил сидеть в привокзальном ресторанчике, за столиком у окна, попивая пиво, от которого он полнел и тучнел, за что ему попадало от жены. Здесь же он общался с заходившими сюда писателями и театралами, обменивался с ними впечатлениями. Иногда – просто наблюдал за людьми, как они входили и выходили из зала, гуляли в антракте. Вот, к примеру, в романе «Падающие звезды» есть эпизод, явно подсмотренный из окна в Павловске: объяснение в любви в аллее парка, во время антракта на спектакле пристанционного театра.

Он был очень чуток к новым веяниям в драматургии, театральной эстетике. В последние годы своей жизни, 15–20 лет после смерти Абрамовой, он серьезно увлекся знаменитыми северными драматургами: Ибсеном, Гауптманом и Метерлинком. Отношение к каждому из них было различным, кто-то нравился меньше, кто-то больше. Но главное – то, что в этом ему виделись новые пути развития реализма в драматическом искусстве, новые веяния. Ведь в русской литературе уже наступал Серебряный век. Он прожил в этом веке 12 лет и точно почувствовал потребность в новых веяниях, поиске новых путей в искусстве.

Мамину посчастливилось жить и работать в пору расцвета русского реалистического театра, быть современником великих актеров и режиссеров. Они обогатили его личность зрителя и его творчество писателя.

© Г. Л. Девятайкина
Новоуральск

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДВОЙНИКИ УРАЛЬСКИХ ГОРОДОВ В РАССКАЗАХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Своеобразие Д. Н. Мамина-Сибиряка в освещении процессов уральской действительности заключается, в частности, в использовании топонимов, которые выполняют роль узловых «точек» в художественном произведении, участвуют в создании смысловой многомерности текста за счет способности кодировать значительный объем информации на незначительном отрезке текста. Урал в очерках и рассказах писателя находится в оппозиции Москве и Петербургу как столицам, влияние которых на провинцию пагубно. В свою очередь, Урал рассматривается Маминым как структура, состоящая из центра и провинции – города и деревни.

Образ города четко прорисовывается писателем на страницах «Уральских рассказов». В рассказе «Башка» (1884 г.) создается образ Пропадинска, который получает дальнейшее развитие в «Поправке доктора Осокина» (1885 г.) и как «точечная цитата» появляется в очерке «Отрава» (1887 г.). Таким образом, создается уральский «сверхтекст», обусловленный топонимом.

Топоним Пропадинск как литературный двойник уездного уральского города, появившись в начале рассказа «Башка», выполняет предсказательную, судьбоносную функцию – готовит читателя к предстоящей драме. В названии уездного города заключена конкретность, твердость, даже некая окончательность семантики совершенного негативного действия (от глагола «пропáсть» с его метафорическим смыслом «дойти до тяжелого гибельного состояния»).

Усиливает семантическую насыщенность топонима употребление его в контексте регулярно повторяющихся лексем: «растворился», «утонул», «исчез», «пропал». В каждом из этих слов – драматичность бытия, растворённость города в осенней грязи, погружённость уральского мира в темноту ночи.

Пространство произведения, обозначенное как «городишко Пропадинск», реализуется в пейзаже: «Утро было *отвратительное* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – *Г. Д.*), точно природа *вывороти*ла из своих недр всю *грязь*, какая только была в запасе. По небу ползли низкие, *грязные* облака, цеплявшиеся за самые крыши городских домов. На улицах *грязь стояла по колено*, и можно было подумать, что с неба в течение двух последних дней лился не дождь, а *помои*»[1].

Реализация топонима осуществляется в его векторности, направленности на судьбы героев. Человек ошибается и буквально *пропадает* в *Пропадинске*, падает на «дно». Так случилось с Медальоном, когда-то окончившим гимназию с золотой медалью; с Корнилычем, который «теперь имел всегда измятое лицо»; с Фигурой, когда-то бывшей «хорошенькой женщиной, привыкшей требовать всеобщего внимания» (38); с Башкой, бывшим первым учеником в семинарии. Теперь все эти пропащие люди – «одного поля ягоды».

Топоним Пропадинск появляется в первом абзаце, и им же завершается повествование автора об одной истории из жизни города. Благодаря этому композиционному приему создается эффект замкнутого круга, из которого вроде бы и нельзя выбраться, но судьба Башки, опирающегося в жизни на «жестокую логику», заключавшуюся в том, что «жизнь требует цельного человека, сильного умом и волей», и его поступок в конце рассказа – уход из Пропадинска – вселяют надежду на то, что человек способен победить «этот всеобщий разлад».

Д. Н. Мамин-Сибиряк расставляет акценты на жизненных ценностях, среди которых самой сильной называет любовь: именно она помогла Башке выбраться из плена «гнилого кабацкого притона» и начать много работать, чтобы сделать свою любимую женщину – Фигуру – счастливой. Однако человеческого в Пропадинске не осталось – настоящие чувства высмеиваются: «Подогретая вином и общим вниманием, Фигура принялась рассказывать о Башке в лицах, кривлялась, размахивала руками и несколько раз чуть не растянулась на полу. Это даровое представление надрывало животики всей “Плевне”...» (62). Кабак, с которым ассоциируется «дно» жизни, назван, видимо, в честь болгарского города, но фонетически это название соотносится со словами «плевать», «плевок». Он является, по сути, пропастью, преисподней. Здесь теряют человеческую сущность его завсегдатаи. Есть только один путь к спасению – вырваться из города, покинуть его, что и делает главный герой Башка.

Расширение и углубление образа города Пропадинска происходит в рассказе «Поправка доктора Осокина», когда становится известно, что город стоит на реке Пропадинка. Ойконимы часто образуются от гидронимов, с которыми, в свою очередь, связано большое количество мифов и преданий[2]. Можно предположить, какие тайны хранит в своих водах «бойкая горная речонка Пропадинка», потому что судьба людей, живущих на ее берегах, трагична. Автор перечисляет человеческие беды: «учитель скоро спился и умер» (18), «Блюдечкин застрелился», «сколько человек по миру пустила ... а уж

сколько слез жены мужние ... пролили и синяков износили» (18), «доктор очень несчастлив» (19) и т. д. Одно из значений слова «пропасть», от которого предположительно образовалось имя реки, – «болезнь, смерть»[3] прослеживается в контексте произведения.

Топоним Пропадинск в этом рассказе впервые звучит из уст Матрены Ивановны, в прошлом акушерки. В разговоре с доктором она сначала указала на отрицательные качества «пропадинских дам», а затем назвала Пропадинск захолустьем, где «вянут хорошие девушки».

Субъективной оценке героини в начале произведения противопоставляется авторская характеристика места: «Уездный город Пропадинск совсем не был таким захолустьем, как отзывалась о нем Матрена Ивановна; напротив, это был очень чистенький и бойкий городок с двадцатитысячным населением, с развитой промышленностью и тем особым бойким складом жизни, каким отличаются все сибирские города. Правильные широкие улицы, обстроенные каменными и деревянными домами, вытянулись параллельно течению маленькой горной речонки Пропадинки. Издали вид на город был очень красив: чем-то свежим и оригинальным веяло от этой пестрой кучи домов, садов, церквей, общественных зданий, дач и заимок. Трудно было даже сразу разобрать, где кончался собственно город, потому что заимки и дачи уже входили в черту города, а затем почти в центре зеленою шапкой высилась небольшая лесистая горка, служившая местом для общественного гулянья...» (12). В ходе повествования пейзаж, однако, омрачается картинами, схожими с описанием города в рассказе «Башка»: «...стояла осень, и везде городские улицы были залиты сплошною грязью» (25).

Городские картины максимально детализированы. Этому способствуют введенные в текст годонимы, использованные ранее в произведении «Башка»: «Кабак “Плевна” находился в глухом переулке, который шел от Хлебного рынка» (31); «От “Плевны” ему нужно было перекосить соборную площадь, потом обогнуть старый гостиный двор и свернуть в узкую Проломную улицу, где тонули в грязи постоялые дворы» (35). Топонимический характер «Поправки доктора Осокина» создается не только путем повторения тех же названий улиц и площадей, но и введением новых имен: «У Матрены Ивановны был свой домишко, стоявший на Соборной улице рядом с запустелыми хоромами разорившихся богачей Ефимовых» (13); «Доктор шел ... вдоль Проломной улицы к центру города... Миновав Проломную улицу, доктор вышел на Черный рынок, потонувший в не-

пролазной грязи, а потом повернул в узкую Мучную улицу, набитую мучными лавками, крестьянскими телегами и целыми стаями голубей. Наконец доктор очутился на Соборной площади, центр которой был занят старым гостиным двором» (25).

Путь доктора Осокина прямо противоположен движению Башки. Общим для обоих героев является прохождение их по Проломной улице. Пролом – это то, что ассоциативно связывается с выходом, но не упорядоченным, не закономерным, а возникшим в результате неизбежного силового воздействия. Люди, живущие в Пропадинске, ищут способ улучшения своего бытия, но сделать это, как показывает писатель, очень трудно. Повторяющаяся характеристика улицы – «узкая» – усиливает коннотацию годонима «Проломная». Героям необходимо приложить немалые усилия, чтобы выбраться со «дна» жизни. Решившиеся на это буквально «идут напролом»: Башка первоначально отправляется за деньгами, которые смогут помочь преодолеть похмельное состояние ему и завсегдатаям кабака «Плевна»; доктор Осокин совершает первые шаги на пути осуществления своей идеи-мечты, которая в реальности уже не осуществится. В действительности, именно эти усилия стали для героев поворотными. Результатом движения Башки по «узким и грязным» улицам становится встреча с Медальоном, человеком, равным ему по интеллекту, и с Фигурой, женщиной, ради которой ему захотелось стать лучше. Эти встречи сыграли судьбоносную роль в жизни Башки – они ускорили процесс его ухода из Пропадинска – и роковую для доктора Осокина, который иллюзорно изменил свою жизнь, создав комнату (пусть несуществующей, но такой желанной!) старшей дочери, что привело его к сумасшествию.

Описанный Д. Н. Маминым-Сибиряком путь героев – своеобразная метафора их жизненного пути. И Башка, и доктор Осокин сами выбирают свою судьбу: Башка пошел от центра города к окраине, что и помогло ему впоследствии найти выход из Пропадинска; путь доктора словно намагничен в сторону центра. Как известно, середина всегда сакральна, она вбирает в себя суть явления (это отмечает В. Н. Топоров, анализируя роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). Следовательно, доктор Осокин выбрал путь к пропасти – он обречен быть только «мужчинкой» и лелеять надежду на иллюзию жизни в возможности. В изображении борьбы двух сил – центростремительной и центробежной – реализуются разные значения глагола «пропасть»: «исчезнуть» (рассказ «Башка») и «окончательно потерять веру в себя» («Поправка доктора Осокина»).

Топографическая точность, с одной стороны, придает рассказу очерковый характер, т. е. топонимы выполняют здесь номинативную функцию, с другой, подтверждает предположение о том, что любая деталь для Мамина необыкновенно важна, так как она несет в себе «закодированную информацию». Записные книжки писателя свидетельствуют о том, что он серьезно подходил к проблеме выбора топонима. Например, по первоначальному замыслу автора дом доктора Осокина должен был стоять на пересечении улиц с красноречивыми названиями – Разгуляевской и Гнилого переулка[4]. Во время работы над произведением, возможно, писателю показалось, что для небольшого по объему рассказа слишком много имен, вызывающих негативные ассоциации, и Мамин решил не указывать точные координаты местонахождения дома Осокина. Фамилия этого героя тоже говорящая: осока – «трава, растущая на гнилой, заболоченной почве», сорняк, который желает «разгуляться», потому что быстро заполоняет огромные территории. Листья этой травы острые, режущие, сама она не используется в хозяйстве. Наделяя своего героя такой фамилией, Мамин подчеркивал предопределенность его судьбы. Улицы, по которым проходил доктор Осокин, наоборот, носят красивые, ассоциирующиеся с жизнью названия – Мучная, Хлебная.

Код этих годонимов прозрачен: жизнь – там, где есть хлеб, наличие хлеба невозможно без труда. Значит, наряду с «завсегдатаями» кабаков и доктора, «самое имя которого являлось чем-то вроде заразы» (29) – Осокин, есть люди, умеющие и любящие работать. Благодаря их труду держится еще город.

Имена собственные в художественном мире Мамина-Сибиряка отражают народное миропонимание. Авторская оценка происходящего чаще завуалирована и осознается на уровне интертекста. Разгадать тайну пагубного влияния города Пропадинска на его жителей помогают библейские имена собственные. В Пропадинске рассказа «Башка» «живет» владелец кабака Ванька Каин, а в Пропадинске «Поправки доктора Осокина» – лакей Авель.

Каин «был великий тактик и в совершенстве обладал величайшим сокровищем, которое называется “чувством меры”; людей он видел насквозь и со всяким умел обойтись по-своему» (49). Этого героя Мамин наделил как плутовством, так и «чисто русским добродушием», как «административной прозорливостью», так и «благоговением перед чужим талантом», «пониманием». Литературные реминисценции вступают в непредсказуемую игру с другими компонентами текста. Со времен Библии Каин является символом на-

казанного великого грешника, и в Иване Васильевиче из рассказа Д. Н. Мамина-Сибиряка сочетаются отрицательные и положительные качества. Он жаждет наказания для тех, кто «настоящего понятия не хочет иметь и добра не помнит». Например, он радовался, что «образованному человеку» Башке пришлось в непогоду идти «грязь месить», потому что тот «облаял» любовницу Каина Акулину. Завсегдатаи же кабака любили Каина за то, что «он один относился к ним, как к людям» и мог выслать им «целое решето черного хлеба и лука» (49) в моменты голода. Однако живет Каин в Пропадинске, месте, где «множество талантливых русских выродков» заканчивают жизнь «“роковым общим знаменателем”, как назвал Башка кабак» (55).

В рассказе «Поправка доктора Осокина» доктор держал у себя «неимоверно глупого лакея» Авеля «из удовольствия назвать его первым человеком в мире» (21). Авель сумел «отблагодарить» доброго хозяина – украл у него деньги и сбежал. Мамин показывает, что в мире, где нарушаются законы человеческого бытия, а властвуют «пропадинские», все встает с ног на голову: угодный Господу Авель становится вором и предателем, а завистливый скиталец Каин при случае не прочь помочь людям.

Пропадинск, по мнению писателя, живет собственной жизнью. Мамин наделяет город способностью совершать человеческие поступки и проявлять эмоции. Пропадинск то «был глубоко убежден» в чем-либо, то «оскорблен в лучших своих чувствах», а то вдруг «заговорил». В рассказе «Башка» у города есть свое лицо, которое складывается из «физиономий» кабаков: «кабак “Зобун” в Проломной улице славился как притон конокрадов и лесоворов; кабак “Ямка”, около гостиного двора, служил сборным местом нищих; были кабаки самой подозрительной репутации как пристанище жуликов и мазуриков и т. п.» (45). Имена кабаков расширяют пространство Пропадинска, вызывая у читателя дополнительные ассоциации. Так, название кабака «Зобун», скорее всего, родственно слову «зоб», что значит «выпучившееся место», и глаголу «зобать», что значит «есть жадно, торопливо, во всю глотку»[5]. Для конокрадов и лесоворов необходимо принимать пищу быстро, и то, что притон стоит в Проломной улице, по которой им приходится пробираться, также оказывается очень удобным. Название кабака «Ямка» тоже вызывает дополнительные поля значений, например, связанные с произведением А. И. Куприна «Яма».

Возникающие ассоциации помогают понять идейную функцию

топонима Пропадинск. Она заключается в том, что это имя собственное подчеркивает грань между высокой философией и действительностью. Жизнь должна продолжаться, и не в «омертвелых формах» (о чем пишет доктор Осокин в своей работе), а в естественных. Рождение ребенка – вот в чем смысл человеческого бытия. «...Высшее счастье, какое доступно человеку, именно жить повторенною жизнью, быть молодым во второй раз и чувствовать, что вот именно ты не умрешь, а будешь жить, только в новой, лучшей форме» (40), – рассуждал Осокин.

Мотив «неродившегося ребенка» усиливает влияние имени Пропадинск на читателя. В «Башке» этот мотив завуалирован, лишь художественные детали позволяют понять, как важно для писателя, чтобы жизнь продолжалась. Так, например, Башка, «не помня ни матери, не имея семьи» (55), смотрит на веселый треск пламени и рассуждает: «Странная вещь этот огонь... это стихийное начало, с одной стороны ... с другой – символ очищения, прообраз домашнего очага, величайшее приобретение для ветхого человека и неутомимый работник для нового» (54). Амбивалентный образ огня соотносится, на наш взгляд, с художественным пространством, воплощенным в топонимах. Улицы и площади носят названия, которые коррелируют с идеей продолжения жизни (Хлебная, Мучная и др.), а имя города, где они находятся, указывает на опасность, нависшую над миром. Антитеза подчеркивает драматизм судьбы героев, которые попали в пространство Пропадинска. Здесь люди легко могут потерять человеческую сущность и стать «бывшими». Все «бывшие» герои рассказа «Башка» не имеют семьи, «ни отца, ни матери» не помнят. По сути, каждый из них сирота. Мотив сиротства созвучен мотиву одиночества. Женщины в «Поправке доктора Осокина» – Матрена Ивановна, бывшая акушерка, встречающая новую жизнь, и Поленька, «бывшая пропадинская знаменитость», – не имеют детей. Мамин расставляет акценты так, чтобы показать читателю, что в Пропадинске утрачивается мужское начало – мужчина превращается в «мужчинку». Своеобразной квинтэссенцией мотива сиротства является завершающий рассказ образ России, на просторах которой не нашлось места «бывшему» доктору. Он «пропал» – и жить ему в Пропадинске. В таком подтексте прослеживаются экзистенциальные мотивы творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. Н. Бердяев позже скажет, что на протяжении всей своей истории Россия «невестится, ждет мужа»[6]. Мамин призывает народ не становиться в разряд «бывших», а жить полноценной жизнью, рожать настоящих детей, а не

лелеять мечту о «неродившейся старшей дочери», быть мужчиной, способным зажечь и сохранить огонь домашнего очага.

Д. Н. Мамин-Сибиряк является продолжателем литературной традиции, для которой характерно использование говорящих топонимов. На уровне интертекста в маминских рассказах прослеживаются мотивы пушкинского произведения «История села Горюхина» и скрыто звучит риторический вопрос, заданный Н. А. Некрасовым: «Кому на Руси жить хорошо?».

В рассказе «Переводчица на приисках» (1883 г.) «не с радости, а с горя» народ идет в кабак. Герой Яков Шипицын так же, как и жители села Горюхина в произведении А. С. Пушкина, сначала был богат, пользовался почетом, а «теперь сир и убог». Судьба человека во многом зависит от выбора, который он совершает: повиноваться жестокому правителю или сбежать в лес, как, например, Леха Тарасов («История села Горюхина»); найти применение своим возможностям даже после банкротства, как Хомутов, или благодарить каждого, кто поднесет «стаканчик», как Шипицын («Переводчица на приисках»).

События рассказа Мамина происходят на приисках, расположенных недалеко от города Мохова. Придуманный писателем топоним употреблен в произведении лишь один раз и с определением «наш». Притяжательное местоимение усиливает связь между городом и его жителями. Место и человек сливаются. Их имманентность по отношению друг к другу скрыта в значении слова «мох», от которого образовано имя собственное «Мохов», и прослеживается в сюжете рассказа.

Мох – «растение без корней и цветков». Название города коррелирует со значением данного слова. Мохов – место, где много растений без корней и цветков[7]. Может, поэтому герои рассказа не помнят ни родства, ни добра – они без корней. Главная героиня Ираида Филатьевна не имеет детей – ее жизнь лишена продолжения, яркости. Хомутов не возвращает долг бывшему соседу и другу Шипицыну, Настенька, как «мох», «приживается» в любом месте, обманывает Ираиду Филатьевну, которая полюбила ее, как свою родную дочь. Иностранцы тоже, как мох, населили русскую землю. Даже на Урале, что спрятан горами и лесами от большой России, нашлось место и французам (m-r Пажон), и немцам (герр Шотт), и англичанам (мистер Арчер).

Такая коннотация топонима помогает Мамину снять характерную для национальной культуры оппозицию «свой-чужой». «Ино-

странцы такие же люди, как и мы с вами» (251), – говорит Ираида Филатьевна и называет их «нашими». Парадокс такого положения в стране очевиден: на нашей земле есть место всем «нашим» иностранцам, а героиня, наделенная писателем щедрой душой, остается без дома. Все доброе, что сделала она в жизни, словно «мхом поросло».

Странница по духу, Ираида Филатьевна не может найти своего места в мире. Родилась на Урале в семье генерала Касаткина. После фальшивого доноса на отца они вынуждены были переехать в Казань, где жизнь «для Ирочки была самым бурным периодом ее существования» (266). После смерти отца Ираида Филатьевна переехала в Петербург, где «встретила людей с такими же недостатками, как в Казани» (270). Затем она осознала, «что в Петербурге лишняя, что ей тут нет места, и уехала на Урал» (271). Маркируя жизненные этапы героини, топонимы словно окрашивают их определенным настроением – одиночества в большом мире.

Город Мохов из очерка «Родительская кровь» (1885 г.) вводится Маминым в последней главе и употребляется в контексте, отличном от окружения этого имени в рассказе «Переводчица на приисках». Это позволяет расширить коннотации имени собственного. Герой очерка Важенин «ездил в губернский город Мохов за какими-то таинственными документами» (184), следовательно, «гнилым», «болотистым» является не какой-то захолустный городок, а губернский, т. е. своего рода столица края.

Мохов находится недалеко от «середовины», которая «кажется громадной черной овчиной, растянутой по неровной, чуть заметно всхолменной поверхности» (144). Наверное, издалека эта овчина похожа на мшистый, мягкий ковер. Мамин-Сибиряк, однако, такую параллель не проводит. Возможно, он не хотел, чтобы топоним «Мохов» ассоциировался лишь с природой.

Информация, «закодированная» в топониме Мохов, важна для понимания идеи произведения. С одной стороны, по лексическому значению корня Мохов символизирует старость и гнилость, с другой – богатство. Много денег остается в губернском городе. Туда едут за «тайными бумагами» и «сплошной немец», как называли иностранцев на Урале, и русские, среди которых был борец за правду Важенин. Его отец «тоже о земле хлопотал, да так и кончился в остроге» (171). Важенин стал «рабом ... идеи» освобождения родной земли от «настоящей армии немцев». На суде этот герой выглядел «неизмеримо выше» всех присутствующих, потому что знал, что он

прав, чувствовал «всю силу родительской крови». Секрет же (так звали лесного сторожа), само происхождение которого было «секретно», на суде вел себя как дома. Он, «пропащий человек, счастливый собственным ничтожеством» (187), не имеет жизненных принципов, а лишь преклоняется перед господами. Именно Секрет, человек, который по служебному положению должен охранять середовину, «сфукал» ее господам.

Мамин вновь обращается к библейским мотивам, которые были отмечены ранее. Так, мотив предательства в этом произведении подкрепляется авторскими размышлениями о библейских историях – «убийство Каином Авеля, сцена, как продает Исав за чечевичную похлебку свое первородство Иакову, продажа Иосифа братьями измаильтянам...» (186). Финал же рассказа символичен. Важенин, много грешивший в жизни, становится силен своим прозрением и после суда возлагает на себя ответственность за спасение «пластунских народов», т. е. выступает в роли пастыря. Секрет продолжает идти по пути предательства и по велению господ, рабом которых он был всегда, прикармливает волков, бросая для них в лесу бараньи головы. В Библии жестокость гонителей Израиля сравнивается с лютостью и хищностью волков, а под овцами подразумеваются люди, «пастомые служителями Евангелия»[8]. Овцы считались священными животными и часто использовались в качестве жертвы. В аллегоричной форме Мамин показал, что Секрет ради собственного благополучия принес в жертву господам народы, жившие в середовине. Объясняя свое поведение, Секрет говорит: «И жалованье обещают... Буду себе с зеленым флачком на рельсах постаивать» (188).

В заключительной фразе Секрета («Мы им бараньи головы валим, а они лопают – только и всего») и в топониме Мохов звучит своеобразное предупреждение писателя о том, что история уральских деревень может «зарасти мхом», а хозяином на этой земле станет «сплошной немец» как символ чужака.

Мохов здесь является своеобразной пространственной и временной декорацией, изображение которой нечетко, однако необходимо для понимания идеи произведения. Пропадинск же полностью отождествляется с героями, т. е. их судьбы, эмоции, мысли параллельны судьбе города. Пропадинск выступает как специфическая модель мира. Выполняя данную функцию, образ города становится максимально цельным, позволяет выявить как авторскую картину мира, так и специфические законы городского пространства в определенное время.

Примечания

[1] Здесь и далее без дополнительных указаний тексты произведений цит. по: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Уральские рассказы: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. И. А. Дергачева. Свердловск, 1983. Т. 1. С. 30.

[2] См.: *Агеева Р. А.* Происхождение имен рек и озер. М., 1985. С. 127.

[3] *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 304.

[4] Записные книжки Д. Н. Мамина-Сибиряка // Научно-вспомогательный фонд Объединенного музея писателей Урала. № 1662, 53.

[5] *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1. С. 684.

[6] *Бердяев Н. А.* Судьба России. М., 2005. С. 17.

[7] *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1. С. 545.

[8] Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 475.

© Л. Н. Житкова
Екатеринбург

ДИСКУРС АВТОРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. КОЛОТОВКИНА

В произведениях И. Колотовкина, как и других уральских писателей, обращает на себя внимание такая повествовательная особенность, как тенденция к субъективно-личностному началу и открытым формам авторского присутствия. У Колотовкина повествователь соотносится с конкретным автором по всем параметрам: биографическому, психологическому, культурному, духовному и т. д., что для писателя в плане выполнения его творческих задач принципиально важно. Он не претендует на художественную оригинальность, на роль художника-творца. Его задача состоит в том, чтобы литературно освоить неизвестный еще «большой» литературе далекий мир провинциальной жизни, самобытной и одновременно включенной в общий процесс истории.

Автор репрезентирует себя как повествователь, рассказчик (личный повествователь), персонаж, который остается в зоне сознания автора, совпадая с ним. Очевидно, что в данном случае нет оснований дифференцированно рассматривать функции первичного субъекта повествования и целесообразнее использовать термин обобщающего значения «дискурс автора», «автор». Автор у Колотовкина находится внутри пространственно-временного континуума, в пределах которого развертывается сюжет. Физически и социально он часть той жизни, которую наблюдает и описывает. Он мелкий служащий, столь

же обездоленный и униженный, как все персонажи описанных историй, «свой» среди них.

Но вместе с тем он – носитель сознания – человек, не только описывающий различные жизненные истории, но и осмысляющий их. Перед нами живая личность с определенным отношением к жизни – эмоциональным, философским, идеологическим. Он – русский интеллигент с глубокими духовными интересами, обостренным чувством чужой беды и чужого страдания. В повествовательной структуре большей части произведений Колотовкина открыто доминирует точка зрения автора, приглашающая читателя к диалогу, что вполне логично для газетчика, каковым и был писатель, печатавший свои рассказы и очерки в уральской периодике его времени. Субъективно-личностная повествовательная манера писателя вполне определилась уже в его первой книге – цикле «"За горами" и другие рассказы» (1905). Начиная с первой книги, Колотовкин заявил о себе как о писателе социальной тематики: блок произведений с такой тематикой составляет основную часть творческого наследия писателя.

В книге «За горами» широко развернута панорама жизни приисковых рабочих в многообразии ее коллизий. Целостность книги – в ее материале, в едином – драматическом – пафосе, типажности персонажей, представляющих «толпу», некий «социальный хор», а также в личностно проявленной позиции автора-повествователя, объемлющего своим сознанием и человеческий мир, частью которого он является, и целостный природный мир с его «далями», открывающимися «за горами», с его притягательными тайнами.

Меняя пространственный ракурс, повествователь то находится рядом с персонажами, среди них, общаясь с ними как равный среди подобных себе, доверительно-интимно, то предельно дистанцируется, занимая позицию как бы даже «над миром», наблюдая за жизнью с поднебесной высоты Уральских гор. В решении задачи самоопределения автора природа в творчестве Колотовкина играет особую роль: она – своеобразный резонатор, «озвучивающий» духовно-душевное состояние автора, его мысли как результат переживания конкретного жизненного опыта. Переключая внимание читателя с изображения мрачных картин социальной действительности в природно-космическую плоскость, автор «вписывает» человека в мироздание, благодаря чему драматический (или даже трагический) пафос произведений Колотовкина одновременно и усиливается, ибо утверждается идея неизбывности страданий, и снимается в бесконечности космоса.

Горы с их вершинами, далями, лесами, небеса и зори всеобъятностью пространств и первозданной красотой намекают на некий высший и таинственный смысл. Их загадка манит и волнует: «Туда! Туда! За эти царственные, властные, недоступные вершины, в это загадочно безмолвное, неизведанное “прекрасное далекое”, где тухнет последняя зорька, куда плывут беспечальные, чуждые горя и счастья, вольные караваны прозрачных опаловых облачков» («За горами»)[1].

В других сюжетно-фабульно развернутых текстах первого сборника Колотовкина модальность автора проявляется через образно-лексические формы описаний, которые создают эмоциональный фон, однозначно выражающий оценочно-идеологическую позицию автора, наблюдающего необратимый процесс разрушения человека и природы.

В рассказе «Около золота» показана изуродованная приисковыми работами прекрасная равнина. Она «*безжалостно*» предана «грабежу и огню»: «...лес уничтожен, по всем направлениям тянутся, как *зияющие раны* (здесь и далее курсив мой. – *Л. Ж.*), траншеи, канавы, разрезы; когда-то вольные бешеные потоки *закованы* цепью клетки...», «грохот железа», «адский треск и искры дробящегося камня», «”*бешеное*” дыхание машин», «*дикий хаос* звуков», от которых «*дрожит и стонет*» горный воздух[2]. Слово «разрушение» в речевой зоне повествователя приобретает коннотативное значение.

Далее в очерках социального цикла Колотовкин более не использует приемов открытой субъективизации. Автор выстраивает свой дискурс, во-первых, как хроникер событий, отмечающий движение их во времени, во-вторых, как моралист (в философском значении) – в завершающей, финальной части повествования.

Например: «Так прошло еще три года...» («Будни»)[3]; «Вскоре между служащими ходил подписной лист...» – «Скоро грянул настоящий гром...» – «Дня через два Карл Карлыч ... подписал обязательство...» – «Так продолжалось несколько месяцев... – «В тот же вечер состоялось общее собрание...» («Голодные и пресыщенные». – 138–141) и т. д. Хроникер дает также информацию фактографического характера. Например: «Варварка не может быть названа ни селом, хотя в ней есть беднейшая деревенская церковь, ни деревней, ни починком. Это присущий только одному промышленному Уралу приисковый поселок домов в сотню» («По Чарыму». – 41).

В информации о событиях личной жизни персонажа повествователь остается как хроникер во «внешней» по отношению к персона-

жу зоне, отказываясь от претензий на всезнание, предпринимая сдержанную, деликатную попытку приблизиться к персонажу, не разрушая границы обеих зон. Эта ситуация помечена разного рода речевыми оборотами, фиксирующими сомнение, неуверенность наблюдателя-хроникера и т. д.: «казалось», «не верилось», «в самом деле», «вероятно», «надо сознаться» и др.

В иных случаях дистанцирование от персонажа меньшее – можно говорить и о совмещении дискурсов, но эти моменты не развернуты в повествовании и возникают спорадически. Например: «Как все матери, она воображала...» («В тупике». – 88); «Тот снисходительно и с трудом скрывал удовольствие польщенного честолюбия...» («Голодные и пресыщенные». – 133); «Против обычая, обратился к нему всегда строгий и молчаливый барин...» – «Прежде, обедая в людской, нет-нет и обмолвится словом, теперь все молчит...» – «Еще нелюдимее, еще надменнее стал Еремей, только и всего, чем отразилось на нем несчастье...» – «Впервые случилось, что Еремей был застигнут врасплох... – Похоже было, будто ошеломлен человек...» («Гуси». 73–74) и т. д.

Однако в финалах текстов социального цикла автор-повествователь как субъект сознания выводит повествование на уровень философско-символического обобщения, довольно часто используя (что вообще характерно для Колотовкина) образы природы.

В рассказе «Рыцарь наших дней» описывается эпизод неудавшегося покушения на генерала и расправы полицейских над бомбистами. «Кровавое пятно», оставшееся после расправы, «притягивает» к себе людей, «как магнит». «Тогда его пробовали забрасывать снегом, но вскоре оно выступало вновь и зловеще алело, будто взывая об отмщении» (158). Образ кровавого пятна на снегу символически обобщает тему вражды – «мести» между людьми, переводя политическую ситуацию в метафизический план.

В рассказе «Распад» герой оказывается как бы между жертвами: с одной стороны, он – хозяин фабрики, с другой – совестливый человек, выросший в интеллигентной семье: заблудившийся «меж чужих дорог». Финал рассказа таков: «Внизу... в сумраке ночных теней маячили молчаливые громады заводских зданий, высились черные трубы, будто к небу поднялись чьи-то огромные руки. Не то с мольбою, не то с проклятиями... И *равнодушное небо молчало*» (179).

Рассказ «Будни» – о молодой женщине из мещанской среды, благополучно вышедшей замуж. Но однажды она влюбилась – и почувствовала всю меру своей жизненной драмы. Завершается пове-

ствование драматической нотой, звучащей одновременно в сердце героини и в голосе автора, сознающего это состояние своего персонажа и описывающего его: на граммофоне звучит романс «Нет уж, видно, не придется / Солнцу красному греть меня...». Далее автор комментирует: «Точно чья-то душа билась и изнывала в безнадежной муке. И не было ей отклика в безмолвной, унылой и мертвенной пустыне» (87).

«Обида» – рассказ о старухе, отправившейся в город, чтобы навестить дочь, которая уехала на заработки. Увидев ее, героиня поняла, что дочь продает себя. В финальном фрагменте текста мы видим старуху, возвращающуюся в свою деревню, но это уже образ другой старухи: «Старуха шла бойко, крепко сжав губы и уставившись перед собой немигающими, полными строгой печали глазами, и молчала, как эти задумчивые, опаленные солнцем поля, что все тянутся-тянутся по обе стороны дороги, без конца, без края, словно неизбывная тоска» (125).

За счет метафорических образов «неба», «пустыни», «полей» в этих рассказах обыденные жизненные ситуации в дискурсе автора обретают философский подтекст.

Со временем все более и более Колотовкин тяготеет к субъективно-лирическому повествованию монологического типа. Если в произведениях социальной тематики субъективный дискурс текстуально локализован, лаконичен, то в произведениях позднего периода, обращенных к внутреннему миру личности, все тексты – авторские, монологические. Углубляются трагически-пессимистические настроения писателя, следовательно, логично обращение писателя к духовно-бытийной проблематике. Лирические переживания автора-повествователя (или персонажа – его второго *я*) замыкаются на нем – личности вне социальных связей, утерявшей их и не обретшей вновь, что порождает напряженный духовно-душевный драматизм, чувство неизбывной тоски и сиротства. Тема одиночества становится доминирующей и чаще всего развертывается в любовных сюжетах, когда любовь концептуально трактуется как обреченная мечта о понимании и духовном союзе. Внутренняя структура миниатюр, элегий, стихотворений в прозе – это монологическая речь, представляющая собой сетование на жизнь, сущность которой отождествляется с любовью. Излюбленные приемы в таком философско-лирическом повествовании – это ритмизация, рефрены, анафоры, вопросительно-восклицательные синтаксические конструкции, романтическая лексика, избыточная метафоризация и символизация стиля, аллего-

ричность. Наиболее репрезентативны в этом плане такие миниатюры, как «Лесное», «Караван пошел», «Эдельвейс», «Любовь», «Дождь шумит», «Последние цветы», «Лес», «Вдали» и др. Природа здесь – как источник и лоно жизни, она мудра и знает все, что никогда не будет ведомо человеку, которого влечет к себе ее чарующая тайна. Финально-заключительные фразы лирических монологов строятся как риторические вопросы, как бы обращенные в вечность, и фиксируют извечную устремленность человека к мечте, счастью, страсть к самоутверждению и самореализации в борениях, а потому нередко звучат как философские сентенции: «Клубами белой пены металась среди камней играющая река, и хотелось померяться с нею силою»[4] – «Не слышны колокольцев караваны. Таинственна и молчалива лунная даль»[5] – «Снова август... Грустный и пленительный, как мечта о счастье, которого не было, но которое могло бы быть»[6] – «Костер потух, по серому пеплу изредка пробегают огненные змейки»[7] – «Так, значит, верно, я на родине? Я опять среди вас, синие горы, седые хмурые утесы, своевольные, шумливые потоки ущелий!»[8].

В некоторых произведениях Колотовкина анализируемого типа писатель соприкасается с модернизмом, увлекаясь чистой эстетикой чувств и утонченных переживаний. Тогда появляются странные герои, неясные, таинственно-романтические сюжеты, как, например, в миниатюре «Розы»[9] – о загадочной связи судьбы человека с цветением роз в его саду. В текстах подобного рода автор оказывается в позиции вненаходимости по отношению к тексту произведения, и читатель в этом случае теряет ощущение живой связи с родственной ему симпатичной личностью уральского писателя.

Примечания

[1] *Колотовкин И. Ф.* «За горами» и другие рассказы. Екатеринбург, 1905. С. 4.
[2] Там же. С. 173–174.
[3] *Колотовкин И. Ф.* Избранные произведения. Свердловск, 1936. С. 83. Далее без специальной отсылки цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.
[4] *Колотовкин И. Ф.* Утишье // Уральский край. 1902. 3 окт.
[5] *Колотовкин И. Ф.* Караван пошел // Зауральский край. 1915. 25 дек.
[6] *Колотовкин И. Ф.* Греза о счастье // Заря жизни. 1911. № 32.
[7] *Колотовкин И. Ф.* Лес // Уральская жизнь. 1909. № 49.
[8] *Колотовкин И. Ф.* У окна // Уральский край. 1907. № 272.
[9] См.: *Колотовкин И. Ф.* Розы // Заря жизни. 1910. № 37.

© Н. В. Пращерук
Екатеринбург

СИМВОЛИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК СПОСОБ ОБНАРУЖЕНИЯ АВТОРА В ПОВЕСТИ Б. ТИМОФЕЕВА «ЖИТИЕ ЕРМЫ МУЖИЦКОГО»

Борис Тимофеев принадлежал к писателям «горьковского круга», и его лучшие вещи создавались во время общего подъема литературы в 1910-е гг., который был в первую очередь связан с ростом национального самосознания, с ситуацией так называемого «этнического ренессанса».

Если же говорить о специфике поведения автора в тексте, проявившейся в литературе этого периода особенно ярко, то самая, пожалуй, очевидная закономерность заключается в его стремлении «стушеваться» – избежать прямого вмешательства в повествование, заменив способы прямой авторской оценки косвенными. Отсюда – тяготение многих художников к символизации, ориентация на пластические формы изображения, в которых сказывается желание избавить читателя «от подсказок», предоставив единственное право «говорить» созданному ими художественному миру произведений. «Я всегда боялся что-нибудь подсказать читателю, я хотел, чтобы мои образы, как зубами, схватили его и привели к должным выводам», – признавался, например, А. Серафимович[1].

Таким художественным задачам отвечали прежде всего образы пространства в произведениях, и, в частности, изображение природы. «Оно становилось все более лаконичным и колоритным, интенсивным и смелым по краскам и композиции, и одновременно наполнялось все более глубоким лирико-философским и социально-историческим смыслом, осложнялось обостренным чувством Родины, ее истории, ее будущего»[2]. Природа в трактовке художников становилась сферой, в которой, с одной стороны, опредмечивались противоречия социальной и национальной жизни, а с другой, – угадывались пути, перспективы достижения национального идеала. Поэтому не случайно то, что образы леса, тайги, дороги, нехоженых троп, болот и озер, почти былинных просторов и сказочных медвежьих углов входят в поэтику произведений постоянным, устойчивым, а нередко нарочито подчеркнутым лейтмотивом. Образ природы оказывался «сопрягающим центром», соединяющим исследуемый и изображаемый материал в целостную картину («Суходол» Бунина, «Печаль полей» Сергеева-Ценского, «Тайга» В. Шишкова, «Город в степи»

А. Серафимовича). Так, образ степи в романе Серафимовича, с дотошной последовательностью проведенный автором через все повествование, не только доводит изображение активно формирующегося города с его жизненными драмами и патологией до обобщения целой темы «капитализм в российском варианте», но и выявляет специфику представлений писателя о национальной жизни в ее развитии. Природа давала художнику возможность и общефилософского осмысления национальных проблем. Стремление увидеть русского человека как часть мира, как проявление общих законов человеческого существования было характерно для Бунина, Сергеева-Ценского, Б. Зайцева.

Повесть Б. Тимофеева «Житие Ермы Мужицкого», рассказывающая о мучительном и сложном пути духовных исканий простого мужика, совершенно органично рассматривается в подобном контексте. Пространство повести организуется с явным расчетом на объемное, символическое прочтение. Подобно тому, как это было у Серафимовича с образом степи – у Тимофеева со столь же скрупулезной последовательностью проведен через все повествование образ леса.

В самом начале говорится, что «черным туманом захватил голод лесистые приуральские села и деревушки» (1)[3], сам Ерма родом из деревни с красноречивым названием Еловки. После побега из деревни начинается его «лесная жизнь»: «В лесу месяца три прожил он...» – вокруг «чужие еловые боры» (6). Тема леса продолжена эпизодами пребывания Ермы у старообрядцев и в православном скиту. Здесь очевидна смысловая перекличка описаний. Православный скит – «закинутый в сырую чащу лесов» (13) возвращает нас к эпизодам у старообрядцев, когда «темным кольцом давил лес, красным пятном дрожало окно в молельной, уродливая тень старца мелькала в нем...» (2).

При этом характер «лесных» зарисовок определяется динамикой внутренних состояний героя – и это для автора одна из возможностей обозначить собственное отношение к происходящему с ним. Так, в часы жутковатых религиозных бдений у старообрядцев – «выл и свистел ветер, стонали ели...», страницей дальше упоминается «надрывный скрип елей». И, напротив, по-иному описывается лес, когда герой после многих страданий, как ему кажется, обретает, наконец, свое место – приходит в православный монастырь: «Точно белая каменная корона, украшал монастырь верхушку горы. Отовсюду видный, стоял он, греясь в мягких лучах низкого солнца. Необозримое море хвои тянулось к горе со всех сторон и только у зубчатых

стен замирал зеленый прибой... Без конца вилась узкая дорога среди глухого леса. Прохладой, напоенной запахом елей и трав, тянуло из чащи...» (39).

Состояние обретенного душевного покоя оказалось непродолжительным – и автор сигнализирует читателю об этом, выстраивая и дальше «лесной сюжет»: «Скоро показалась скитская ограда... Бревенчатая низкая изба насельников стояла у самого болота. Редкие, исхудавшие березы тянулись к солнцу...» (46), на следующей странице тот же мотив: «Тонкие березы вытягивались вверх и тонули верхушками в ночной мгле...» (47). Появление «берез» среди «моря хвои» в соотнесении с финалом повести, когда Ерма, собираясь умирать, рубит свежие березы, а также в соотнесении с другими произведениями (например, с рассказом «Пелагеюшка – раб Христов», где образ березы имеет символическую природу), воспринимается как определенный авторский знак, отсылающий нас к размышлениям о национальной жизни[4]. Использование подобного образа – не только один из способов создания смысловой объемности «лесного сюжета», но и возможность для автора усилить общенациональную направленность проблематики «Жития...».

Однако вернемся к теме леса. Знаменательно, что свой путь поисков «правильной веры» и «правильной жизни» герой завершает в качестве отшельника, найдя себе последнее пристанище именно в лесу: «Много лет прожил Ерма в лесу один... Сросся, сроднился с лесом Ерма» (84) и «каждая былинка имела свое житие», стала «близка и дорога ему» (84). Последние страницы повести, ее финал особенно важны. Лес становится домом для тимофеевского героя, тем самым как будто снимается традиционная пространственная оппозиция: «лес – дом», «чужое – свое». Финал – это подведение итогов пути Ермы, и здесь особое значение приобретают его размышления о Боге и вере: «Был для Ермы Бог чем-то огромным, недоступным разуму его. И все большое и непонятное было Бог. Во снах видел он: переносится душа его с места на место, тело же безмятежно покоится крепким сном на своем ложе. И думалось: без души мертво и недвижно тело, душа есть вечное движение его» (85).

Здесь, слушая звон колокольчиков, он испытывает подлинную радость: «Спустилась со звоном колокольчиков в измученное сердце великая радость, которая стоила всей жизни. Словно омытая потоком слез, ликовала душа. Хотелось молиться...» (84). И умирая, герой действительно вспоминает слова православной молитвы: «...Еси на небеси! – умильно прошептал чуть слышно. И вдруг вспомнил.

Собравши последние силы, крикнул: “Да святится Имя Твое! – тихо поник на сырую землю и почил навеки» (88).

Другими словами, Ерма обретает истину один – в лесу. Если вдуматься в такой финал и соотнести его с сюжетом повести в целом (впрочем, как и с именем героя, означающим «вестник»), то окажется что тимофеевский Ерма может быть включен в тот комплекс национальных традиций и типа поведения, при котором мифологическая оппозиция «дом – лес» разрешалась путем выработки новой поведенческой модели – «спасение в лесах». В этом плане произведение уральского писателя вполне сопоставимо, например, с бунинской «Аглаей» или с повестью А. Чапыгина «Белый скит». Отсюда и ситуация ухода, и подчеркнуто «лесное» месторасположение и старообрядческой общины, и православного монастыря. Такая поведенческая модель глубоко укоренена в традициях национальной культуры и связана с именами великих русских святых, в том числе с именем Сергия Радонежского.

Однако в подобном сюжетном повороте и в подчеркнутом акцентировании лесной темы можно усмотреть и другой семантический план, связанный с общекультурным символизмом образа леса. Мифологема леса, знаменующая изобилие растительной жизни, издавна связана с символикой земли и земного, с представлениями о бессознательной преданности земному началу бытия. Наряду с духовной жаждой герой, действительно, испытывает на себе «власть земли», и эта тема на протяжении всей повести коррелирует с «лесным сюжетом». Отношение Ермы к земле не лишено мистического оттенка. Это передано, в том числе, и особой лексикой, несущей на себе печать подчеркнутой экспрессии и авторского лиризма. Живя в лесу, герой тоскует по мужицкому труду: «Весенняя тоска стала понятна: звала к себе земля, просила у Ермы, как должное, всех его сил» (13). Разговор со встреченным мужиком о земле, о работе, о хлебе волнует его: «Показалась земля, как встарь, близкой, родной, хотя и суровой матерью. Проснулась вся, дедами и прадедами накопленная тяга к ней, жадность весенняя. Прижимал к лицу свежие стебельки, затягивался теплым запахом земли» (18).

Между тем земля и земное в сознании Ермы означают не только его стремление хозяйствовать, заниматься крестьянским трудом. Автор последовательно догружает эту тему более объемным содержанием, также используя приемы и элементы символизации. Так, Ерма на протяжении всей повести сохраняет желание полной, осмысленной жизни, он открыт реальности и людям, способен воспринимать кра-

соту окружающего земного мира. Испытывая чувство любви к Настасье и строя планы на будущую другую жизнь («уйдем, хозяйствовать станем»), он переживает настоящий эстетический восторг от открывшейся ему природной картины: «Белые лепестки черемух покрыли воду, как снежинки. Радостно улыбаясь, шел Ерма посреди цветистых волн синего черноголова, белоснежных маргариток, матовых фиалок. Завитки папоротника издавали пряный запах. Плотная стена леса в скиту тяготила Ерму и любо теперь было глазу на широком просторе полян» (17).

Автор очень дорожит такими состояниями своего героя и неизменно проводит мысль о том, что радость возможна, когда земное и небесное соединяются в одно: «Опять с утра кончалась утреня, и Ерма шел на работу. Сияло солнце, искрились росистые травы. Улыбались друг другу небо и земля влажными со сна устами» (48). Повышенную смысловую нагрузку в этом отношении несут финальные сцены, в которых автор стремится точно расставить все акценты, четко обозначает собственную позицию. Мысли о Боге соединяются у Ермы с особо подчеркиваемым любовно-интимным отношением к земле. Почувствовав приближение смерти, герой начинает спокойно готовиться к ней: «Необычная легкость наполнила сердце... Не торопясь, прибрал все у себя в избе, накормил собаку в последний раз.

– Ну, собачонка, промышляй сама... а мне пора: зовут. И Ерма указал на небо.

У ручья готовил себе последний приют: копал в холме пещерку. – Ну-ка, матушка-землица, потеснись, дай старику место» (87).

Тем самым, как можем мы убедиться, опираясь на систему общекультурных мифологем и используя приемы символизации повествования, автор достаточно четко обозначает свою точку зрения на судьбу героя и доводит до читателя, говоря словами Горького, «заглушенный стон о России».

Отсюда – специфика изображения природы и (пространства в целом), которая проявляется практически в полном «небрежении» конкретикой описаний, узнаваемой предметностью, фактографичностью и этнографичностью, а также в повышенной экспрессивности и лирической окрашенности наиболее значимых эпизодов. Можно даже говорить о некой абстрактности, которая проистекает из стремления автора к обобщенному прочтению событий и его «боязни» утонуть в «вещественности» описаний и не достичь эффекта обобщенности. В этом плане любопытно сопоставить такого рода тексты с произве-

дениями «виртуозов слова», великих стилистов, которым достает мастерства идти, как говорил в свое время П. Бицилли о Бунине, от «вещи к словам» и достигать многослойности и символичности, не пренебрегая «вещественностью».

Примечания

[1] *Серафимович А. С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1987. Т. 1. С. 11.

[2] *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов: (Рассказ и повесть) // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 174.

[3] Рукопись повести хранится в Объединенном музее писателей Урала, инв. № 4012. Далее ссылки на рукопись даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

[4] См. об этом : *Пращерук Н. В.* Тема религиозности русского человека в рассказах Б. А. Тимофеева 1910-х годов // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006. С. 278–279.

© И. В. Козлов
Екатеринбург

ПЕРЕВОДЫ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ ИЗ «КРАЛЕДВОРСКОЙ РУКОПИСИ» УРАЛЬСКОГО ПОЭТА*

В стихотворном творчестве, представленном на страницах газеты «Екатеринбургская неделя» (1879–1896), особое место занимают переводы. Эта область поэзии представляет понятный интерес, поскольку позволяет обозначить область культурных влияний на поэзию, создававшуюся на Урале. В предлагаемой статье проанализированы два стихотворных перевода из Краледворской рукописи, но при этом нужно сразу оговориться, что переводная литература ими не исчерпывается.

Краледворская рукопись была «открыта» в сентябре 1817 г. в городке Краледворе Вацлавом Ганкою. Это открытие могло бы оказаться очень важным для истории древнеславянских литератур, однако сразу же после его обнародования появились подозрения, что рукопись – не более, чем подделка. Окончательно это было доказано лишь в начале XX в. Однако в XIX в. Краледворская рукопись пользовалась популярностью, в том числе у исследователей (И. Срезневский, П. Лавровский, А. Пыпин, А. Гильфердинг и др. считали её

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

подлинной[1]) и поэтов, перелагавших стихотворения из нее на русский язык.

Уже в 1820 г. А. Шишков издал свой прозаический перевод рукописи[2]. В 1846 г. появился первый стихотворный перевод, выполненный Н. Бергом[3]. Наконец, в 1872 г. в России вышло новое издание Краледворской рукописи на чешском языке[4]. По-видимому, с этой книги уральский поэт, скрывшийся под псевдонимом «П. В-г-ій», сделал свои переводы[5].

Традиционно все произведения Краледворской рукописи разделяют на три группы: эпические (о битвах, в которых принимали участие чехи, о чешских героях), лироэпические (смерть сильного и красивого юноши и оплакивание его, разлучение возлюбленных), лирические (по мнению защитников подлинности, они и представляют собой плод непосредственного народного творчества). Два стихотворения («Kytice», «Skřivánek»[6]), переведенные уральским поэтом, относятся к третьей категории. Выбор именно этих стихотворений мог быть обусловлен разными причинами: размером стихотворений (слишком большой текст в «Екатеринбургской неделе» просто не напечатали бы), интересом автора перевода к чешским, «языческим» стихотворениям. Так или иначе, два стихотворения очень похожи. И в том и в другом поется о любви, при этом между влюблёнными находится какое-то препятствие (расстояние – в первом стихотворении, или стены крепкого замка – во втором).

Сопоставим стихотворения, переведённые «П. В-г-им» и Н. Бергом, чтобы определить особенности перевода уральского поэта[7].

Kytice	Букет
Veje vetriecek s knežeckych lesov,	Веет ветерок из княжеского леса,
beže zmilitka ku potoku,	Бежит милая к ручью,
nabiera vody v kovana vedra.	Набирает воду в кованое ведро.
Po vode k deve kytice plyje,	По воде к деве букет плывет,
kytice vona z viol a rozi.	Благоухающий букет фиалок и роз.
I je se deva kyticu lovit,	И дева букет ловит,
spade, ach spade v chladnu vodicu.	Падает, ах, падает в хладную водицу.
«Kda bych vedela, kytice krasna,	«Когда бы знала, букет красивый,
kto tebe v kypru zemicu saze,	Кто тебя в рыхлую землю посадил,
tomu bych dala prstenek zlaty.	Тому бы подарила перстенек золотой.
Kda bych vedela, kytice krasna,	Когда бы знала, букет красивый,
kto tebe lykem hebuckym svaza,	Кто тебя лыком гибким обвязал,
tomu bych dala jehlicu z vlasov.	Тому бы подарила шпильку из волос.
Kda bych vedela, kytice krasna,	Когда бы знала, букет красивый,
kto te po chladnej vodici pusti,	Кто тебя по холодной водице пустил,
tomu bych dala vienek svoj z hlavy».	Тому бы подарила свой венок с головы».

Skřivánek	Жаворонок
Pleje deva konopíe u panskeho sada. Pyta se jej skřivánek, pro ce zalostiva. «Kak bych mohla rada byti, malitky skřivánce? Otvedechu zmilitka u kameny hradek! Kdybych perce imela, pisala bych lístek. Ty, malitky skřivánce, ty by s niem tam letal. Nenie perce, nenie blanky, bych pisala lístek. Pozdravuj draheho péniem, že zde horem nýju...».	Пропалывает дева коноплю В панском саду, Спрашивает ее жаворонок, почему печальна? «Как бы могла я радостной быть, Маленький жаворонок? Увели любимого В каменную крепость! Было бы перо, Написала бы весточку. Ты, маленький жаворонок, Ты бы с ней улетел. Нет пера, нет бумаги, А то написала бы весточку. Передай привет милому песней О том, что здесь изнываю от горя...».

Стихотворения из Краледворской рукописи и их перевод

Стихотворные переводы написаны 4-стопным хореем, тогда как в оригинальных стихотворениях размеры более разнообразны: «Kytice» написан 2-стопным пентоном, «Skřivánek» – 4-х и 3-хстопным хореем. В издании на чешском языке стихотворения написаны белым стихом, они не разделены на строфы. Уральский поэт разбивает свои переводы на четверостишия с перекрёстной рифмовкой. Н. Берг в переводе придерживается астрофической организации, но в первом стихотворении у него парная рифмовка (за исключением первых 4-х строк).

На лексическом уровне оба стихотворца стараются держаться близко к оригинальному тексту. Но тем не менее обнаруживаются разночтения. Героиня первого стихотворения («Kytice») в чешском произведении названа «zmilitka» («милая»), у «П. В-г-ій» – «милая», тогда как Н. Берг использует вариант, более характерный для песенного русского фольклора, – «красна девка».

По-разному был переведён следующий отрывок стихотворения, в котором zmilitka видит плывущий по воде kytice: «kytice plyje / kytice vona z viol a rozi». В стихотворении автора «Екатеринбургской недели»: «Вот букет цветов душистый / Быстро к ней несет волна, / В нем цветов прекрасных много: / Роз, фиалок, васильков...». Сдержанное, немногословное выражение подлинника стало более красочным, динамичным («несет волна»), но, к сожалению, избыточным (3-я строка в цитате, по сути дела – лишняя).

П. В-г-ій
Екатеринбургская неделя. 1879. № 9. С. 101.

Песня VIII. Букет

Из-за княжеской дубравы
Тихо веет ветерок;
Милая сбегает к речке,
На зелёный бережок.

И в окованные вёдра
Воду черпает она;
Вот букет цветов душистый
Быстро к ней несёт волна.

В нем цветов прекрасных
много:
Роз, фиалок, васильков,
И девице захотелось
Из реки достать цветов.

И к букету протянула
Руку белую свою,
Но скользнула и упала
Здесь в холодную струю.

«Чья рука цветы садила –
Если б знала я про то –
Той руке бы подарила
Я колечко золото.

Если б видела я, знала,
Чья рука твои цветки
Мягким лыком так связала,
Завила твои листки –

Той руке бы подарила
Я булавку из косы,
Что служила украшеньем
Моей девичьей красы.

И тому, кто бросил в волны
Этот маленький цветок,
С головы моей – девичий
Отдала бы мой венок».

Н. Берг

Венок

Как подул, повеял ветер
Из дубравы княженецкой.
Прибежала красна девка
Зачерпнуть воды на речку.
Глядь: а к ней венок зеленый
По волне плывет студеной,
Перевит венок цветами,
Алой розой, васильками.
Вот она ведро становит
И венок зеленый ловит,
Да, ловивши, оступилась,
В воду с берега скатилась.
«Кабы ведала я, знала,
Чья рука тебя сажала,
Мой венок, венок зеленый:
Я тому позолоченный
Подарила бы в гостинец
Дорог-перстень на мизинец.
Кабы ведала я, знала,
Чья рука тебя срывала,
Чья рука тебя срывала,
Тонким шелком увивала:
Я тому бы втихомолку
Из косы дала иголку.
Кабы ведала я, знала,
Чья рука тебя кидала,
Мой венок, венок зеленый,
На простор волны студеной:
Я дала б тому веночек –
Пусть наденет мил-дружочек!».

Песня XIV. Жаворонок

Коноплю девица полет
В панском саде, а на поле
Деве жаворонок молвил:
«Чем несчастлива ты в доле?»

Отвечает птице дева:
«Не весельем жить девице,
Если друга посадили
В замок – крепкую темницу.

Если б перья я имела,
То письмо бы написала
И с тобою, малой птицей,
К милу другу отослала.

Но нет перьев, ни бумаги:
Тешить милого в неволе;
Так поздравь его ты песней,
Что я сохну в лютой доле».

Жаворонок

Коноплю красна девица
В огороде барском полет.
«Что смутна ты, что печальна?»
Деве жаворонок молвил.
«Как могу я жить весельем,
Птица-жаворонок малый?
Моего милова друга
Посадили в крепкий замок!
Кабы мне перо, бумаги:
Написала бы я к другу,
И с тобой бы в ту сторонку
Я письмо свое послала.
Нет пера и нет бумаги!
Так лети ж один отсюда:
Спой ты песню дорогому
Про мою тоску-кручину!».

«Букет» в стихотворении Н. Берга превратился в «венок»: «Глядь: а к ней венок зелёный / По воде плывёт студёной. / Перевит венок цветами, / Алой розой, васильками».

Гадая, кто бы мог бросить этот букет (венок) в воду, героиня предлагает в качестве «уплаты» за разгадку 3 вещи: «prstenek zlaty», «jehlice z vlasov», «vienek svoj z hlavy». Соответственно, у «П. В-г-ій»: «колечко золото», «булавка из косы, что служила украшеньем / Моей девичьей косы», «С головы моей – девичий / Отдала бы мой венок». Этот перевод можно назвать более удачным, чем у Н. Берга, поскольку здесь сохранена «логика» подарков: колечко – символ брачных уз, единения, шпилька, соединявшая волосы (символ невинности), теперь распустившиеся, венок – символ благополучия, счастья, защиты[8].

Если неизвестный даритель «соединяет» цветы в букет и отправляет его по реке, то действия девушки противоположны: она отдаёт «золото колечко», распускает волосы, отдаёт «девичий венок» и также бросает их в воду. У Н. Берга это символическое осмысление исчезает: «prstenek zlaty» оказывается всего лишь «гостинцем» (гость не обязательно должен становиться мужем): «позолоченный гостинец, / Дорог перстень на мизинец»; «jehlice» («шпилька») превращается в «иголку» из косы, а упоминание в конце венка создает отсутствующую в оригинале кольцевую композицию «даров», девушка дарит неизвестному герою в ответ на его «венок» – свой «веночек»:

«Чья рука тебя кидала, / Мой венок, венок зелёный, / На простор волны студёной: / Я дала б тому веночек – / Пусть наденет мил-дружочек».

Делая текст более многословным, но оказываясь ближе к историческим реалиям, уральский поэт переводит следующие строки: «Kda bych vedela, kytice krasna, / Kto tebe lykem nebuckym svaza, / tomu bych dala jehlicu z vlasov» – «Чья рука твои цветки / Мягким лыком так связала, / Завила твои листки». Тогда как у Н. Берга появляется изысканный вариант, как будто подчеркивающий, что даритель букета – богатый человек: «Кабы ведала я, знала, / Чья рука тебя срывала, / Чья рука тебя срывала, / Тонким шёлком увивала».

Однако в композиционном плане Н. Берг оказался более точным. Ему удалось сохранить трехкратный повтор (как в оригинале) строчки: «Кабы ведала я, знала», которой девушка предваряет свои подарки. Уральский поэт оставляет эту особенность чешского текста без внимания.

Второе стихотворение «Skřivánek» не требует таких детальных лексических сопоставлений, в нем нет кардинальных разночтений. Следует при этом отметить, однако, что «pansky sad» чешского стихотворения в тексте Н. Берга превратился в «барский огород». Как видим, здесь Н. Берг приближает свой перевод к русским реалиям и простонародной языковой стихии. Но финал этого стихотворения у него оказывается лучшим, по сравнению с загадочными строчками уральского поэта. Девушка рассказывает жаворонку о милом, заключенном в темнице, и просит, чтобы он слетал к тюремному окошку: «Так поздравь его ты песней, / Что я сохну в лютой доле». Казалось бы, с чем тут поздравлять? Дело в том, что в чешском языке слово «pozdravit» имеет несколько значений: «поздороваться», «поклониться», приветствовать», «встретить (торжественно)»; «передать привет». «Ложный друг» переводчика сослужил уральскому поэту плохую службу. Н. Берг, на наш взгляд, передал смысл подлинника точнее: «Так лети ж один отсюда: / Спой ты песню дорогому / Про мою тоску кручину».

«Букет» и «Жаворонок» были одними из первых поэтических переводов, опубликованных в екатеринбургской прессе. За ними последовали и другие. В целом, отдельное исследование могло бы быть посвящено переводам уральских поэтов из Роберта Пруца, Дранмора, Шамиссо. Мир европейской литературы оказывался близок уральской культурной жизни. Но необходимо проследить – кто был кумиром для уральских поэтов? Какие именно стихотворения

они выбирали для перевода (помимо народно-поэтического творчества)? Эта область культурной жизни Урала на рубеже XIX–XX вв. практически не исследована.

Примечания

[1] См.: *Лаптева Л. П.* Краледворская и Зеленогорская рукописи и их оценка в России XIX и начала XX вв. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://kapija.narod.ru/Ethnoslavistics/lap_kraledv.htm – 02. 11. 07.

[2] Рукопись Краледворская: Собрание лирико-эпических народных песен. Перевод с древнебогемского подлинника, СПб., 1820.

[3] Краледворская рукопись: Собрание древних чешских эпических и лирических песен. Перевел Н. Берг // Московский литературный и ученый сборник. 1846. С. 219–291.

[4] *Некрасов Н.* Краледворская рукопись. СПб. 1872. С. 1–24 (предисловие), 25–131 (текст), 135–438 (словарь, примечания и приложения).

[5] См.: Екатеринбургская неделя. 1879. № 9. С. 101.

[6] «Букет», «Жаворонок» (чешск.).

[7] В нашей статье чешский текст цитируется по электронному изданию. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://kix.fsv.cvut.cz/rkz/text/kyt.htm (стихотворение «Kytice») и http://kix.fsv.cvut.cz/rkz/text/skr.htm («Skřivánek»). – 14. 05. 07. Переводы уральского поэта – по тексту, напечатанному в «Екатеринбургской неделе». Переводы Н. Берга – по электронному изданию. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://velesovkrug.nm.ru/nas/Kaledvor%20Rukop.htm – 14.05.07.

[8] См., например: «Венок стал рассматриваться как эмблема бессмертия. Отсюда развилось магическое употребление венков с производным от понятия “бессмертие” значением: как символ пожелания благополучия, безоблачного существования, счастья и как символ гарантии охраны от воздействия злых сил» (*Похлёбкин В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 2006. С. 72, 73).

© Т. Н. Масальцева
Пермь

К ОСОБЕННОСТЯМ ПЕРМСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 1913–1916 ГОДОВ: ПУБЛИКАЦИИ ЕЛАТОМСКОГО В «ПЕРМСКИХ ГУБЕРНСКИХ ВЕДОМОСТЯХ»

В XX в. неофициальный отдел «Пермских губернских ведомостей» (далее ПГВ), выходящий автономно от официального отдела, представлял собой издание универсального характера. Именно этот разряд средств информации из всего спектра различных типов газетных изданий (справочных, театральных, церковных, медицинских, коммерческих и прочих) становится к концу XIX в. наиболее распространенным и пользуется значительным влиянием[1].

Ученые, исследующие пермскую периодическую печать, обычно констатируют потерю общественной значимости ПГВ, отразившуюся, прежде всего, на сокращении по сравнению с серединой XIX в.

количества статей на местные темы, а также связанную с появлением частных газет[2]. Однако ни одна частная пермская газета рубежа XIX–XX вв. не выходила так регулярно, как ПГВ, и не содержала сколько-нибудь сопоставимого с ПГВ количества местных материалов, в том числе и литературно-критического характера. Например, в 1911 г. в ПГВ обнаруживается 251 публикация литературно-критического характера, тогда как в частной ежедневной газете «Пермский край» – 143 публикации.

Деятельность пермских критиков была неразрывно связана с общими тенденциями развития газетной литературной критики в России порубежной эпохи, а именно – с усилением политизации печати, включением в спектр интересов литературной критики новых проблем и идей, переоценкой сложившихся эстетических и литературных концепций.

Среди литературных критиков 1910-х гг. выделяется автор, писавший под псевдонимом «Елатомский», («Ел-ский», «Ел.» «С. Ш.», «С. Ш-н»). Сходство стиля, единство критериев оценки наводит на мысль, что все эти публикации принадлежат перу одного автора; согласно мнению В. В. Абашева, им мог быть Сергей Владимирович фон Штейн (1882–1955), филолог, поэт, переводчик, критик, приват-доцент Дерптского университета. Косвенными подтверждениями этой гипотезы служат и выбор книг для рецензирования (часто предпочтение отдавалось академическим изданиям, литературоведческим исследованиям), и несомненная принадлежность автора к академическому литературоведению, его историко-культурной школе. Так, в небольшой рецензии 1913 г. на книгу И. Владиславлева «Русские писатели» автор называет книгу «нелишним вкладом в русскую библиографическую литературу», восполняющим предыдущие указатели, хотя отмечает ряд недостатков: отсутствие в литературе о Гаршине статьи О. Миллера из «Пантеона литературы», а в литературе о В. Соловьеве – книги В. Велички[3].

Печататься С. В. фон Штейн начал в 1904 г. в журнале «Славянские известия»: там регулярно появлялись его переложения из западнославянской поэзии. Вместе с А. Блоком он участвовал в литературном студенческом сборнике. В 1906 г. редактировал газету «Слово». О литературных предпочтениях С. фон Штейна писали исследователи Г. Пономарева и Т. Шор: «Штейн ограничивался переводами из поэтов XIX века – только их поэтика и была ему родственна»[4].

Еще одним косвенным доказательством нашей гипотезы служит характеристика С. Штейна, данная П. Н. Лукницким в книге «Аку-

мания (встречи с А. Ахматовой)»: «Писал очень скверные стихи. Занимался историей литературы, в частности – Лермонтовым... Сейчас – преподает историю литературы»[5]. Автор ПГВ Елатомский также явно был увлечен Лермонтовым, например, он рассматривал в разделе «Библиография» такую литературоведческую новинку, как книгу П. А. Заболоцкого «Лермонтов у славян» (СПБ, 1913) – обзор переводов Лермонтова и лермонтовской литературы у болгар, сербов, словенцев, поляков и чехов[6]; выбор этого издания мог быть сделан лишь специалистом-филологом.

В 1914 г. Елатомский написал развернутую статью «Лермонтов и мы»[7], рассмотрел в ней 5-й том сочинений Лермонтова издания Академии наук и отметил ряд недочетов: приписывание Лермонтову стихотворения Баратынского, отсутствие в обзоре литературы отзыва Плетнева о его творчестве, очерка «Юмор Лермонтова» из «Второй книги отражений» (СПб., 1909) И. Анненского и др. Очевидно, что автор, писавший под псевдонимом «Елатомский», находился не в Перми: в 1913 г. он опубликовал в ПГВ статью «О Лермонтове и памятнике ему»[8], в которой подробно описывал церемонию закладки памятника писателю в Санкт-Петербурге, комментируя выступление на празднике П. П. Семенова-Тянь-Шанского. В этой же статье он рассмотрел исследователей творчества Лермонтова (Висковатов, Н. Котляревский, Д. Мережковский, О. Миллер) и пришел к выводу, что «никто не познал в целом, никто не раскрыл нам душу Лермонтова».

В 1913–1916 гг. перу Елатомского принадлежит 58 публикаций – статьи, библиографические заметки, мини- и развернутые рецензии на новинки литературы в рубриках «Библиография», «Маленький фельетон». Во многом благодаря высокой плотности публикаций Елатомского, в цикле его произведений можно обнаружить статьи в самых разных жанрах, отражающих специфику литературно-критического отдела ПГВ этого периода.

Для библиографических заметок Елатомского, посвященных выходу книг отдельных авторов, характерно было умение в нескольких предложениях заметки дать очень точную оценку основной творческой манеры автора; в них уже отсутствовали рассуждения о необходимости гуманистической направленности или «полезного» чтения, характерные для предшественников Елатомского. Например: «Техника стихосложения Владимира Эльснера вполне удовлетворительна, тон достаточно искренний, порою вспыхивают искорки мягкого юмора. Но нет здесь концентрации настроения, сосредоточенности таланта: творчество Эльснера грешит, с одной стороны, расплывча-

тостью образов, с другой же – подражательностью, причем наиболее полно отражают его стихи настроение М. Кузьмина и В. Брюсова»[9]. Характерными критериями положительной оценки для мини-заметок Елатомского часто выступали искренность автора, хорошее знакомство с темой, материалом произведения, отсутствие претензий, изящество и легкость стиля, «оригинальность поэтического отражения», четкость и продуманность формы. Однако складывается впечатление, что автор заметок никак не мог сочувствовать литературе модернизма, постоянно предлагая ориентироваться в выборе книг для чтения на литературное прошлое.

Обращают на себя внимание заметки Елатомского об академических изданиях русских классиков; критика интересует качество комментариев, вступительных статей составителей. Так, он высоко оценил второй том сочинений Грибоедова и деятельность редактора Н. Пиксанова по поиску окончательной редакции «Горя от ума»[10]. Критерием хорошего академического издания для Елатомского служат строгая продуманность плана, точность составителя, а главное – ценность и необходимость самого материала. Поэтому неслучайна оценка собрания сочинений Пушкина: «...На три четверти томы заполнены комментариями, из-за которых, увы, как из-за деревьев, иногда не видно самого Пушкина»[11]. В ряде материалов автор ставил один и тот же вопрос – как отражены в творчестве классиков особенности русского национального характера.

В жанре литературного портрета 1910-х гг. чаще встречались развернутые авторские публикации с элементами оценочного характера, сказывался более «неформальный» подход к творчеству писателя, необходимость сделать акцент на том или ином аспекте творчества в связи с изменением взгляда на него. Например, даже жанр некролога (публикация Елатомского «Памяти С. Н. Шубинского»[12]) содержал в себе и информацию о смерти, и подробную биографию автора фельетонов и рассказов, редактора «Исторического вестника», а также личные воспоминания автора о встречах с литератором, высказывания последнего о журнальной работе, развернутую характеристику «Исторического вестника» (особо отмечено участие в журнале Лескова, Терпигорева, Потапенко). В заключительной части некролога автор выражал надежду, что вклад Шубинского в развитие русской беллетристики также будет оценен по достоинству. Подобного рода некрологи вырастали в развернутые оценки жизни и творчества писателя, приближаясь к собственно литературным портретам.

Юбилейные статьи «Пермских губернских ведомостей» были более содержательны, чем некрологи: деятельность автора вписывалась в литературный процесс, оценки творчества писателя выглядели развернутыми и достаточно убедительными, т. к. авторы ссылались на множество фактов (мнения современников, других критиков, цитаты из произведений и т. д.).

Рассмотрим статью Елатомского «Тютчев как политический поэт», посвященную сорокалетию со дня смерти поэта (1913 г.)[13]. Статья посвящена «политическому вдохновению» поэта; причины забвения «политической музы» Тютчева Елатомский видит в том, что тютчевский идеал «национальной русской цивилизации» противостоит современным настроениям интеллигенции: «Причина <забвения> кроется, кажется нам, в космополитическом либерализме, который господствует у нас, к сожалению, и в литературе, и в обществе, и которого Тютчев, глубокий и убежденный националист, так не жаловал сам». Автор выделяет основы политического кредо Тютчева (царь, монархическая Россия, ее национальное единство и ее объединяющая роль в славянском мире), рассматривает каждый из них, обильно аргументируя свое видение цитатами из стихов поэта. Он признает актуальной мысль о противостоянии тютчевского идеала «национальной русской цивилизации» космополитическому либерализму русской интеллигенции.

Проблематика литературно-критических публикаций, через которую проявлялось главное направление ПГВ в исследуемый нами период, касалась также тенденций развития русского реализма и восприятия литературы русского модернизма. Констатируя вслед за столичной критикой кризис литературы реализма в 1907–1908 гг., в том числе и реализма «знаньевского» толка, пермские критики приветствовали некоторое оживление его в 1910-е гг. в творчестве И. А. Бунина, С. Н. Сергеева-Ценского, А. Н. Толстого – они единодушно отмечали расширение диапазона традиционных тем. В этом отношении весьма симптоматично, например, высказывание Елатомского об общественном значении первой книги Б. Зайцева «Тихие зори»[14]. Критик отметил тонкую поэтичность пейзажных зарисовок и обращение писателя к социально-политическим темам (рассказы «Черные ветры» и «Завтра»).

Однако, начиная с 1910 года, критики ПГВ не прекращали сетовать на оскудение современной литературы реализма, обнаруживая в ней утрату глубины обобщений и достоверности. Так, Елатомский констатировал приверженность молодых авторов одной выб-

ранной теме в статье «Мертвая зыбь»: «Воспоминание о мертвой зыби приходит мне в голову всякий раз, когда я думаю о произведениях новейшей нашей литературы. Это не волны, а так себе, что-то незначительное, маленькое, – что оставляет после себя досадную неудовлетворенность. Все эти беллетристы – Арцыбашевы, Бунины, Чириковы, Вересаевы et tutti quanti большие мастера, но – увы, – на малые дела. Все они специалисты, сосредоточились на определенном жизненном вопросе, на известной стороне нашего быта и со своего конька уже не слезают... И занимательно бывает только тогда, когда такой писатель вновь открывает свою специальность, а потом, когда он этой своей специальностью уже заработает известность, но все же продолжает и летом, и осенью, и зимою перепевать свои весенние песни, – то на душе у читателя становится нудно и пресно, ибо песни эти (пользуюсь выражением Мережковского) – дышат “запахом прошлого, вечною скукою повторяющихся снов”»[15].

Тщательно отслеживая литературный процесс столиц, критик Елатомский был убежден в грядущем обновлении русской литературы реализма, так как искусство модернизма, по его мнению, носит характер немотивированного «неограниченного субъективизма». Однако в своих оценках критик вовсе не считал нужным соглашаться с мнением «газетного большинства». При тотальном высмеивании кубофутуристов Елатомский старался разглядеть в новом поэтическом направлении талантливых авторов: «Есть поэт несомненно одаренный, несомненно обещающий многое, вышедший на литературное поприще под флагом футуризма или эго-футуризма, – да простят мне последователи этих течений, я не отдаю себе отчета, в чем их разница... <...> действительно, среди мишуры творчества Игоря Северянина то там, то сям проскальзывали эстетически ценные и достойные понимания лирические темы, в которых порой чувствовалось даже влияние тютчевской поэзии. <...> Не похоже ли это на пародию? И можно ли такую стихотворную форму оправдать исканием новых образов, субъективностью? Конфетность – вот слово, применимое к творчеству, в котором речь идет о ликерах, моторах, фиалках, монопланах, лилиях, с точки зрения литературного “Мещанина во дворянстве” составляющих непременные атрибуты современной эстетики»[16].

Таким образом, творчество Елатомского является яркой иллюстрацией пересмотра литературными критиками ПГВ сложившейся под влиянием идеологии народников системы ценностей и крите-

риев оценки литературных явлений в связи с появлением литературы модернизма. На данном этапе просветительская цель еще не утрачивает своей актуальности, однако уже не остается основополагающей. Не ограниченные данным критерием, в отличие от 1890-х гг. критики 1910-х гг. стремились откликнуться на возможно большее количество современных событий культурной жизни России и Европы.

Примечания

[1] *Боханов А. Н.* Буржуазная пресса России и крупный капитал: Конец XIX в. – 1914 г. М., 1984. С. 4.

[2] *Кустов В. А.* Газета «Пермские губернские ведомости» как источник изучения края // 250 лет Перми: Матер. науч. конф. Пермь, 1973. С. 70.

[3] *Ел[атом]-ский С.* И. В. Владиславлев. Русские писатели. М., 1913 // ПГВ. 1913. № 92. 1 мая. С. 4.

[4] *Пономарева Г., Шор Т.* Сергей Штейн – миф и реальность // University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.utoronto.ca /tsq/15/ponomareva15.shtml. – 9.11.2006.

[5] *Лукницкий П. Н.* Acumiania. Встречи с А.Ахматовой. Т. 2. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/PROZA/LOUKNITSKIY_P/a2.txt. – 9.11.2006.

[6] *Ел[атомский].* Заболотский. Лермонтов у славян. СПб., 1913 // ПГВ. 1914. № 3. 4 янв. С. 4.

[7] *Елатомский.* Лермонтов и мы // ПГВ. 1914. № 228. 1 окт. С. 3.

[8] *Елатомский.* О Лермонтове и памятнике ему // ПГВ. 1913. № 214. 10 окт. С. 2–3.

[9] *Ел[атомский].* В. Эльснер. Выбор Париса. М., 1913 // ПГВ. 1913. № 200. 20 сент. С. 3.

[10] *Ел[атом]-ский.* А. С. Грибоедов. Полное собрание сочинений. Т. II. СПб., 1914 // ПГВ. 1914. № 20. 25 янв. С. 4.

[11] *Ел[атом]-ский.* А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. VI. Пг., 1915 // ПГВ. 1915. № 131. 19 мая. С. 4.

[12] *С. Ш.* Памяти Шубинского // ПГВ. 1913. № 120. 9 июня. С. 3.

[13] *Елатомский.* Тютчев как политический поэт // ПГВ. 1913. № 130. 21 июня. С. 3.

[14] *Ел[атом]-ский.* Зайцев Б. Тихие зори. М., 1916 // ПГВ. 1916. № 224. 16 окт. С. 4.

[15] *Елатомский.* Мертвая зыбь // ПГВ. 1913. № 115. 2 июня. С. 3.

[16] *Елатомский.* Новое в русской поэзии // ПГВ. 1914. № 77. 10 апр. С. 3.

© Ю. В. Клочкова
Екатеринбург

ФУНКЦИИ «ЧУЖОГО СЛОВА» В УРАЛЬСКОМ ГАЗЕТНОМ ФЕЛЬЕТОНЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРМИ И ЕКАТЕРИНБУРГА)*

Уральский газетный фельетон[1], столь популярный в периодике начала XX в., постепенно становится фактом научного изучения. Сегодня, когда силами исследователей собран целый корпус текстов, можно говорить о наличии в них черт типологического сходства.

Так, специфической чертой газетного фельетона является повсеместное использование в нем литературной цитаты и, в качестве ее развернутой формы, литературного перепева. Эта особенность данных текстов, а также широкое употребление в них крылатых слов, пословиц, поговорок, библейских выражений позволяет рассматривать нашу тему в контексте более широкой проблемы интертекстуальности.

Интересно, что именно литература начала XX в. в ее отношениях с «чужой речью» дала новый этап осмысления проблемы, привела к иному взгляду на явление цитации. «Цитирование стало рассматриваться как принципиально важный прием художественного смыслообразования и одновременно апелляция к авторитетной, актуальной в глазах автора литературной традиции»[2].

Не претендуя на широкие обобщения, мы приведем здесь наши наблюдения над функцией литературных заимствований и аллюзий, текстуальных перекличек с литературными предшественниками, а также над спецификой и задачами бытования «чужого слова» в фельетонах пермских журналистов, опубликованных на страницах «Пермских губернских новостей», и екатеринбуржца В. П. Чекина, чьи «опусы» появлялись в екатеринбургской периодике.

Всего чаще уральские фельетонисты обращались, разумеется, к классике. Она становится мерилом и недосягаемым образцом в оценке нравов и поведения обывателей (а также отцов города, местных чиновников, театральных деятелей и т. д.), которых уральский газетный фельетон, черпающий материал в гуще городской жизни, в основном и подвергал критике. Цитаты из классиков выносятся в заглавие либо органически вплетаются в ткань текста.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Приведем несколько примеров. Фельетон В. Гукса[3] «Непротивление злу в Общественном собрании». Критикуя нравы обывателей – членов Общественного собрания, автор апеллирует к центральной идее философии Л. Н. Толстого. «Непротивление злу насилием» – этой фразой обозначается попустительство и равнодушие героев фельетона к безобразиям, процветающим в клубе. Разумеется, масштабы объекта сатиры и идей великого писателя несопоставимы, но эта парадоксальность и дает дополнительный комический оттенок, который усиливается еще и благодаря языковому фону фельетона, построенному на канцеляризмах: «Сегодня опять члены нашего Общественного собрания должны собраться, чтобы судить, да рядить, да разговоры разговаривать... <...> поспорят, пошумят и разойдутся, а собрание останется преуспевать на прежних началах, в основу коих положены непротивление злу и упрощенные отношения. С одним только не могут примириться некоторые из членов – это с тем обстоятельством, что и упрощенные отношения, и непротивление злу не предусмотрены уставом, а посему эти некоторые (хорошо, что их немного) считают себя вправе обижаться...»[4].

Подобный эффект – усиление сатирического элемента благодаря использованию известного выражения классика – мы можем наблюдать в фельетоне В. Чекина[5] «Похвальное слово Екатеринбургу»[6], в заглавии которого явственно прочитывается название знаменитой сатиры нидерландского философа-гуманиста Эразма Роттердамского.

В фельетоне «Безумство храбрых» В. Чекин, адресуясь к популярнейшему тексту М. Горького, обращается к излюбленной теме отсутствия благоустройства города. Его герой, Статистик Статистикович Статистиков, жертвуя собой, совершает путешествие по городу, во время которого погибает[7].

Все названные фельетоны насыщены также внутритекстовыми литературными цитатами, и это тоже в основном цитаты из классической литературы. Так, «Похвальное слово Екатеринбургу» начинается с перепева эпических гоголевских слов: «Знаете ли вы Екатеринбург летом? Нет! Вы не знаете Екатеринбург летом. Даже поздней весной не знаете вы Екатеринбурга!» Задав таким образом высокий тон повествованию, автор иронически погружает читателя в описание бесконечных погодных неурядиц и нерадивости екатеринбургской управы. Этому способствует и мимоходом произнесенная цитата из Лермонтова в сочетании с неожиданными сравнениями «на злобу дня»: «В небесах, воистину, бывает “торжественно и

чудно", так "чудно", что на земле даже напоминающие циклопические постройки тротуары из необделанных гранитных плит, так же хорошо согласованных между собой, как Государственный Совет с Думой до "столыпинского" конфликта, и окаянный звон сторожевых чугунных досок не портит настроения (тем больше, что этот звон к 12 часам ночи переходит в сплошной мирный сторожевой храп)».

Фельетон «Безумство храбрых», кроме приведенной цитаты из Горького, «будит» читателя известными строчками Н. А. Некрасова: «Хочу по мере сил воспеть безумство храбрых екатеринбуржцев. Точнее, одного из местных героев. Одного из тех, про которых поэт сказал:

Природа-мать! Когда б таких людей
Ты изредка хоть не давала миру,
Заглохла б нива жизни.

Такие люди, такие светочи общественности, такие бесстрашные сеятели на общественных нивах жизни, есть, к счастью, и в нашем гранитном Екатеринбурге». Высокий тон, восклицания, риторические вопросы, подкрепленные цитатами, превращают «газетную безделку», материал на злобу дня в страстный диалог с читателем, цель которого – побудить его к коренным изменениям собственной жизни.

Интересный прием мы можем наблюдать в фельетоне В. Гукса «Сон под Рождество» (1902)[8]. Написанный в жанре рождественского рассказа, с использованием традиционных элементов: чертовщина, таинственность (привычным сознанием мы реагируем уже на название – под Рождество должны происходить необычные вещи), странный хозяин бала, раздающий «такие подарочки, что любо-дорого» и при ближайшем рассмотрении оказывающийся совершенно гоголевским персонажем – чертом в облике современного обывателя, – этот фельетон обращен к еще одной традиции – остросоциальной сатире Грибоедова. Тому способствуют цитаты из «Горя от ума», пронизывающие текст, – легко узнаваемые и общеупотребительные. Так, говоря о приснившейся чертовщине, автор с помощью цитаты переводит повествование в иной, злободневно-социальный пласт: «Однако же и наяву, другой раз, приходится натыкаться на такую чертовщину, что невольно повторишь слова покойника Фамусова: "Бывают странны сны, а наяву страннее"». Несмотря на то, что используется цитата из классической литературы, трудно не заметить тон «запанибрата»: «покойник Фамусов».

На этот раз известный текст становится поводом к непринужденной болтовне с читателем на доступном языке и в знакомой обстановке: «"Ба, знакомые все лица," – воскликнул я, входя в зал». Од-

нако дальнейшее повествование убеждает нас в том, что Грибоедов выбран не случайно: «Потолкавшись среди толпы и прислушиваясь к разговорам, я должен был бы прийти к заключению, что поголовно “вся Пермь”[9] или картежники, или пьяницы, или развратники, или неоплатные должники, или просто негодяи... до того нелестно аттестовали друг друга собравшиеся. Но я не пришел к этому заключению, а только лишний раз убедился, что сплетня свила себе прочное гнездо в этой толпе, что семена сплетни попали на плодородную землю и урожай обещает быть обильным». И уж раз речь зашла о праздном обществе, живущем сплетнями, то как тут без Грибоедова. Далее, описывая раздачу подарков гостям странным хозяином дома, автор вновь обращается к цитате, которая подчеркивает иронический характер происходящего: «Телефонным барышням – по французской книге (по словам Фамусова), сна нет от французских книг». При этом Фамусов, меняя статус литературного героя, становится авторитетным знатоком подобных нравов, и ссылки на его слова также переходят из литературного пласта речи в обыденно-бытовой.

Литературными цитатами открывается фельетон В. Гукса «Великопостные досуги»[10]. Первая – из «Паруса» Лермонтова – давно стала метафорической характеристикой быстрого и безвозвратного исчезновения. Собственно, именно эту функцию она здесь и выполняет: «Пост уже подходит к середине, а ничего постного или, тем более, великопостного в Перми не заметно. Только и перемен-то, что наш почтенный антрепренер господин Никулин с труппой исчез “в тумане моря голубом”...». Строка Лермонтова настолько часто использовалась вне своего поэтического контекста для характеристики подобного рода речевых ситуаций, что постепенно приобрела дополнительные коннотации иронии, чем и воспользовался автор фельетона.

Источником второй цитаты снова становится «Горе от ума». Это знаменитая фраза Чацкого о Москве: «Что нового покажет мне Москва? <...> / Тот сватался, успел, а тот дал промах, / Все тот же толк и те ж стихи в альбомах». Цитата вводит в текст тему Москвы, столицы, и тема эта раскрывается двояко: здесь и провинциальный комплекс, и попытка дотянуться до идеала: «Столица, конечно, впереди какой-то Перми, в которой, по уверению знатных иностранцев, медведи по улицам бродят и к обывателям чай пить заходят. Где ж нам сравняться со столицей! Однако и у нас есть и концерты, и лекции. Хоть и в маленьком масштабе, а есть». Давая цитате такое смысловое развитие, автор переакцентирует ее содержание с сатирического (у Грибоедова) на эталонный, показывая, как Пермь тянется

за «новой» Москвой: перечисляя возможные развлечения во время поста, он, разумеется, придерживается иронического тона, но в то же время пытается убеждать и воспитывать на примере: «В столицах пост характеризуется изобилием концертов и лекций». Но и Пермь «не лыком шита»: «Если вы хотите усладить свой слух пением или игрой на инструментах, пожалуйте в Благородное собрание, где кружок музыкальный приютился. <...> Желательно вам умные речи послушать – в научный музей путь держите. Там вам расскажут о Канте, об анатомии человека, о строении цветка, о размножении перепончатокрылых, о крулах, научат вас политической экономии, палеонтологии... чему угодно».

В соответствии с пушкинским предвидением комедия Грибоедова «разбирается» уральскими фельетонистами на цитаты. Так поступает и В. Чекин, например, в уже упомянутом фельетоне «Похвальное слово Екатеринбургу» он пишет: «Какое там гуляние, когда воздух превращается в пыльную пудру. Поневоле приходится, закрыв глаза, заткнув ноздри, зажав уши, чихая и кашляя, бежать куда-нибудь, где “засоренному есть чувству уголок”».

Если предыдущие цитирования строятся на общеизвестных фразах, то в цитате, с которой начинается фельетон пермского журналиста Кри-Кри[11] «Хороша в Перми весна»[12], сразу мы можем определить только автора, которым, разумеется, является Пушкин: «Хорошенькая все-таки у нас весна. “Ее бранить язык устанет”». На первый взгляд, перед нами фельетон о капризах уральской погоды, и тема снова подкрепляется ссылкой на авторитет, поскольку известно, что именно это время года Пушкин недолюбливал. Однако минимальная дешифровка пушкинской строчки позволяет установить, что относится она вовсе не ко времени года, а к описанию города: «Проклятый город Кишинев! / Тебя бранить язык устанет. / Когда-нибудь на грешный кров / Твоих запачканных домов / Небесный гром, конечно, грянет» («Из письма к Вигелю», 1823)[13]. В определенном смысле, последняя фраза переводит читателя в круг тех же проблем, что описывает Пушкин: грязь, темнота, плохое благоустройство: «А не угодно ли на улице, да ночью, без маячных огней? Кто спасет несчастного неосторожного путника, неосторожного потому, что принял топи и блата за твердые берега? Как кричать о помощи? – Управа? Дума?».

Обращаясь к классическому произведению, авторы фельетонов подчас используют не прямую цитату, а литературную ситуацию или имя героя. Примером такого функционирования «чужой речи»

может стать фельетон Гаммы[14] «Польский бал»[15]. Тема фельетона традиционна – плохо воспитанный, полный предрассудков пермский обыватель: «Считается хорошим тоном / На бал приехать попоздней». Адресуясь к подобной ситуации, описанной классиком, автор создает иллюзию оправдания или хотя бы снисходительного отношения к своим героям: «Что ж, право, делать с этикетом, / Когда еще Онегин сам / Любил с своим двойным лорнетом / Пройтись меж кресел по ногам». Но это только иллюзия: «А лучше б, если отменили / Старинный этот этикет». В этом тексте фигура Онегина выступает скорее отрицательным эталоном, но весьма действенным именно в силу своей универсальности.

На известные литературные образцы, избегая прямого цитирования, опирается при создании фельетона «Через столетье на Вознесенском проспекте» В. Чекин[16]. Этот фельетон посвящен ремонту одного из центральных проспектов Екатеринбурга – Вознесенского и представляет диалог отца с сыном. Эпический тон повествования и сама ситуация диалога отца с сыном в связи со строительством (исправлением) дороги наводит на параллели с некрасовской «Железной дорогой», а слухи о появлении в городской среде привидения – на петербургскую повесть Н. В. Гоголя «Шинель».

Сын:

Что это, папа: почему сегодня
И музыка, и флаги на проспекте,
И пестрою толпою горожане
Идут по улице?

Отец:

Окончена, мой сын, работа давняя. Сто лет тому назад
(Рассказывал мой дедушка покойный)
Тут мостовую стали исправлять. <...>

Несомненно, гротесковые заострения этого фельетона близки и понятны подчас только городскому обывателю. Но в том и особенность жанра городского фельетона – он прочитывается только в связке с реальным городским пространством. В конце фельетона используется еще одна архетипичная для города ситуация – появление в нем слухов и привидения: «Есть даже слух, что Обухова тень / Нередко видят в полночь на Проспекте. / Из дома музыкального выходит / И бродит по разбитой мостовой, / И спотыкается, и тяжело вздыхает...».

Именно таким образом писатель движется к решению своей про-

светительской задачи: исправление косных уездных нравов посредством обращения обывательского внимания на нелепицы и несуразицы городской жизни. Классика дает автору не только готовые формы, но и шкалу ценностей, ориентируясь на которую, он формирует читателя и формируется сам.

И здесь есть смысл сказать несколько слов о том, что специфика бытования цитаты в тексте фельетона носит не только текстуальный характер. Постоянное цитирование лучших образцов литературы замечательно характеризует личности самих авторов. Нельзя сказать, что они проявляют глубокие познания в области литературы, скорее, в основном здесь используется ряд общеизвестных литературных произведений. Однако и эти цитаты делают фельетон не просто жанром описательно-сатирического типа, а вводят его в контекст «большой» литературы.

Приведем несколько примеров одной из распространенных форм использования «чужого слова» – перепева. На первом месте и здесь, конечно же, классика: «Трамвай! Как много в этом слове / Для сердца пермского слилось!» («Мечты о трамвае», Ко-ко)[17]; «Весна. Коровы, торжествуя, / По пермским улица снуют» («Пермская весна», В. Г.)[18], «В ногу, ребята, идите! / Смирно, команда моя! Лента на мне... Не спешите. / Взводим! Флаги возьмите... / Классиков юных семья». («Старый директор», В. Чекин)[19]. Но среди подобных форм встречается использование современных авторам мотивов, например, в фельетоне В. Чекина «Легко избежать так позора»[20]. Здесь, как видно из текста, обличаются родители, не желающие принимать участие в воспитании детей, не приходящие на выборы родительских комитетов:

Вставай-поднимайся, родитель-лентяй!
Иди на собранье, негодный!
Свои комитеты губить не давай,
«Карась» и Обломов природный.
И звери, и птицы в защиту детей
Бросаются с детской отвагой,
А ты безучастно «футлярных» людей,
Завесивших чувства бумагой,
Которых святая святых циркуляр,
Все прочее – только картонка,
Лишаешь контроля, приносишь им в дар
И душу, и разум ребенка.

Здесь в качестве образца взята революционная песня «Вставай-поднимайся, рабочий народ». Повторяя внешнюю форму, автор во

вновь созданном произведении оставляет внутреннюю ритмику исходного образца. Но и тут фельетонист остается верен себе, припечатывая ленивого родителя образами из классического наследия.

Таким образом, задачи и функции «чужого слова» в уральской газетной фельетонистике были весьма разнообразны. Из них выделяются две важнейшие: подчеркнуть уникальность фельетона как жанра, выносящего иронический приговор действительности, и показать его универсальность, позволяющую вбирать в себя самую разнообразную по характеру и качеству литературу.

Примечания

[1] В статье используются следующие источники: Прогулки по старой Перми: Страницы городского фельетона конца XIX – начала XX века. Пермь, 1998. Фельетоны В. П. Чекина публикуются по екатеринбургским дореволюционным газетам: «Уральский край», «Зауральский край», «Голос Урала». В 2006 г. фельетоны екатеринбургского журналиста были изданы в виде электронной книги в издательстве «Баско»: *Чекин В. П.* Летопись славных и постыдных дел, знамений небесных и чудесных событий города Екатеринбурга, столицей Урала именуемой: Электронная книга. Екатеринбург, 2006.

[2] *Козицкая Е. А.* Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm – 01.12.2007.

[3] *В. Гукс* (Вера Гукс, В. Г., Мельковский) – пермский журналист Александр Николаевич Скугарев. Здесь и далее расшифровка псевдонимов дается по книге «Прогулки по старой Перми». С. 266–284.

[4] *Гукс В.* Непротивление злу в Общественном собрании // Прогулки по старой Перми. С. 162.

[5] Этот журналист публиковался в екатеринбургских газетах в период с 1910 по 1918 г. под псевдонимами Никто-не, Еноткин, Ч.нъ.

[6] *Чекин В. П.* Похвальное слово Екатеринбургу // Уральский край. 1911. 19 мая.

[7] *Чекин В. П.* Безумство храбрых // Голос Урала. 1912. 11 марта.

[8] *Гукс В.* Сон под Рождество // Прогулки по старой Перми. С. 35–39.

[9] Очевидно, название города взято в кавычки не случайно, это тоже своеобразная цитата – именно так называли обычно городские справочники.

[10] *Гукс В.* Великопостные досуги // Прогулки по старой Перми. С. 159–162.

[11] *Кри-Кри* – псевдоним Владимира Яковлевича Кричевского (1863–1915), считающегося «отцом» пермского фельетона, журналиста, работавшего в газете «Пермские губернские ведомости».

[12] *Кри-Кри.* Хороша в Перми весна // Прогулки по старой Перми. С. 28–31.

[13] *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1963. С. 154.

[14] *Гамма* – московский журналист, живший и печатавшийся в Перми в течение 1903–1904 и 1906 гг.

[15] *Гамма.* Польский бал // Прогулки по старой Перми. С. 178–180.

[16] *Чекин В. П.* Через столетье на Вознесенском проспекте // Голос Урала. 1912. 17 авг.

[17] *Коко.* Мечты о трамвае // Прогулки по старой Перми. С. 109–111.

[18] *В. Г.* Пермская весна // Прогулки по старой Перми. С. 235–236.

[19] *Чекин В. П.* Старый директор // Голос Урала. 1912. 8 декабря.

[20] *Чекин В. П.* Легко избежать так позора // Голос Урала. 1912. 14 сент.

Литература Урала: история и современность: Сб. ст.
Л 642 Вып. 3: Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г.: В 2 т. — Екатеринбург: УрО РАН; ИД «Союз писателей», 2007. Т. 1. — 260 с.

ISBN 978-5-91273-006-1

В статьях сборника дается разностороннее освещение одной из самых актуальных и спорных проблем современного литературоведения — проблемы автора. Материалом анализа выступает русская литература (в первом разделе) и литература Урала в ее историческом развитии и современном существовании. Рассматриваются различные аспекты института авторства: национальный и региональный, аспекты геопоэтики и геополитики, социокультурный и исторический; исследуются формы выражения автора и авторской позиции в произведении и тексте, в литературном процессе, в различных литературных формациях и сверхтекстовых общностях (журнал, газета, творческое объединение и т. д.). Конкретизируется представление о многообразии творческих индивидуальностей Урала. Сборник адресован литературоведам и читателям, всем, кто любит литературу, интересуется ее историей и современным состоянием на Урале.

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ
Сборник статей
Вып. 3. Т. 1

Художник *И. М. Игнатьев*
Ответственная за выпуск *М. В. Дудорова*
Верстка *Л. А. Хухаревой*

Подписано в печать 18.11.2007. Формат $60 \times 84\ ^1/_{16}$.
Усл.-печ. л. 16,25. Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.
Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ