Поэтика
русской литературы
конца XIX — начала XX века

ДИНАМИКА ЖАНРА

Общие проблемы. Проза

Учреждение Российской академии наук
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века

Динамика жанра

Общие проблемы. Проза

Москва
ИМЛИ РАН
2009

ББК 83.3

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Научные редакторы:
доктор филологических наук *В. А. Келдыш,*
доктор филологических наук *В. В. Полонский*

Рецензенты:
доктор филологических наук *С. А. Небольсин*
доктор филологических наук *А. М. Ранчин*

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ);
проект № 07-04-16052

Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза.— М.: ИМЛИ РАН, 2009.— 832 с.

ISBN 978-5-9208-0342-9

© Коллектив авторов, 2009
© ИМЛИ РАН, 2009

От редакторов

Эта книга — непосредственное продолжение двухтомного труда ИМЛИ РАН «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» (М., 2000–2001), в котором проблемам поэтики было уделено значительное внимание. Но в настоящем труде они становятся единственным и самостоятельным объектом изучения. До сих пор ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении нет широко обобщающих исследований проблем поэтики как в масштабе всего русского литературного процесса рубежа столетий, так и его крупных жанровых подразделений. (Есть, однако, немало ценных работ в этой области, но более частного характера, относящихся по преимуществу лишь к отдельным литературным явлениям.) По существу, эта книга — первый опыт подобного рода, который, надеемся, положит начало дальнейшему системному исследованию поэтики «серебряного века».

Чем объясняется выбор жанровой проблематики в качестве первоочередного предмета изучения? Объясняется тем, что именно жанровые преобразования, по мнению авторского коллектива, в особенно большой степени содействовали художественному обновлению русской литературы рубежа столетий в целом.

В первом разделе книги рассмотрена общая система жанров в литературе «серебряного века» и выделены (в отдельных главах) проблемы, во многом уясняющие ее особое своеобразие по отношению к жанровым системам предшествующего времени. Это прежде всего мифопоэтическое образное мышление в его воздействии на жанровую эволюцию и стилизация как фактор динамики жанровой системы.

Второй раздел, составляющий бóльшую часть книги, целиком посвящен прозе. Утвердившийся взгляд на «серебряный век» как на век поэзии par excellence, обязанный, главным образом, ей своими самыми высокими достижениями, нуждается в ограничениях. Достаточно вспомнить о реформе малого повествовательного жанра, осуществленной Чеховым («совершенно новые <...> для всего мира формы письма» — Лев Толстой), благодаря которой преобразованная им и его преемниками малая проза стала играть одну из ведущих, ранее небывалых, ролей в литературном процессе рубежа столетий. Многочисленные тому подтверждения содержат главы о рассказе, очерке,

литературной сказке, а также некоторых неканонических жанрах, рожденных «серебряным веком».

Не менее важны и принципиальны предложенные в книге решения, относящиеся к судьбам большой и средней повествовательной формы в литературе переломной эпохи. Они полемически противостоят зародившимся еще в те годы и устойчивым до сей поры представлениям о кризисе романа (и шире — эпического начала вообще). Между тем эпическое качество полноценно сохраняется в интересующей нас литературе, но в иных художественных формах, вызванных к жизни глубокими сдвигами, происшедшими и в этой области. В главах о структурном преобразовании жанра эпопеи, романа, повести, форм массовой словесности, метризованной прозы читатель найдет обновленный взгляд на художественные обретения порубежного времени.

В книге освещаются и жанровые процессы в не собственно художественной литературе (философская проза, литературная критика и др.). Это соединение тоже указывает на своеобычность жанровой системы «серебряного века», развивавшейся под знаком синтетической тенденции. Она сказалась, с одной стороны, в схождении литературы со «смежными» искусствами, а, с другой,— в сближении художественной и нехудожественной словесности, на которую ложится явственная печать образного мышления. В этот же контекст «вписываются» главы о дневниковом жанре, об эпистолярной прозе.

Следующая книга будет посвящена тем же проблемам в лирике и драматургии русской литературы этого времени.

С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова,
*И. С. Приходько, Н. Д. Тамарченко**

ЖАНР И ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Прежде всего необходимо оговорить, в каком значении мы будем использовать основные понятия и характеристику каких именно аспектов литературных произведений они предполагают. Вторая задача этих вступительных замечаний — наметить важнейшие пути трансформации жанров, в особенности — эпических. Наконец, мы попытаемся поставить вопрос об эволюции взаимоотношений жанров в рамках общей литературной системы «серебряного века».

I. ЖАНР И СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Основными для нас будут следующие понятия: жанр, канонические и неканонические жанровые структуры, система жанров. Вкратце рассмотрим их в этом порядке.

«Жанр» в общепринятом значении — *тип* литературного произведения. При этом обычно строго не разграничиваются два варианта словоупотребления: отнесение того или иного конкретного произведения (с помощью названия жанра) к известному типу и обозначение структуры, характерной для всех произведений данного типа. Например, совсем не одно и то же: сказать, что стихотворение А. Блока «Медлительной чредой нисходит день осенний...» — элегия, или что элегия — это

* Разделы I–III написаны совместно Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтманом, Д. М. Магомедовой; автор посвященного драматургии раздела IV — И. С. Приходько.

«лирический жанр, сложившийся в эпоху предромантизма и романтизма, но унаследовавший свое название от аналогичного жанра античной лирики». Особенно, если во втором случае добавить примерно следующее: «его главный отличительный признак — образ сложного, многостороннего и внутренне противоречивого, "переходного" душевного состояния (колебания между полюсами скорби и радости, безверия и надежды, охлажденности и пылкости чувств; привязанности — к друзьям, возлюбленной — и одиночества, связанного с сознанием неустойчивости и ненадежности этих чувств и т. д.). Это состояние души всегда выражает общий мировой закон безостановочного движения времени и, вместе с тем,— противоречие между стремлением лирического *"я"* приобщиться к миру и осознанием того, что кратковременность человеческой жизни неизбежно отъединяет ее от вечной жизни природы. Отсюда характерное для жанра двойственное отношение к времени: мир природы оно и разрушает, и обновляет; но для человека его ход означает неумолимость разлук и безвозвратность утрат, делая все ценности обманчивыми, иллюзорными. Переживание этих противоречий в элегии обычно разрешается тем, что лирический субъект принимает приближение жизни к своему пределу как благодетельный и умиротворяющий итог». В то же время очевидно, что эти два разных способа использовать обозначение того или иного жанра взаимосвязаны и предполагают друг друга. Если, называя упомянутое стихотворение Блока элегией, мы не имели в виду примерно тот круг значений, который очерчен во втором из приведенных высказываний, то это означает, что наше словоупотребление не было научным.

Другой вопрос: какие именно аспекты художественной структуры, а также какие их особенности должны быть (согласно правилам и нормам научного описания) учтены при характеристике жанра в основных исследовательских ситуациях? Таковы анализ жанровой структуры отдельного произведения; сравнение разных произведений, относимых к одному жанру; сопоставление образцов разных жанров (например, принадлежащих одному автору или направлению и т. п.). Это вопрос о логической структуре понятия «жанр». И поскольку термин обозначает не случайный набор разнородных признаков, а такую их систему, которая характеризует *тип художественного целого*, то содержание понятия должно быть соотнесено с определенной теоретической моделью литературного произведения.

Мы будем исходить из предложенной М. М. Бахтиным концепции «трехмерности» жанровой структуры[1]. Имеется в виду различение в «едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте», следующих трех моментов: «события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)»[2], а также события художественного завершения (установления автором и воспроизведения слушателем-читателем границы, отделяющей мир героя от действительности автора и читателя). Эта граница и есть форма произведения как эстетического целого: «*Форма есть граница*, обработанная эстетически»[3].

Понятно, что «событие, о котором рассказывается»,— это реализация жизненной задачи героя и его судьбы в пространственно-временных условиях изображенного мира. Это сюжет — ряд событий и поступков, ситуаций и коллизий, который развертывается по определенному типическому принципу (сюжетная схема) и элементы которого повторяемы как в пределах произведения, так и в традиции (мотивы); да и сами действия персонажа (сюжетные функции), равно как и их субъективные предпосылки (тип, характер) также могут повторяться. Например, для поэмы типична, как известно, циклическая сюжетная схема «утрата — поиск — обретение», связанная с двоемирием (в одном из его вариантов) и репрезентативностью героя для контакта противостоящих миров (он не может быть или остаться «частным» человеком).

Не менее очевидно, что «событие рассказывания» — это общение автора, повествователя или рассказчика с читателем, которое осуществляется посредством определенной речевой структуры. В нее входит комплекс разнообразных иерархически соотнесенных композиционных форм речи, который может быть типичен для того или иного жанра. Так, для романа характерно, согласно М. М. Бахтину, социальное разноречие, в нем создается система «образов языков», ни один из которых не является безусловно и до конца авторским.

Наконец, каждый жанр может быть охарактеризован и через тип «события завершения». Например, издавна считалось, что в трагедии эстетическая граница миров героя и читателя-зрителя создается «катарсисом», т. е. переживанием катастрофы героя, включающим в себя как приобщение к его точке зрения, так и возвышение над его позицией и его судьбой.

Таким образом, характеристика жанровой структуры отдельного произведения или ряда произведений может — если она претендует на полноту и систематичность — выявлять характерные для него свойства и признаки во всех трех аспектах. Или может быть акцентирован один из них — с учетом его функции в едином формально-смысловом поле взаимоопределения автора, героя и читателя.

Задачи описания жанровых структур и, тем более, исследования исторического взаимодействия жанров в контексте литературной эпохи успешно разрешимы при условии учета еще одного обстоятельства: принципиального различия эстетической природы и роли в литературном процессе жанров канонических и неканонических.

Переход от доминирования первых к преобладанию вторых совершился на той стадии развития поэтики, которую называют эпохой «индивидуально-творческого художественного сознания»[4] или «поэтикой художественной модальности»[5]. В терминах истории литературы этим переходом ознаменовано в особенности время расцвета романтизма, но начало его лежит еще в сентиментализме, а свое первое завершение он получает в реализме.

С этого исторического момента теория жанров оказывается перед следующей дилеммой. Если считать жанровые каноны, сложившиеся в эпоху риторики («рефлексивного традиционализма» или «эйдетической поэтики»[6]), единственной формой, обеспечивающей сохранение идентичности жанра, то после реформ, произведенных романтической теорией и практикой, жанры как таковые — за исключением тех или иных рудиментов прежних литературных систем — перестают существовать[7]. Если же все-таки признать новые типы литературных произведений, например, такие как романтическая баллада или поэма, а также рассказ (отграничивая его и от повести, и от новеллы) вполне законными жанрами, то тогда неизвестно, какова структурная основа их самоидентификации: ведь воспроизведение готовых структур, воплощенных в классических образцах и кодифицированных критикой (т. е. канонов), естественным и единственно возможным источником всякого творчества уже не считается.

Исторический подход к обозначенной проблеме помогает сделать выбор в пользу второй точки зрения, тем более что жанры нового типа возникли не на пустом месте и уже имели прецедент в лице первого неканонического жанра — романа.

То, что происходило в литературе от середины XVIII в. до 1830-х гг., было не «смертью жанров», а их глубочайшим за всю историю литературы преобразованием.

Указывая на то, что в это время объем и смысл понятия жанр «меняются в корне», что «о жанре в прежнем значении (а значит, и о поэтике в прежнем значении) с тех пор говорить просто невозможно», С. С. Аверинцев вслед за М. М. Бахтиным называет в качестве важнейшего симптома такого поворота, «замкнувшего начатый греками цикл»,— «победоносный подъем романа, этого "незаконнорожденного" жанра, как бы "антижанра", самым своим присутствием <...> разрушавшего традиционную систему жанров и, что еще важнее, восходящую к античности концепцию жанра»[8]. Деканонизация (и связанная с ней «романизация») жанров, превращение жанров в неканонические образования является, как это ясно сегодня, тем длящимся событием, вне которого невозможно понять поэтику жанров ни в литературе рубежа XVIII–XIX вв., ни в литературе рубежа XIX и XX веков, которая является вторым по значимости этапом в становлении новых жанровых форм. В чем же состоит принципиальное отличие неканонических жанров от канонических?

В поисках решения так сформулированной проблемы мы можем опереться на противопоставление Ю. М. Лотманом канонических текстов неканоническим. При этом оказывается, что последние также содержат в себе «порождающую модель», но — в отличие от первых — не в виде правил, заданных до начала «игры», а в виде правил, которые устанавливаются в самом ее процессе[9]. В первом случае адекватность прочтения, видимо, обеспечивается причастностью сознания слушателя-читателя к общей системе регламентированной культуры (ср. понятие «литературного этикета» у Д. С. Лихачева). Во втором случае, напротив, по интуитивной аналогии с общими принципами культуры Нового времени уясняются правила построения текста. Здесь мы можем вспомнить противопоставление Бахтиным памяти как основной творческой силы древней литературы — свободному вымыслу и «художественно-намеренному выбору» в литературе новой[10].

Приоритет такого выбора и сама его возможность приводят к изменению прежнего статуса целостности литературного произведения. Ведущей категорией в нем оказывается уже не «жанр», а «произведение» и «автор»[11].

В риторическую (эйдетическую) эпоху произведение мыслилось в форме жанра, который был заданной до начала «игры» идеальной моделью целого. Автор создавал, а читатель воспринимал в первую очередь не произведение, а *элегию, новеллу или роман*. Но в эпоху художественной модальности, автор пишет *произведение*, а мы читаем *автора*. Жанровая же локализация художественного создания становится теперь для автора не исходной точкой, а итогом творческого акта; также и для читателя рефлексия над жанром отодвигается на стадию постперцепции. Соответственно, если в риторической (эйдетической) поэтике «художественным целым был жанр, а поэтическое произведение — вариацией и в этом смысле элементом жанрового целого», то теперь целым становится именно произведение, а жанр — его вариацией[12].

Все это говорит не о том, что жанр теряет свою значимость, а свидетельствует лишь о его деканонизации и уходе с поверхности в «ядерные глубины» произведения — поэтому он и труднее опознаваем, чем прежде. Он теперь воспроизводит не какую-либо готовую архитектонически-композиционную структуру, а саму ситуацию творческого выбора с типической для нее полярностью художественных форм, т. е. «художественных языков», разных, а иногда противоположных, по историческому происхождению и функциям: «По отношению к этим структурным возможностям и происходит всякий раз самоопределение жанра, сохраняющее основное “направление его изменчивости”»[13]. Иначе говоря, в результате воспроизведения типического творческого акта возникают аналогичные структуры художественного целого.

Канон был готовым структурным инвариантом, который дан последующим творцам в виде наглядного образца совершенного произведения; отдельное произведение по отношению к нему было лишь вариацией. Напротив, инвариант образцов неканонического жанра может быть только реконструирован путем их систематического сравнения и представляет собой общую для этих произведений «внутреннюю меру» их структур[14].

В результате исторического процесса деканонизации в литературе складываются также нового типа *жанровые системы*. Вообще, этот термин предполагает наличие в литературе эпохи жанровой рефлексии, а именно: отбор — в соответствии с общеэстетическими предпосылками — наиболее значимых и актуальных типов произведений; оценку их соотношения (ка-

кую долю эстетической функции всей литературы выполняет каждый из них) и на этой основе характеристику специфической содержательности их структур.

Не только в эпоху классицизма, но и в целом в период господства канонов жанровые системы строились, во-первых, как иерархические и, во-вторых, на основе строгого разграничения замкнутых самодовлеющих форм. Начиная с эпохи романтизма, жанровая система — взаимодействие разноприродных (канонических, но подвергшихся определенной трансформации, и неканонических) структур, каждая из которых самоопределяется именно в этом взаимодействии, имеющем открытую перспективу.

Границы жанров этим не отменяются, но самодовлению жанров приходит конец. Установленная раз и навсегда иерархия уступает место временно доминирующей роли одного из жанров, которая не выводится из общеэстетических предпосылок, а зависит от меняющегося и различного в разных национальных литературах культурного контекста. Так, в период активного утверждения романтизма доминирующими литературными жанрами в Германии были новелла и роман, во Франции роман и драма, а в России — элегия и поэма.

Как элемент жанровой системы нового типа любой неканонический жанр испытывает влияние важнейшего из них и ранее всех возникшего — романа. Общими для всех жанров этого типа конститутивными признаками становятся: *жанровая модальность* (внутриструктурное, имманентное произведению диалогическое соотношение с другими жанрами), *стилистическая трехмерность* (создание образов различных жанровых языков и стилей) и *«внутренняя мера»,* заменившая канон[15].

II. СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ ЭПОХИ

Изучение поэтики жанров «серебряного века» предполагает выяснение того, каково место и роль этого этапа развития литературы в истории 1) создания нового типа жанровой системы; 2) деканонизации жанров и 3) взаимодействия жанров неканонических с каноническими. Но начнем мы с эмпирически выявляемой и достаточно очевидной картины состояния жанров в интересующее нас время.

1. Общая картина и ее исторический смысл

Центральное место в русской литературе на протяжении почти всего «серебряного века» занимает *лирика* (не случайно по числу великих поэтов это относительно короткое время — примерно тридцатилетие — может соперничать со всем XIX веком). Особенно очевидно ее преобладающее значение вплоть до конца 1900 — начала 1910-х годов. Напротив, большие жанровые формы — роман и поэма — утрачивают в это время доминирующую роль.

На смену большим эпическим формам приходят средние и малые — рассказ, новелла, очерк, притча; среди стихотворных форм преобладает лирическое стихотворение. Из жанров средней формы наибольшее значение приобретает *повесть*, оттеснившая роман на третий план.

Совершенно особое значение придается другой сопернице романа — *драме* (прежде всего — трагедии и вожделенной, но так и оставшейся нереализованной, мистерии). В этом вопросе «серебряный век» как бы возвращается к ценностям «риторической» системы, считавшей драму высшим родом литературы, несопоставимым с романом. Для понимания эстетических предпочтений показательны не только непомерные надежды, возлагаемые художниками рубежа веков на театр, но и трактовка Вяч. Ивановым жанра важнейших произведений Достоевского как «романа-трагедии».

Одновременно с такой переоценкой жанровых ценностей в литературе рубежа веков протекают два противоположных процесса.

С одной стороны, это углубление *деканонизации традиционных жанров* — лирических (цикл и книга стихов), драматических (лирическая драма), лироэпических (лирическая поэма) и эпических («сверхповесть»).

С другой,— реставрация *канонических жанров* (многие из которых воспринимались уже в XIX веке как архаические), особенно интенсивная в лирике — идиллии, сонеты (и другие твердые строфические формы — триолеты, секстины, канцоны, баллады, терцины), оды, послания и др. Чрезвычайно показательна для реставраторского жанрового мышления книга В. Брюсова «Сны человечества» (замысел возник в 1909, первая публикация части стихотворений — 1913 г). Ее задача — «воспроизвести на русском языке, в последовательном ряде

стихотворений *все формы* (в том числе и жанровые.— *С. Б.)*, в какие облекалась человеческая лирика»[16].

Наконец, важным явлением стали два других и тоже противоположных друг другу процесса: канонизация и введение в круг художественной литературы *бытовых речевых жанров* (дневник, письмо и др.) уравновешиваются стремлением к созданию *синтетических жанров*, долженствующих возродить универсальность древнейшего обрядового действа и объединить в себе не только разные жанры, но и разные виды искусств: театр, музыку, литературу, пластические искусства, живопись (Вяч. Иванов, Скрябин, Чюрленис).

Эта эмпирически выявляемая картина может быть углубленно понята, если мы увидим ее исторически, причем и в «большом», и в «малом» времени. С точки зрения большого времени, литература «серебряного века» подводит итоги тому, что было сделано за более чем столетнюю историю деканонизации литературы. При этом если на рубеже XVIII–XIX веков взгляд создателей неканонической поэтики был обращен к новому и нацелен на выход из иерархической вертикали ценностей мифориторической культуры в историческую горизонталь становящегося мира[17], то теперь перед литературой встает проблема «соединения» концов и начал: исторического и метаисторического.

Это не значит, что ослабевает энергия деканонизации жанров. Напротив, по сравнению с рубежом XVIII–XIX веков она усиливается и ведет к тому, что художник тяготеет к переступанию границ не только традиционных жанров, но и отдельных видов искусства и даже к преодолению непроходимой прежде черты между искусством и жизнью. Отсюда влиятельная концепция теургии как творчества форм самой жизни, которая инициировала соответствующие поиски в области драмы и театра; возросшая роль «текстов жизни» (З. Г. Минц), которые становятся фактом также и искусства. В этом же русле — при всей видимой противоположности названным тенденциям — идет толстовское «стыдно писать художественное» и попытка преодоления границ между «литературным» и «нелитературным» в дневниках и поздней прозе Л. Толстого и в текстах В. Розанова.

Но установка на абсолютно новое сочетается в эстетическом сознании авторов «серебряного века» с не меньшим по интенсивности тяготением к «началам» и ко всей истории жанровых форм, что могло вести и к вовлечению их в диалог с жан-

рами деканонизированными, и к простой реставрации традиционных жанров и расцвету жанровых стилизаций в неизмеримо большей степени, чем это было свойственно литературе рубежа XVIII–XIX веков.

Эти разнонаправленные тенденции усложняют ту эмпирическую картину жанровых предпочтений, которую мы бегло наметили. Напряженно существуя между названными пределами, эстетическое сознание рубежа веков не может породить жанровой *системы*, в основу которой положен *один принцип*. Но оно с неизбежностью порождает жанровую *целостность*, основанную на *соотношении* указанных *пределов* (обновления и реставрации, канонизации и деканонизации, «обытовления» искусства и панэстетизма).

В такой эстетической (в том числе — жанровой) интенции была, если использовать формулу В. Ходасевича, «глубочайшая, быть может, невоплотимая правда» «серебряного века»[18]. Его максималистские эстетические (и даже сверхэстетические) установки все же обрели, пусть не такую универсальную и трансцендентную, как он ожидал, но вполне определенную жанровую реальность, данную нам сегодня как некая историческая ценность.

Она и складывалась не только в соотнесении с большим временем, но и в контексте локально исторических и национальных особенностей развития литературных жанров.

Общеевропейская тенденция к снятию новой односторонности исторической горизонтали, т. е. к учету наряду с нею иерархической (надвременной) вертикали и к синтезу этих противоположных способов ориентации в мире, в русской литературе «серебряного века» получила оригинальное воплощение. Дело в том, что искомый синтез уже был в ней по-своему осуществлен классическим романом — прежде всего романом Л. Толстого и Ф. Достоевского. Этим объясняется огромное влияние классического романа как на европейскую, так и на русскую литературу рубежа веков, но вместе с тем и мощное отталкивание от него, приведшее к тому, что роман надолго (по существу до 1910–1920-х годов) уходит с авансцены.

Причины такой амбивалентной реакции коренились, с одной стороны, в том, что поздний классический роман имел исходной отправной точкой конкретность и «единственную единственность» (М. Бахтин) личного, исторического и конечно-размерного бытия; метаисторическое же и универсальное начало было тем, к чему он шел или должен был прийти в

итоге. Такое решение казалось художникам рубежа веков половинчатым: они стремились сделать точкой отсчета метаисторическое и универсальное, порождением и реализацией которых виделась им история.

Другой аспект исторической трансформации жанровых структур особенно в области эпики заключался в переносе центра художественного изображения с его объекта на субъект и, соответственно, с сюжетных структур — на повествовательные. При этом вместо точки зрения «объективного» повествователя господствующей становится точка зрения персонажа. От аналогичного сдвига времен романтизма этот поворот отличался тем, что на смену моносубъектных структур (изображению действительности в кругозоре одного героя, наделенного исключительно своеобразным мировосприятием) приходят и распространяются структуры полисубъектные[19].

Наконец, доминирование в русском романе XIX века классических образных форм (притом, что рядом с Пушкиным был Гоголь, а с Тургеневым и Толстым — Достоевский и Щедрин) сменяется заметным усилением роли форм гротескных.

Показательно, что первые символистские романы («Тяжелые сны» (1883–1894, опубликовано в 1895) Ф. Сологуба, «Смерть богов» (1895) Д. Мережковского), созданы авторами, начинавшими еще в 1880-е годы, и несут на себе неизгладимую печать Достоевского (Сологуб) и Толстого (Мережковский), хотя совершают решающий шаг к переосмыслению классического романа, делая акцент на метаисторическом. Свои высшие образцы символистский роман даст лишь в 1900–1910-х годах — «Мелкий бес» Ф. Сологуба (1905) и «Петербург» (1916) А. Белого, когда в сознании художников классическое понимание соотношения истории и метаистории претерпит решающее изменение и точкой отсчета станет метаисторическое. В то же время романы Сологуба и А. Белого демонстрируют переход от обособленной точки зрения повествователя к ее неразличимому сочетанию с «персональными» (термин Ф. Штанцеля) перспективами героев, а также преобладание гротескных форм, которое сказывается не только в предметной сфере (ср. образ «недотыкомки» у Сологуба), но и в разрушении границ между разными сознаниями.

«Освобождение» авторов нового романа от определяющего влияния Толстого и Достоевского произошло за счет ориентации отчасти на более раннюю русскую классику — Пушкина и Гоголя, отчасти же на русскую и европейскую лирику

рубежа веков, в которой к тому времени уже *совершилась смена «первообраза»*[20] и в создании которой принимали самое живое участие все названные романисты. Открывшаяся теперь возможность встречи лирики и романа оказалась новым жанрообразующим фактором, во многом объясняющим реалии литературы 1910-х годов, завершающих «серебряный век». Это подводит нас к вопросу об эволюции жанровой целостности в эту эпоху.

Но прежде, чем перейдем к ней, рассмотрим особо вопрос о новом соотношении друг с другом эпических жанров, а также о жанрах драматических.

2. Своеобразие системы эпических жанров: проблема повести

То, что роман в литературе рубежа веков утрачивает доминирующую роль, очевидно и общеизвестно. Но какой именно из других эпических жанров занимает его место, далеко не очевидно. Чтобы ответить на этот вопрос, мы прежде всего должны отказаться от крайне неточного и в то же время исключительно популярного представления о трех вариантах эпических форм. Верно в нем только то, что к большой форме относятся эпопея и роман. Но почему малыми формами считают новеллу и рассказ, понять трудно: ведь такие эпические жанры, существующие и в фольклоре, и в литературе, как анекдот, басня и притча, по своему объему, как правило, меньше практически любого рассказа и любой новеллы. Два последние жанра в действительности — средняя форма, как и повесть.

Взглянув на эпическую прозу «серебряного века» с такой точки зрения, мы убеждаемся в том, что первостепенно эстетически значимым и творчески продуктивным является в ней лишь один из вариантов средней формы, а именно повесть. Об этом говорит опыт Чехова: рассказы преобладали в его творчестве в 1880-е годы. В 1890-е годы картина меняется. И дело не только в количестве, но и в общественной значимости, которая явно переходит к его повестям. Аналогичный сдвиг к повести, но десятилетием позже можно увидеть в творчестве М. Горького и Л. Андреева, хотя в этом случае реальную картину заслоняет обычное неразличение больших рассказов и маленьких повестей (так, рассказами называют и «Мысль», и «Иуду Искариота»). Еще очевиднее значение жанра повести для позднего Л. Толстого.

Господство повести и, видимо, в меньшей степени — значимость рассказа в прозе эпохи нуждаются в историческом осмыслении. Но для этого необходимо ясно представлять себе их структурное своеобразие и смысловые возможности, с точки зрения общего спектра функций эпической литературы. Однако, ответа на эти вопросы в научной литературе пока нет.

Необходимо подчеркнуть: говоря в дальнейшем о соотношении повести и рассказа с другими жанрами, мы лишь предлагаем несколько «рабочих гипотез», которые можно использовать для решения совершенно конкретных и частных практических задач. Рассмотреть этот вопрос во всем его объеме и в его общем значении для теории эпических жанров — совсем иная задача, требующая целой серии специальных исследований.

И в художественной практике эпохи, и в справочной литературе XX века существовало и продолжает господствовать представление о повести как жанре, «промежуточном» между романом и рассказом (а также новеллой) — в первую очередь по объему, а затем уже по связанным с ним содержательным признакам (широта охвата жизненных явлений, количество сюжетных линий, событий и персонажей, наличие описаний или рассуждений и т. п.)[21]. Серьезному критическому анализу и пересмотру этот подход до сих пор не подвергался. Между тем, вполне очевидно, что эти, чисто количественные, критерии неминуемо окажутся непригодными практически — при попытках отличить большие повести от маленьких романов и, соответственно, маленькие повести от больших рассказов (подробнее об этом — см. в главе о повести).

Поэтому необходимо выявить инвариантную структуру прозаической повести как жанра, учитывая важнейшие его образцы в классической русской прозе (от Пушкина до Чехова). Чтобы определить специфическую структуру этого жанра и, тем самым, его смысловые возможности, повесть следует сравнить прежде всего с новеллой[22], поскольку последняя, согласно большой научной традиции, имеет каноническую структуру[23]. Это позволит в дальнейшем, как мы надеемся, прояснить вопрос о соотношении повести с неканоническими жанрами рассказа и романа.

При сравнении мы будем учитывать три аспекта жанровой структуры: во-первых, доминирующую сюжетную схему, связанную с определенным хронотопом; во-вторых, тип композиционно-речевой организации (включая проблему повествова-

теля или рассказчика); в-третьих,— характер границы между миром героев и миром автора и читателя, а также тип контакта между этими действительностями[24].

а) Повесть и новелла

Общепринятая мысль об определяющем значении *пуанта* для структуры новеллы означает, между прочим, и органичность для новеллистического сюжета принципа кумуляции. Ведь пуантом, как правило, называют финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания. Кумуляция же — немотивированное (последующее событие не проистекает по необходимости из предыдущего) и нарастающее (приближающее к катастрофе) нанизывание-присоединение друг к другу однородных событий и персонажей, наделенных аналогичными функциями[25]. В сущности, пуант как перемена точки зрения *отражает* в себе этот принцип сюжетостроения.

Типичнейшую новеллистическую структуру мы видим, например, в чеховской «Смерти чиновника». История развертывается путем присоединения-нарастания попыток извинения, причем финальная катастрофа связана с резкой сменой точки зрения одного из персонажей, а вместе с тем и читателя: меняется позиция и роль генерала, благодаря чему в новом освещении предстает исходная сюжетная ситуация. Менее очевидна такая структура в «Толстом и тонком». Но и здесь в рамках одного события встречи развертывается нарастающая цепочка «микрособытий» все более откровенного и дружеского общения, пока после реплики толстого «поднимай повыше» с его собеседником не происходит катастрофическая метаморфоза. В результате также радикально переосмысливается исходная ситуация: «приятно ошеломлена» теперь уже только одна сторона — семейство тонкого.

В обоих случаях сюжетная структура **асимметрична**: *нисходящая линия неизмеримо короче восходящей*, а одно финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий. По формулировкам Б. Эйхенбаума, «новелла, как и анекдот, накопляет весь свой вес *к концу*», «она должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку»[26].

Как свидетельствует материал русской литературы XIX века, в повести, напротив, преобладает циклическая сюжетная схема: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам «своего-чужого», в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и/или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временно́м, так и в ценностном планах[27]. Асимметричности новеллы противостоит здесь структурный принцип *обратной симметрии*[28].

Почти полностью симметрична (при одновременном контрасте составляющих частей), например, сюжетно-композиционная структура пушкинского «Выстрела»: к взаимодополнению первой и второй дуэлей добавляется подобие рассказов о них двух участников событий и аналогичность условий, в которых рассказываются эти истории. То же мы видим и в строении сюжета «Отца Сергия» Л. Толстого: уход из мира — два искушения с противоположными результатами — уход в мир.

Интересный вариант — сочетание кумулятивной структуры событийного ряда каждой из двух составных частей с обратной симметричностью главных событий в них и цикличностью объединяющего их сюжета — находим в толстовском «Фальшивом купоне». В другой поздней повести писателя — «Хаджи-Мурат» — симметричны восходящая и нисходящая сюжетные линии (обе имеют кумулятивную структуру) и, соответственно,— смерть солдата Авдеева в начале и смерть Хаджи-Мурата в конце.

Повесть и новелла отличаются друг от друга и по способу рассказывания. Новелла, как правило, изображает определенное стечение обстоятельств, послужившее поводом для рассказывания той или иной истории, и выделяет, так или иначе, личность рассказчика. Такая установка присуща не только новеллистическим циклам с четко организованным обрамлением («Декамерон»), но и произведениям, не включенным в циклы. Новеллистическая история представляет собой или развернутую ответную реплику в споре, которая сама, в свою очередь, не бесспорна («После бала» Л. Толстого) или, наоборот,— повод для последующего обсуждения, оставляющего вопрос открытым: как история Беликова в «Человеке в футляре» или Чимши-Гималайского в «Крыжовнике». Но и там, где обстоятельства рассказывания не изображены, событие рас-

сказывания все-таки может быть *опредмеченным*, как это сделано в начале «Смерти чиновника»: «Но вдруг... В рассказах часто встречается это “но вдруг”».

Подобный способ повествования в любом своем варианте *приравнивает* героя и события его жизни к действительности читателя и рассказчика: акцентируется чисто *пространственная* (лишенная какой бы то ни было заданной ценностной иерархии) дистанция между ними, а, следовательно, и возможность «прямого наблюдения». Отсюда оформление некоторых новелл как «сценок из жизни» (ср. «Толстый и тонкий»). В то же время он означает, что возвыситься от эмпирики незавершенного настоящего к обобщению, имеющему по своей природе вневременно́й характер, может лишь наблюдатель со стороны (да и то в ограниченной мере, поскольку любой вывод может быть оспорен), но отнюдь не сам участник событий.

Напротив, в уже названных образцах русской повести ситуация рассказывания *основной* истории (иное дело — вставные рассказы) специально не изображается. Повесть предпочитает *временну́ю* дистанцию пространственной (в частности, в варианте воспоминаний героя), а «сообщающее повествование» — «сценическому изображению»[29]. Речь, конечно, идет о доминировании, а не об исключительном использовании одной формы. И вариант «Я-повествования», и не менее популярная форма рассказа безличного повествователя создают — благодаря временно́й дистанции по отношению к завершенной жизни героя — возможность авторитетной резюмирующей позиции.

«Изображающая» действительность и изображенный мир героя в этой связи *неравноценны*. Иногда прошлое события оценивается выше условного настоящего рассказывания (как, например, в «Асе»). Бывает и обратная иерархия — особенно там, где сюжет содержит мотив прозрения (как в «Дуэли» или в «Крейцеровой сонате»). Вместе с тем, ограниченность кругозора действующего лица обычно противопоставляется причастности к истине лица повествующего.

Граница кругозоров героя и повествователя (рассказчика) — очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем иногда оказывается важнейшим сюжетным событием и притом весьма проблематичным — находящимся на грани, а то и за пределами того, что в обычной реальности считается возможным (ср. фантастическое «преображение» героя «Шинели» с аналогичными событиями повести Л. Толстого «Хозяин и работник» или той же «Дуэли» Чехова).

Наконец, новелле, как и анекдоту, к которому она, по общему мнению, восходит, присуща установка на «казус»: странный случай текущей современности или удивительный исторический факт (но не переосмысленный преданием, не мифологизированный, а сохраненный в качестве достоверного благодаря мемуарам или хронике). С помощью кумулятивного сюжета она осваивает неуправляемое и неподводимое под общий закон эмпирическое богатство жизни. Поэтому новелла создает новое ви́дение житейской ситуации, убеждая в то же время читателя в неполноте и относительности всяких готовых норм и моральных критериев. Возвыситься над путаницей и странностями жизни рассказчику и слушателю-читателю помогает не какая-либо готовая истина, а юмор — адекватная реакция на парадоксальность существования и торжество своевольной жизненной стихии над человеческими целями, планами и схемами.

Повести в целом, напротив, присуще серьезное отношение к судьбе героя и к жизни в целом. Циклический сюжет вообще говорит о законе и норме, которые могут проявляться и через случай[30]. Его источники — народное предание, а также жанры притчи, волшебной сказки. Поэтому приуроченность события повести к определенному историческому моменту всегда достаточно условна: это событие — лишь частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия. Жанру повести казусы неинтересны, а отклонения от нормы в нем временны. Центральное событие в ней — *испытание* (в архаике ядро циклического сюжета — прохождение через смерть), которое для героя означает необходимость *выбора* и, следовательно, вызывает *этическую оценку* его поступка (или отказа от поступка) автором и читателем. В результате испытания герой обретает соответствие с определенной жизненной ролью и/или внутреннее тождество: в нем тем самым сохраняется или утверждается (заново устанавливается) характерная для канонических жанров неизменность и самотождественность персонажа.

История героя повести становится в ней образцом выбора одного из уже известных (традиционных) вариантов человеческой судьбы, противопоставление которых реализуется либо в разделении жизни героя на два этапа («Шинель», «Отец Сергий»), либо в параллелизме двух персонажей и их судеб («Выстрел»), а иногда и в том, и в другом («Дуэль»). Поэтому *симметричность* структуры повести оказывается предпосылкой

неравноценности явленных в ней противоположностей: ситуацию выбора создает противостояние не мировых сил, а этических позиций. В итоге мы видим авторское утверждение этической позиции изменившегося или нашедшего себя героя или предпочтение автором лишь одного из первоначально приравненных персонажей.

Чтобы разрешить это противоречие структурной симметрии и асимметричной оценки, повести либо приходится вводить в свой состав в качестве прообраза или предыстории *параллельный* вариант основного сюжета (иногда архаический — как правило, притчевый; иногда — литературный, но имеющий образцово-назидательную направленность, иногда — взятый из легендарно-исторического прошлого или семейно-родовых преданий персонажа), либо она *дополняет* основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом. Бывает и так, что повесть использует оба эти приема.

Такие функции имеют: в «Станционном смотрителе» — история блудного сына (в качестве притчевого «прообраза» сюжета) и заключительный рассказ мальчика о приезде «барыни» на могилу смотрителя, а в «Выстреле» — отсылка к повести Марлинского в эпиграфе и сообщение в последних строках о гибели Сильвио. В «Асе» — отсылки к сюжетам Гете и финальный элегический пассаж о безвозвратно прошедшей юности. В «Записках из подполья» — соотношение двух частей как «теории» и «практики» (со ссылкой во второй из них на оспариваемый «образец» некрасовского сюжета). В «Кроткой» — противопоставленная трактовке событий героем авторская версия сюжета в предисловии (с указанием на параллель с апологией приговоренного у Гюго). В «Смерти Ивана Ильича» — соотношение истории умирания героя и истории его жизни (как предыстории) и, в этой связи,— двух судов: того, в котором прежде участвовал герой по должности, и того, перед которым он предстает как умирающий. В «Хаджи-Мурате» — образ репейника в обрамлении сюжета. Наконец, в «Дуэли» — размышления Лаевского о том, что усилия гребцов, постепенно приближающие лодку, несмотря на сопротивление стихии, к невидимому пока кораблю, напоминают неуклонное движение людей к неизвестной им правде.

Все это придает основному сюжету произведения иносказательный смысл (один сюжет — «иное сказывание» другого), а тем самым провоцирует читателя на извлечение уроков из ис-

тории героя, сближая повесть с притчей — одним из важнейших её источников[31].

б) Повесть — роман — рассказ

В романе как представителе большой эпической формы циклическая и кумулятивная сюжетные схемы сочетаются и взаимодействуют. С этим связаны равная значимость для жанра единства бытия с его вечными законами и эмпирического многообразия случайных явлений текущей действительности, а тем самым и равноправие целеустремленности сюжетного развертывания с постоянными его ретардациями. Двойственность сюжета выражается в случайном его начале и открытом финале. Точно так же в этом жанре (как и в эпопее) одинаково продуктивны и предельная отстраненность изображающего субъекта от события, столь существенная для повести, и обычная для новеллы его внутринаходимость и причастность к точке зрения действующего лица. Отсюда проистекает равная возможность включения в роман повести и новеллы в качестве вставных жанров[32].

Если же говорить о романе как именно *неканоническом варианте* большой формы, то главным свойством, определяющим специфику жанра, окажется ориентация на текущую, исторически переходную современность («незавершенное настоящее»)[33]. С таким подходом к действительности связан, во-первых, свойственный роману акцент на *своеобразии* главного события, обусловленном *конкретной исторической ситуацией* (отсюда, например, совершенно различные трактовки поведения «русского человека на rendez-vous» в «Асе» и в «Рудине»)[34]. Во-вторых, эта ориентация выразилась в культивировании реального жизненного разноречия и в принципиальной несводимости к общему знаменателю множества возможных и наличных в романе точек зрения на мир и изображенное событие.

В результате воплощенному в сюжетном развертывании несовпадению героя со своей судьбой соответствуют в романе несовпадение его как субъекта с собою же как действующим лицом, а также невозможность окончательной оценки героя — ни монолитно-авторитетной, как в повести, ни двойственной, парадоксально-игровой, как в новелле.

Эти особенности неканонического эпического жанра обнаруживаются и в рассказе. Характерный для этой формы (в ее противоположности роману) **минимум событий** (два)[35] связан с возможностью реализовать только *один вариант* бинарного

принципа в каждом из аспектов структуры жанра. Таковы соотношение противоположных пространственно-временных сфер и заключенных в них жизненных сил или начал; параллелизм внешних ситуаций, в которых находится герой, или его внутренних состояний; полярность и взаимодополнительность языковых точек зрения и идеологических позиций. Но все это — общие черты рассказа и новеллы. В отличие от последней в рассказе, как и в романе,— установка не просто на странный случай (казус), но на *исторически* незавершенное настоящее. Она приводит к невозможности осветить финальное событие с такой точки зрения изображающего субъекта, которая выглядела бы пусть даже двойственным, но *вполне определенным* смысловым итогом сюжета.

Так, в чеховском «Студенте» нарастающая цепочка попыток героя понять реакцию слушательниц на его рассказ об апостоле Петре, которая завершается неким прозрением, напоминает новеллистический пуант. Однако за ним следует не краткий «фактический» итог (в отличие, например, от новелл «Смерть чиновника» или «Толстый и тонкий»), а именно радикальное *переосмысление*: но уже не самой сюжетной ситуации встречи и рассказывания, а источника и предмета рассказа Ивана Великопольского — евангельского текста. Это переосмысление — *результат рефлексии* героя над только что пережитой им внутренней переменой. Эмоционально-наглядное представление о «непрерывной цепи событий» («дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» — ведь это сказано о слезах Петра и «ответных» слезах Василисы) наполняется теперь интеллектуальным содержанием. Оказывается, что эта историческая связь — не что иное, как непрерывное руководство жизнью со стороны «правды и красоты». Иначе говоря, размышления студента содержат идею теодицеи.

Такова, следовательно, итоговая оценка того *испытания* евангельской правды, которому она была подвергнута у костра[36]. Этому соответствуют особые условия пространства-времени: герой рефлектирует, переправляясь через реку и поднимаясь на гору. Непосредственно связан с этой последней правдой эмоциональный подъем, новый и более высокий, чем только что «волновавшаяся в душе» героя радость. Но он тут же корректируется комментарием повествователя: «...и чувство молодости, здоровья, силы — ему было только 22 года,— и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинствен-

ного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

В результате возникают вопросы: совпадает ли тот смысл, которым, как кажется герою (возможно — в силу его молодости), полна жизнь, с той безусловной правдой, к осознанию которой он только что пришел? Надолго ли сохранится для него значимость этой правды и не вернется ли он к тому безотрадному взгляду на жизнь, с которым он начал разговор у костра? И, наконец, приложима ли вообще безусловная и вечная правда к изменчивой эмпирике жизни? Все эти вопросы остаются без ответа. Но *само их возникновение*, несомненно,— *значимый смысловой итог рассказа.*

Правомерна, на наш взгляд, гипотеза, согласно которой специфику смысловой структуры рассказа как жанра определяет именно открытие изображающим субъектом — в качестве смыслового итога произведения — подлинной проблематичности жизни. И, по-видимому, не случайно, что именно Чехову, с именем которого связан классический этап эволюции жанра рассказа в русской литературе, принадлежит мысль о том, что писатель вообще не должен *отвечать* на вопросы: в его обязанности входит только их постановка. К повести это, по сути дела, не относится. По крайней мере, «Дуэль» на некоторые вопросы все же отвечает: у читателя не только вряд ли могут возникнуть сомнения по поводу окончательности перемены в Лаевском (даже и у такого читателя, который в этом пункте не согласен с автором); но и заключительные размышления этого персонажа о поисках правды куда более определенны, чем финал рассказа «Студент».

III. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ

Наблюдения над жанровым аспектом литературного процесса конца XIX — начала XX вв. отчетливо выявляют два периода несомненных переломов: 1890-е и 1910-е годы.

«Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (Л. Н. Толстой. Дневник. 18 июля 1893 г.)[37]. «Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (Л. Н. Толстой. Дневник. 12 января 1909 г.)[38]. Эти широ-

ко известные слова писателя сконцентрировали в себе едва ли не самые важные проблемы эволюции жанровой системы на рубеже веков. Речь идет прежде всего об очевидном кризисе крупной формы в прозе и в поэзии 1890-х годов.

Процесс вытеснения романа и постепенного выдвижения на первый план произведений средних и малых форм — повестей, рассказов, очерков, сценок, новелл и т. п.,— начался еще в 1880-е годы[39]. В 1890-е годы крупные жанры окончательно утрачивают свою доминирующую роль и в поэзии, и в прозе. Нельзя сказать, что романы совсем исчезают из литературы. Романы М. Горького «Фома Гордеев», «Мать», историософские романы Д. С. Мережковского, входящие в трилогию «Христос и Антихрист», «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» Федора Сологуба,— все эти романы, появившиеся в печати в 1890–1900-е гг., свидетельствуют, что речь идет не о смерти жанра, а о его вызревающем обновлении. Однако достаточно просмотреть «Летопись литературных событий в России» за 1890-е и 1900-е годы, чтобы убедиться, что писатели все чаще отдают предпочтение средним и малым жанрам.

Сам Толстой за последние тридцать лет творческого пути создает лишь один роман — «Воскресение» (1899). Все остальное,— как опубликованное при жизни, так и включенное в три тома посмертных произведений,— рассказы, повести, притчи и т. д. А. П. Чехов не написал ни одного романа. И. А. Бунин свой единственный роман — «Жизнь Арсеньева» — создал уже в эмиграции (1927–1930 гг.). Первое заметное появление М. Горького перед читателем в 1898 г.— два тома «Очерков и рассказов». В творчестве Л. Н. Андреева, В. В. Вересаева, А. И. Куприна также доминируют повести и рассказы. Одновременно в литературе явно повышается интерес к малым и средним жанрам, присутствовавшим в литературе XIX века лишь маргинально: сказкам, притчам, аллегориям, фрагментам и т. п.

При этом для критики рубежа веков еще сохраняет свою значимость представление о ценностной иерархии жанров, в которой роман занимает вершинное положение. Оценка масштаба писательского дарования зачастую измеряется именно способностью к созданию больших обобщений, крупных литературных форм. Этот подход наблюдается даже у таких во всем различных между собой критиков, как Н. К. Михайловский и Аким Волынский.

Н. К. Михайловский сетовал на то, что Глеб Успенский «начал свою литературную деятельность отрывками и обрывками, и не только не отделался от этой юношеской манеры, но с течением времени точно укрепился в сознании законности и необходимости этого рода литературы»[40]. Чехов неоднократно получал упреки именно за растрату своего таланта на «поверхностное и бесцельное творчество оборванных картинок»[41], за пристрастие к малым жанровым формам. Аким Волынский упрекал его в том, что в его творчестве «нет широкого холста, нет всеобъемлющего миросозерцания, которое бросало бы свет на все явления жизни»[42]. Называя Чехова «блестящим новеллистом», Волынский выражал надежду, что, выработав «всеобъемлющее миросозерцание», он все же сумеет стать «превосходным романистом»[43]. Те же упреки Волынский обращал и к З. Гиппиус. В отзыве на этюд «Одинокий» он с сожалением усматривал «эстетическую чуткость, художническую натуру, ушедшую на изящные миниатюры»[44]. Сходные упреки в «эскизности», «беглости», «отрывочности», свойственных малым жанрам, можно найти и у других критиков 1890-х годов.

На этом фоне выделяется позиция Д. С. Мережковского, заговорившего о равноправии крупных и малых форм в своей лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). В четвертом ее разделе — «Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого» — он процитировал пренебрежительные слова Золя о молодых поэтах-символистах: «Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошовые вздорные песенки <в подлиннике — «quatre sous des vers de mirliton».— *Д. М.*>, сочиненные трактирными завсегдатаями!»[45]. Отвечая Золя, Мережковский противопоставляет ему «художественный идеализм» Поля Верлена: «Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм — какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны, должно быть, для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух — нищий, полжизни проведший в тюрьмах и больницах, а другой — литературный владыка — не сегодня, так завтра член академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов — "quatre sous des vers de mirliton"? Да

и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов»[46].

В последнем разделе лекции — «Современное литературное поколение» — Мережковский называет два имени, определившие, по его мнению, самое существенное, оригинальное и жизнеспособное в современной прозе — В. М. Гаршина и А. П. Чехова. Новаторство В. М. Гаршина критик усматривает именно в том, что «он бесповоротно и окончательно порвал с условными традициями бытового реалистического романа, владычество которого наполняет середину XIX века и только теперь на наших глазах начинает слабеть»[47]. Представляется важным и намеченное Мережковским сопоставление прозы Гаршина с лирической поэзией: «Он создал язык особенный, еще небывалый, поражающий краткостью: из прозы Гаршина, как из лирического стихотворения, как из песни, слова не выкинешь»[48]. Пытаясь дать жанровое определение малым формам Гаршина, Мережковский утверждает, что «Гаршин возвращается к идеальной форме, преобладавшей в начале XIX века,— к лирической поэме»[49]. Назвав рассказы Гаршина «лирическими поэмами в прозе», Мережковский одновременно указал на сосуществование в них двух почти не совместимых начал: «Рядом с лирическим поэтом — в нем беспощадный физиолог и натуралист. Получается действие еще в литературе небывалое. По контрасту обаятельного изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания — мы встречаем подобное только в новеллах Эдгара По»[50].

То же разрушение «условной беллетристической формы повести или романа», Мережковский усматривает и в «сжатой, как стихи», прозе Чехова: «От тяжеловесных бытовых и этнографических очерков, от деловых бумаг позитивного романа он возвращается к формам идеального искусства, не к субъективно-лирической, как у Гаршина, а маленькой *эпической* поэме в прозе»[51].

1

Критическая рефлексия над причинами и смыслом перестройки жанровой иерархии зачастую сводилась к утверждениям об утрате «целостного мировоззрения», общепризнанной системы ценностей, а вслед за этим — и об исчезновении из жизни и литературы ярких героических личностей. Именно из

этого мировоззренческого вакуума выводился интерес к «аспектам», «случаям», незначительным персонажам.

Показательно мнение критика Р. Дистерло, раздраженно замечавшего: «Новые писатели словно <...> временные гости, интересующиеся мимоходом случайно попавшими им на глаза явлениями. При первом знакомстве произведения их кажутся какими-то отрывками жизни, кусками, насильно выхваченными из нее, не сведенными ни к каким основам миросозерцания»[52]. Эти слова поразительно перекликаются с характеристикой творчества Чехова в статье Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г. Чехове»: «Г. Чехов и сам не живет в своих произведениях, а так себе, гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое.

Выбор тем г. Чехова поражает своей случайностью. Везут по железной дороге быков в столицу на убой. Г. Чехов заинтересовывается этим и пишет рассказ "Холодная кровь", хотя даже понять трудно, при чем тут "холодная кровь". Фигурирует, правда, в рассказе один очень хладнокровный человек (сын грузоотправителя), но он вовсе не составляет центра рассказа, да и вообще в нем никакого центра нет, просто не за что ухватиться. Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вываливается и сердится. Это — рассказ "Почта". Зачем он мне? Не мне лично, конечно. <...> И рядом, вдруг, "Спать хочется",— рассказ о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька, состоящая в няньках у сапожника и не имеющая ни минуты покоя, убивает порученного ей грудного ребенка потому, что именно он мешает ей спать. И рассказывается об этом тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же "холодною кровью", как и про быков или про почту, которая выехала с одной станции и приехала на другую...»[53]

Если отрешиться от негативного оценочного тона этих характеристик, то станет ясно, что нового внесло в литературу перенесение центра жанровой иерархии с большой романной формы на так называемые «малые» (в действительности — средние) жанры. Писатели тяготеют не столько к масштабным обобщениям, сколько к острым наблюдениям над единичным эпизодом, событием, частной судьбой. Озлобленный мальчик из бедной семьи попадает на елку в чужой богатый дом, получает в подарок елочную игрушку — воскового золоченого ангелочка. Весь вечер рассматривает игрушку вместе с отцом, в его душе как будто просыпаются какие-то новые чувства. А

под утро, когда мальчик засыпает, ангелочек тает возле горячей печки («Ангелочек» Л. Н. Андреева). Мелкий чиновник в театре случайно чихнул генералу на лысину и в течение нескольких дней извинялся, пока генерал не вышел из себя и не выгнал его вон. Чиновник пришел домой, лег на диван и «помер» («Смерть чиновника» А. П. Чехова). Голодная крестьянская девочка случайно оказывается в барском доме, где ее напоили чаем и уложили спать на диване («Танька» И. А. Бунина).

В жанре рассказа право на писательское внимание получили не только крупные личности и драматически сложные события, но и незначительные, как будто не отобранные, а случайно попавшие на глаза бытовые, житейские мелочи. Но за этим, на первый взгляд случайным, набором фактов была сложная художественная задача, которую не сразу поняли современники. Задача эта заключалась в том, чтобы увидеть глубину и драматизм там, где прежде видели только мелких людей, обыденность и не заслуживающие внимания происшествия. Для того чтобы незначительное событие стало восприниматься как нечто важное, понадобилось изменить способ повествования: рассказать о том, что случилось, с точки зрения героя. То, что всем кажется мелким и даже смешным извне, изнутри может видеться совсем по-другому.

В самом деле, что происходит в рассказе А. П. Чехова «Шуточка»? Молодой человек всю зиму ходит с барышней на каток и, катая ее на санках, каждый раз при спуске с горы шепчет: «Я люблю вас, Надя». Сколько ни пытается героиня понять, говорит ли это ее спутник или эти слова чудятся ей в шуме ветра, загадка так и не разрешается. В конце концов герой надолго уезжает в Петербург, Наденька выходит замуж за секретаря губернской управы, у нее трое детей, но то, как ветер доносил до нее слова о любви, не забыто: это самое чистое и прекрасное воспоминание в жизни. Сам герой признается: «А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...». Ни слова о том, что происшедшее повлекло за собой какие-то драматические переживания. Правда, Наденька плачет, когда наступает весна и тает ледяная гора. Но стоит ей снова услышать в шуме ветра слова «Я люблю вас, Надя!» (их произносит герой, стоящий в соседнем дворе, но она этого не знает), как она «вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая».

Можно ли считать, что «Шуточка» — это рассказ о розыгрыше, о мелком, не стоящем внимания событии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратить внимание не только на то, о чем рассказывается, но и на то, кто и как рассказывает об этом. Рассказчиком в «Шуточке» выступает сам герой — перед нами повествование от 1-го лица. В этом случае мы вправе ожидать, что рассказчик будет подробно говорить о собственных переживаниях, ведь о том, что думает и чувствует героиня, он может только догадываться. Но рассказ строится совершенно иначе. Герой рассказывает о себе так, как мог бы рассказать сторонний наблюдатель: он описывает только свое внешнее поведение: «А я стою возле нее, курю и внимательно рассматриваю свою перчатку». «Наденька <...> долго всматривается в мое лицо, вслушивается в мой голос, равнодушный и бесстрастный». «Но я прикладываю к губам платок, кашляю». И так — до самого конца рассказа. Зато о Наденьке герой рассказывает совершенно по-другому: весь ее внутренний мир раскрывается так, как если бы она сама говорила о себе: «Я вижу, она борется с собой, ей нужно что-то сказать, о чем-то спросить, но она не находит слов, ей неловко, страшно, мешает радость». «Скоро Наденька привыкает к этой фразе, как к вину или морфию. Она жить без нее не может. Правда, лететь с горы по-прежнему страшно, но теперь уже страх и опасность придают особое очарование словам о любви, словам, которые по-прежнему составляют загадку и томят душу». Зачем же понадобилось автору так странно выстраивать этот рассказ?

Обратим внимание: и время в этом рассказе изображено не совсем обычно. С самого начала у читателя создается впечатление, что события происходят у него на глазах, в настоящем времени: «Мы стоим на высокой горе». «Мы спускаемся в третий раз». «А я иду укладываться». И лишь в конце рассказа вдруг обнаруживается, что перед нами события, давно уже минувшие («Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем»).

Если задать неподготовленному читателю вопрос, что непонятно в этом рассказе, то ответ придет сразу: непонятно, что заставляло героя вести этот розыгрыш. То, что происходило с героиней, понятно: она ждала любви и пока еще не успела полюбить сама. Если бы полюбила — перед нами был бы рассказ о сломанной жизни, об обманутых ожиданиях. Но героиня помнит об этом только как о самом счастливом времени. И

действительно, для нее тогда одушевился и преобразился весь мир. Достаточно увидеть, например, как меняется в ее глазах третий участник этого события — ветер. В начале рассказа — это злое враждебное существо, он «ревет, свистит в ушах, рвет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову», он сравнивается с дьяволом. Но во второй половине рассказа ветер для нее так же важен, как и герой: «Подозреваются все те же двое: я и ветер. Кто из двух признается ей в любви, она не знает, но ей, по-видимому, уже все равно; из какого сосуда ни пить — все равно, лишь бы быть пьяным». В конце рассказа ветер в сознании героини, в ее воспоминаниях вообще как-то вытесняет героя: «То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова "Я вас люблю, Наденька", не забыто...»

Если прочитать «Шуточку» с точки зрения героини, то перед нами окажется рассказ о том, как внешне незначительное событие просветлило и одухотворило для нее весь окружающий мир. Или о том, как розыгрыш остался в памяти самым счастливым эпизодом жизни, то есть опять — о том, что внешний смысл происходящего не равен его внутреннему смыслу. Но то, что происходило с героем, для читателя совсем не так очевидно. Он, как мы видели, почти ничего ни говорит о своих мыслях и чувствах, оставляя читателю возможность предлагать самые разные объяснения его поведения. Скорее всего, такая необъяснимость, немотивированность его поведения входит в авторский замысел Чехова. Но ведь это именно герой рассказывает о прошлом так живо и детально, как будто оно происходит в настоящем времени. Не означает ли это, что и он почему-то не может забыть этой «шуточки», хотя он не только не признается в этом, но как будто скрывает это от себя самого? И значит, мы снова встречаемся с той же темой неадекватности внешнего смысла человеческих поступков их внутреннему значению в духовной жизни личности.

Более того, если взглянуть на рассказанную историю с точки зрения героя, то это будет еще и рассказ о парадоксах человеческой психологии. Чехов разрушает привычные классические представления о том, что человеку понятнее его собственный внутренний мир, нежели чужие переживания. Герою «Шуточки» неизмеримо легче понять душевную жизнь другого, чем объяснить хотя бы самому себе мотивы собственных поступков.

Рассказ и новелла делают значимым не только и не столько *событие, о котором рассказывается*, сколько *событие рассказывания*. Их поэтика требует особого внимания к тому, кто ведет повествование, с какой — внутренней или внешней — точки зрения описывается все происходящее, в какой временной последовательности выстраиваются события, какие лексические повторы организуют тематические поля, как в авторском повествовании именуются герои, как меняется авторская интонация от начала рассказа к концу. Иными словами, если читатель не понимает, как строится само рассказывание, то он сможет только пересказать внешние события, фабулу, но внутренний смысл произведения будет ему недоступен.

Дифференциация между «рассказанным событием» и «событием рассказывания» особенно важна в таких произведениях, где воспроизводятся сюжетные ходы и мотивы известных классических произведений русской литературы XIX века с сознательными полемическими отсылками к тексту-источнику и со столь же сознательной полемической трансформацией исходного образца.

Среди излюбленных «переписываемых» текстов-источников оказываются произведения, создавшие важнейшие идейно-поведенческие комплексы, своего рода культурные коды для нескольких поколений русского образованного читателя. Чаще всего наблюдаются обращения к сюжету «Преступления и наказания»: «Тяжелые сны» Ф. Сологуба, «Трое» М. Горького, «Мысль» Л. Н. Андреева, «Петлистые уши» И. А. Бунина. В двух из этих текстов — в повести Андреева и рассказе Бунина — герои предпринимают попытку собственной судьбой переписать сюжет романа Достоевского, вступая с его автором в риторическую полемику. Так, герой «Петлистых ушей» прямо претендует на замену текста Достоевского собственным текстом: «Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания». Особое раздражение вызывает именно неспособность Раскольникова окончательно принять и оправдать совершенное им убийство — на фоне мировой человеческой истории, переполненной жестокостью и массовыми убийствами: «Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы».

С точки зрения «события рассказа», внешним образом герой Бунина не подвергается наказанию. Но с точки зрения

«события рассказывания» очевидно, что автор и герой в рассказе «Петлистые уши» ставят совершенно разные задачи. Герой говорит о необходимости написать «о преступлении без наказания». Автор же пишет о «преступлении и наказании», но пишет иначе, чем Достоевский в своем романе. Вместо следователя, ведущего расследование, вместо психологического и идеологического поединка между Порфирием Петровичем и Раскольниковым — несколько следов полицейского протокола в структуре авторского повествования («человек, который называл себя бывшим моряком, Адамом Соколовичем», «моряки... как они признавались впоследствии», «взял из этих женщин некую, как оказалось потом, Королькову, называвшую себя просто Корольком»), что свидетельствует об официальном раскрытии этого преступления «человеческим судом».

Еще важнее, что на протяжении всего рассказа герой появляется на фоне мотивов, связанных с семантикой ада (настойчиво повторяющееся дантовское число три в описании «дешевого ресторана» в начале рассказа, мотивы «отрезанной головы» не только в том же ресторанном зале, но и на петербургских улицах, нарастание роли красного цвета от середины к концу рассказа: от «винно-красных трамвайных огней» к огромному факелу, «точно в аду» пылающему за окнами номера, где происходит убийство). И именно это «зловещее пламя» (по заверениям лакея, освещающее ассенизацию), впервые в тексте вызывает у героя тревогу: не признавая человеческого суда, герой, очевидно, знает о высшем суде и неотвратимости Божьего наказания и втайне его страшится. Помимо «литературного» сюжета, в рассказе Бунина неявно ощущается и «металитературный» план: своего рода состязание жанра рассказа с романным повествованием об одном и том же событии.

Несколько иначе обстоит дело с жанром повести. Конечно, и здесь сказывается общий сдвиг центра авторского изображения и оценки от героя и его мира к субъекту рассказывания, но в повести «событие самого рассказывания», как правило, все же не поглощает сюжетные события и не лишает их собственной весомости и значимости.

Это заметно даже и в тех образцах жанра интересующей нас эпохи, в которых избрана форма повествования от первого лица, т. е. от «я» («Мысль» Л. Андреева, «Котик Летаев» А. Белого, «Без дороги» В. Вересаева, «Крейцерова соната» Л. Толстого, «Человек из ресторана» И. Шмелева) или от «мы» («Республика Южного Креста» В. Брюсова, «Суходол» И. Бу-

нина). Но такая форма отнюдь не пользуется, насколько мы можем судить, в литературе эпохи наибольшей популярностью; ее культивируют почти на равных правах с так называемым «аукториальным» (Ф. Штанцель) повествованием.

Доминирует же, насколько можно судить, «двуголосое» повествование, т. е. либо речь повествователя, в которую свободно проникает голос героя (чаще всего), либо сказ (Замятин, Ремизов) или стилизация (М. Кузмин, Б. Садовской, Ф. Сологуб). В этом третьем варианте слияние субъекта изображения с героем и его миром ставит перед читателем задачу реконструкции «объективного» хода и значения изображенных событий. Самостоятельная значимость сюжета, таким образом, даже повышается.

Повесть и в литературе «серебряного века» остается жанром, в котором смысл целого неразрывно связан с историей героя, с его «другостью» по отношению к автору (отсюда значимость таких категорий, как «характер» и «мировосприятие») и с его судьбой.

Изучение повести «серебряного века» ставит перед нами и другую проблему исторической поэтики жанра: взаимосвязи между изменениями его структуры и его новыми функциями в составе литературы эпохи.

На протяжении всей истории русского классического романа — от Пушкина до Толстого и Достоевского — повесть сосуществовала с этим господствующим жанром и, следовательно, выполняла в общей системе литературы функции эпической формы, второй по значению. Именно на этом этапе литературной эволюции она выглядела формой практически «малой»: рассказ как таковой еще не выделился окончательно, а бóльшая часть повестей Пушкина и Гоголя по своему объему не превышала многие будущие рассказы. Различия в этом отношении складывались и осознавались постепенно.

С начала 1890-х годов положение изменяется радикально. Не только доминирование романа осталось в прошлом (это характеризует уже 1880-е годы), но и рассказ приобрел в области эпики (и как раз в 1880-е годы) едва ли не первостепенную значимость. В этих условиях повесть не могла не рассматриваться, с одной стороны, как альтернатива смысловой неопределенности соседствующих с нею эпических жанров — и романа, и рассказа. С другой стороны, именно она могла претендовать на равноценную замену прежнего варианта большой эпической формы: как жанр, который создает и воспроизводит,

пользуясь ценимой Тургеневым шекспировской формулой, «образ и давление времени». Следовательно, повесть должна была самоопределяться, во многом полемически; в первую очередь — по отношению к предшествующему роману. И такую полемику мы, действительно, находим в самых различных образцах этого жанра в литературе «серебряного века».

Именно выполняя эти новые функции, повести Л. Толстого и Чехова, а также целого ряда других, ярких и оригинальных, писателей рубежа веков оказались одновременно трансформацией русского классического романа XIX века и лабораторией создания новых форм романа века XX[54]. Эта роль соединительного звена между двумя фазами истории русского романа принадлежит повести рубежа веков не только в неменьшей, но и, пожалуй, в гораздо большей степени, чем образцам большой эпической формы этой эпохи, среди которых на нее могут претендовать в полной мере лишь «Мелкий бес» Ф. Сологуба и «Петербург» А. Белого.

2

Помимо констатации кризиса романной формы, в высказываниях Толстого содержится и указание на поиски принципиально новой, нетрадиционной жанровой формы («писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь»). Для самого Толстого таким «письмом вне всякой формы», возможно, становился его дневник. Показательно: условия создания его были таковы, что самый интимный, как будто не предназначенный для чужих глаз документ читался не только его автором, но и всеми живущими в доме Толстого и некоторыми друзьями (женой, детьми, секретарем, В. Г. Чертковым, В. М. Феокритовой и др.). Это обстоятельство невольно меняло характер записей. «Мне портит мой дневник, мое отношение к нему то, что его читают»,— записывал Толстой 1 января 1909 г. Известно, что он дважды, в 1908 и 1910 гг., пытался, параллельно с дневником, который «читают», вести тайный дневник «для одного себя»[55].

Пример с дневником Л. Н. Толстого не единичен. З. Н. Гиппиус, наряду с дневником 1899–1914 гг., в котором описывается история формирования новой церкви Третьего завета, ведет в 1893–1904 гг. «Дневник любовных историй» («Contes d'amour»). И если первый из дневников был явно предназна-

чен не только для чтения наедине с собой (см., напр., недатированную запись 1901 г., где Гиппиус упоминает о том, что показала дневник Д. В. Философову, предварительно вырезав из него полстраницы)[56], то интимность второго дневника совершенно не предполагает чужого чтения. Но это «раздвоение» дневника в обоих случаях означало, что дневник, который читают посторонние, из бытового и интимного документа постепенно, даже помимо воли его автора, превращается в литературный жанр.

Ю. Н. Тынянов в статье «Литературный факт», анализируя литературную эволюцию, показывает, как в конце XVIII — начале XIX вв. новые конструктивные принципы формируются не в литературе, а в быте: «Салоны, разговоры "милых женщин", альбомы культивируют малую форму "безделки": "песни", катрены, рондо, акростихи, шарады, буриме и игры превращаются в важное литературное явление»[57].

Сходные процессы происходили и в жанровой системе рубежа XIX–XX вв. Психологическая и идеологическая мотивация размывания границ между литературными и «жизненными», бытовыми жанрами[58] могла быть совершенно различной. С толстовским «писать вне всякой формы <...> высказывать, выливать, как можешь» перекликается первая запись в «Уединенном» В. В. Розанова: «Шумит ветер в полночь и несет листы... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что "сошли" прямо с души, без переработки, без цели, без всего постороннего... Просто — "душа живет"... то есть "жила", "дохнула"... С давнего времени мне эти "нечаянные восклицания" почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить,— и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листья собрать»[59].

В «Уединенном», «Опавших листьях», «Мимолетном» В. В. Розанов разрабатывает совершенно новый жанр «случайных» заметок, лишенных всякой иерархичности и напоминающих записные книжки и совмещающих афоризмы, фрагменты, разрозненные наблюдения, дневниковые записи, частные письма, комментарии и т. п. «Случайность» и неподготовленность записей дополнительно подчеркивается авторскими указаниями: «В нашей редакции», «за нумизматикой», «на улице»,

«вагон», «в дверях, возвращаясь домой», «на обороте транспаранта».

Иная мотивировка размывания границ между бытовыми и литературными жанрами (по терминологии З. Г. Минц — «текстами жизни» и «текстами искусства») давалась в жизнетворческой эстетике символизма. Исследователи символизма определяют доминирующую черту складывающегося на рубеже веков мироотношения как «панэстетизм — представление об эстетическом как глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящее к Weltseele Шеллинга, "Die ewige Weiblichkeit" Гете и Софии Вл. Соловьева), как о его высшей ценности и наиболее активно преобразующей силе бытия ("Красота спасет мир")»[60]. Для «младших» символистов не менее важной чертой их мироощущения, определившей господствующий тип литературного и бытового поведения, является сакрализация всех форм жизни. По определению А. В. Лаврова, главным для символистов младшего поколения было коллективное устремление к «"мифизации" обыденного бытия, человеческих отношений, художественной деятельности»[61].

Для символистской культуры показательно, например, возрождение отношения к письму как к факту литературы. В русской традиции можно указать две эпохи, когда «письмо, бывшее документом, становится литературным фактом»[62]: пушкинскую эпоху и 1840-е годы, когда кружок Станкевича соединил тематику и стилистику дружеского письма с традицией писем-трактатов, уходящей корнями в эпоху Возрождения и Средневековья.

Провозгласив «жизнетворчество» своей важнейшей задачей, «младшие» символисты уравняли в правах «тексты жизни» и «тексты литературы»[63]. При этом определенную трансформацию претерпевает вся жанровая иерархия «художественных» и «нехудожественных» текстов: «Если художественные тексты <...> тяготеют к непосредственности документа о творимом мифе, то тексты, понимаемые обычно как "нехудожественные" (например, письма, статьи, рецензии), вбирают в себя, в свою очередь, признаки художественной организации: долженствующие быть конкретным отображением жизненного мифа, они не могут воплотиться иначе, как через те же "вторичные" художественные средства»[64].

3

В лирической поэзии в 1890–1900 гг. происходят сходные процессы перестройки жанровой системы, переход от больших к малым формам.

В истории русской поэзии период 1850–1880 гг. описывается как время активного взаимодействия поэзии и прозы. Для адекватного понимания процессов, происходивших в лирике 1880–1900-х гг., необходимо разграничить понятия прозаизации поэтического стиля и прозаизации (романизации) стихотворных жанров.

В первом случае речь идет о проникновении в традиционную поэтическую фразеологию элементов разговорного языка (лексики, интонационных и синтаксических конструкций). Этот процесс начался еще в пушкинскую эпоху. Само по себе подобное взаимодействие поэтического и разговорного языка лишь расширяет стилистические возможности лирики, не меняя ее жанровой специфики.

Во втором случае речь идет о более радикальном преобразовании жанровой природы лирической поэзии. Этот процесс начинается во второй половине XIX в., прежде всего в творчестве Н. А. Некрасова, и продолжается в поэзии В. Курочкина, Д. Минаева, А. Апухтина, К. Случевского, С. Надсона.

Вместе с прозаизацией поэтического стиля, в лирику проникают доселе не свойственные ей прозаические жанры: появляются «рассказы в стихах», стихотворные фельетоны. Лирика осваивает повествовательную фабулу, появляется лирический герой с социальной биографией, социально окрашенной психологией. Но к 1880-м годам становится ясно, что объемные «рассказы в стихах» грозят лирике утратой существенных родовых черт. Лирическое стихотворение становилось стихотворным пересказом прозаического сюжета.

Поэзия 1890-х гг. проводит резкую грань между эпигонской некрасовско-надсоновской традицией и новыми принципами поэтики. Происходит отказ от объемных «рассказов в стихах», развернутых риторических построений в лирике. Единственный жанр фабульной лирики, выживший в 1890-е гг.,— баллада. В целом же на протяжении десятилетия получает исключительное распространение малая лирическая стихотворная форма, от фрагмента до сложных жанрово-строфических форм (сонет, триолет и др.).

С. А. Андреевский в статье «Вырождение рифмы» (1901), как и критики, пишущие о прозе, связывает этот процесс с вырождением лирической поэзии как таковой, по сравнению с эпохой романтизма, называя причиной все ту же утрату «цельного миросозерцания»: «Каким же секретом обладали певцы эпохи романтизма? Почему сюжет повести легко укладывается у них в поэму так же легко и естественно, как драгоценное ожерелье укладывается в свою ложбину на бархате футляра? <...> Их тайна заключалась в том, что они смотрели на жизнь сквозь "магический кристалл", который теперь разбит вдребезги... Независимо от своих гениальных дарований (ибо среди тех поколений были и второстепенные таланты), певцы того времени,— повторяю,— обладали тем цельным миросозерцанием, которое делало для каждого из них вечно-новыми "все впечатления бытия". <...> Но если бы теперь появились такие же натуры, они бы пришлись бы не ко времени и не создали бы ничего нового, значительного. Да и при том в наше время ни одна значительная, а тем более великая натура не может быть цельною»[65].

В. Я. Брюсов в сборнике «Urbi et orbi» расположил стихи по жанровому принципу[66], что к началу XX века воспринималось как отклонение от современной нормы[67]. Между тем, именно этому сборнику было предпослано знаменитое предисловие, в котором декларировался взгляд на книгу стихов как на большую форму нового типа: «Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. <...> Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно» (UO-I. Б. паг.).

Но если разделы в книге стихов воспринимаются как главы целостного текста, то жанровые названия этих глав неизбежно должны навести на мысль о том, что важнейшая тема, вернее, метатема «Urbi et orbi» — это жанровая рефлексия. Между тем, до сих пор именно этот содержательный аспект брюсовской книги почти не был осознан в исследовательской литературе.

С точки зрения традиционности / нетрадиционности жанры, названные в книге, можно разделить на три группы.

К первой относятся жанры несомненно традиционные, канонические, используемые в русских книгах стихов с XVIII века: оды, послания, элегии, антология. У этих жанров большая, многовековая история. Все они имеют устойчивый набор тем, мотивов, сюжетных констант, традиционные способы риторического развития темы. С каждым таким жанром связан определенный тип лирического субъекта, узнаваемый комплекс стилистических средств и стихотворных форм (размеры, строфика и т. п.).

Ко второй группе относятся жанры с относительно краткой исторической памятью или, по крайней мере, сравнительно недавно отделившиеся от своих фольклорных источников: баллады, думы, песни. Так, русская баллада как литературный жанр сформировалась только в конце XVIII — начале XIX века под сильнейшим влиянием английской и немецкой традиции. Романская баллада в итальянском и французском вариантах не имеет с германскими и русскими балладами ничего общего, кроме названия. Судя по текстам, вошедшим в отдел «Баллады» в UO-I, Брюсов эту традицию не учитывал.

Дума как литературный жанр отделилась от своего фольклорного источника (славянских лиро-эпических песен на исторические темы) только в начале XIX века в творчестве К. Рылеева. В дальнейшем циклы под названием «Думы» встречались у А. Майкова («Житейские думы»), Случевского и Фета («Элегии и думы» в сборнике 1850 г.). Эволюция этого жанра в XIX веке стремительно освобождала его от эпических сюжетных элементов, сдвигая в сторону философской или гражданской медитации: думы в творчестве поэтов второй половины столетия совсем не похожи ни на думы Рылеева, ни на фольклорные образцы жанра. Перелом, очевидно, произошел в творчестве Лермонтова, давшего заглавие «Дума» стихотворению-размышлению о судьбе поколения. Судя по текстам, входящим в эти разделы (или в раздел «Думы») во втором и третьем издании, Брюсов относил к этому жанру именно стихотворения-размышления, а не сюжетные стихотворения на темы из славянской истории.

У жанра песни в книжной поэзии тоже сравнительно недавняя биография. Он перешел из фольклора в книжную литературу в XVII–XVIII вв., сохраняя отчетливые связи с фольклорными корнями. У этого жанра достаточно обширный тематический и стилистический диапазон — от «духовных песен» до городских любовных, сатирических и пародийных. Но весь-

ма характерно, что из этого тематического и стилистического разнообразия Брюсов выбрал подчеркнуто современную городскую песню.

Особое место в этом ряду занимает раздел «Сонеты и терцины». Строго говоря, это не жанры в общепринятом смысле этого слова, а строфические формы. Однако у этих форм есть определенный семантический ореол, что приближает их к литературным жанрам. Особенно это относится к терцинам, которые совершенно определенно отсылают к «Божественной Комедии» Данте. Но в этом контексте и сонеты, у которых более широкий тематический диапазон, тоже напоминают о дантовской традиции.

К третьей группе относятся «Картины». С точки зрения поэтической традиции это вообще не жанр: классическая лирика его не знает. Можно было бы утверждать, что этот цикл сформирован не по жанровому принципу, если бы не три факта. Во-первых, в поздней античной прозе существует сочинение Филострата, посвященное описанию статуй и картин, которое носит название «Картины». Во-вторых, в русской поэзии это заглавие встречается у А. Майкова, который назвал так второй том своего трехтомного собрания сочинений[68]. В том вошли главным образом исторические баллады, а также «рассказы в стихах». В-третьих,— еще более вероятный для Брюсова источник,— в «Цветах зла» Бодлера один из разделов носит название «Парижские картины». Подзаголовок брюсовского цикла «На улице»[69] очерчивает тот же тематический круг, что и в цикле Бодлера: городские сценки, урбанистические пейзажи, портреты уличных типов. Известно, что Брюсов перевел из этого цикла стихотворение «Вечерние сумерки», а строчки из другого стихотворения — «Прохожей» — использовал в качестве эпиграфа к стихотворению «Встреча» из сборника «Stephanos»[70]. Если к этому добавить, что одно из стихотворений брюсовского цикла «Картины» тоже носит название «Прохожей», а название стихотворения Брюсова «Раньше утра» семантически перекликается с названием «Предрассветные сумерки» в цикле Бодлера, то возможность рассматривать «Парижские картины» в качестве основного источника заглавия цикла в UO-I представляется вполне вероятной.

Перечень жанров, использованных в названиях циклов UO-I, позволяет сделать вывод, что перед нами почти исчерпывающий жанровый репертуар русской лирической поэзии за два столетия. Это одновременно и историческая жанровая рефлек-

сия, и демонстрация возможностей поэтических жанров в современную эпоху. С этой точки зрения значимо и отсутствие некоторых жанров в составе сборника: можно предположить, что жанры, не названные и не использованные в UO-I, воспринимались Брюсовым как маргинальные или безнадежно мертвые.

Так, весьма значимо отсутствие идиллических жанров (эклоги, пасторали, буколики),— они не вписываются в современный литературный контекст не только как самостоятельные жанры, но даже и как составная часть поэтического мира таких жанров, как элегия или послание (к этой теме мы еще вернемся в связи с обсуждением проблемы нетрадиционности жанрового языка и — шире — жанрового мира стихотворений брюсовской книги).

Столь же показательна в целом чуждая Брюсову традиция иронической и пародийной поэзии: ни сатиры, ни эпиграммы в перечне жанров UO-I не встречаются. Некоторые жанры не фигурируют в названиях циклов, но появляются в разделах книги стихов под другими названиями. В частности, эпитафия «Памяти И. Коневского» попала в цикл «Оды и послания»; стихотворные новеллы, «рассказы в стихах» встречаются почти во всех разделах книги.

Поскольку расположение циклов в «книге стихов», как настаивал сам Брюсов, имеет содержательный характер, то с точки зрения жанровой рефлексии показательно, что Брюсов отказывается от какой-либо жанровой иерархии в следовании циклов друг за другом. На первый взгляд может показаться, что логика сборника — от «низких» жанров к высоким: во всех редакциях после вступительного цикла следуют стилизованные под городской фольклор «Песни», а традиционно высокие и канонические «Антологии» и «Оды и послания» отнесены в конец. Однако внутри книги во всех ее редакциях выстраивается гораздо более сложная, не укладывающаяся в иерархическую логику картина: «низкие» жанры («Песни») предшествуют высоким («Думы. Искания»), классические канонические жанры («Элегии», «Сонеты и терцины») сменяются подчеркнуто неканоническими, нетрадиционными, современными («Картины. На улице»), а затем вновь следует возвращение к каноническим («Антология», «Оды и послания»).

Сравнение первого издания UO-I с двумя последующими показывает, что наибольшие сомнения у Брюсова вызывало место раздела «Думы. Искания» (в последующих редакциях —

«Думы»). В первой редакции он был помещен после цикла «Песни», перед «Балладами». Во втором издании — перенесен в конец книги и помещен перед лирическими поэмами. В третьей редакции Брюсов вернулся к прежнему варианту завершения сборника: цикл «Оды и послания» перед «Лирическими поэмами», а «Думы» и «Баллады» снова оказались рядом, но в другом порядке: «Песни», «Баллады», «Думы». В результате в последнем издании отчетливо сформировалось движение циклов по признаку *постепенной утраты нарративности*: после «Вступлений» следуют два цикла со сплошь сюжетными стихотворениями («Песни», «Баллады»), а после «Дум» сюжетные стихи появляются значительно реже, пока совсем не исчезают в двух последних циклах.

Однако почти сразу после отказа от крупной формы в поэзии начинаются сетования самих поэтов на недостаточность чисто лирического высказывания. В. Я. Брюсов в письме к П. П. Перцову от 14 июня 1895 г. жаловался, что «разочаровался в лирике», поскольку лирика есть «род поэзии удивительно однообразный и подражательный»[71]. К. Д. Бальмонт в 1901 г. писал В. С. Миролюбову: «Много написал новых стихов. Кому петь их? Я забит в гробницу своего разорванного “я”»[72]. Тот же образ «заживо погребенного» лирика использует Блок в статье «О лирике»: «Лирика есть “я”, микрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в *его* способе восприятия. Это — заколдованный круг, магический. Лирик — заживо погребенный в богатой могиле, где все необходимое — пища, питье и оружие — с ним. О стены этой могилы, о зеленую землю и голубой свод небесный он бьется, как о чуждую ему стихию»[73].

Чтобы преодолеть замкнутость лирического микрокосма, в 1900-е гг. делались попытки вернуться к уже разработанной крупной форме — поэме или «роману в стихах», так или иначе модифицировав ее (В. Брюсов. «Царю Северного полюса», «Замкнутые»; К. Бальмонт. «Мертвые корабли»; А. Блок. «Ночная фиалка»; Ф. Сологуб. «Кремлев»; Д. Мережковский. «Старинные октавы»). Однако ни одна из этих поэм не стала ярким событием литературной жизни, роль их несопоставима с местом поэмы в литературе XIX века.

Критика скептически воспринимала попытки воскрешения традиционной крупной формы. С. А. Андреевский утверждал: «Размах поэзии постепенно суживается. Прежде было нипочем

писать большие поэмы из современной жизни, поэмы фантастические и шуточные, сказки, новеллы, баллады, стихотворения, длинные и короткие — и все выходило цельно, правдиво, прекрасно. Теперь все это понемногу утрачено. Написать поэму из современной жизни теперь уже положительно немыслимо; баллады и сказки отзываются нестерпимою стариною, ни одного длинного, вполне выдержанного стихотворения мы теперь не знаем. Еще подчас удаются самые маленькие вещицы вроде сонета, да и то один-два куплета в них все-таки сомнительны — и настоящей поэзии хватает разве на каких-нибудь две строки,— на удачный афоризм, не более»[74].

Форма, которая позволила бы воспринимать отдельные стихотворения, не лишая их автономности, самостоятельности, в более общем контексте, вызревала в литературе и искусстве на протяжении всего XIX века. Этой формой оказался цикл и, в лирической поэзии, «книга стихов», воспринимаемая как целостное художественное высказывание[75]. Не случайно В. Саводник, возражая С. А. Андреевскому, указал на неявную связь между лирическими стихотворениями одного автора, объединенными образом единого лирического героя: «Лирические произведения всякого поэта можно рассматривать как разбившуюся на мелкие части поэму, героем которой является сам поэт: читая их, мы знакомимся с его внутренней жизнью, с его чувствами и мыслями в их индивидуальных особенностях, с его живым "я" во всей его единичностью»[76].

Сопоставление лирического цикла с поэмой требует выявить признаки, отделяющие один жанр от другого. Существуют циклы, где стихотворения тесно связаны друг с другом не только единством лирического субъекта и мотивной структуры, но и сюжетной логикой, наличием таких дополнительных объединяющих структурных признаков, как эпиграф, система заглавий, авторский комментарий и т. п. В ряде подобных случаев цикл приближается к лирической поэме с ослабленным фабульным началом. Не случайно Е. Г. Эткинд, анализируя структуру цикла Блока «Кармен», называет его «лирической поэмой»: «Трудно принять для "Кармен" жанровое определение "цикл", которое предполагает внешнее объединение (тематическое, жанровое или сюжетное) отдельных стихотворений под общим заглавием <...> По жанру "Кармен" не слишком отличается от современной ей лирической *поэмы* Маяковского "Облако в штанах"; впрочем, ведь "Двенадцать" — признан-

ная *поэма* Блока — тоже (в известном смысле) может рассматриваться как цикл отдельных стихотворений»[77].

Такие суждения свидетельствуют о размывании жанровых границ, о жанровой конвергенции лирической поэмы и лирического цикла. Однако существуют циклы с неизмеримо меньшим «сращением» стихотворений, с открытой структурой, допускающей композиционные перестановки стихотворений. Типология лирических циклов и стихотворных книг рубежа веков станет предметом изучения во второй части труда, посвященного лирическим жанрам.

Циклизация постепенно становится универсальным жанровым признаком не только в поэзии, но и в прозе рубежа веков разных направлений: «Окуровский цикл» и автобиографическая трилогия М. Горького, замысел прозаического цикла «Восток — Запад» Андрея Белого, реализовавшийся в «Серебряном голубе» и «Петербурге», цикл романов «Творимая легенда» Ф. Сологуба, прозаические стилизованные циклы А. М. Ремизова, тематические книги рассказов З. Гиппиус («Зеркала»), Б. Садовского («Адмиралтейская игла»),— эти и многие другие, не названные здесь циклические образования свидетельствуют о том, что жанровая эволюция на рубеже двух столетий совершила своего рода спиралевидное восхождение от господства большой формы к доминированию средних и малых форм, а затем к большой форме нового типа. Можно констатировать, что именно циклизация, позволившая сочетать признаки автономной малой жанровой формы и масштабное композиционное целое, способствовала возрождению большой формы в конце 1900–1910-х гг.

IV. ЖАНРОВЫЕ НОВАЦИИ ДРАМАТУРГИИ

В области драматургии в конце XIX — начале XX века преобразования происходили не менее интенсивно, чем в прозе и поэзии. Последняя четверть XIX века ознаменована почти одновременным появлением на театральных горизонтах Европы таких крупных драматургов, как Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг, Б. Шоу, М. Метерлинк[78]. Новая драма возникает на Западе после долгого застоя драматургии, отставание которой было особенно разительным в контрасте с большой романной литературой XIX века. Романтическая «драма для чтения» и драматургия романтического театра, сменившаяся,

в конечном счете, популярным у невзыскательного зрителя жанром «хорошо сделанной пьесы», не могли удовлетворить потребности новой эпохи в серьезном и значительном искусстве, способном поставить животрепещущие жизненные проблемы и показать сложный душевный мир современного человека. «Новым» драматургам пришлось заново, возможно, лишь с учетом опыта реалистической прозы, открывать новые темы, нового героя, новые драматургические и сценические возможности. Новая драма показала трагизм повседневной жизни, проявившийся «в постоянно действующем и глубоко осознанном конфликте между развитым индивидуальным началом и объективной необходимостью»[79]. Ибсен и другие популярные в России драматурги выдвинули такие важные темы, как свобода личности, человек и общество, положение женщины, торжество и трагедия индивидуализма, акцентируя их психологический аспект. Главная особенность этой драматургии состояла в тотальном неприятии современной действительности, ее социальных и нравственных устоев, в противостоянии духовно одаренной личности и бездуховного большинства, одержимого материальными интересами.

Ибсен занимает промежуточное положение между старой (шекспировской) и новой драмой, поскольку его герои, особенно в ранних поэтических драмах, такие как Бранд, Пер Гюнт, выступают в ореоле романтического индивидуализма, одержимые волей к свободе. На них есть отсвет ницшеанской идеи сверхчеловека. Но при всем их обаянии в глазах современников, стосковавшихся по молодой силе и бесстрашию, воплощенный в них героический индивидуализм терпит крах, и это дань новому движению. Чехову Ибсен оставался чужд, даже в его более поздних пьесах, видимо, из-за неискоренимого индивидуалистического пафоса этого драматурга. Гораздо ближе ему Метерлинк, в символистских пьесах которого человек стоит перед лицом неведомых сил, один на один с неизбежностью. Метерлинк создал театр молчания и настроения, театр, в котором истинная жизнь протекает вне и помимо сюжетного движения, которое нередко сведено к смене картин. Чехов воспримет уроки Метерлинка в своей драматургии.

В России становление «новой драмы», прежде всего в драматургии А. П. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, происходит несколько позднее, когда русский театр уже знаком с новой западной драмой. Но у русских драматургов, помимо плодотворных для них западных влияний, была своя национальная

драматургическая традиция[80]. Драма развивалась здесь в общем русле большой реалистической литературы. Многие русские драматурги — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Чехов — были прозаиками или поэтами. XIX век — от Грибоедова до Островского — время расцвета классической русской драмы, которая создала значительный арсенал средств психологического, социального, бытового театра. Период театрального безвременья — между расцветом театра А. Н. Островского и утверждением театра Чехова — был предельно кратким, при том, что и в это время не сходили со сцены пьесы русских и западных классиков. Таким образом, применительно к России можно говорить о «новой драме» не как о переломе и начале нового явления, а, скорее, как о появлении нового типа драмы в непрерывной драматургической и театральной традиции. Сам термин «новая драма», пришедший с Запада и первоначально отнесенный к новаторским явлениям западной драматургии, утвердился в России в первые годы XX века в связи с основанной Вс. Мейерхольдом гастрольной труппой, которую он назвал «Товарищество Новой драмы».

Говоря о «новой драме», невозможно обойти вопрос о «новом театре». Обновление драматургии неизбежно требовало обновления сценических форм и принципов. Устаревшие театральные системы не годились для воплощения замыслов Ибсена или Метерлинка. По точному замечанию Б. И. Зингермана, авторы новой драмы, с одной стороны, борются с ремесленными штампами современной «хорошо сделанной пьесы», а с другой,— противопоставляют свои произведения всей индивидуалистической ренессансной театральной системе, полагая, что она не соответствует больше современной жизни[81]. Об этом же говорит Т. К. Шах-Азизова: «Старая театральная система не была готова к тому, чтобы принять новую драму. Эпоха театрального индивидуализма, безразличной условности и случайности постановочных средств, несоответствия законов сцены законам, предписываемым автором, кончилась»[82]. Стриндберг в программной статье (предисловие к драме «Фрёкен Юлия») дает подробный анализ театральных систем прошлого и показывает, что они связаны с давно утраченным типом сценического зрелища, проникнутого ритуальным общегосударственным духом, в то время как современный театр тяготеет к будничной сфере жизни — к строгости выразительных средств и интимному общению с публикой[83]. Неслучайно Л. Н. Толстой именно в эту пору выступил со своей обличительной статьей

«О Шекспире и о драме» (1906). Его «Власть тьмы» была первой ласточкой новой драмы и принесла известность и успех поставившему ее Свободному театру А. Антуана.

«Новая драма» вызвала к жизни «новый театр», главными чертами которого были открытость идейной платформы, подчиненность единой воле режиссера, литературность. При этом каждое из многочисленных направлений «новой драмы» требовало своих театральных форм, порождало свой театр. Так, драматургия Чехова смогла получить свое глубочайшее воплощение лишь в Московском Художественном театре, который нередко называли соавтором Чехова[84]; драматургия школы Э. Золя — в Свободном театре А. Антуана, первые пьесы Гауптмана — на немецкой Свободной сцене, и т. д. Поиски новых принципов сценического искусства в России были продиктованы введением в репертуар русских театров новой западной драматургии — Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Гофмансталя, Д'Аннунцио, и др.,— над переводами которой интенсивно работали литераторы начала века, в том числе и те из них, кто был заинтересован в создании собственной «новой драмы»,— В. Брюсов, А. Ремизов, М. Кузмин, А. Блок и др.

В начале XX века на страницах российской печати развернулась бурная дискуссия по поводу театра. Начало этой войне мнений о театре положил В. Брюсов своей острокритической статьей «Ненужная правда»[85], направленной против сценического натурализма и появившейся как отклик на гастроли Московского Художественного театра в Петербурге.

В 1908 году вышел сборник статей, озаглавленный «Театр. Книга о новом театре»[86]. Отповедь сторонникам и пропагандистам «нового театра» дали с марксистских позиций авторы сборника «Кризис театра»[87], появившегося в этом же году. Одна за другой выходят книги о театре драматургов и театральных деятелей[88], а также театральных критиков[89]. О теории и практике театра и многочисленные театральные рецензии пишут и публикуют в своих журналах и альманахах символисты (Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов и др.). Итоги спора подводились в сборнике «В спорах о театре»[90]. Развитию «нового театра», по глубокому убеждению Мейерхольда, помогала литература, прежде всего созданием «новой» драматургии и своей театральной критикой.

В нашем литературоведении нет единого мнения относительно того, что включает в себя понятие «новая драма». Некоторые исследователи считают, что этот термин, в свое время

объединивший самые разнородные явления, в результате научной дифференциации последних практически перестал существовать[91]. Ю. В. Бабичева, автор вступительной статьи «"Новая драма" в России начала XX века» в академической «Истории русской драматургии»[92], относит это определение как к новым символистским и околосимволистским театральным идеям и опытам, так и к драматургии Чехова, Горького, Л. Андреева и др., продолжающей преимущественно реалистическую традицию, но содержащей новаторские элементы, такие как ослабленная пружина действия, сосредоточенность на внутреннем мире персонажей, их дегероизация, диалог с психологическим подтекстом, символизация ведущей идеи, нередко отраженная в заголовке, и т. д. Другие исследователи связывают значение «новой драмы» преимущественно с драматургией символизма, опираясь на то, что сами инициаторы движения «новой драмы» в России — Мейерхольд и его сподвижники, включая А. М. Ремизова, заведующего литературным бюро «Товарищества»,— имели в виду драму, созданную по принципиально иным законам, нежели традиционная драма сценического правдоподобия,— драму символическую и условную.

Таким образом, новую русскую драматургию начала XX века целесообразно рассматривать в двух потоках: первый из них — драма реалистической традиции, представленная именами Чехова, Горького, а также С. А. Найденова, Е. Н. Чирикова, С. С. Юшкевича, Д. Я. Айзмана и других писателей, объединенных своим участием в литературных сборниках «Знание» (1904–1913); второй поток — драматургия поэтов и литераторов символистского и околосимволистского круга, среди них прежде всего должны быть названы В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, Ин. Анненский, Вяч. Иванов, А. Ремизов, Ф. Сологуб, М. Кузмин. Промежуточное положение в этой классификации занимает Леонид Андреев, которого нельзя полностью идентифицировать ни с одним из этих течений.

Если Чехов, Горький, Л. Андреев зарекомендовали себя как репертуарные драматурги, чья популярность в театре вышла далеко за пределы их времени, то драматургия, создаваемая символистами, была преимущественно литературной, экспериментаторской. Даже в том случае, когда их отдельные драмы не без успеха ставились, как, например, блоковский «Балаганчик» Вс. Мейерхольда (1906 г.), они не задерживались в репертуаре и воспринимались как удачный сценический эксперимент.

Чехова долгое время рассматривали в ряду русских писателей-реалистов XIX века. Однако уже в 1960–1970-е годы появились серьезные исследования, которые включили его драматургическое творчество в контекст европейской новой драмы[93]. С его драматургией связывают переворот в сценическом искусстве и рождение новой театральной системы. По глубокому убеждению Б. И. Зингермана, «Чехов — это и есть новая драма, понятая в ее наивысших возможностях»[94]. Этим исследователь объясняет возрастание мирового значения пьес Чехова. Одновременно в Чехове исследователи усматривают черты символизма, что вводит его в круг драматургических исканий русских символистов. Уже А. Белый отметил особый, «жизненный» символизм Чехова: «Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник»[95].

Отличие чеховских пьес от традиционного театра просматривается прежде всего в обрисовке сценических персонажей, в толковании драматического конфликта, в трактовке сценического времени и пространства[96]. Современников в пьесах Чехова поражало отсутствие привычного движения сюжета от завязки к кульминации и от кульминации к развязке. Вместо этого у Чехова — ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Чехов полагал, что истинная драма жизни событиями скорее заслоняется, «случай» отвлекает от познания закономерностей жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее обольщений и разочарований[97]. Он был равнодушен к исключительным событиям, главным объектом его художественного исследования стала обыденность: «Чехова занимают не роковые минуты, а роковое неумолимое течение обстоятельств <...>. Бытие и событие у Чехова разведены в разные стороны»[98]. Враждебная человеку прозаическая необходимость гнездится не в таинственной, непостижимой вечности, как у Метерлинка, а в хорошо знакомой повседневности.

Неоднократно высказывалось мнение, что Чехов был равнодушен к истории. Об этом говорил и Мережковский: «чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно

неподвижно застывшее мгновенье...»[99]. Однако Б. И. Зингерман считает, что нет ничего ошибочнее этой мысли[100]. Настоящее, увиденное писателем так четко и подробно, в таких мельчайших и мимолетных деталях, не заслонило от него горизонтов истории. Чехову-драматургу свойственно восприятие настоящего как промежуточного времени между прошлым и будущим. Предощущение лучшего будущего одновременно и обесценивает настоящее и поднимает его в цене, придавая ему значение вещего исторического рубежа. Вся драматургия Чехова, начиная с «Иванова» (1887) и включая последующие пьесы — «Дядя Ваня» (1896), «Чайка» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903) — представляет собою единое пространственно-временное целое.

Аналогично ощущают историческое время и сами герои чеховских пьес: они никогда не погружаются в ситуацию повседневности с головой и сохраняют способность видеть «поверх барьеров». Эта раскрытость вечности, ощущение личной причастности к прошлому и будущему человечества, способность легко, без натуги подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, всегдашняя готовность быть начеку, в настороженном и чутком ожидании, привычка слушать однообразный шум повседневности вполуха, так, чтобы не пропустить далеких от нее, едва различимых еще призывов и веяний,— все это придает чеховским героям, этим несчастливым русским интеллигентам с незадавшейся судьбой, такое обаяние, возвышая их над ситуациями и временем их жизни[101]. О постановке «Трех сестер» в Художественном театре, о впечатлении, которое производил этот спектакль на современников, писала в своих воспоминаниях тетка Блока М. А. Бекетова: «Нам провиделись неведомые дали, просветы грядущего освобождения»[102]. Эти дальние призывы слышал и поэт Александр Блок, самый чуткий из символистов. Время в поэтике Чехова и в чеховской философии жизни отражает определенную историческую эпоху, в которую создавались его пьесы. Это был период тягостного безвременья и канунов, тревожных ожиданий и надежд на благотворные перемены.

Будничное существование чеховских героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия. Смыслом жизни в его пьесах озабочены обычные люди, лишенные и тени исключительности. Они принадлежат обыденности, но они не обыватели. Это интеллигенты, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены. Недосказанность, раз-

мытость сценических образов, отсутствие четко выписанных характеров — одно из главных и решающих качеств чеховской драматургии. В то же время Чехов тщательно соблюдает принцип мелкой характерности: его занимали удочки и клетчатые панталоны Тригорина, желтые ботинки Лопахина, шелковые галстуки дяди Вани и т. п. Такая характерность не противоречит волнующей недосказанности чеховских образов. Его герои живут открыто, они искренни и бесхитростны, и при этом таят в себе загадочную недоговоренность. В этом проявляется не только штриховая манера автора в обрисовке образа, но и внутренние свойства и склонности самих героев, их неуверенность и неосуществленность[103].

Ин. Анненский сказал о чеховских персонажах, что «они живут, как во сне», «похожи на лунатиков», «это *литературные* <курсив Ин. Анненского> люди. Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь»[104]. Но дело в том, что «Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*,— а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом», «Чехов чувствовал за *нас*, это *мы* грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же отвечать...»[105]. В такой множественности отражений также кроется тайна размытости чеховских персонажей.

Сравнивая театр Чехова с театром древних греков и Шекспира, «где в центре герой», Мейерхольд говорит: «“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра»[106]. Действительно, границы между отдельными лицами в пьесах Чехова размыты, каждый связан с другими и существует сам по себе. Особенно показательно это свойство чеховской драматургии в образах трех сестер: у каждой из них свой голос, каждая ведет свою собственную тему — и вторит другой. Ирина, Маша, Ольга невозможны друг без друга. Эту уникальную особенность в изображении трех сестер заметил также Ин. Анненский и выразил ее в поистине импрессионистском образе:

«Жизнь задела всех трех сестер своим черным крылом. В начале драмы это была еще свободная группа. Каждая из трех сестер и хотела и могла, *как ей казалось* <курсив Анненского>, жить по-своему... Каждая вглядывалась в горизонт, искала своей точки, которая пойдет только к ней или позовет только ее...

В конце драмы сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет»[107].

Далее Анненский делает поразительно верный вывод о всеохватном лиризме Чехова: «Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой... Перед Москвой... Точно эта душа только что почувствовала, что заря в окнах закатная и повторяет как в бреду: "Если бы знать... если бы знать". Кто это говорит? Ольга, Чехов или мы? <...>. Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама»[108].

В драматургии Чехова критики видят весь спектр театральных направлений его времени. Переходы от бытовой, однозначно трактованной детали к поэтическому символу совершаются так быстро и естественно, что они почти незаметны, сглаженные чеховским музыкальным ритмом и настроением, которое постепенно охватывает большую группу лиц — людей на сцене и людей в зрительном зале. Поражающий своей цельностью стиль создается ритмически организованным чередованием бытовых, символистских и импрессионистических звучаний[109]. Станиславский первый услышал это полнозвучие в «Чайке» и разгадал тайну этого подвижного и многозначного театрального стиля: «...Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами он — *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист* <курсив Станиславского>.

<...> безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы, долбит ее терпение:

"Пойдем домой... ребеночек плачет..."

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний ветер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм...»[110].

По тонкому наблюдению Б. И. Зингермана, подобно тому как души чеховских персонажей стремятся слиться в одну Общую мировую душу, так и различные направления новой драмы сливаются, синтезируются в «Чайке» в один общий театральный стиль, в котором реализм, как заметил еще Горький, отточен до символа[111].

Точно так же синтезируются в драматургии Чехова традиционные жанры. Его серьезным драмам предшествуют водевили. Первые из них — «Медведь», «Предложение», «Свадьба» — выходят почти одновременно с «Ивановым». Они играют в драматургическом творчестве Чехова такую же роль, как ранние и юмористические рассказы в становлении его прозы. Это подготовка к главным чеховским пьесам, своего рода анатомирование пошлости окружающей жизни. Чеховские водевили — «комическая сага о житейской пошлости, исполненная не одних только сарказмов, но и веселости»[112]. Чехов разрабатывает жанр, находившийся на периферии традиционного театра. Старинный водевиль, угасший в середине XIX века, под пером Чехова несколько меняет свой характер, приобретает новый смысл. Традиционный водевильный герой — удачливый простак, который легко и весело устраивает свои дела. У Чехова это неудачник, ему ничто не дается — ни предложение, ни юбилей. Чеховские водевильные персонажи с головой уходят в сюжетные положения, которые сценически знаменуют события их жизни. Они ведут с ними безнадежное единоборство, проявляя при этом кипучую энергию своего холерического темперамента, быстрого на скандал и эскападу. Им в голову не приходит мечтать, смотреть на звезды, предаваться рефлексии. Им некогда заниматься такими пустяками.

У них есть конкретные жизненные цели, которых они, несмотря на свое вечное взмыленное движение, не достигают. По верному замечанию Б. И. Зингермана, водевили дают нам ключ к чеховской диалектике, а через нее ко всей чеховской драматургии[113].

После путешествия на Сахалин в 1890 году Чехов не пишет больше веселых водевилей. Он обращается к большой драматургии и создает на основе водевиля «Леший» пьесу «Дядя Ваня» и почти одновременно «Чайку» (1896). Эти две пьесы были восприняты современниками как «новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»[114]. Уже современниками был поставлен вопрос о жанре. «Прежде всего, что

это такое — комедия или драма? — спрашивал о «Дяде Ване» С. Глаголь.— Сам автор, очевидно, затруднился в решении этого вопроса и назвал свое произведение просто "сценами деревенской жизни". Но все-таки к чему сводятся эти сцены — к комедии или драме?». Критик склоняется к тому, чтобы назвать эту пьесу драмой[115]. Однако мелодраматические ходы, элементы водевиля и фарса есть и здесь. Исследователь жанровой природы чеховской драматургии В. Фролов определяет ее жанр как «тончайший сплав, включающий в себя самые различные элементы драмы, комедии и трагедии. Они взаимодополняются и меняются местами: один элемент может выйти на первый план, а потом исчезнуть, его место займет другой»[116]. «Чайку» сам Чехов считал комедией, но это комедия, которая содержит «скрытые драмы и трагедии»[117]. Герои здесь люди странные, вроде бы все хорошие, но жить каждому безумно тяжело. Каждый кого-то любит, но все несчастны и в любви, и в творчестве, и в жизни. Жить не хочется. Стреляется самый талантливый и светлый — Треплев.

Но почему все-таки комедия? В. Фролов объясняет это так: «На первом плане — скрытые и нескрытые драмы и трагедии, а во внутренних планах, объединяя все истории, разворачивается грустная комедия жизни, временами абсурдная». И дальше: «Сливаются маленькие и большие ручейки судеб, несчастий и страданий, серьезного и пошлого в единую гармонически стройную пьесу, где положительно все обретает свой глубочайший смысл и где смыкаются комедийные и трагические токи, образуя неповторимо своеобразную чеховскую комедию, ставшую трагикомедией»[118]. По мысли Б. И. Зингермана, юмор позднего Чехова можно истолковать как особую форму его героического стоицизма. Чехов не только отшучивается от печальной ситуации — он находит в себе мужество видеть ее комедийную сущность[119].

Свою последнюю пьесу Чехов определил как комедию. Заканчивая «Вишневый сад», он смущенно сообщает одной из своих корреспонденток: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича»[120]. Но ему Чехов уже сообщил: «пьесу назову комедией»[121]. Загадку жанровой природы «Вишневого сада» пытались разгадать многие исследователи[122].

На путях реализма создает свою драматургию А. М. Горький. Уже его первая пьеса «Мещане» (1901) содержала характерный для Горького тех лет пафос осмысленного протеста

против подавляющей силы среды. Образ героя — рабочего Нила — был одобрен Чеховым: «сильно сделан, чрезвычайно интересен»[123], при том, что основная проблематика драматургии Горького, связанная со становлением самосознания героев в атмосфере нарастания социального напряжения, не могла вызвать сочувствия у этого тонкого и проникновенного художника, которого интересовали прежде всего глубины человеческой души. В отличие от Чехова, Горький придавал решающее значение действию в драме. Ему был нужен яркий и сильный герой, замыкающий на себе сюжетно-композиционное движение пьесы. Его персонажи проявляют склонность к риторике, к словопрениям, к словесным «дуэлям». Исследователи определяют пьесу «На дне» как философскую драму-диспут[124]. Конфликт нередко возникает на идейной почве, сталкиваются между собою не столько персонажи, носители идей, сколько сами идеи. Современники слышали неприкрытые рассуждения самого автора в его пьесах. А. С. Суворин о драме «На дне» (1902) писал: «живых людей мало в пьесе, потому что все они говорят начитанностью Горького и его умом»[125]. Лев Толстой, по свидетельству самого Горького, в этой же драме увидел «вселенский собор умников»[126]. Он находил в горьковских пьесах «художественные преувеличения», укорял Горького за то, что тот создает «героев» вместо «простых людей». Подмеченные современниками особенности распространяются на все ранние драмы Горького: «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905), «Враги» (1906). О последней А. Блок писал: «это просто — рабочий вопрос, трактованный банально в драматической форме»[127].

Среди названных пьеса «На дне» стоит особняком. С момента ее появления это самая популярная горьковская драма, которая практически не сходила со сцен отечественных театров. Исторические ее привязки давно потеряли актуальность, но ее философский смысл и человеческая убедительность остаются вечно привлекательными. Кроме того, это, по всеобщему мнению, эстетически самая совершенная из горьковских драм. Ее выделяет среди прочих А. Блок: «...только в одной драме — "На дне" — возникли те люди — настоящие герои Горького, которые гибнут по *необходимости драматической* <курсив Блока>, живые, сильные, охарактеризованные немногими яркими чертами, как должны быть охарактеризованы действующие лица драмы»[128]. Глубокий анализ драмы «На дне» дал Ин. Анненский. Характерно, что он делает акцент на литературности

этой драмы, радуясь, что ему пришлось читать, а не воспринимать ее со сцены, где мешает неизбежная театральная бутафория, а «чтоб оценить пьесу Горького и ею наслаждаться, над ней надо пристально думать»[129]. Ин. Анненский делает несколько очень тонких и точных наблюдений. Подобно А. Блоку, он считает драму «На дне» — «настоящей драмой, только не совсем обычной, и Горький более скромно, чем правильно, назвал свою пьесу *сценами.* Перед нами развертывается нечто цельное и строго объединенное мыслью и настроением поэта»[130]. Он считает, что: «Цельность новой драмы устанавливается исключительно *идеею автора* <курсив Анненского>, поэтически настроенная индивидуальность — вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать над собою драматизируемая поэтом жизнь»[131].

В пьесе Анненский отмечает три главных сюжетных элемента: «1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы». Поскольку «*герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью», то: «Центр действия не остается все время один и тот же, как в старых драмах, а постоянно перемещается: точнее, внимание наше последовательно захватывается минутным героем: сначала это Анна и Клещ, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и наконец Актер. Личные драмы то тлеют, то вспыхивают из-под пепла, а по временам огни их очень затейливо сплетаются друг с другом.

Строго говоря, в драме Горького нет ни обычного начала, ни традиционной развязки. Пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть в песке»[132].

Проблема Человека и Бога, поставленная Горьким в полемике с Достоевским («Человек — это звучит гордо!» — «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость»), оказалась на пересечении религиозных реакций современников. Л. Н. Толстой, сравнивая Горького с Ницше и называя его «вредным писателем», говорил: «большое дарование и отсутствие каких бы то либо религиозных, то есть понимающих значение жизни, убеждений...»[133]. Ин. Анненский завершает свою статью обращением к Сатину-Горькому: «Ох, гляди, Са-

тин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..»[134] Чехов ответил Горькому, по обыкновению, негромко, устами Пети Трофимова: «В гордом человеке, в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость...»[135]

Относительно жанра пьесы «На дне» нет единого мнения. А. Р. Кугель считал, что «На дне» «вообще не пьеса», а ряд слабо связанных друг с другом «сцен» и «картин», в которых «почти нет развития», «нет структуры», «нет стержня». Но и он признавал, что «несколько параллельных сюжетных линий» в драме образуют единство[136]. Б. В. Михайловский дает следующее определение жанру этой горьковской драмы: «В пьесе "На дне" выкристаллизовался один из своеобразных жанров горьковской драматургии — жанр социально-философской пьесы. Здесь особенно рельефно выступает преемственная связь Горького с принципами драматургии Чехова»[137]. В. Фролов не считает это определение корректным и, со ссылкой на Вл. И. Немировича-Данченко, определяет эту пьесу как трагедию. Утверждая, что это трагедия, Немирович-Данченко также соотносил ее по тону и по стилю с чеховскими «Тремя сестрами»[138].

Горький был самой яркой и влиятельной фигурой среди писателей-реалистов, печатавших свои сочинения в книжках «Знания». Многих именно он привлек и сплотил в своего рода демократическую писательскую группу, противостоявшую в годы первой русской революции и непосредственно ей предшествовавшие декадентским течениям и символистам. Тема социального угнетения и революционной борьбы воодушевляла этих писателей. Эту тему ввели они и в драматургию, к которой, вслед за Горьким, обратились практически все, желая непосредственно воздействовать на сознание публики и считая театр подходящей для этой цели платформой, чем-то вроде политической трибуны.

Свои драмы одновременно с Горьким, Чеховым («Вишневый сад») и Л. Андреевым, в сборниках «Знания» публиковали С. А. Найденов, Е. Н. Чириков, Н. Г. Гарин-Михайловский, С. С. Юшкевич, Д. Я. Айзман. «Главное отличие их от Горького в том,— замечает А. Блок,— что они совершенно отказались от *героя* <курсив Блока> и в этом смысле пошли чеховским путем[139]. Но и "развязать ремня обуви" Чехова они не достойны»[140]. У Чехова, блестяще владевшего техникой драмы,

нет, по мнению Блока, предшественников и нет последователей. Его драматическая техника, «эта великая и тайная пружина, которую в Европе напрягали века», «случайна»: «таинственный его дар не перешел ни к кому» из бесчисленных его подражателей[141].

Писатели «Знания» драматической техникой не владели. Отсюда их утомительные длинноты, обязательные четыре акта, громоздкие композиции, избыточное число персонажей, невладение характерным разговорным языком, прямая газетная и митинговая риторика, бесполезные для сцены, развернутые в романные описания ремарки и т. п. Блок не мог взять в толк, «почему это именно драмы, а не рассказы, не фельетоны, не судебные хроники»; и сам дает этому объяснение: «автор желает, чтобы публика услышала со сцены, а не прочла по книге его трактовку избранного им вопроса»[142].

И все-таки, критикуя «знаньевцев» с позиций «взыскательного художника», Блок, остро чувствовавший жизненный материал, ценит этих проводников правды в искусстве драмы. Отмежевываясь от «культурной критики», которая «взяла обычай пренебрежительно отзываться об этой литературе», Блок сочувственно говорит «о писателях многословных, бесстильных, описывающих “жизнь”, страдающих большим или малым отчаяньем и неверием. Да и откуда им набраться веры? Они Мережковского, пожалуй, и не читали. Зато они наверное читали Чехова и Горького, от которых унаследовали свои литературные приемы и свою лирику, и Л. Андреева: тот же ужас, хриплый и смертный, коробит иногда их души, и так же они — слепые и полузрячие — ищут человека среди праха, не готовые, не умеющие или не желающие поднять глаза к небу — бог знает почему...»[143]. Блок видит в них «какое-то глубоко человечное бескорыстие», «непреднамеренность и свободу, с какою кусты, камни и глина расположились на крутом береговом откосе русской полноводной реки»[144].

Из «знаньевцев» наиболее известным был С. А. Найденов, автор пьесы «Дети Ванюшина» (1901), которая надолго вошла в театральный репертуар[145]. Однако другие пьесы этого драматурга — «Блудный сын» (1903), «Стены» (1907) и т. д.— не получили длительной сценической жизни. Исследователи советского периода обратили внимание на сходство проблематики в драмах «Дети Ванюшина» и «Мещане» Горького[146]. Но первым это заметил Блок: «“Мещане” Горького и “Дети Ванюшина” Найденова продолжают одна другую, почти могут быть

прочтены как одна пьеса в восьми действиях; но это, во-первых, потому, что оба писателя разбирают один и тот же вопрос ("отцов и детей") <...>; во-вторых, потому, что техника у обоих одинаково слаба; в-третьих, потому, что по языку они почти не отличаются один от другого (в указанных драмах)»[147].

Драма Е. Н. Чирикова «Мужики» (1906) показывает бунт бесправного народа против своих поработителей. С. С. Юшкевич создает публицистическую «городскую» трилогию о жизни рабочих: «Голод» (1905), «В городе» (1906) и «Король» (1906). В последней драме трилогии сцена сходки с речами об эксплуатации и тяжелых условиях жизни, открытая социально-политическая борьба рабочих за свои права напоминает ситуацию в драме Горького «Враги» (1906), напечатанной в одном выпуске с этой драмой Юшкевича. К библейской символизации своих революционных образов и идей обращается Д. Я. Айзман в трагедии «Терновый куст» (1906). Н. Г. Гарин-Михайловский в «Деревенской драме» (1903) стремится показать почву, на которой вырастают «ужасы жизни». Однако особое место в драматургии рассматриваемого периода занимает творчество Леонида Андреева. Он также был связан с кругом «Знания», публиковал в сборниках этого объединения свою прозу и драматические произведения. Искусству драмы учился у Чехова и Горького, но пошел своими путями. Он создал репертуарную драматургию, в его годы не сходившую со сцены столичных и провинциальных театров России[148]. Для своего остро пронзительного чувства трагедии человеческой жизни Андреев нашел яркие театральные формы. «Экзистенциальный конфликт человека и бытия» в сочетании с «экспрессионистской поэтикой»[149] в драме Л. Андреева оказались в русле современных ему исканий в европейской драме и одновременно определили самобытность его творчества в России[150].

Л. Андреев с первых своих опытов в драматургии был сознательным экспериментатором: «Хочу реформировать драму»,— писал он А. С. Серафимовичу[151]. Направление поисков явило себя в драме «Жизнь Человека» (1906). Ее восприятие в литературной среде не было однозначным. Многие из символистов — В. Брюсов, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Д. Философов и др.— активно ее не приняли, ссылаясь на «невыдержанность» формы, «бесстильность», «художественную безграмотность», «бескультурность»[152]. Критики Андреева не поняли, что «грубость», «аляповатость», «вульгарная карикатурность»[153], то есть то, что могло показаться им «антихудожественностью»,

было его сознательным художественным «приемом», но это чутко уловил А. Блок: «в грандиозно-грубых, иногда до уродства грубых формах» Андреев «развертывает страдания современной души, но какие глубокие, какие необходимые всем нам!»[154] А. В. Луначарский воспринял эту пьесу как «блестящий образец того, чем должна быть истинная символическая драма»[155]. Однако более проницательные критики видели новое, отличное от символизма качество. А. Р. Кугель определил манеру Андреева как «сухое письмо», как изображение жизни «только в кости», без «плоти», свойственной реализму[156], и тем самым выразил буквально словами самого драматурга его художественное намерение: «Пусть будет обнажено не только до мяса, но до самых костей»[157]. «Критикующие» символисты усматривали в драме «Жизнь Человека» «дурную» подражательность Метерлинку. Блок и Белый какое-либо сходство с Метерлинком категорически отвергали[158]. Современный исследователь так характеризует эти отношения: «Точка соприкосновения Андреева с Метерлинком — мысль о неизбежном в жизни человека, о железном предначертании, о стене, об которую бьется в поисках выхода непокорная человеческая воля. Но здесь же начинается и существенное различие двух концепций», представляющее, по сути дела, разные творческие направления: «Андреев стремится к алгебраическому выражению мысли о действительности, Метерлинк — к выявлению подсознательных ощущений. <...> Для Андреева искусство — познание, для Метерлинка — мистическое откровение»[159].

Л. Андреев ставит своей задачей дать в драме формулу «Жизни Человека». Однако всякая формульность имеет тенденцию переходить в абстракцию, в то время как сцена требует зримой, чувственной конкретности. В своем стремлении вывести драму из бытового правдоподобия драматург в то же время не позволяет себе расплыться в мистических абстракциях: «Лживая логика натурализма или символизма заменяется логикой искусства, в которой все служит одному — силе художественного восприятия»[160]. Его руководящим принципом становится «упразднение натуралистической видимости при сохранении строго реалистических основ»[161]. Суть художественной задачи Андреева заключалась в том, чтобы «предельно сдвинуть границы быта и бытия человеческого; чтобы жизнь Человека смотрелась сквозь временные рамки *нашей* жизни, а *наша* жизнь осознавала себя частичкой долговечного опыта *человеческого* бытия»[162].

Андреев-художник решает эту задачу, соединяя приемы условно-реалистического и схематизированного изображения. Лишенная полнокровности реализма XIX века, его драма приобретает обобщенность и отчетливость основной мысли. Он стремится создать такой театральный язык, который был бы способен выразить конкретное и абстрактное, современное и вневременное, частный случай и всечеловеческое. Л. Андреев достигает этого благодаря синтезу новой драмы реалистического типа (уроки Чехова и Горького) с формами и приемами античного театра и искусства народного примитива, «петрушечников» и лубка. Таким образом рождается жанр пьесы-притчи, в котором тесно сплетается сюжет из жизни, его философское осмысление и назидательный смысл. Л. Андреев стремится к интеллектуальному воздействию на зрителя, считает, что задача зрителя не в том, чтобы взволноваться показанной ему в достаточной степени тривиальной историей, а в том, чтобы дать себе труд ее осмыслить. В письмах к К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко драматург настойчиво повторял, что «Жизнь Человека» не драма, а представление, что сцена должна дать «не жизнь, а только о т р а ж е н и е жизни», «представление, как живут»[163]. Это положение театральной эстетики Л. Андреева предвосхищает брехтовский принцип «остранения». Писатель настаивает на «отражении», на «искусственности» своей пьесы, «достоверности жизни он противопоставляет наглядность и глубину модели, схемы. Он не копирует, а моделирует действительность»[164].

В драме «Жизнь Человека» на первом плане выступает вневременная, предустановленная от начала мира трагедия Человека, бессильного разорвать круг «железного предначертания» судьбы, сходной с роком древнегреческой трагедии. В построении своей пьесы автор идет не от жизни к художественному обобщению, а от готовой идеи к аргументации и иллюстрации. Жизнь Человека показана как бы «в клеймах», подобно тому, как это представлено на житийной иконе. Сам Андреев указывал на Дюрера как на источник формы его драмы: «Первая мысль о ряде таких картин из жизни человека мне пришла за границей перед одной картиной знаменитого Дюрера,— говорил Андреев корреспонденту «Биржевых ведомостей».— Там так же фазы жизни были отделены на одном полотне рамками. И я подумал: вот так можно построить драму»[165].

В «Жизни Человека» драматург отказывается от индивидуализации художественного образа: «Характеры, положения и

обстановка должны быть приведены к основным своим идеям, упрощены и в то же время углублены благодаря отсутствию мелочей и второстепенного»[166]. В. А. Келдыш, исследуя выработанные Л. Андреевым каноны условно-обобщенной поэтики, выделяет три основных типа образов: 1) «единичный, но предельно отдаленный от всего индивидуального, лишенный имени персонаж» (Человек, Жена Человека...); 2) «хоровые» образы, «воплощающие некую общую, собирательную <...> сущность большой группы людей» (Родственники, Соседи, Друзья, Враги и т. п.), представленные многоголосием реплик. Неразличимые участники этого «полилога» даже в своих спорах неизменно едины, что подчеркнуто их внешним обликом; 3) наконец, образы, воплощающие «понятия отвлеченные» (Некто в сером, Царь-Голод, Время и т. п.)»[167]. Основными приемами Андреева становятся аллегория, символ, гипербола, гротеск и контраст, которые нужны ему для того, чтобы, «разрушив иллюзию жизнеподобия и тем самым "парализовав" возможность эмоционального сопереживания, выразить без этой "помехи" некое чисто интеллектуальное содержание»[168].

Л. Андреев оказался ближе других к созданию трагедии, путей к которой искали многие его современники. Это понял и Александр Блок: «Можно сказать, что Андреев — на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы»[169]. Жанр трагедии Андреев понимает по-своему: для него это — «утверждение жизни», как пишет он в письме к Горькому[170]. Блок почувствовал и это. В финале драмы поэт испытывает «твердую уверенность, что *победил Человек*». «Жизнь Человека», по его убеждению,— «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий "ледяной ветер безграничных пространств"»[171].

В двух других пьесах, последовавших за «Жизнью Человека»,— «Царь Голод» (1908) и «Анатэма» (1909) — будут продолжены и закреплены открытия писателя в области экспрессионистской драмы[172]. Однако в неменьшей степени его будет интересовать современная психологическая драма, которая может сделать зримой и психологически аргументированной «диалектику души», движение мысли, свободный ход подсознания. Ранний интерес к такого рода драматургии проявился в мелодраме «Дни нашей жизни» (1908). Л. Андреев начинает создавать тип театра, который назовет «панпсихе». Наиболее заметными его достижениями в этом жанре будут «Анфиса»

(1909), «Екатерина Ивановна» (1912), «Профессор Сторицын» (1912), «Мысль» (1914), «Тот, кто получает пощечины» (1915), «Собачий вальс» (1913–1916) и др.

Свою теорию «панпсихической» драмы Андреев разрабатывает в «Письмах о театре» (1911–1914). «*Жизнь стала психологичнее*, если так можно выразиться, в ряд с первичными страстями и "вечными" героями драмы,— писал он,— с любовью и голодом — встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: *мысль*, человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе,— вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть,— вот кому и первенство в драме»[173]. В оформлении теории панпсихизма Андреев отталкивается от Чехова, размышляет над природой его идей, настроений, характеров. «Панпсихизм» по Андрееву — это обостренная психологизация всей жизни на сцене, одушевляющая не только людей, но вещи, природу, время, пространство. Чехов, по мнению писателя, владел этой техникой проникновения в глубины человеческой души и создания психологической ауры персонажа: «пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике,— но таков же он и в драме своей»[174].

Завершает драматургическое творчество Л. Андреева драма-исповедь или драма-месса «Реквием» (1913, 1916 — два варианта), в которой вновь возникает знакомое по «Жизни Человека» противостояние человека и рока, но раскрытое в духе «панпсихической» концепции как трагедия одинокой опустошенной души.

Л. Андрееву также принадлежит ряд иронических и сатирических комедий: «Любовь к ближнему» (1908), «Прекрасные сабинянки» (1912), «Честь» (1912), «Конь в Сенате» (1915) и др. Всего им написано 28 пьес в широком жанровом диапазоне. Он испробовал все канонические жанры — комедию, трагедию, собственно драму, экспериментировал, обновляя и синтезируя признаки разных форм: «трагическое представление», «драма-трагедия», «современная трагедия», «драма-месса», «комедийка», «шуточное представление», «символическая поэма», «поэма одиночества», «повесть в диалогах». Новые драматургические возможности открываются Л. Андрееву на пересечении самых разных форм и жанров. Его драматургическое экспериментаторство с отчетливо проявленной тенденцией к синтезированию обогатило историю жанровых форм драматургии

и по-своему отозвалось в дальнейшем развитии мирового театра — у В. Маяковского, Б. Брехта, Ж. Ануйя, Ж.-П. Сартра, Э. Йонеско и др.[175]

К началу XX века «новое искусство» в полный голос заявило о себе такими именами, как В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. С. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб. Накатывала новая волна русского символизма — теургов и жизнетворцев — в лице Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, а также таких ярких художников, как М. Кузмин и А. Ремизов. Драматургические опыты этих авторов будут подробно рассмотрены во второй книге настоящего труда.

---

[1] *Медведев П. Н. (Бахтин М. М.)* Формальный метод в литературоведении / Комм. В. Л. Махлина. М., 1993. С. 144–151.

[2] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

[3] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 75–81.

[4] *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

[5] *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 1997.

[6] См.: Там же.

[7] Ю. Н. Тынянов, например, утверждал, что «единое статическое определение» жанра невозможно, «жанр как система может <...> колебаться» и поэтому, скажем, «исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–257, 276). Ср. выводы современного исследователя: «Если в предромантический период жанровая принадлежность литературного произведения была творческой предпосылкой автора, регулировалась нормами, была определена названием и подзаголовком произведения, то позже она стала заранее не предсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла» (*Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 186).

[8] *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 6.

[9] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 354.

[10] См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 455, 458–459.

[11] См. об этом: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох.

[12] *Гиршман М. М.* Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., 1991. С. 14.

[13] *Tamarčenko N.* Problem «unutarnje mjere» realističkog romana // Književna smotra. (Zagreb). 1998. B. 107 (1). S. 29–37.

[14] См.: *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 13–14, 25–26.

[15] См. об этом: *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман...; *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика (особенно раздел «Деканонизация жанров»).

[16] Предисловие автора к «Снам человечества» // *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 1973. С. 460.

[17] См. об этом: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000.

[18] *Ходасевич В.* Некрополь. Paris, 1976. С. 8.

[19] Об этом повороте в европейском романе см.: *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1975. С. 527–529.

[20] См. об этом: *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX вв. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.

[21] В определениях повести господствует представление о ее «промежуточности» — во всех отношениях — между романом и новеллой или романом и рассказом: «**Повесть**. Определение, трактуемое часто как синоним рассказа, новеллы, романа,— относится обычно к эпическим произведениям средних размеров с установкой на пространность и структурами, находящимися на границах новеллы и романа» (*Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 177); «жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой от эпоса, романа, саги, менее искусным и тектонически строгим строением от новеллы, меньшим пуантированием от анекдота и *короткого рассказа* <Kurzgeschichte>, избеганием нереального от саги и сказки и тем самым охватывает все недостаточно отчеканенные в жанровом отношении формы повествовательного искусства, часто пересекающиеся с другими; они ознаменованы децентрализованным, рыхлым, иногда заторможенным, лишенным повествовательного напряжения развертыванием повествовательного материала» (*Wilpert G. von.* Sachwöörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 266); «Обращаясь теперь к жанру "повести" как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те произведения, в которых, с од-

ной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев <...> Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время» (*Петровский М.* Повесть // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925. Стлб. 596–603); «Повесть как жанр занимает срединное положение между романом и рассказом. <...> Повесть и в самом деле <...> раскачивается между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения» (*Скобелев В. П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 47).

[22] Ср. постановку проблемы в статье Н. Я. Берковского «О "Повестях Белкина"» (*Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 257–341). Стоит заметить, что в статье Б. М. Эйхенбаума «О. Генри и теория новеллы» (Звезда. 1925. № 6 (12). С. 291–308) все произведения, составляющие этот пушкинский цикл, без всякой специальной аргументации считались новеллами.

[23] См.: *Михайлов А. В.* Новелла // Теория литературы. Том III. М., 2003. С. 245–249.

[24] Выделяя эти аспекты жанровой структуры, мы опираемся на концепцию её «трехмерности», сформулированную М. М. Бахтиным. См. об этом: *Тамарченко Н. Д.* М. М. Бахтин и А. Н. Веселовский // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 33–34.

[25] Более подробную характеристику этого типа сюжета в связи с противопоставлением его циклической сюжетной схеме см.: *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 62–63.

[26] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 292.

[27] Литературу об этом типе сюжета, а также краткую историю вопроса о двух типах сюжетных схем см. в статье: *Тамарченко Н. Д.* Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете (*Книга пророка Ионы*) // Изв. РАН. Сер. лит-ры и языка. 1994. № 5. С. 39.

[28] Ср.: *Тамарченко Н. Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 27–28.

[29] *Stanzel F. K.* Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen, 1993. S. 14.

[30] Ср. противопоставление двух типов сюжета в работе: *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 224–226.

[31] Ср.: «Повесть Пушкина колеблется между притчей и новеллой» (*Берковский Н. Я.* Указ. соч. С. 339). В дальнейшем мысль о двойной ориентации некоторых текстов — на жанры анекдота и притчи — была разработана В. И. Тюпой в связи как с «Повестями Белкина» (*Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 134–137), так и с рассказами Чехова («Художественность чеховского рассказа». М., 1989. С. 13–32). Наше противопоставление жанров новеллы и повести учитывает идеи этих исследований.

[32] См. об этом подробнее: *Тамарченко Н. Д.* Эпика // Теория литературы. Т. III. М., 2003. С. 233–243.

[33] Как известно, определяющее значение этой особенности для структуры романа впервые показано М. М. Бахтиным. См.: *Бахтин М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. Наш анализ бахтинской концепции романа см.: *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 37–76.

[34] Подробнее см.: *Тамарченко Н. Д.* Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. С. 47–54.

[35] См.: *Смирнов И. П.* О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории. Сб. ст. СПб., 1993. С. 6.

[36] См. об этом подробнее: *Тамарченко Н. Д.* Усилие Воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие. Донецк, 1997. С. 37–54.

[37] *Толстой Л. Н.* Дневники // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 19. С. 487.

[38] *Толстой Л. Н.* Указ. соч. Т. 20. С. 316.

[39] См. анализ поэтики «малых форм» в литературе 1880-х гг. в кн.: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

[40] *Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1897. № 6. С. 121.

[41] *Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // Русская мысль. 1891. № 6.

[42] *Волынский А.* Литературные заметки // Северный вестник. 1891. № 11. С. 178.

[43] Там же.

[44] *Волынский А.* Литературные заметки // Северный вестник. 1891. № 6.

[45] *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 536.

[46] Там же. С. 537.

[47] Там же. С. 551.

[48] Там же.

[49] Там же.

[50] Там же.

[51] Там же. С. 553.

[52] *Р. Д. (Дистерло Р. А.).* Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 13. 27 марта. С. 420.

[53] *Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 598.

[54] Ср.: *Бурсов Б. И.* Чехов и русский роман // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961. С. 306.

[55] Правда, об этом дневнике тоже стало известно близким. См. записи 15 и 16 августа 1910 г., в которых упоминается о дочери, выписывающей из дневника «отдельные мысли», об объяснениях с женой и т. п. (*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 20. С. 440).

[56] *Гиппиус З. Н.* Дневники. Т. 1. М., 1999. С. 102.

[57] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 265.

[58] Пользуясь терминологическим аппаратом М. М. Бахтина, этот процесс можно описать как преобразование первичных (простых) речевых жанров во вторичные (сложные), к которым относятся романы, драмы, большие публицистические жанры и т. п.: «В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни» (*Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 161).

[59] *Розанов В. В.* Уединенное // *Розанов В. В.* Т. 2. Уединенное. М., 1990. С. 195.

[60] *Минц З. Г.* Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые исследования и материалы. Литературное наследство. М., 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 100.

[61] *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137.

[62] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. С. 265.

[63] См.: *Минц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту, 1974. С. 134–141.

[64] *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов». С. 158.

[65] *Андреевский С. А.* Литературные очерки. 3-е дополненное издание «Литературных чтений». СПб., 1902. С. 444.

[66] Из десяти его циклов в первом издании (далее — UO-I) девять имеют жанровые названия («Думы. Предчувствия», «Песни», «Думы. Искания», «Баллады», «Элегии», «Сонеты и терцины», «Антология», «Оды и послания», «Поэмы»), и лишь один — «Картины. На улице» — тематическое. В двух последующих изданиях — книге «Риму и миру», вошедшей в трехтомник «Пути и перепутья» (Т. 2. М.: Скорпион, 1907.— далее РМ) и книге «Urbi et orbi» в третьем томе Полного собрания сочинений (СПб.: Сирин, 1914.— далее UO-2) жанровый принцип циклизации не только не нарушился, но и приобрел еще более акцентированный характер. В первом издании циклы «Думы» имели тематические подзаголовки («Предчувствия» и «Искания»). Начиная со второго издания, первый цикл получает название «Вступления», тем самым устраняется дублирование в названиях разделов, а второй утрачивает подзаголовок, в результате усиливается именно жанровая специфика заглавия. Исчез подзаголовок «На улице» и в единственном тематическом цикле «Картины», что также дает основание рассматривать его как определенную разновидность жанра.

[67] В отличие от сборников первой половины XIX века, когда расположение стихов по жанровому принципу было едва ли не единственно возможным.

[68] См.: *Майков А.* Полное собрание сочинений А. Н. Майкова в 3-х томах. Изд. шестое, испр. и доп. автором. СПб., 1893. Т. 2.

[69] Не исключено, что подзаголовок имеет своим источником известный цикл Н. А. Некрасова «На улице» (1850).

[70] Отмечено: *Балашов Н. И., Поступальский И. С.* Примечания // *Бодлер Шарль.* Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 409. См. также: *Васильев М., Щербаков Р.* Примечания // *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 629.

[71] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (1894–1896 годы). М., 1927. С. 27.

[72] Литературный архив. Т. 5. М.; Л., 1960. С. 152.

[73] *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 63.

[74] *Андреевский С. А.* Вырождение рифмы. С. 467–468.

[75] См. постановку проблемы стихотворного цикла на рубеже XIX–XX вв. в работах: *Сапогов В. А.* Поэтика лирического цикла А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967; *Дарвин М. Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1992; *Фоменко И. В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992; *Он же.* Книга стихов: Миф или реальность? // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. М.: РГГУ, 2003. С. 64–73.

[76] Русский вестник. 1901. № 8. С. 462–463.

[77] *Эткинд Е. Г.* «Кармен». Лирическая поэма как антироман // *Эткинд Е. Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки. СПб.: Максима, 1997. С. 81.

[78] О «новой драме» на Западе и ее восприятии в России см.: *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966; *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979.

[79] *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы... С. 19.

[80] *Хализев В. Е.* Русская драматургия накануне «Иванова» и «Чайки» // Филол. науки. 1959. № 1. С. 20–30.

[81] *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы... С. 12.

[82] *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма... С. 10–11.

[83] Цит. по: *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы... С. 13.

[84] *Петровская И.* Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л., 1990. С. 139.

[85] *Брюсов В.* Ненужная правда // Мир искусства. 1902. № 4.

[86] Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.

[87] Кризис театра. М.: Проблемы искусства, 1908.

[88] *Андреев Л. Н.* Письма о театре; *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой; *Мейерхольд Вс.* О театре, и др.

[89] *Кугель А.* Утверждение театра. М., 1923.

[90] В спорах о театре. М., 1914.

[91] *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма... С. 7.

[92] *Бабичева Ю.* «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начала XX века до 1917 года. Л.: Наука, 1987. С. 481–493.

[93] *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966; *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы; *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века. М.: Советский писатель, 1979 и др.

[94] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001.

[95] *Белый А.* Чехов // Весы. 1904. № 8. С. 6.

[96] Исследованию времени и пространства в драматургии Чехова посвятил развернутые и глубоко содержательные главы своей последней книги Б. И. Зингерман: Театр Чехова и его мировое значение... С. 9–191.

[97] О роли события в произведениях Чехова см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 217–224.

[98] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С. 19.

[99] А. П. Чехов: Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. ст. М., 1907. С. 191–192.

[100] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С. 44.

[101] Там же. С. 43.

[102] *Бекетова М. А.* Александр Блок. М.; Л., 1930. С. 75.

[103] О неосуществленности чеховских героев см.: *Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н. Я.* Лите-

ратура и театр. М., 1969. С. 48–182. О новом типе чеховского героя — не исключительного человека, но одного из многих обыкновенных людей, см.: *Алперс Б. В.* О Чехове // *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 158–205.

[104] *Анненский Ин.* Драма настроения. Три сестры // *Анненский Ин.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 82, 83.

[105] Там же. С. 82.

[106] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 205.

[107] *Анненский Ин.* Драма настроения... С. 87.

[108] Там же. С. 87.

[109] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С. 326.

[110] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 222.

[111] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С. 327.

[112] Там же. С. 222.

[113] Там же.

[114] *Горький М.* Собрание сочинений. Т. 28. С. 52.

[115] *Глаголь С.* Проблески новых веяний в искусстве // *Линч Дж.* и *Глаголь С.* Под впечатлением Художественного театра. М.: т-во Кушнеров и К, 1902. С. 12–13. Цит. по: *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. С. 108–109.

[116] *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. С. 109.

[117] *Немирович-Данченко Вл.* Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 110.

[118] *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. С. 113; 114–115.

[119] *Зингерман Б. И.* Театр Чехова... С. 350–351.

[120] *Чехов А. П.* Письма. Т. 11. С. 248.

[121] Там же. С. 246.

[122] *Ермилов В.* Драматургия Чехова. М., 1954. С. 292–333; *Ревякин А. И.* «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960; *Балухатый С.* Чехов-драматург. Л., 1936. С. 219–221; *Паперный З.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 217–226; *Абдуллаева З. К.* Проблема жанра драматургии А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982; *Холодова Г.* «Вишневый сад»: между прошлым и будущим // Театр. 1985. № 1. С. 148–187. Наиболее подробный анализ жанровой природы «Вишневого сада» см.: *Скафтымов А.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 339–380; *Полоцкая Э. А.* «Вишневый сад»: жизнь во времени. М.: Наука, 2003.

[123] Цит. по: *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. С. 176.

[124] *Бабичева Ю. В.* «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 489.

[125] Цит. по: *Бялик Б. А.* Драматургия М. Горького // История русской драматургии второй половины XIX — начала XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 619.

[126] *Горький М.* Собрание сочинений. Т. 14. С. 260.

[127] *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. С. 174.

[128] Там же. С. 173–174.

[129] *Анненский Ин.* Драма на дне. Три социальных драмы // *Анненский Ин.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.

[130] Там же. С. 73–74.

[131] Там же. С. 75.

[132] Там же.

[133] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 57. М., 1952. С. 176–177.

[134] *Анненский Ин.* Драма на дне... С. 81.

[135] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 13. С. 222–223.

[136] Цит. по: *Бялик Б. А.* Драматургия М. Горького. С. 619.

[137] *Михайловский Б. В.* Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 66.

[138] *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма. С. 231. Цит. по: *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. С. 183–184.

[139] О стремлении «знаньевцев» «активизировать чеховскую поэтику» см.: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 188–192.

[140] *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 176.

[141] Там же. С. 169; 172.

[142] Там же.

[143] Там же. С. 109–110.

[144] Там же. С. 109.

[145] Подробнее см.: «Дети Ванюшина» на сцене. Статьи о драме Найденова и ее сценической истории. М., 1940.

[146] *Тиме Г. А.* Драматургия «Знания» // История русской драматургии второй половины XIX — начала XX века до 1917 г.; *Бугров Б. С.* Драматургия «Знания» // Горьковские чтения. М., 1964. Т. 8. С. 155.

[147] *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 171–172.

[148] На популярность драматургии Л. Андреева в предоктябрьское десятилетие указывают как исследователи его творчества, так и историки театра. См., напр.: *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л.: Искусство, 1990. С. 165–166.

[149] *Татаринов А. В.* Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 287.

[150] В экспрессионистском ключе впервые рассмотрена драматургия Л. Андреева в книге: *Дрягин К. В.* Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева. Вятка, 1928. Однако тема «Л. Андреев и

драматургия немецкого экспрессионизма» ждет еще своего углубленного исследования. Зарождение экспрессионизма проходило в германско-скандинавском ареале Европы на рубеже веков. Пьесы А. Стриндберга и Ф. Ведекинда, чье влияние на формирование экспрессионистской поэтики отмечают исследователи западного экспрессионизма (Э. Леммерт, Э.-А. Фивиан, Б. Дибольд и др.), шли на сценах российских столиц. См., напр., рецензию А. Блока на постановку в театре Коммиссаржевской драмы Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» 15 сентября 1907 г. (Собр. соч. Т. 5. С. 194–196), написанную вскоре после завершения статьи «О драме», последняя главка которой посвящена «Жизни Человека» Л. Андреева и ее постановке в том же театре (август-сентябрь 1907). Неслучайно в рецензии он сопоставляет эти две драмы (в пользу Андреева). Основные черты поэтики экспрессионистского театра, проявившиеся у названных европейских драматургов, были восприняты собственно немецкими экспрессионистами, такими как Р. Й. Зорге, В. Хазенклевер, Э. Барлах, Г. Кайзер, Э. Толлер, и др., получившими известность уже в 1910-е годы. К сожалению, в фундаментальном докторском исследовании немецкой экспрессионистической драмы, выполненном нашей соотечественницей, имя Л. Андреева не упомянуто: *Васильчикова Т. Н.* Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.

[151] Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965. С. 302.

[152] *Аврелий (Брюсов).* «Жизнь человека» в Художественном театре // Весы. 1908. № 444. 30 апреля; *Крайний А. (Гиппиус).* Литературный дневник. СПб., 1908. С. 394; и др.

[153] Эти слова в отношении к драме «Жизнь Человека» принадлежат самому Л. Андрееву. Основные принципы драматургической формы, которую Андреев разрабатывал в «Жизни Человека», он изложил в письмах к В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому: Неизданные письма Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции). [Вступ. статья, публ. и коммент. В. И. Беззубова.] // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии, V. Литературоведение. Тарту, 1962. С. 378–393; Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. [Публ. и коммент. Н. Р. Балатовой.] // Вопросы театра. М., 1966. С. 275–301. Процитированные в тексте слова см. с. 276–277.

[154] *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 107.

[155] *Луначарский А. В.* Драмы // Критические этюды. Русская литература. Л., 1925. С. 155.

[156] *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 9. С. 159–161.

[157] Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 276–277.

[158] *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 189; *Белый А.* Арабески. Книга статей. М.: «Мусагет», 1911. С. 494.

[159] *Бабичева Ю. В.* Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971. С. 110–111.

[160] Неизданные письма Леонида Андреева... С. 389.

[161] Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 276.

[162] *Бабичева Ю. В.* Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982. С. 52.

[163] Неизданные письма Леонида Андреева... С. 382.

[164] *Чирва Ю. Н.* О пьесах Леонида Андреева // *Андреев Л. Н.* Драматические произведения: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1989. С. 21.

[165] Биржевые ведомости. 1907. 18 ноября.

[166] Неизданные письма Леонида Андреева... С. 389.

[167] *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 247–248.

[168] Там же. С. 248.

[169] *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 107.

[170] *Горький и Леонид Андреев.* Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965. С. 302.

[171] *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 192, 193.

[172] Открытия Л. Андреева в области экспрессионистской драмы, такие как чередование картин, введение образов человеческих множеств, отказ от изображения реальности и от психологической детерминированности персонажей, их деперсонификация, отсутствие личных имен у героев (герой — не персонаж в обычном смысле слова, а вневременная «сущность» человека в состоянии поиска своей идентификации и смысла бытия), конфликт как внешняя форма выражения экзистенциального страдания, выводящего на проблему бытия (разрешение такого конфликта в принципе невозможно), и др. совпадали с устремлениями немецких экспрессионистов, проявившимися в их творчестве уже в 1910-е годы.

[173] *Андреев Л. Н.* Письма о театре. СПб.: Шиповник, вып. 22. 1914. С. 232.

[174] Там же. С. 250–251.

[175] *Григорьев А. Л.* Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 198–199.

*М. В. Козьменко, Д. М. Магомедова**

СТИЛИЗАЦИЯ КАК ФАКТОР ДИНАМИКИ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ

I. СТИЛИЗАЦИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА: НОВЫЕ КОНТЕКСТЫ

1.

Место стилизации среди прочих жанрообразующих факторов в русской литературе начала XX века во многом определяется ее ролью в той трансформации *отношения к слову «чужой» культуры*[1], которая явилась одним из значимых векторов искусства «серебряного века». Стилизация оказывается в ряду ярчайших маркеров культуры «модерна», устанавливая границы между ней и предшествующей культурой «классики» и последующей — «авангарда».

Необходимость обозначить ее базовые дефиниции важна для установления ее особенностей, явленных в описываемую эпоху. В широком смысле «стилизация — намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей»[2]. В подобном значении стилизация выступает как родовое понятие в отношении таких художественно-речевых явлений, как сказ, пародия, диалог и стилизация в узком смысле[3].

Стилизация в узком смысле, «обычно употребляется для особого рода *авторской* речи (что отличает стилизацию от различных форм изображения речи персонажей), ориентиро-

---

* М. В. Козьменко написаны разделы «Стилизация начала XX века: новые контексты» и «Стилизация в прозе», Д. М. Магомедовой — «Стилизация в лирике». О стилизации в драме (в которой в целом обнаруживаются тенденции, близкие к описываемым в настоящей статье) речь пойдет в следующей книге серии «Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века».

ванной на определенный *литературный* стиль, в противоположность *сказу*, который воспроизводит *внелитературные* жанровые и речевые формы <...> От пародии стилизация <...> отличается "однонаправленностью", т. е. тем, что "...авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его <слова> собственных устремлений"», тогда как в пародии «автор говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности»[4].

Стилизация может (так же, как сказ) воспроизводить *внелитературные* жанровые и речевые формы; яркий пример этого — широко распространенная фольклорная стилизация. Стилизация и сказ, совпадая в противопоставленности литературной норме, «правильному», «современному», «беллетризованному», «нейтральному» слову, различаются характером отношений со «словом-первоисточником». В то время, когда сказ строится как имитация *«чужого голоса», «устного речеведения» (В. В. Виноградов), индивидуальных интонаций, не застывших в фиксированные стилевые формы*, не ставших элементом *узнаваемой культуры*, стилизация (в узком смысле) тяготеет к воспроизведению стиля *определенной (часто — конкретной)* культуры, которая воплощена в устоявшихся, организуемых традицией (нередко — канонических) формах.

В отличие от стилизации, «восстанавливающей» образ чужого стиля, сказ ориентирован на создание «речевого портрета» рассказчика (как правило, человека из народа), стилевые признаки которого резко контрастируют с любыми упорядоченными формами речи. В. Троицкий определяет фольклорную стилизацию как «своеобразный вид последовательной имитации фольклорного стиля»[5]. Следуя за ним, исследователи сказа дифференцируют эти две близкие повествовательные формы: «И та и другая складываются и воспринимаются только на фоне письменно-книжной речи. При этом между авторским "я" и письменно-книжной речью обязательно существует промежуточное звено — устная разговорная речь в сказе и художественная речь фольклора в стилизации»[6].

Другая различительная особенность этих двух словесно-художественных явлений связана с отношением автора к «воссоздаваемому» слову: «Если в сказе "чужое" слово ведет к подчеркиванию разграниченности автора и героя-рассказчика, то в фольклорной стилизации, напротив, господствует стремление автора прорваться к повествователю (сказителю) и к стоящему

за его спиной народному миросозерцанию, с тем чтобы выразить непосредственно постигаемые в ходе сюжетного развития нормы бытия, соответствующие идеальным народным представлениям»[7].

Однако эта особенность фольклорной стилизации порождает двойственность позиции автора. Его стремление воспроизвести фольклорную речь и логику народного поэтического мышления ограничивается необходимостью творческого самовыражения. Авторы исследования о сказе указывают на эту двойственность как на изначальную тенденцию фольклорной стилизации («Дело в том, что фольклорная поэтика, будучи объектом стилизации, является одновременно и фоном, на котором самопроявляется авторская индивидуальность, пришедшая из письменно-книжной художественности и отнюдь не порвавшая с ней связь»[8]) и выявляют ее уже в одном из самых первых опытов фольклорной стилизации в русской прозе — сказках В. Даля (1832)[9].

Возвращаясь к различиям между фольклорной стилизацией и сказом, нужно подчеркнуть, что в художественной практике обе повествовательные формы часто недифференцированно сосуществуют в одном произведении (как, например, в ранних произведениях Гоголя или в «Левше» Лескова — в последнем одновременно используется стилизация сказа как фольклорного жанра и сказ как повествовательная форма[10]).

Не менее важными являются взаимоотталкивания и взаимопритяжения между стилизацией и пародией. Классическое объяснение механизму этой взаимосвязи дал Ю. Тынянов: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»[11].

Наиболее органичным тяготение к пародии оказывается для второй разновидности стилизации — стилизации авторской манеры. Для прозы 1900–1910-х годов проблема слияния в одном произведении «собственно авторского» и «чужого» сти-

лей, как мы увидим ниже, особенно осложняется «неустойчивостью» (разумеется, неодинаковой для различных авторов) письменно-литературной нормы, которая является объективной «точкой отсчета» для индивидуальных стилей. Общая для русской литературы начала XX века тенденция к «активизации поэтического языка», которая была в то время одним из проявлений усиления личностного начала[12], оказывала сильное и своеобразное влияние на механизм взаимодействия индивидуальных манер двух авторов — стилизуемого и стилизующего. Нелинейность воспроизведения чужого стиля заложена уже в самой природе стилизации. «Даже едва уловимое заострение особенностей воспроизводимого стиля уже есть косвенное и скрытое воздействие авторского голоса (так сказать, необходимая доля авторского аналитического "лукавства"), которое лишает и самую серьезную стилизацию абсолютной "единонаправленности". Стилизация сопрягает и сопоставляет "чужой дух" и собственный, помещает "дух эпохи" оригинала в позднейшую культурную перспективу»[13].

Далее, немаловажным для прозы этих лет оказывается разграничение между стилизацией и поэтикой произведений, написанных «по мотивам» памятников чужих культур и культурно-литературных форм. К. А. Долинин, причислив к последним трагедии И. Анненского, отмечает, что «в творчестве "по мотивам" задача художественного перевоплощения, интимно-родственного проникновения в дух и стиль иной культурной эпохи явно преобладает над задачей отчуждающей объективации. Стилизация же в более строгом смысле предполагает художественное истолкование (осмысление и переосмысление, аналитическую и полемическую объективизацию) чужого стиля и стоящего за ним чужого мировосприятия, чужой культуры; вследствие чего воспроизводимый стиль все же подвергается некоторой деформации в соответствии с авторским пониманием оригинала»[14].

В прозе «серебряного века» провести разграничивающую линию между этими двумя художественными формами в ряде случаев можно, лишь учитывая общеэстетические установки того или иного автора и рассматривая произведение в контексте всего его творчества. Наиболее тесно с поэтикой произведений «по мотивам» соприкасается третья разновидность стилизации, условно называемая нами «исторической». Существенным представляется также рассмотрение (опять-таки возможное только в случаях активного взаимодействия) использова-

ния «исторической» стилизации в исторической прозе различных жанров; оба эти явления также разграничиваются в процессе последующего анализа.

Выделенные три разновидности стилизации — фольклорная, стилизация авторской манеры, «историческая» — различаются по типу «отраженного объекта» стилизации, среза культуры-«первоисточника» (фольклор, индивидуальный «авторский» стиль, литературный стиль и/или жанр определенной эпохи). В живой литературной практике эти разновидности тяготеют к интеграции. Так, «историческая» стилизация может сливаться со стилизацией авторской манеры (особенно если последняя строится на общем фоне литературного стиля той эпохи, в которую жил стилизуемый автор). Фольклорная стилизация сливается с исторической, если в сознании стилизатора ставится знак равенства между категориями «народного» и «архаичного». Теоретически парадоксальное, на первый взгляд, сочетание фольклорной стилизации и стилизации авторской манеры (если первая связана с устным и существующим в бесчисленных вариантах творчеством, отражающим коллективную, «соборную» точку зрения, то вторая — с единожды письменно зафиксированным и сугубо личным творчеством) также оказывается, как будет показано ниже, возможным.

2.

Своеобразие стилизации в русской литературе 1900–1910 гг. обусловлено рядом характерных для эпохи социокультурных и лингвопоэтических факторов.

Стилизация, по общему мнению искусствоведов и историков литературы, сделалась уже с начала 1900-х годов одной из заметных черт искусства, причем не только модернистского. Об этом свидетельствует прежде всего деятельность художников «Мира искусства», влияние которых в той или иной степени проникало из живописи в книжную графику и театрально-декоративное искусство, архитектуру и художественно-прикладные ремесла, музыку и сценографию и, в конечном счете, сыграло определенную роль в усилении начал стилизации в литературе. Пропагандируемые ими тезисы о свободном взаимодействии всех искусств, «взаимопереливании» эстетических установок и стилей из одной области прекрасного в другую, «переводимости» языка одного искусства на язык другого, практически осуществлялись прежде всего в полиграфическом

оформлении журнала «Мир искусства» (графика, шрифт и т. п.). Не случайно издание мирискусников станет образцом эдиционной техники для «Золотого Руна» и «Аполлона», журналов, широко распахнувших свои страницы как для живописно-графической, так и для литературной стилизации[15].

Общеизвестно обращение к «чужим» культурам в работах мирискусников. «Лучшие картины и рисунки Бенуа были посвящены Версалю Людовика XVI, петровской и александровской эпохам в России; Сомов был очарован XVIII столетием и 30-ми годами; Добужинский также во многих своих работах воспевал старый Петербург; Бакст предпочитал античные мотивы, особенно античную архаику, внимательно изучал критомикенскую культуру»[16].

Однако подобное пристрастие к определенным эпохам могло ограничиваться лишь общим «культурологическим» интересом, не подкрепляясь средствами адекватной («чужой») стилистики — стилизации при этом, естественно, не возникало (историко-бытовые изображения XVII в. Рябушкина и С. Иванова, историко-философские этюды Рериха, посвященные домонгольской Руси и т. п.)[17].

С другой стороны, самая стилизация, как правило, не носила прямолинейного и безоглядного характера: «...искусство мирискусников было не столь ретроспективно, как принято считать <...> Иное дело, настроения времени порой облекались ими в одежды прошлых эпох и имели с современными проблемами сложную ассоциативную связь»[18]. Так, претворение в иллюстрациях Бенуа к «Медному всаднику» мотивов и стилистики художников пушкинской поры не сводится к простому подражанию; сквозь тонкую стилизацию чувствуется язык художника начала XX века, остро переживающего предгрозовую атмосферу кануна русской революции и озабоченного судьбами России[19]. Осложнены современной рефлексией знаменитые ретроспективные портреты Сомова, глубокой иронией подсвечены картины в «галантном жанре» Сомова и Бенуа. Несомненно ощущаемые гоголевские реминисценции в акварели Добужинского «Русская провинция 1830-х годов» (интересный и глубоко симптоматичный случай перевода мотивов из одного вида искусства в другой) однако не обретают адекватных живописно-стилевых средств: «картина Добужинского лишена какого-либо сарказма. Изящная графика художника здесь облагораживает все, к чему она ни прикоснется»[20].

Таким образом, русское живописное искусство в лучших образцах стилизации ориентирует последователей-стилизаторов в других видах искусства и литературы не только на точность в воссоздании приемов и манер «чужой» культуры, но и на активный диалог с ними, при котором художественные языки — «чужие» и «свои», архаичные и современные — перекликаются и спорят, порождая тем самым глубокую историко-культурную перспективу смыслового пространства произведения.

Апперцепция далеких от современности, но внутренне с ней тождественных культур в художественном сознании символистов и близких к ним художников принимала своеобразные формы. Она не могла осуществляться по линии прямого, «контактного» восприятия и развития традиции,— очевидно, в связи с сущностными различиями в мировоззренческих и эстетических установках символизма и «усваиваемых» им культур. Исследователь гоголевской традиции в русской литературе начала XX века В. М. Паперный отмечает: «В отличие от основанных на историческом мышлении принципов освоения культурных традиций, характерных для реалистической литературы, в символизме и связанных с ним литературных течениях, таких, как, например, акмеизм, присутствовала "неотрадиционалистическая" ориентация на воспроизведение предшествующей литературы, как некоторой совокупности априорно заданных тем, стилистических форм, жанровых канонов и т. п.; а также ориентация на конкретные системы традиционалистических поэтик дореалистической литературы. В рамках этой ориентации поэтика Гоголя воспринималась рядом писателей-символистов, и более всего — А. Белым и А. Ремизовым, как аналогичная поэтикам барочного типа ("неоманьеристская парадигма" восприятия поэтики Гоголя). А с другой стороны, еще более широким было в символистской и околосимволистской литературе (в художественном творчестве Сологуба, Белого, Ремизова и с известными ограничениями у Блока.— *М. К.*) восприятие поэтики и художественного мира Гоголя по аналогии с романтизмом ("неоромантическая парадигма" восприятия поэтики и художественного мира Гоголя)»[21].

Диалектика, борение двух начал — предустановленного воспринимающей эстетической системой и привносящего в нее извне принципиально иные художественные возможности — сказывалась на характере стилизации. В модусе восприятия «чужой культуры» выявлялась целая гамма существенных различий и едва уловимых оттенков, которые (что не менее важ-

но) в живой художественной практике выступали в недифференцированном виде: ирония совмещалась с безграничным доверием, холодная, отчуждающая объективация с горячим приятием и т. п.

Особенности стилизующего повествования определялись и общей лингвостилистической ситуацией в литературном языке начала XX века. Как уже говорилось, для восприятия «двуплановости», «двунаправленности» художественного слова в сознании автора и читателя должна в качестве апперцепционного фона присутствовать стилевая норма. Однако, уже с конца XIX века, благодаря различным социолингвистическим и эстетическим факторам, устойчивость сложившейся в течение столетия нормы в значительной мере поколебалась, релятивизировался критерий «стильности» художественного произведения (видимо, в русле этих процессов происходило становление первой волны русского символизма). Как пишет Л. М. Грановская, «...следует также иметь в виду, что стилевые особенности некоторых жанров в последнее десятилетие XIX в. складывались, не имея в прошлом традиций. Очевидно, это обстоятельство имел в виду И. Ф. Анненский, когда писал, что "...у нас есть отдельные манеры писать, но нет того, что называется стильностью, стилем, т. е. узаконенной манеры выражения"»[22].

Исследовательница выводит из этой ситуации важное для нашей темы положение социолингвистического характера: «История развития словарного состава литературного языка в обществе, переживающем острые социально-политические потрясения, есть, таким образом, в известной степени история лексических и стилистических норм, взятых в их вариантном расслоении как "диахронические излишества" синхронии. Современные исследователи отказываются от утверждения единства нормы, при котором варианты описываются лишь как отклонения от нее, и заменяют статически общеобязательный свод правил рассмотрением динамичной, развивающейся во времени, социально-разветвленной и функционально многомерной системой языка»[23].

Своеобразную печать на характер стилизации (и смежных с ней повествовательных форм) накладывало так называемое «жизнестроение», широко распространенное в литературном быту в начале XX века. В этот период «жизнестроение» как специфичные (часто — парадоксальные) формы поведения и быта не только служит целям эпатирования «обыденного» сознания, но и подчеркивает экзистенциальную целостность бы-

тового и «профессионального» облика литератора. Необходимо помнить, что наиболее «радикальные» формы художнического образа жизни (А. Белый и А. Ремизов) направлены не только против «мещанского» быта, но и против умеренного, салонно-богемного «жизнестроения»[24].

Взаимовлияние «текстов жизни» и «текстов искусства» подчеркивалось в исследованиях З. Г. Минц, А. В. Лаврова, Л. К. Долгополова, В. М. Паперного и многих других. Для нашей темы из всего комплекса проблем, связанного с «жизнестроением», следует выделить возникающую здесь обратную связь, вторичную направленность: от «преображенного» быта к искусству. Возникал феномен «экзистенциального вживания» в «чужую» культуру (Ремизова — в культуру допетровской Руси, Белого — в «культуру» гоголевского творчества и т. п.). Но при этом, как будет показано ниже, не происходило ретроспективистского «перевоплощения», которое характерно для творчества «по мотивам» иной культуры; стилизация оставалась стилизацией, сопрягая день вчерашний и день сегодняшний.

Дело в том, что стилизуемая культура актуализировалась, получала по сравнению с нормой ценностный приоритет, объявлялась наиболее адекватной современным или вневременным задачам искусства. Естественно, что при этом становились очень зыбкими критерии «современной» словесно-речевой нормы. Объективно существующий «беллетристический вектор», долженствующий сбалансировать противоречивые стилевые тенденции поэтического (в широком смысле) языка эпохи[25] и обычно учитываемый любым писателем в качестве неизбежного фона, на котором строится его индивидуальный стиль, в подобной ситуации мог восприниматься как «антистиль», «порченый язык», «бесстилие» и т. п.

Недоверие к норме, проявляющееся в своих крайних формах как ее неприятие, сделалось к концу 1900-х годов одним из стилеобразующих факторов, воздействовавших в первую очередь на поэтику стилизации. Формы передачи «чужого» слова сделались более концентрированными, стилизация могла строиться посредством такого насыщения интонацией и словом «чужой» культуры, что при приложении к ней стилевых критериев прошлого столетия либо оказалась бы (и оказывалась в оценках отдельных критиков) за пределами эстетического вкуса, либо была бы воспринята в чисто пародийном ключе.

II. СТИЛИЗАЦИИ В ПРОЗЕ

Рассматривая вопрос о роли стилизации в жанровой динамике литературы начала века, необходимо упомянуть о существовании своеобразных жанрово-стилевых моделей, которые возникли еще в литературе XIX века и более чем интенсивно эксплуатировались литераторами в эпоху особенного интереса к стилизации — во второй половине 1900-х — первой половине 1910-х гг. Подобные модели образовывали своеобразные «квазижанры», в которых жанрово-стилевые регистры довольно жестко соединялись с тематикой. К наиболее популярным из подобных «квазижанров» можно отнести «русскую сказку» (родоначальником которой является В. Даль — Казак Луганский), «библейскую легенду», «восточную притчу», «житие», «итальянскую новеллу» (наиболее известный образец — «Песнь торжествующей любви» Тургенева), ближе к началу века определенную роль играли и модели, заимствованные из переводной литературы — прежде всего связанные с творчеством Флобера и Анри де Ренье[26].

Как будет видно из последующих наблюдений, эти «квазижанры» были чисто количественными наполнителями эпохи стилизационного бума, экстенсивным фоном для произведений, в которых стилизация инспирировала подлинные жанровые новации.

1.

Стилизация в исторической прозе В. Брюсова является весьма репрезентативным явлением русской литературы начала XX века. Она была выражением более общих тенденций брюсовского творчества. Образы исторических деятелей, героев и богов всех времен и народов, реалии древних миров и экзотических стран, версификационные формы многих архаичных и далеких от России культур суть неотъемлемая часть его художественного мира. Красноречивы планы и попытки Брюсова создать универсальные, энциклопедические по своему охвату стихотворные («Сны человечества»)[27] и прозаические («Фильма веков»)[28] циклы, вмещающие все разнообразие художественно-словесной культуры человечества.

«Ориентация Брюсова на "былые века",— указывает Д. Максимов,— имела в его поэзии огромное значение. Многие десятки стихотворений Брюсова являются целиком "антологическими" — построенными на материале древних культур.

<...> Стихотворения этих циклов или прямо развертывают сюжеты, известные в истории культуры, например библейский рассказ об Адаме и Еве, миф об Орфее и Эвридике, известный эпизод с Антонием и Клеопатрой и т. п., или являются вольными вариациями на эти сюжеты, или, наконец, дают характеристику людей древнего мира, оформленную во многих случаях как монолог от их лица. При этом Брюсова привлекают древние культуры Рима и Греции, древний ассиро-вавилонский, финикийский, египетский и библейский Восток ("Ассаргадон", "Аганат", "Рамзес", "Египетский раб", "Моисей"), Скандинавия эпохи викингов и Киевская Русь ("Царю Северного Полюса", "Разоренный Киев")»[29].

Однако на характере воспроизведения Брюсовым сюжетов и образов «чужой» культуры сказывалась подмечаемая многими исследователями «неоклассицистская» ориентация его творчества. Она выражалась прежде всего в том, что (несмотря на особую приязнь Брюсова к отдельным эпохам — например, к Риму «Золотого века») обращение к древним культурам носило в его поэзии экстенсивный характер.

Неоклассицистические установки Брюсова-поэта, с одной стороны, способствовали определенной архаизации его стиля. Так как в русской поэтической традиции высокий, архаично-приподнятый стиль издавна связывался со старославянской лексикой, то и тональность брюсовской поэзии также сдвигается в сторону этого словесно-речевого пласта. Но и здесь отталкивающийся от чрезмерной экзотичности и «местного колорита» неоклассицистический рационализм требует умеренности, не позволяет безоглядно вовлечься в наиболее причудливые, странные, «непереводимые» до конца зоны чужой культуры. «Стиль Брюсова в поэтической культуре символизма по степени своей высокости соответствует средней, центральной линии. Язык Брюсова "выше" по своему стилистическому регистру "скромного" и "простого" (для того времени) языка Сологуба, а также языка И. Анненского, заметно сдвинутого к прозаической интеллигентской речи. И вместе с тем в стилевом отношении поэзия Брюсова далеко не достигает уровня "сверхвозвышенной", стилизованной, "пифической", до предела насыщенной славянизмами лирики Вячеслава Иванова»[30].

Неоклассицистические установки брюсовского творчества содействовали интегрированию всего многообразия чужих культур, которые рассматривались как равно «переводимые» на язык эстетически «вневременных» форм.

В поэзии Брюсова множественность («стообразие», по словам самого поэта) его лирического героя основывалась на принципе «масочности», который, по мнению Д. Максимова, связан с «плюралистскими рассуждениями Брюсова о равной истинности различных истин»[31].

Неоклассицистический подход к проблеме архаичных культур не мог не отразиться и на исторической прозе Брюсова, на речевой организации романов «Огненный ангел», «Алтарь Победы», «Юпитер поверженный», повести «Рея Сильвия».

Первый опыт большого исторического повествования — роман «Огненный ангел» (1907). Роман, повествующий о событиях, происходящих в Германии XVI века, естественно включает в себя многие историко-культурные реалии этой эпохи. Однако на вопрос, насколько та далекая культура находит свое адекватное выражение именно в словесно-речевом ключе и какую роль играет в этом выражении стилизация, критики и исследователи романа давали различные ответы.

Так, Б. И. Пуришев считает показательным, что автор «очень тактично называет свое произведение "мемуарами", поскольку на немецкий роман XVI века "Огненный ангел" вовсе не похож. В немецкой литературе того времени не было ничего, что хотя бы отдаленно напоминало брюсовский роман. Ни народные книги, включая "Тиля Эйленшпигеля" и "Фортунату", ни первые бюргерские романы Иорга Викрама не могли послужить для Брюсова подходящим образцом. Скорее роман Брюсова соприкасается с немецкими романами XVII века (Мошерош, Гриммельсгаузен), поскольку в них рассказ о событиях ведется от лица главного персонажа. Но и с ними, по существу, у "Огненного ангела" мало общего. Зато очень емкий жанр мемуаров, получивший распространение в эпоху Возрождения, в частности в Германии (Гец фон Берлихинген), не требовал от автора далеко идущей стилизации и в то же время как бы позволял читателям услышать голос человека XVI столетия»[32].

Другими словами, в качестве жанровой основы повествования (в существенной степени определяющей направленность его словесно-речевой организации) Брюсов избирает жанр, не обладающий чрезмерно непривычными для современного читателя особенностями (в отличие, например, от народного или бюргерского романа). Жанр мемуаров, позволяющий вести повествование от первого лица, допускает замещение жанрово-речевой «достоверности» (обязательной для исторической

стилизации) достоверностью психологической, т. к. является в достаточной степени «исторически нейтральным». Это в полной мере соответствует творческой задаче, поставленной автором — совместить далекие исторические реалии с глубоко интимной (и современной) жизненной коллизией (драматическим треугольником между Брюсовым, А. Белым и Н. Петровской[33]).

Общая словесно-речевая тональность эпохи однако задается с помощью стилизации. Элементы стилизации выявляются уже в самом заглавии книги, содержащем своеобразную аннотацию («Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о Дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоетейей и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем»), в изысканном и пышном посвящении на латыни, в обстоятельных заголовках глав.

Журнальную публикацию и первое отдельное издание (1908) романа предваряло «Предисловие русского издателя», также в целом направленное на придание «подлинности» роману. В нем подробно описывалась рукопись «Огненного ангела», анализировался ее язык, обсуждалась проблема ее подлинности. Однако в то же предисловие Брюсов (в соответствии со своими задачами) одновременно вводит ряд замечаний, позволяющих ему несколько расширить узкие стилизационные рамки, а в отдельных случаях и полностью пренебречь ими. Во-первых, уверяя читателя в подлинности «рукописи», он ставит под сомнение ее *стилевую целостность*: «Есть явные следы, что язык повести несколько подновлен переписчиком. Им же, вероятно, дано повести и ее витиеватое заглавие, несколько противоречащее тону всего рассказа, в общем простого и безыскусного»[34]. Во-вторых, «русский издатель» говорит о существенной *стилевой адаптации* текста, произведенной при переводе: «При передаче “Повести” на русский язык мы имели в виду, что ее автор уделял значительное внимание художественности рассказа. Поэтому мы не сочли нужным воспроизводить мелкие особенности в стиле подлинника, и наш перевод должен быть назван свободным»[35].

Сложная цепочка посредников в воссоздании повествовательно-речевой ткани романа (безыскусный автор-очевидец,

витиеватый переписчик-«редактор», русский издатель-переводчик, стремящийся не к буквализму, а сохранению художественности) в общей композиции необходима для построения некоей стилизационной рамы. Но в то же время множество посредников серьезно ослабляет стилизационные установки в «Огненном ангеле».

Речевая организация романа отражает общую для его образно-стилевой структуры установку на «игру с читателем», проявляющуюся и в постоянном колебании между исторической достоверностью и художественной условностью (когда наряду с историческими персонажами типа Агриппы Неттесгеймского вводятся полулегендарные, но очень значимые для последующей истории культуры,— Фауст и Мефистофелес), между исторической достоверностью в описаниях магических опытов Рупрехта и Ренаты и внутренней обращенностью этих эпизодов к мистической атмосфере в декадентско-символистских кругах на рубеже веков. О двойственности тематико-сюжетного аспекта свидетельствуют и аналогии между мятежами бурной эпохи Реформации и событиями русской революции 1905–1907 года, и высвечивающиеся сквозь исторические образы-маски Ренаты и графа Генриха лики их прототипов — Нины Петровской и Андрея Белого.

А. Белый (будучи одним из немногих, знавших в то время интимную подоплеку идейно-образной структуры романа) в своей рецензии на него довольно точно уловил условно-игровую природу повествователя в «Огненном ангеле»: «Из-под маски Локка и Юма выглядывает лицо Агриппы, но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из-под маски над вами смеется ученик английской психологии, и так далее, и так далее». За стилевой «несовременностью» романа, автор которого кричащему, резкому стилю «модернического демимонда» противопоставляет «святую скуку» и спокойный тон повестей в вальтерскоттовском вкусе, Белый увидел актуальнейшую символистскую проблематику: «То, о чем заговаривает Стриндберг, стыдливо встает в образах Брюсова, намеренно завуалированных археологической пылью»[36].

Двойственный художественно-психологический образ героя-повествователя, в котором черты исторической достоверности пронизаны аллюзиями, выводящими его далеко *за пределы исторического романа как такового*, порождает заметную «приглушенность» словесно-речевой фактуры, отражающей ду-

ховную и материально-предметную культуру Германии XVI столетия.

Основным способом ее введения в романе становится *цитирование*, прямое и неявное, возникающее как в прямой речи персонажей, так и в рассказе повествователя. Текст романа пронизан цитатами самого различного рода; это немецкие народные пословицы и песни, изречения античных и современных герою мудрецов, отрывки из религиозно-политической полемики католиков и сторонников Лютера, магические заклинания и формулы допроса из «Молота ведьм» и т. п. Перенасыщенность цитатами (в широком смысле) по-разному оценивалась рецензентами романа и порождала не только восхищение громадным разыскательским трудом исторического романиста, но и упреки в «антихудожественности». «В своем романе Брюсов — мозаист, а не творец, составитель, а не поэт. Нет ничего, что не имело бы здесь прототипа, не было бы подсказано готовой книгой, старым фолиантом, словарями и сборниками латинских изречений в пергаментных переплетах!»[37].

К особенностям повествования относится и широкое введение *речевых реалий*[38]. К ним относятся именование представителя демонических сил с заглавной буквы («Дьявол», «Враг человеческий»), ряд историзмов, «непереводимых» терминов (обозначающих названия старинных танцев, блюд, предметов утвари, орудий пытки, отраслей наук (в первую очередь — магии) и т. п.), многочисленные выражения на латыни и других языках, в соответствии с духом эпохи воспроизводимые на языке подлинника, без перевода, и многое другое.

Однако и цитаты, и речевые реалии активно включаются в создание образа чужой культуры, если они сопрягаются с последовательной системой исторически характерных (жанрово и стилистически маркированных) интонаций. В «Огненном ангеле» повествовательная тональность, выражающая «местный и исторический колорит», безусловно наличествует, но и здесь она отражает тот рационалистично «сдержанный» темперамент, который, как уже указывалось, наиболее показателен для брюсовской стилевой системы.

Поэтому стилизация в модификациях, наиболее присущих прозе середины 1900 — начала 1910 годов,— как целостная повествовательная система (аналогичная, например, повествованию в «Подвигах Великого Александра» М. Кузмина) или как стилеобразующий компонент, играющий существенную

роль среди прочих форм повествования (что показательно для «Серебряного голубя» А. Белого) — не явлена, по нашему убеждению, в повествовательной структуре «Огненного ангела». В романе доминирует общий для исторических романов XIX столетия «архаизирующий» речевой колорит, который сам по себе безотносителен к какой-либо конкретной стране, эпохе, культуре.

Те же повествовательно-речевые тенденции отразились и в стиле брюсовских романов и повестей, посвященных последнему веку Римской империи («Алтарь Победы», «Юпитер поверженный», «Рея Сильвия»). Тема упадка Рима, безусловно бывшая в этот период не для одного Брюсова своеобразной «исторической аналогией» социально-политической и культурной ситуации в России начала века, но именно в его поэзии обретшая законченное выражение, получила к этому времени определенное освещение в символистской прозе — в романе Д. Мережковского «Юлиан Отступник». Однако если последний являлся для автора лишь одним из трех исторических эпизодов, открыто выражающих его неохристианскую историософскую концепцию (гигантской иллюстрацией которой и стала трилогия «Христос и Антихрист»), то для Брюсова в 1910-е годы эпоха последней схватки античного язычества с христианством имела и исторически самоценный характер.

По мнению М. Л. Гаспарова, тяготение Брюсова к популярной в начале XX века теории замкнутых цивилизаций побуждало автора при изображении далекой цивилизации подчеркивать прежде всего не ее общность с другими культурами, а «ее экзотичность, ее отдаленность от нашей. Именно поэтому он насыщает и перенасыщает свои римские романы археологическими реалиями и лексическими латинизмами... Когда он называет светильник “луцерной”, бассейн “писциной”, а кинжал “пугионом”, он знает, что от этого ни один читатель не представит яснее этих предметов, но знает, что зато каждый читатель почувствует в них нечто отдаленное и экзотическое; а это ему и нужно»[39].

Однако «эффект отдаленности», который в римских романах так же, как и в «Огненном ангеле», в основном создается с помощью цитирования и введения речевых реалий, и здесь в такой же незначительной степени связан со стилизацией. Воспользовавшись в романе «Алтарь Победы» тем же повествованием от первого лица, Брюсов однако не имел соответствующих образцов в античной прозе — «единственным таковым

могла быть "Исповедь" Августина, но это был явно неподходящий образец. Поэтому Брюсов и не пытается стилизовать свой рассказ под латинскую прозу и довольствуется тем, что насыщает его реминисценциями из римских поэтов и в речах персонажей умело имитирует приемы античной и христианской риторики»[40].

Несколько по-иному строится повествование в незаконченном романе «Юпитер поверженный». Колебания между христианством и язычеством уже остались в прошлом для повествователя во втором романе; он уже монах-старик и «с осуждением оглядывается на свою языческую молодость... Первые главы "Юпитера поверженного" — отличный образец имитации стиля латинских христианских авторов, и прежде всего "Исповеди" Августина.

Однако выдержать такой стиль на протяжении всего романа оказалось слишком трудно. Со второй книги "Юпитера поверженного" следы стилизации исчезают, рассказ ведется в том же привычном тоне, что и в "Алтаре Победы"»[41].

Таким образом, нельзя говорить о стилизации как о доминирующем повествовательном принципе исторической прозы Брюсова. Ни в «Огненном ангеле», ни в его «античных» романах и повестях «чужое» слово (как носитель интонационно-речевых, образных, сюжетно-композиционных или жанровых примет, выражающих иную культуру) не становится определяющим началом речевой организации повествования. Однако самая интенсивность насыщения брюсовской прозы исторической лексикой и фразеологией, плотность «экзотического» словесного ряда строится под знаком словесно-речевой системы, отличной от бытовавшей в исторической романистике прошлого столетия. Можно предположить, что стилизация играет определенную роль в формировании Брюсовым особой модели символистского «метаисторического» романа, в котором через иновременную тематику и экзотический стиль высвечиваются идеологемы, одновременно и вечные, и актуальные для сознания начала XX века (в этом он следует за первооткрывателем модели — Д. С. Мережковским, автором трилогии «Христос и Антихрист (1895–1902)).

2.

Появление стилизации среди инструментария прозаической поэтики Андрея Белого связано с совершенно исключительным

значением личности и художественного мира Гоголя для историко-культурных и эстетических воззрений А. Белого в конце 1900-х — начале 1910 гг.[42] Образная система, повествовательная манера, язык Гоголя оказываются чрезвычайно актуальными для художественного сознания А. Белого и объявляются им наиболее адекватными историко-философским и эстетическим проблемам эпохи (статьи «Луг зеленый» (1905) и «Гоголь» (1909)).

Все это создает особые условия для интенсивного вовлечения в стилевую ткань повести «Серебряный голубь» гоголевских словесно-речевых реминисценций. Гоголевские начала явственно звучат в трех ведущих повествовательных формах, составляющих речевую организацию повествования в «Серебряном голубе» — в сказе, речи книжного повествователя и фольклорной стилизации.

Фольклорная поэтика воспроизведена в повести как бы в двойном преломлении; и в прямом отражении мотивов народного устно-речевого творчества и в воспроизведении их сквозь призму ранних гоголевских повестей из сборников «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Заданное этой повествовательной форме историческое измерение играет смыслообразующую роль в развитии системы отношений центральных персонажей и построении сложного и противоречивого образа главного героя — поэта и неославянофила Дарьяльского. Разворачивающийся в душе Дарьяльского конфликт между Востоком и Западом, между тягой к идеализированным началам народной жизни и интеллигентско-европеизированным воспитанием и образованием находит параллельное отражение в речевой организации повествования. В соответствии с очередным усилением в сознании героя того или иного начала в повествовательном строе повести начинает доминировать либо фольклорная стилизация, либо речь, ориентирующаяся на полярную, письменно-книжную традицию. Конфликт между Востоком и Западом, согласно историософским воззрениям А. Белого, был одним из стержневых моментов в судьбе России[43], и потому в повести о взаимоотношении интеллигенции и народа он не просто декларирован, а воплощен в композиционной антиномичности практически всех художественных средств: в пространственно-временной структуре, построении фабулы, расстановке персонажей и т. д. Но отражение этого конфликта именно в речевой организации повествования, когда стилевая доминанта оказывается особенно зависимой от изменчивого

состояния души Дарьяльского, позволяет увидеть не только близость, но и существование различия между позицией главного героя и автора (традиционно Дарьяльский рассматривался исключительно как воплощение идей и чувствований самого Белого)[44].

Гоголь, художественный мир которого с такой яростной последовательностью «воссоздается» в повести, является для Белого своеобразной субстанцией русской культуры, вызывающей двойственное отношение. Спор с Гоголем как с «демоном» русской культуры[45] постоянно чередуется с пиететом перед ним как перед писателем-пророком, образы и интонации которого особенно актуализировались в кризисную пору русской истории.

Сочетание «репродуктивной» и «генеративной» сторон воздействия гоголевской поэтики на речевую организацию «Серебряного голубя» отражается на его сложной жанровой архитектонике, которая связует все пестрое многообразие ее словесно-речевых начал. Белый при переиздании «Серебряного голубя» постоянно колеблется, определяя его жанровый статус, называет его то повестью, то романом[46]. Эти колебания неслучайны, т.к. существенные жанровые черты этого произведения восходят к гоголевскому роману-поэме «Мертвые души». На поверхности то, что Белый воспринимает такую существенную черту «Мертвых душ», как слияние эпических и лирических начал.

В «Серебряном голубе» он усиливает один из своеобразнейших моментов повествовательной структуры гоголевского романа — встречающуюся в романе «непроясненность» субъектов речевых форм, придающую поливалентность слову в «Мертвых душах». Иначе говоря, речь идет о случаях, когда нельзя однозначно сказать, кому принадлежит какое-либо высказывание: автору-повествователю или одному из персонажей, установить границу между размышлениями (в форме несобственно-прямой речи) героя и «отступлением от автора».

Наиболее ярко эта особенность гоголевского романа выступает в эпизоде, описывающем возвращение Чичикова в город. Гоголевский герой, изучающий реестр купленных «душ», вдруг начинает с глубоким пафосом размышлять о судьбах умерших крестьян, переходя при этом на явно не свойственный его нравственному кругозору уровень социально-исторических обобщений. Характерно, что именно данный эпизод вызвал упрек Белинского, который в статье «Объяснение на

объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души"» писал, что автор здесь «неосновательно» заставил Чичикова расфантазироваться о простом русском народе и отдал ему свои «собственные благороднейшие и чистейшие слезы», передоверил «*высказать то, что должен был выговорить от своего имени*»[47]. С этим упреком связано и отрицательное отношение великого критика к жанровому определению «Мертвых душ» как *поэмы* и настороженное — к лирическим отступлениям.

Но именно то, что Белинский справедливо (с точки зрения становящейся реалистической поэтики XIX века) оценил как неуместное смешение различных речевых «точек зрения», сделалось актуальнейшим стилеобразующим фактором для Белого. Речевой организацией романа движет, с одной стороны, кристаллизация канонических речевых форм (сказ, фольклорная стилизация, лирические отступления), но с другой — ироническое разрушение цельности этих форм. В психологически бесхитростную болтовню рассказчика вдруг вторгаются изысканные метафоры; сказ может неожиданно для читателя трансформироваться в ироническое «авторское» повествование (в главке «Город Лихов»); фольклорная стилизация органично переходит в ритмически организованную, экспрессивную прозу — речевую зону «повествователя-модерниста» (тем более что и та и другая стилевые манеры могут быть мотивированы как внутренний монолог Дарьяльского, словесный эквивалент его постоянно раздваивающегося сознания).

Белый усматривал суть «романно-поэмной» природы «Мертвых душ» не в «разбавлении» романа-сатиры лирическими отступлениями, а в динамичном взаимодействии обеих стихий, не исключающем и внутренних противоречий. В его повести-романе «Серебряный голубь» «поэмность» как жанро- и стилеобразующий фактор позволяет достичь автору словесного симфонизма (правда, отличного от того, к которому он стремился в своих «Симфониях»). Симфонизма не только взаимоперекликающихся «голосов» отдельных персонажей (действующих или только «говорящих»), но симфонизма исторически обусловленных позиций (славянофильской, западнической, сектантской и т. п.).

При первом приближении эта особенность романа, по меткому определению З. Гиппиус, воспринимается как «чисто "русский" пафос», где «искренность и фальшь, восторг и предательство, народничество и интеллигентство,— в одном узле "правда с ложью сплетены"»[48]. Однако этот трагически сплe-

тенный узел чуждых друг другу и одновременно тесно друг с другом связанных «языков» русской культуры есть не что иное, как динамичный речевой образ противоречий, охвативших русское общество в эпоху первой русской революции.

Авторитетное, ценностно возвышающееся слово автора никак не может выделиться из этого роения друг друга перебивающих голосов, точек зрения, позиций. «Серьезность» авторской речи то подрывается самоиронией, то подменяется очередной формой стилизации, то размывается лирической экспрессией, под влиянием которой слово уходит в зону притяжения Дарьяльского.

Подобная, не определяющая иерархической градации речевых точек зрения, словесно-речевая организация повести, однако, не обязательно должна свидетельствовать исключительно о «противоречии сознания писателя-символиста, и утверждающего народ как высшую этическую и философскую ценность, и неудовлетворяющегося народными представлениями, не находя в народе "как таковом" реальных следов интеллигентского мифа», как считает Е. Старикова, во многом приписывающая Белому взгляды центрального персонажа его повести[49]. Скорее наоборот, воспроизводя в романе как корни этого мифа, так и следствия от попытки его практического воплощения, Белый демонстрирует глубокий кризис традиционного «народолюбия». Проведенный нами анализ не подтверждает и мысли авторов «Поэтики сказа» о преобладающем в романе авторском «монологизме», выражающем символистские идеалы писателя. Скорее верна оценка Н. Бердяева, указывающего на раздвоенность миросозерцания Белого, разрывающегося между «восточной мистической стихией» и «неизреченной мистикой западного образца», но вместе с тем утверждавшего, что «как художник А. Белый преодолевает индивидуализм и субъективизм»[50]. Своеобразный релятивизм авторской позиции, благодаря которому даже «символизм» во многом оказывается *лишь одним из объектов повествования*, обусловлен именно значительными стилизационными интенциями, пронизывающими жанровую и словесно-речевую структуру повести-романа-поэмы.

С проблемой стилизации в романе «Петербург» тесно связана такая яркая черта поэтики «Петербурга», как «цитатность». Здесь она имеет иной характер, чем в «Серебряном голубе». В первом романе определенность и «подлинность» цитат, аллюзий, реминисценций поддерживалась как жанрово-композици-

онной, «поэмной» основой романа, так и постоянной манифестацией «единственности» первоисточника — гоголевского художественного мира.

В «Петербурге» не только необычайно расширился круг «прототекстов», но и изменился сам характер их введения в «новый» контекст. Уже самая многоликость и «разноголосость» художественных образов-«прототипов», несмотря на то, что они сопряжены друг с другом «генетическими» связями, образовывая единую линию художественного мифа о Петербурге[51], не позволяет в условиях целостного «нового контекста» явиться каждому из них в окружении собственной, глубоко индивидуальной словесно-речевой «ауры».

Одним из важнейших средств, позволяющих совместить их в едином повествовательном ряду, становится авторская ирония, существенным образом усилившая (в сравнении с «Серебряным голубем») пародическое освещение образов-«цитат» в «Петербурге».

По мнению В. Пискунова, «художественный мир романа Белого по отношению к мифам о Петербурге Пушкина и Гоголя, Достоевского и Чайковского не является ни их простым репродуцированием, ни уничтожающим травестированием, как, скажем, Венера Сальваторе Дали по отношению к античной Венере. Пародия для Белого вполне соответствует тыняновскому пониманию пародии как средства сдвига, обновляющего смысл. В более широком смысле — бахтинской трактовке смехового начала как уничтожающего и возрождающего одновременно. Она и развоплощает образы предшествующей культуры, и возрождает их в новом качестве: изымает предшествующие мифы о Петербурге из потока "быстротекущего времени", синхронизирует их в иерархически организованном пространстве художественного текста»[52].

Н. Пустыгина, рассматривая «Петербург» «в аспекте выявления в нем функциональной значимости различного рода цитаций, реминисценций, аллюзий», утверждает, что «роман представляет собой некий "синтетический комплекс" "чужого слова", которое "переплавляется" в "Петербурге" в "свое", в слово А. Белого»[53].

Необходимо сразу отметить довольно широкое истолкование понятия «цитатности» в исследовании Н. Пустыгиной, которая считает ее общим свойством поэтики «чужого слова», понятием, объединяющим цитату, реминисценцию, аллюзию. При этом нельзя не указать на противоречивость следующего

тезиса: «...Цитатность в "Петербурге" во многих случаях настолько трансформирована, что зачастую трудно выявить ее истоки»[54]. На наш взгляд, понятие цитатности (в еще большей степени, чем понятие стилизации) безусловно включает в себя «репродуктивный» момент, узнаваемость, особенно если оно рассматривается как осознанный прием воздействия на читательское сознание. Трансформированные образные и сюжетные мотивы (как и словесно-речевые конструкции), установление генетических связей в которых требует специального, исследовательского усилия, суть художественные явления иного порядка, чем мотивы и интонации, открыто активизирующие историко-культурную память читателя определенного культурного уровня.

Видимо, столь широкое истолкование Н. Пустыгиной понятия цитатности влечет за собой необходимость в разграничении двух уровней цитатности: уровня «чужой поэтики» и уровня «чужого содержания». Эта операция сопровождается утверждением, что «цитация "чужой поэтики" неизбежно вызывает цельный ассоциативный комплекс "чужого слова" на уровне содержательном и т. п.»[55].

Однако (оставляя в стороне вопрос о методологической целесообразности «уровневого» расчленения в данном случае) следует заметить, что как раз в «Петербурге» ироническое освещение автором «цитат на уровне содержания» (заимствованных мотивов и образов) препятствует «автоматическому» возникновению ассоциативно порождаемого «чужого слова» (если, разумеется, иметь в виду бахтинское понимание этого феномена, при котором подчеркивается вся исключительность его интонационно-речевого ореола).

На ироническую переакцентуацию «прототекстов» в романе указывает, кстати, и сама исследовательница: «Организующая же роль "сатирического смысла" (т. е. иронии в терминологии самого Белого.— *М. К.*) в "Петербурге" проявляется (в частности на уровне цитатности) в виде авторской игры с "чужим текстом". Ограниченный характер "материала" романа (определяемый сферой цитируемого), естественно должен привести к некоему эквиваленту авторской свободы, авторской фантазии, а именно к усилению игрового момента внутри жанра»[56]. И далее в статье приводятся образцы иронической переакцентуации образов, словечек, цитат.

Интереснейшие разыскания Н. Пустыгиной, по нашему мнению, следует отнести скорее к сфере историко-литератур-

ных аналогий и параллелей, а не к сфере цитатности (независимо от системы терминов, с которой соотносится последнее понятие). Такое решение подсказывается особенностями повествовательной техники в «Петербурге». «Параллельные» образы и мотивы, как и интонационно-стилевые «протоприемы», попадая в мощное поле совершенно исключительной по своему темпераменту «авторской манеры», лишь в незначительной степени сохраняют отблески «цитируемости» и «стилизованности».

Е. Старикова довольно точно характеризует механизм преобразования образов, привнесенных «извне» в повествовательную плоть романа — «прямое, волевое вмешательство автора в ход повествования, расшифровывающего и расширительно толкующего роль литературной ассоциации, постепенно превращающейся в многозначный символ»[57].

Если «первоисточники» подобных символов, достаточно хорошо изученные в цитированных работах Пустыгиной, Стариковой, Долгополова и др.[58],— весьма разнообразны (помимо наиболее явственных и «первостепенных» Пушкина, Гоголя и Достоевского, называются имена Л. Толстого, В. Соловьева, Мережковского, П. И. Чайковского, Ропшина, Р. Штейнера и др.), то главным ориентиром в словесно-речевом аспекте в «Петербурге» остается Гоголь.

Но по сравнению с «Серебряным голубем», в этом романе показателен сознательный переход от поэтики раннего Гоголя к поэтике «Петербургских повестей». В «Мастерстве Гоголя» Белый констатирует: «“Серебряный голубь” Белого являет итог семинария по “В<ечерам на хуторе близ Диканьки>”, “Петербург” — по “Ш<инели>”, “Н<осу>”, “П<ортрету>”, “З<апискам> с<умасшедшего>”»[59].

В подобной переориентации существенную роль играет не только «петербургская» тематика второго романа, но и те принципиально иные принципы стилевой архитектоники в «Петербургских повестях», которые сделались ферментами «авторской манеры» в «Петербурге». Сравнивая два периода в творчестве Гоголя, сам Белый указывает на кардинальный поворот в гоголевской поэтике: «В первой фазе дан напев фабулы быстрым извивом сцен; и на напеве, как плот на реке, она несется; во второй — где мелодия? Иссякла, ширясь в невидных болотцах, проросших цветением слоговых форм; в первой ритм — мощней стиля, а во второй стиль — мощней ритма; в первой ритм — толкач стиля, а во второй слог — толкач стиля. Музыка дана здесь (во второй фазе.— *М. К.*), как ракушка:

слоговым отвердением; так распадается композиция в слоговую изобразительность; жест — в атомы жеста; *и уже нет речевой сплошности*: лишь лейтмотивчики, перебиваемые прыгом вводных словечек. Словом: распад жеста, речи, мелодий: организму противостоит механический атомизм»[60].

Данное противопоставление (именно благодаря его довольно субъективному характеру) можно почти полностью отнести к двум произведениям самого Белого: мелодичности и «органике», доминирующим в стилевом строе «Серебряного голубя», так же противостоит словесно-речевая «атомарность», перебой одних стилевых лейтмотивов другими, отсутствие «речевой сплошности» в «Петербурге».

Помимо иронии, игры с читателем, подчеркнуто открытого авторского истолкования образов, мотивов, цитат и интонаций, значительную роль в разрушении «речевой сплошности» играет жесткая ритмическая организация «Петербурга».

Немаловажно, что В. Жирмунский в своем исследовании называет ее не «ритмической», а «метризованной», тем самым подчеркивая ее гибридную, «прозо-стихотворную» природу[61]. Закованные в панцирь стихотворного метра, цитаты и «заимствованные» обороты и выражения тем более не могут сохранить интонации текста-первоисточника.

В романе «Петербург» принципы стилизации, которые, как мы видели, позволили Белому придать значительную многомерность образно-смысловому пространству «Серебряного голубя», сохраняются как художественно значимая система-фундамент. Несмотря на самостоятельность обоих произведений, задумывавшихся как две части невоплощенной трилогии, «Серебряный голубь» и «Петербург» связаны друг с другом не только как две стороны историософской антиномии «Восток—Запад». Первая вещь (при несомненной ее идейно-эстетической «полноценности» и автономности) послужила необходимой ступенью в развитии своеобразнейшей интонационно-повествовательной манеры Белого. Опыт речетворчества, обретенный в «Серебряном голубе», уходит в глубь стилевой архитектоники «Петербурга». Стилизация здесь становится не всеобъемлющим принципом повествования, а как бы проступающим на стыках иных повествовательных приемов словесно-конструктивным «архетипом». «Репродуктивные» тенденции в освоении слова «чужой» культуры в «Петербурге» сменяются «генеративными» (что отмечено и работе В. М. Паперного[62]), согласно которым заимствованный словесно-речевой субстрат становится основой

для гибридных по своей природе (сочетающих «чужую» и «свою» тональность), но принципиально новых, по сравнению с прежними, по своей функциональной направленности, речений.

3.

Проблема стилизации (шире — проблема соотношения «своего» и «чужого» слова, проблема воссоздания «чужого» слова) имеет для творчества А. Ремизова едва ли не фундаментальное значение.

К началу 1910-х гг. Ремизов приходит литератором с четко очерченными стилевыми установками. Одна из самых существенных — это неприятие современной беллетристической нормы. В позднейших оценках собственной литературной позиции эта тенденция будет осознана как борьба за восстановление истинной, сущностной природы русского языка, литературные формы которого в послепетровскую эпоху приобрели «нерусский», искусственный характер:

«Всякая попытка искусства слова на Руси глохнет. И нет ничего тут удивительного: в самом деле, какое-то жалкое искусство над искусственной природой.

Искусство — это значит распоряжаться: вертеть и перебрасывать. А как можно что-нибудь передвинуть одеревенелое, искусственно закованное?

Мы ведь и думаем не по-русски»[63].

Важность для ремизовской поэтики активного использования «чужой» культуры, древнерусских и фольклорных тем, жанров, образов, стилевых манер подчеркивалась всеми исследователями его творчества. Анализ состава собрания сочинений писателя, вышедшего в 1910–1912 гг., показывает, что из восьми томов целых три (тома VI–VIII) содержат произведения исключительно архаичного жанрово-тематического характера (сказки, апокрифы, «действа»). В наиболее крупных сборниках писателя последующих лет («Подорожие», 1913; «Весеннее порошье», 1915; «Среди мурья», 1917) наряду с произведениями о современности обязательно входят «переложения» фольклорных и старинных текстов (сказок и библейских притч).

Уже в начале 1910-х гг. ориентация писателя на архаично-фольклорные тексты была подробно исследована А. В. Рыстенко, который (что примечательно) был специалистом по древнерусской литературе. В своей книге Рыстенко подробно сопо-

ставляет ремизовские произведения с текстами первоисточников, выявляет совпадения и разночтения, указывает на сюжетно-тематические контаминации различных первоисточников в одном ремизовском «пересказе» и т. п. Ремизов у него выступает не только как традиционный «обработчик» народных сказок и древних легенд; исследователь отмечает у него оригинальную форму стилизации, указывая на произведения, в которых не просто «пересказывается» какой-либо фольклорный или древний первоисточник, а законченное, «художественно-цельное» повествование создается на основе скупых данных об обряде или обычае, зафиксированных этнографами[64].

Значительное место «пересказов» в творчестве Ремизова (необходимо отметить, что в позднейший, эмигрантский период их удельный вес еще более увеличивается) указывает на сугубое своеобразие *авторской позиции* писателя, которая во многом сходна с позицией древнерусского книжника: главным для древнего автора было не *оригинальность* творчества, а напротив — *следование каноничным образцам, «вечным образам», насыщение создаваемого текста цитатами из Библии и отцов церкви и выверенными поэтическими формулами*[65].

Одновременно для Ремизова было характерно активное отношение к «первоисточнику», своеобразие его позиции выражалось в *художественной актуализации* архаичных и фольклорных жанров, тем, образов и словесно-речевых интонаций. В конце жизни, говоря о «переложении» архаичных тем, он указывает на субъективно-психологический, но во многом объясняющий его реальную эстетическую позицию, механизм «перевоплощения» автора, полного самоотождествления его с героями далеких эпох (речь идет о книге «Стефанит и Ихнилат»[66]): «Сказочное никогда не связано с местом и временем,— я беру место и время, что мне ближе по моему чувству: Париж, война, алерт (тревога). События шестого века, а у меня двадцатого... <...> По материалам — надо приспособлять и к своей земле (обстановке) и к своим чувствам и понятиям. Приноравливание чужих сказаний к своей национальности: перевод чужого понятия на современный язык. Выбор материала — встреча на словесной земле и спуск под землю, попалась легенда, я читаю и вдруг вспомнил: я принимал участие в сказочном событии. И начинаю по-своему рассказывать. "Пересказ" никогда не оттиск. Воспроизведение прооригинала очевидца»[67].

Интересно, что медиевист Я. Лурье, анализируя это произведение Ремизова и его позднейшее творчество в целом, как и Рыстенко, говорит о сочетании верности подлиннику и своеобразии (имеющем актуально-эстетический, а не популяризаторский характер) его «обработки»: «Обращаясь к древнерусскому материалу, А. М. Ремизов вовсе не рассматривал его как внешнюю оболочку, своего рода маскарад для современных аллюзий. <...> Смелое внесение современных реалий нисколько не помешало тому, что передача подлинника в ремизовской "Повести о двух зверях" оказалась весьма точной. Ремизов перевел древний текст на живой язык, как бы "промыл" оригинал (как промывают старинную икону), но не исказил существа. <...> Отказавшись от традиционной стилизации, писатель обнаруживает в книжности средневековой Руси черты, понятные и близкие современному читателю. В этом особое значение "древнерусских" повестей своеобразнейшего писателя XX века Алексея Ремизова»[68].

В 1900–1910-е годы в стиле ремизовских «пересказов» собственно стилизационные тенденции проявлялись в гораздо большей степени, чем в период работы над «Повестью о двух зверях», но в целом установка на «актуализирующее воспроизведение» «чужого» текста нашла в его творчестве уже довольно четкое выражение.

Сочетание исторической стилизации с народно-поэтической традицией особенно характерно для книги «Лимонарь» (1907). При переиздании в составе собрания сочинений 1910–1912 гг. цикл (в расширенном варианте) был переименован в «Отреченные повести», т. е. на первый план выступило его жанровое обозначение.

Всему циклу «апокрифов» предшествует стилизованное «введение» от повествователя, в целом настраивающее читателя на восприятие составивших его произведений в старокнижном ключе:

«Проводя дни мои у некоего старца в научении, однажды ночью в смятении души моей я зажег свечу и раскрыл книгу, забытую у меня старцем <...> ...я расскажу вам из этой чудной книги, писанной полууставом, слово, притчу, повесть и сказание»[69].

И действительно, начальные фразы большинства сказаний задают тональность древнерусских *книжных* легенд. Для зачинов характерны речевые формулы, типа открывающей первый «апокриф» — «Никола Угодник»: «Чудна некая вещь, явился

Николе верхом на коне с серпами в руках ангел Господен и сказал...» (VII, 17).

Однако далее уже в интонации первой легенды вплетаются словесно-речевые образы, связанные с устной народно-поэтической традицией. Перечисляя угодников, ожидающих в раю Николу, ремизовский сказитель не забывает упомянуть их народные прозвища, определяющие «место» каждого святого в цикле сезонных сельскохозяйственных работ: «Петр-полукорм, Афанасий-ломонос, Тимофей-полузимник, Аксинья-полухлебница...» Описание пира в раю восходит к реалиям крестьянского быта: «И пили святые питие новое, райское, ели высокий пирог с кашей, с горохом, с капустою. А Николе дали его тестян курец» (VII, 21).

Библейскую легенду о Иродиаде («О безумии Иродиадином») Ремизов воспроизводит в формах святочного вертепа, что позволяет ему выявить народное переосмысление канонического христианского текста. Так, в описании дворца царя Ирода, рождения Христа и в воспроизведении других библейских мотивов возникают формулы и интонации русских народных сказок, вводятся реалии крестьянского быта, народные поверья, народные представления о богатстве и счастье.

Пир у Ирода разворачивается аналогично царскому пиру в народных сказках и былинах, но одновременно включает в себя народные святочные игрища, актуальные для воображаемых зрителей вертепа: «На царском дворе запалили костры, на царском дворе кипят котлы: пшеничное вино, червонное пиво, сладкие меды. <...> Веселые люди, потешники — и звонкие гусли гудут. Скоморохи, гудцы, кукольники. И ловка и вертка Береза-Коза в лентах бренчит погремушками. Удоноши, зачерненные сажей, игрецы и косматые хари — кони, волки, кобылы, лисицы, старухи, турицы, аисты, туры, павлины, журавли, петухи. <...> Разносят утыканные серебром яблоки-пожеланья, визг, драка, возня и подачки. Осыпают, осевают зернами, кличут весеннюю Плугу, гадают» (VII, 28, 29).

В повествовательную организацию «Царя Диоклетиана», имеющую «усиленный» церковно-книжный зачин («От сотворения мира и до днесь не слыхано было преславнее царя Диоклетиана, мудростью вознесшегося над всеми живыми царями» (VII, 85)), также вторгается логика и образность, обладающие отчетливой фольклорной природой. В легенде использованы сказочные формы времени и пространства, что порождает ряд анахронизмов и топографических смещений: *Иоанн*

Предтеча приходит из пустыни в *Рим*, чтобы предотвратить гонения царя Диоклетиана на *православных, их попов и храмы.* Имя Предтечи передано в народно-поэтическом варианте: «Туры-Купало». Как герои русских сказок и былин, Диоклетиан и Туры-Купало соревнуются в метании за облака золотого яблока; Туры-Купало летает на золотых крыльях к Господнему престолу за помощью; Диоклетиан проламывает головой двенадцать льдов, заковавших его на дне моря-океана и т. п.

Жанрово-стилевая модель традиционных христианских притч выдерживается от начала и до конца повествования в «чистом виде» только в трех, небольших по объему, произведениях: «Властелин», «Притча Златоустова» и «Злоубийца». Симптоматично, что только эти три притчи напрямую связаны с книжным древнерусским источником, на что указывают примечания самого автора (VII, 200). В основе же прочих, согласно авторским же указаниям, лежат источники фольклорные: сказки, духовные стихи, народные легенды и песни.

В своей книге А. В. Рыстенко оспаривает правомерность отнесения большинства ремизовских произведений к «апокрифам», «отреченным», т. е. запрещенным в свое время официальной церковью книгам. Однако, на наш взгляд, жанровое обозначение их как «апокрифов» («отреченных повестей») довольно точно определяет авторский идейно-образный замысел и связанное с ним стилевое своеобразие: показать преломление в народном сознании идеалов и образов официального православия, которое определило и передачу ортодоксальной мистики в формах народной сказочной фантастики, и моменты слияния христианских и природно-языческих начал, и замещение реалий далеких, «библейских» быта и природы реалиями, окружающими русского крестьянина[70].

Своеобразие ремизовских «апокрифов» особенно ощутимо при сопоставлении их с легендами Н. С. Лескова («Гора», «Прекрасная Аза», «Скоморох Памфалон») и «притчами для народа» позднего Л. Н. Толстого. В лесковских сказаниях взятые за основу повести из древнерусского «Пролога» «переведены» на язык литературной нормы, в них практически отсутствует стилизационный момент; Лесков перерабатывает архаичные легенды в исторические повести, в которых элементы «чужой» повествовательно-речевой логики даны в «снятом» виде. В лесковских легендах преобладает «ясная» авторская речь, ведущая за собой композиционно-сюжетное строение, образность и психологизм, которые определяются уровнем рус-

ской реалистической литературы последней трети XIX века. Язык толстовских «притч для народа» строится в прямом соответствии с их нравственно-назидательной предназначенностью и в целом может быть определен как язык «редуцированной» беллетристической нормы. И в том и в другом случае отсутствует то напряжение между различными словесно-речевыми компонентами, на котором строится организация повествования в ремизовских «апокрифах»; напротив — в задачи как Лескова, так и Толстого (несмотря на существенные идейно-художественные различия между их интерпретациями религиозных легенд) входит стремление преодолеть «чуждость» первоисточника, претворить его фабулу в историю, обладающую общечеловеческой этической значимостью.

Своеобразие фольклорной стилизации в книге сказок «Посолонь», органичное сочетание ее со сказом и персонифицированным книжным повествованием уже были объектом рассмотрения исследователей[71]. Им принадлежит верный вывод о том, что в «Посолони» «рассказчик и воссоздаваемые в его восприятии и истолковании персонажи объединяются в жизнелюбивом чувстве, которое выступает как одна из существеннейших особенностей народного мироотношения». Авторами исследования о сказе отмечено, что такое же мировосприятие выражено и в тех произведениях «Посолони», которые не содержат элементов фольклорной стилизации (в частности, в проанализированном ими рассказе «Богомолье»). Они выявили важное для структуры ремизовского сказа взаимопроникновение и взаимовлияние речи сказового рассказчика и несобственно-прямой речи персонажей. Однако в этой содержательной работе не был, на наш взгляд, в достаточной степени прояснен самый механизм участия сказа в формировании той особой точки зрения, того способа видения, который организует единство художественного мира «Посолони».

Эта функция сказа особенно отчетливо проявляется в другой, свободной от стилизации новелле цикла — «Змей». Ее персонажи (кстати, те же, что и в первой «чисто-сказовой» новелле — «Богомолье») — мальчик Петька и его бабушка оба становятся носителями *детского сознания*, одного из доминирующих типов мировосприятия в ремизовском художественном мире[72]. Сюжет новеллы демонстрирует важную для сознания героев, принадлежащих к этому типу, черту — обратимость объективного и субъективного, реальности и фантазии. Поэто-

му *игровые метафоры* для них приобретают силу объектов реального мира.

Именно устно-речевые интонации позволяют непосредственно передать особую логику архаичного сознания, благодаря которой оправдывается возможность *материализации игровой метафоры.* Особенно важной эта логика становится для тех сказок «Посолони», которые не имеют непосредственного фольклорного аналога с развернутой повествовательной структурой сказки-первоисточника. Это сказки, синтетически «воссозданные» писателем, на основании сухих этнографических записей, о чем упоминает в своей книге А. В. Рыстенко. Обряды, поверья и детские игры (а их Ремизов считает «выродившимися у взрослых» обрядами) предоставляют фабульную основу для сюжетного развертывания следующих сказок цикла: «Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки», «Гуси-лебеди», «Кукушка», «Калечина-Малечина», «Черный петух», «Воробьиная ночь», «Борода», «Разрешение пут», «Троецыпленница».

Используя логику детского-архаичного сознания, Ремизов строит развернутое сказочное повествование. При этом безличный «сюжет» игры или обряда обрастает повествовательно-изобразительной плотью: побочными фабульными мотивами и подробностями, красочными образами, пейзажами и т. п. А поскольку основной материал для развития исходного «сюжета» черпается из фольклорных источников, то ремизовские сказки такого рода во многом воспринимаются как пересказы каких-то фольклорных сказок-первоисточников. Фактически Ремизов художественно реконструирует тот исторически длительный процесс рождения сказки из обряда, о котором пишут многие фольклористы и этнографы[73].

Сопоставляя ремизовскую сказку «Черный петух» (сборник «Посолонь) и «параллельное» ей описание обряда опахивания в книге Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (СПб., 1903), Рыстенко указывает на «небольшие отступления от оригинала», которые, по его мнению, не изменяют «внутреннего смысла описываемого обряда»[74].

Однако с помощью этих «отступлений» Ремизов придает безличному описанию обряда у Аничкова конкретный, сказочно-живописный характер. Он вводит в описание имена действующих лиц (девица Алена, ведьмак Пахом), расцвечивает его образностью, которая также восходит к народной поэтической традиции, разворачивает картины русской природы в эту пору лета (также пронизанные народными поверьями и приметами).

Характерно авторское примечание к одной из сказок: «У детей глаза подслеповато-внимательные. Для них нет, кажется, ни уголка в мире незаполненного, все вокруг кишит жизнями, которые позже, по мере сознательности, или рассеются или уж сядут на свои твердо определенные места. Не отделяя сна от бодрствования, дети мешают день с ночью, когда руководит ими не мама и нянька, а Сон. Всякую ночь Сон приходит к кроватке и ведет их гулять на свои поля к своим приятелям. Знакомые лица игр и игрушек ночью живут самой полной жизнью, и это отражается на отношении детей к предметам в дневной жизни... Среди бела дня вдруг покажется Кострома, а станет солнце закатываться, глядишь, и Буроба с своим мешком тащится...» (VI, с. 405–406).

Именно на неразличении сна и яви, сказочно-фантастического и реального, игрушечного и живого основывает Ремизов логику своих сказок, отождествляя «логику» сна с мифологической логикой фольклорной сказки.

Детские черты придаются сказочно-мифологическим персонажам; так, и белый монашек (олицетворение весны в рассказе «Монашек»), и Снегурушка (вестница первого снега в рассказе «Снегурушка») обладают одновременно и условно-сказочными чертами, и физическим обликом и повадками реальных детей. С детскими песенками, прибаутками, считалками в сказки попадают слова «детского языка» («Алалей» — искаженное «Алексей», «авта» — краска для автопортретов, «кощеевы пупки» — карамель и т. п.).

«Посолонь» — самая светлая, жизнерадостная, «прекраснодобрая» книга Ремизова — навсегда останется в творчестве писателя своеобразным источником излучения «детскости», в той или иной степени проницающей фактически любое ремизовское произведение. Для нашей темы важно подчеркнуть, что именно «детские» (в указанном выше художественно-типологическом смысле) герои станут у Ремизова медиумами стилизационных форм в произведениях о современности, в которых стилизация не является основной формой повествования («Неуемный бубен», «Крестовые сестры»).

Два подхода к стилизации обсуждаются самим Ремизовым в письме в редакцию «Русских ведомостей» (сентябрь 1909 г.), где он выдвигает своеобразную программу для авторов-«неомифологов», близкую к поискам соборных начал у младосимволистов. В одном случае, когда материал приобретал для него значение «сам по себе», Ремизов, сопоставляя различные вари-

анты сказки, пытается вывести ее «инвариант», «в конце концов дать сказку в ее возможно идеальном виде» (согласно этим принципам созданы сказки, составившие сборник «Докука и балагурье» (1914)). Здесь писатель выступает в роли «редактора-переписчика», формально сводя к минимуму авторское начало. В другом случае Ремизов выступал под личиной «поэта-реставратора», когда ставил своей задачей воссоздать «народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах». Именно так, в основном, строится повествование в циклах «Посолонь», «К Морю-Океану», «Лимонарь». Здесь стилизация приобретала синтетический характер и особую роль играло интуитивное проникновение в затерянное в почти непроницаемой толще времен ядро мифа — «когда материалом может стать потерявшее всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь одно имя», и необходимо «в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить»[75].

Если попытаться два этих принципа распространить и на прочие произведения писателя, поэтика которых в той или иной степени соприкасается со стилизацией, то можно говорить о некоей типологии ремизовских опусов, «материалом» для которых служит «чужое» слово. При существенном и перманентном тяготении к «репродуктивным» формам стилизации (это — многочисленные «пересказы» фольклорных сказок и легенд, «инвариант» народной драмы «Царь Максимилиан», «копирование» старинных документов и каталогов вещей в книге «Россия в письменах») не менее актуальными для Ремизова (и всегда получавшими больший литературно-художественный резонанс) были и формы «синтетические» (помимо уже перечисленных, можно назвать «Слово о погибели Русской земли», «Бесовское действо о неком муже», позднейшие книги из цикла «Легенда в веках»[76]). Сложный монтаж стилизации, документальных врезок и лирического повествования организует «символистский роман-коллаж» «Взвихрённая Русь»[77].

4.

Иная парадигма восприятия слова «чужой» культуры, порождавшая тип стилизации, который можно назвать «репродуктивным», наиболее репрезентативно явлена в прозе М. Куз-

мина. Тяготение Кузмина к стилизации часто связывают с «синэстетической» природой его творчества. В самом деле, по справедливому заключению Г. Г. Шмакова, «поэзия у Кузмина рождалась в тесном союзе с музыкой и живописью, постоянно перекликаясь с ними и взаимодействуя (письма Чичерину пестрят подобными аналогиями, где в парах стоят Вагнер и Ибсен, Моцарт и Пушкин и т. д.). Иными словами, поэт, по мысли Кузмина, должен не только пережить реальный объект, но соединить свое лирическое переживание с отражением этого объекта в другом искусстве, будь то живопись, музыка или литература.

Этот "мирискуснический", непрямой взгляд на мир позднее приведет Кузмина к тому, что предметы реального мира и взаимоотношения их будут постоянно рассматриваться Кузминым как бы сквозь культурно-историческое средостение, через фильтр искусства»[78]. Однако, если те черты, которые можно условно определить как «песенность», «либреттность», «сценографичность», «декорационность», действительно доминируют в раннем поэтическом и драматургическом творчестве Кузмина (дебют которого в символистских кругах связан с вокальным — а не чтецким — исполнением «Александрийских песен» и «Курантов любви» на музыку собственного сочинения), то в прозе этих лет приметы «синэстетичности» весьма незначительны.

Анализ всего корпуса прозаических произведений М. Кузмина конца 1900-х — начала 1910-х гг. (четыре «Книги рассказов»[79]) показывает, что именно в прозе этого многогранного мастера (поэта, музыканта, композитора, драматурга, либреттиста, литературного, музыкального и театрального критика) стилизация играет далеко не первостепенную роль. Большинство прозаических произведений этого времени (и все крупные романы и повести: «Крылья», «Мечтатели», «Нежный Иосиф», «Покойница в доме») не содержат в себе элементов стилизации. Это проза, ориентированная на нейтральную, книжно-литературную речь.

Фабульность, стремительность сюжетных ходов, неожиданность развязок — доминирующие, «целевые» качества новелл Кузмина. И именно они определяют его отношение к слову. «Сухое», осведомительное, нормативное слово является определяющим в его лучших психологических новеллах о современности («Опасный страж», «Решение Анны Мейер», «Ванина родинка», «Кушетка тети Сони» и т. п.).

Но и в произведениях, обращенных к иным временам и культурам, Кузмина также привлекает прежде всего «быстрота» повествования. Основой его стилизаций становятся жанровые формы, ориентированные преимущественно на авантюрную фабулу — во всевозможных ее историко-литературных вариантах (античном, средневековом, ренессансном и т. д.)[80]. Для кузминских повестей, разворачивающихся в форме исповедей героев из других эпох («Приключения Эме Лебефа», «Путешествие сера Джона Фирфакса по Турции и другим замечательным странам»), характерны уведомления типа того, которое делает герой-рассказчик «Повести о Елевсиппе, рассказанной им самим» (1907):

«Следующую часть моей жизни, может быть, еще более богатую приключениями, я вынужден передать более кратко, торопимый близостью конца, общего всем людям, и не желая оставлять без урока имеющих возможность почерпнуть таковой в моем повествовании» (II, с. 117).

Повесть состоит из 24 маленьких (2–5 страниц) главок, в которых передана вся жизнь грека Елевсиппа из Корианды, жившего в эпоху первых веков христианства. Кузмин активно использует специфическое время античного романа, где основными точками отсчета становятся внезапные повороты сюжета, изломы судьбы главного героя. Здесь мы встречаемся с такими обычными для античного романа типами хронотопа, как бегство преследуемых влюбленных, кораблекрушение, пленение пиратами и последующая продажа в рабство, резкие переломы в религиозно-нравственных воззрениях (от бездумной погони за наслаждениями к суровой аскезе и наоборот), узнавание и т. п.[81]

Однако Кузмин довольно избирательно относится к слову «чужой» культуры. В повести есть традиционное вводное обращение, предваряющее повествование (к античному философу Пармениду), характерные отступления и сентенции в духе эпохи. Однако в отличие от романов об античности Мережковского и Брюсова, где герои-носители разных мировоззрений словообильно излагают свои жизненные позиции, в кузминской повести о человеке, оказавшемся на распутье двух великих религиозных учений — античного язычества и христианства, обнаруживаются лишь самые минимальные словесно-речевые «импульсы», исходящие от этих мировоззрений.

Лишь один раз, после обращения героя в христианство, в повествование непосредственно проникают христианско-пропо-

веднические интонации: «Ты, Христос, сын Бога Живого, сам дай мне язык глаголющий, чтобы в моей слабости, в моем падении была ясна Твоя высота и сила» (II, с. 125).

«Повесть о Елевсиппе» — произведение, в наибольшей степени демонстрирующее своеобразие позиции Кузмина по отношению к «культуре-первоисточнику». Неслучайно в качестве таковой взяты первые века христианства, эпоха, чрезвычайно актуальная для художественного сознания символистов. Для Кузмина однако не были существенны ни идеи синтеза античных и христианских начал, играющие столь важную роль для религиозно-этических построений Мережковского и эстетико-культурологических концепций Вяч. Иванова, ни посылка об автономности и органичной смене этих двух культур, питающая художественно-историческую мысль В. Брюсова. «Частное существование» кузминского героя развивается в основном параллельно великим религиозно-идеологическим сдвигам, в своих сущностных измерениях почти не затрагиваемое переменами.

Кризис античного, эллинско-римского сознания передан через судьбу отдельного, обычного, «среднего» человека (любимый герой Кузмина во всех эпохах). Это не герой-идеолог Мережковского и не герой Брюсова — непосредственный участник значительных исторических событий; кузминский Елевсипп — простой человек, мало рассуждающий, но много действующий.

Повесть начинается как античный роман (об этом свидетельствует обращение-пролог к Парменидy, а не к Христу или какому-нибудь христианскому святому), затем трансформируется в житие (при этом мотивировка обращения героя к христианству сугубо рационалистична — это не обращение в результате ниспосланного богооткровения, чуда или воздействия мудрых наставников, а обращение-выбор утомленного жизненными передрягами героя). Однако повествование не становится до конца житийным. Лишь последняя, 24 главка содержит философско-этические сентенции, причем преобладающими здесь являются эллинистические, а не раннехристианские интонации. Дело в том, что Елевсипп не получает в конце жизни успокоения, откровения, благодати, которыми увенчивается обычно земной путь героя жития.

«Продавши своих рабов и красильню и заплатив вырученными деньгами за должников, сидящих в тюрьме, я поселился с овчаркою на чужом огороде, карауля его за шалаш и пищу.

Пришедши к убеждению, что всякий путь, считающийся единственно истинным, ложен, я считал себя мудрее и свободнее всех.<...> Так прошло много лет, как однажды у меня явилось сомнение, не есть ли мое отрицание пути тоже путь, который должен быть отброшен? Проворочавшись без сна до рассвета, поутру я вышел из шалаша, уверенный не возвращаться назад, но не зная куда идти, и слепая овчарка залаяла на меня, как на чужого» (II, с. 131 — конец повести).

В последней фразе (а она обычно очень значима для Кузмина) при сохранении интонаций чужой культуры возникает психологическая деталь, характерная уже для художественного мышления Нового времени («...слепая овчарка залаяла на меня, как на чужого»). Потеря человеком его духовно-нравственной цельности показана Кузминым не как процесс, переживаемый изнутри, а лишь по его внешнему результату — реакции собаки. Но тем страшнее опустошение, которое пережил герой, человек, не нашедший утешения даже в абсолютном отрицании. Так в повести возникает мостик между «чужой» и «своей» культурой, между человеком эпохи распада античности и человеком «конца века».

Своеобразие кузминского отношения к воспроизведению жанровых моделей и слова «чужой» культуры с еще большей отчетливостью проявляется в другой повести — «Подвиги Великого Александра» (1908). Здесь отсутствуют явные смысловые параллели между древностью и современностью, и это позволяет автору воссоздать очень точную жанрово-речевую тональность средневековых сказаний об Александре Македонском[82].

Атмосферу «подлинности» придает этому полулегендарному жизнеописанию и вводное слово от имени стилизованного повествователя, и знаменательная для облика древней рукописи разбивка текста на книги, главы и даже параграфы, и сохранение архаичной логики в изложении событий, равно приемлющей и достоверно-историческое, и мифологически-чудесное.

Естественное для такого рода литературы стремление насытить повествовательную ткань событиями придает сюжетно-композиционной структуре повести столь любезные Кузмину стремительность и сжатость. Александр Македонский успевает за свою короткую жизнь (равную, согласно повествователю, тридцати трем годам) увидеть не только самые дальние по тем временам страны (Эфиопию и Индию), но дойти до берегов окружающего землю Океана и даже достичь областей, где бро-

дят тени усопших. Стремительность его перемещений, сопровождаемых мельканием земель и ландшафтов, народов и обычаев, сродни странствиям сказочных героев за тридевятое царство: «Водимые звездами восемь дней, блуждали они в бесплодной пустыне; наконец, пришли в плодовые леса, где жители были подобны зверям, и в травяную страну, где вместо собак у домов цепями держались блохи и жабы, и в болотное место, где лаяли бесстыдные жители, обращенные в бегство только огнем»[83].

Еще более архаичный жанрово-речевой слой возникает при «цитировании» посланий, исторически знаменательных высказываний, пророчеств оракулов (звучащих, согласно античному обычаю, в стихотворной форме). Так, воспроизводя ответ Александра на высокомерное письмо Дария, сопровождаемое уничижительными подарками, повествователь явно опирается на образцы греческой и римской эпиграфики: «Александр, сын Филиппа и Олимпиады, царю царей, богу богов и т. д. Дарию — радоваться. Подумай, какая честь мне тебя победить? А разбойника усмирить заслуга не велика! Подарки твои — очень хороши. Мяч — земной шар, плеть — победу означает, злато — дань»[84].

Одновременно повествователь «выдает» свою принадлежность к западноевропейской средневековой культуре, именуя своего героя то «царем», то «королем». Он невольно вводит в жизнеописание черты куртуазной литературы, приписывая героям древности соответствующие манеры и интонации. Куртуазная галантность Александра и томность оставленной им ради ратных подвигов супруги Роксаны, возникающие здесь как явные анахронизмы, обыгрываются Кузминым. Он развивает эти черты и включает в них элементы психологизма, еще более сдвигающие логику повествования к нашему времени: «Король вышел быстрым шагом из покоев королевы, а та долго сидела в темноте, сжимая руками висок, поцелованный супругом, не слыша труб и ржания коней, стука пик и глухих ударов в бубен. Пуста была темная площадь, когда Роксана глянула в окно и, засветив небольшую лампу, села за шитье, роняя злые, скупые слезы»[85].

Вкрапление в стилизованное повествование таких, слишком утонченных для средневекового автора замечаний, подобно введению пастельных тонов в жесткий графический рисунок, иронически подрывает цельность словесно-речевого образа «чужой» эпохи.

Одновременно, в отличие от Ремизова и Белого, тяготеющих к «концентрированным» формам стилизации, Кузмин старается не противопоставлять современную беллетристическую норму и словесно-речевую архаику, а напротив — снимает «излишнее» напряжение между ними, стремится смягчить «остраненность» для современного читателя «чужого» слова, дать его «перевод», «эквивалент» на языке гармонической ясности[86].

Для Кузмина показательно неприятие любых «крайностей», несовпадающих с некими нормами эстетического вкуса,— независимо от того, проистекают ли эти крайности от чрезмерной архаизации или являются продуктом тяготения к речевым новациям. Едва ли не на жанрово-стилевые поиски в духе «Симфоний» А. Белого он намекает, когда пишет в своей статье «О прекрасной ясности»: «Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки не казались бы лучшими друзьями после разлуки?.. Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатический синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это — безвкусием»[87].

Знаменательно различение в этой же статье понятий «стильность» и «стилизация». Стильность, по мнению автора,— это «особое, специальное соответствие языка с данною формою произведения в ее историческом и эстетическом значении. Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание, и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических произведениях о каждом предмете, о всяком времени, эпохе, следует говорить подходящим языком. Так, язык Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской речи, не теряя своего аромата, как-то неприметно, но явственно меняется, смотря по тому, пишет ли поэт “Пиковую даму”, “Сцены из рыцарских времен” или отрывок “Цезарь путешествовал”»[88].

Кузмин предлагает отличать подобным образом охарактеризованную стильность от стилизации. «Стилизация — это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени. Так, к стилизации мы отнесем “Contes drôlatiques” Бальзака, “Trois contes” Флобера (но не “Саламбо”, не “Св. Антония”), “Le bon plaisir” Анри де Ренье, “Песнь торжествующей любви” Тургенева, ле-

генды Лескова, "Огненного Ангела" В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не "Лимонарь" Ремизова.

Действительно, эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами и сообразуя свой язык с этим желанием, далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги стилизациею. Последнюю можно было бы почесть за художественную подделку, эстетическую игру, tour de force, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви к старине и своей индивидуальности в эти формы, которые они не случайно признали самыми подходящими для своих замыслов; особенно очевидно это в "Огненном Ангеле", где совершенно Брюсовские коллизии героев, Брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формою немецкого автобиографического рассказа XVII века»[89].

Противопоставление Брюсова Ремизову и Ауслендеру порождено в статье Кузмина скорее даже не значимостью для подлинной стилизации критерия соответствия изображаемой эпохи жанрово-стилевому «обрамлению» (как уже говорилось выше, на страницах, посвященных анализу «Огненного ангела», как раз в брюсовском романе, при всей его насыщенности предметными и идейно-образными реалиями и видимой «достоверности», «документальности», интонации «чужой» культуры не образуют целостной словесно-речевой системы).

Приоритет в поэтике Кузмина «интегративных» форм воспроизведения «чужих» культур над открыто диалогичными подтверждается позднейшими суждениями писателя об искусстве творчески близкого ему художника-мирискусника К. Сомова: «И как бы точно ни повторял К. А. Сомов движений и поз восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации. На это следует указать, так как неоднократно упрекали К. А. Сомова, что он слишком охотно и легко отдается прелестям мастеров XVIII века. Это недоразумение происходит от недостатка понимания духа XVIII века и духа Сомова. Я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто или рисунок Эйзена, то и в это повторение внес бы столько своего печального яда, что никого бы не ввел в обман. И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи, а необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и

минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее, не веровал без колебаний и без сомнений, был рациональнее и холоднее и в идеях, и в увлечениях, и в любви»[90].

В этом высказывании также легко заметить нежелание считать подлинной стилизацией художественные формы, в которых сталкиваются два века, два языка, два разделенных временем художника. Неслучайно, что в творчестве самого Кузмина интерес к стилизационным формам повествования был крайне неустойчив. Согласно наблюдениям Вл. Ходасевича, уже вторая книга стихов М. Кузмина — «Осенние озера» свободна от стилизации, «увлечением XVIII-м и началом XIX-го века». «Личность автора, не скрытая маской стилизатора, становится нам более близкой»[91]. В его прозе начала 1910-х годов также наблюдается спад интереса к слову «чужой» культуры. В четвертом прозаическом сборнике писателя[92], в состав которого входят повесть «из современной жизни» «Покойница в доме» и несколько сказок, стилизация отсутствует совершенно. Сказки, речь в которых ориентирована исключительно на беллетристическую норму, демонстративно строятся на литературно-условной основе. Они открыто пронизаны авторской иронией, игрой с читателем, современными литературными ассоциациями. Так, в сказке «Дочь генуэзского купца» автором обыгрывается известное стихотворение И. Северянина «Это было у моря». Две «сказки» — «Где все равны» и «Высокое окно» (это скорее рассказы из жизни современных детей) построены на незамаскированно автобиографических реалиях. И независимо от того, где происходит действие — в Китае или древней Сирии, в средневековой Европе или в современном Петербурге, повествователь ведет свой рассказ в одной и той же тональности, основанной на нейтральной литературной речи.

Кузминская «парадигма» художественного воссоздания слова «чужой» культуры была чрезвычайно показательна для модернистской прозы конца 1900-х — первой половины 1910-х годов. Хотя, разумеется, эти общие веяния своеобычно осваивались такими разными художниками, как Ал. Кондратьев, С. Ауслендер и Б. Садовской.

Видимо, приходится говорить о полигенетической природе этого рода стилизации. Эта тенденция была явлена уже в брюсовском сборнике рассказов «Земная ось» (1907): «Как правило, брюсовское “чужое слово” подразумевало литературные

источники, иногда довольно многообразные. Например, рассказ "В подземной тюрьме" ориентирован не только на итальянскую новеллу Возрождения, но и на преломление этого стиля во французской литературе XIX века — на хорошо известные Брюсову "итальянские хроники" Стендаля <...> представлявшие собой обработку (иногда близкую к оригиналу) подлинных старинных итальянских документальных источников, и новеллы А. Франса, объединенные в сборниках "Валтасар", "Перламутровый ларец", "Колодезь святой Клары" и являющие образцы средневековых и ренессансных жанров: христианской легенды, жития святого, новеллы-анекдота, исторической хроники и т. д.»[93]

Подобная полигенетичность, благодаря которой далекое «чужое» слово претерпевает как бы дополнительное преломление через посредничество другого автора-стилизатора, была введена в русскую прозу И. С. Тургеневым, давшим первообразец в своем переводе «Легенды о Юлиане Милостивом» Г. Флобера (1877)[94], на которую в свою очередь была ориентирована тургеневская «Песнь торжествующей любви».

Ал. Кондратьев, вступивший в литературу как продолжатель линии «антологической поэзии» второй половины XIX века (Л. Мей, Щербина и др.)[95], распространяет жанрово-стилевые принципы этой школы и на свою прозу. В его «стилизациях» перед читателем возникает условно-декоративный мир античной и библейской мифологии с типичными для «антологической» и ранней символистской поэзии «античными» и «библейскими» образами.

Показательным примером имитации Кондратьевым слова «чужой» культуры может служить начало лирико-прозаических «фрагментов» «Улыбка Ашеры»:

«Волосы твои черны, как листья деревьев безлунною ночью, и как сицилийский папирус шелестит белое платье твое.

Напевая проходишь ты мимо сада, где работаю я, и сандалии твои стучат по камням, подобно копытцам газели.

Брови твои властны, как слово царя в Вавилоне, и душу мою оковала ты ими.

В ожидании улыбки твоей...

Ибо когда улыбаешься ты, о карфагенянка, я забываю плен свой, тоску по родине и все клятвы мои, оставленные девам Родоса...»[96]

Для Кондратьева, как в прозе, так и в поэзии, свойственна ориентация на салонно-декоративную версию древнего мира,

представленную книгой французского символиста Пьера Луиса «Песни Билитис» (Кондратьев является автором ее русского перевода[97]). Небезынтересно, что эта книга, в целом положительно принятая модернистскими кругами в России, уже в 1897 г. расценивалась М. Кузминым в письме к Г. В. Чичерину как безнравственная профанация античного духа: «Во всем этом — ни капельки древнего духа, везде бульвар, кафешантан или еще хуже; и тем недостойней, что античность треплется для прикрытия подобной порнографии. Ну какой же это VI век! Там какая-то улыбка золотого утра, так все чисто и солнечно, нагота вследствие наивности...»[98]

Другие рассказы сборника «Улыбка Ашеры» подчинены в словесно-речевом ключе той же «облегченной» линии. Попытки введения исторических речевых реалий (воссоздание «древнего звучания» библейских городов: Содом — Шедом, Гоморра — Хамара, Иерусалим — Урушалайми) и жанрово-стилистических параллелей («фрагментов» «Улыбка Ашеры» — с «Песней песней»; рассказа «Надпись на саркофаге» — с древней эпиграфикой) сводятся на нет не только из-за их непоследовательности, но и из-за общего доминирования принципиально нейтральной, «надысторичной» повествовательной интонации.

«Ни одного облачка не было на синем небе. Солнце стояло уже довольно высоко, и зной становился нестерпимым. Все живое старалось укрыться от жгучих лучей золотокудрого Феба»,— так начинается рассказ «Фамирид»[99], и эта инициальная тональность «неусложненного», максимально приближенного к современного читателю, адаптированного «пересказа» владеет повествованием до самого конца, превращая драматическую легенду о состязании Фамирида с музами в легкую, слегка эстетизированную новеллу[100].

Для уяснения принципов словесно-речевого «адаптирования» текстов-первоисточников в прозе Кондратьева особенно знаменательным представляется рассказ из того же сборника «В пещере». В нем от лица некоего мелкого демона повествуется о смерти и воскресении Иисуса Христа. Показательно, что сам рассказчик, случайно оказавшийся свидетелем этих событий, не понимает значения происходящего, не осознает всей важности борьбы темных и светлых духов за душу неизвестного распятого философа, и потому его повествование «не отягощено» каким-либо пиететом, не говоря уже о всем комплексе религиозно-исторических ассоциаций, которые возникли бы

у любого другого повествователя. И интонации рассказа здесь могут быть охарактеризованы не иначе, как *«демонстративно небиблейские»*, т.к., опираясь в основном на беллетристическую норму, они не включают в себя даже самых минимальных речевых средств, традиционно связанных в русской литературной традиции с библейской тематикой (славянизмы, особые синтаксические конструкции, инверсия и т. п.).

Это свидетельствует не об эпигонской вторичности, неумении автора «правильно» построить стилизующее повествование[101], а об его определенной идейно-эстетической позиции в отношении слова архаичных культур[102]. Р. Д. Тименчик указывает на особую функцию прозы Кондратьева в литературном процессе второй половины 1900-х годов, по его мнению, «предвосхищавшей программы "кларизма" и "адамизма"»[103]. В связи с этим следует подчеркнуть значительную «антистилизационность» исповедуемых Кондратьевым «адаптивных» принципов «реставрации мифов»[104].

Иные, если не противоположные, тенденции представлены творчеством Б. Садовского. В его рассказах и повестях исключена возможность столкновения с условно-эстетизированным миром, подобным тому, который определяет жанрово-стилевые измерения прозы Ал. Кондратьева. Отчетливая историко-культурная артикуляция словесно-речевых форм повествования у Садовского связана с тяготением писателя к документальной конкретике.

Для Садовского точный факт, исторический анекдот, яркое, сюжетно выпуклое предание всегда становятся основой повествования. Так, большая часть рассказов сборника «Адмиралтейская игла»[105] документально фундирована; в кратких авторских комментариях указаны источники, из которых автор черпал исходный материал, либо отмечена вымышленность фабулы. Сборник посвящен П. И. Бартеневу, известному историку и издателю «Русского архива».

В «Адмиралтейской игле» обнаруживается обращение к самым различным речевым манерам, которые сопрягаются темами и мотивами русской истории. Так, в рассказе «Под Павловым щитом», описывающем неожиданную военную карьеру любовника московской барыни, приблизившейся благодаря своей дочери к Павлу I, сказ (с явно выраженными интонациями рассудительного и в то же время лукавого «старомосковского» говорка) комически сочетается с сентименталистскими речениями.

В небольшой повести «Бурбон», события которой происходят в захолустном уланском полку в сороковые годы XIX века, романтический костяк сюжета (роковая и ужасная гибель главного героя)[106] обставлен насыщенным бытописанием. Исторические речевые реалии («уланские шпоры *пущали чок*, звеня по сонной... улице», «... дама... наскоро царапнет кавалеру *розовое бильеду*, назначая свидание в роще...», «...*патент* на первый офицерский чин с *арматурными украшениями*...») сочетаются с интонациями романтической прозы 1830-х гг. Особенно интенсивно используется романтическая речевая манера в начале повести, где Садовской, помимо соответствующей лексики, вводит и архаическую фразеологию: «Утро, разгораясь, дышало над степью, а у корнета Гременицына все еще шла игра. Карты сыпались дождем, и *банк опрокидывал то и дело свою роковую прихоть*. Хозяин метал. Это был юноша высокий, кудрявый, с римским носом; поджатые под черными усиками губы придавали лицу корнета надменную, видимо враждебную его природе брезгливость. Пригоршня золотых и горсти две смятых ассигнаций перебегали из рук в руки; банк то разом удесятерялся, то готов был мгновенно лопнуть. *Счастье, наконец, прочно повезло банкомету*, и скоро все ставки перешли к нему. Догоревшие свечи давно чадили, и заря розовыми пальцами трогала, перебирая поочередно, тяжелые занавески на окнах, бронзовые и фарфоровые безделушки на столе, *аглицкие* гравюры»[107].

Прямая речь героев не менее характерна; не нарушая в целом пределов социально-типической характерности, доступной для русской прозы первой трети девятнадцатого века, она вмещает в себя целую гамму исторически достоверных интонаций: от гвардейски-гусарского жаргона столичного бонвиана Гременицына до просторечно-солдатских речений «бурбонов» (офицеров, выслужившихся из рядовых крестьянского происхождения).

Своеобразны формы исторической стилизации в рассказе «Игорев сокольник». Соотнеся его фабулу, с событиями, освещенными в «Слове о полку Игореве», Садовской всю первую главку насыщает цитатами и квазицитатами из шедевра древнерусской литературы. «Вступил Игорь князь в золотое стремя и поехал по чистому полю. Солнце ему тьмою заступило путь. Поднял Игорь взоры к небесам и видит: черною тенью покрылась дружина.

— Братья,— воскликнул Игорь:— лучше изрублену быть,

чем томиться в чужой неволе! Хочу я копье изломить в половецкой степи, шеломом напиться Дону»[108].

Однако во 2-й и 3-й главках сюжет уходит в сторону от «Слова...». Последующий фантастико-символический рассказ о приключении сокольника Егория на лесном зверином кладбище, несмотря на бóльшую «овеществленность» его предметно-изобразительных и лексических компонентов, тем не менее воспринимается под знаком «Слова ...» — и не только как идейно-образное, но и как словесно-речевое развитие одной из линий древней поэмы.

Не менее целостной в своем словесно-речевом разнообразии выступает повесть Садовского о князе Г. А. Потемкине «Двуглавый орел». Историческая стилизация сочетается здесь со сказом и «нейтральным» повествованием с явственно выраженной стилистической артикуляцией романистов XIX века (Гоголь, Лесков, Писемский, Мельников-Печерский). Сказовый рассказчик, традиционный, несколько «старомодный» книжный повествователь и стилизованный «Автор» восемнадцатого столетия, органично чередуясь, передают друг другу нить повествования.

Сказовый рассказчик, определяющим тоном которого является не ограниченное строго определенной эпохой «старинное просторечие», связан с описываемым временем цепочкой речевых и исторических реалий: «Вот наследник российского престола, великий князь Петр Федорович — не таков. Этот не то чтобы в честной компании честно выпить за здравие Императрицы и всех православных христиан, а так бесперечь в себя льет, не вина, не шипучее, не романею, а хлещет Петр Федорович (прости Господи!) с самого утра горькое немецкое пиво. Присылают, вишь, ему откудова-то, из Голштинии, что-ли, целыми бочонками. <...> Каково-то, чай, свет-матушке Катерине Алексеевне! И то ведь сказать, Петр Федорович в своей Немеции... Тьфу! тьфу! не в пронос будь слово сказано! Разносчик на дворе заорал “лимоны спелы”, а послышалось “слово и дело”. Попадешься, так покажут, как про священных особ непотребные россказни плести»[109].

В определенные моменты в повествование включается «Автор» восемнадцатого столетия: «Фортунино колесо, неустанно кружась, повинуется преходящим прихотям сей богини: вознесенных до облаков низвергает оно мгновенно в преисподнюю. <...> Сей неожиданный мах исполинского колеса Фортуны (имеется в виду восшествие на престол Екатерины II.— *М. К.)*

во мгновение ока решил судьбу тех безумных горделивцев, кои громоздясь на ступени трона, мнили самонадеянно повелевать желаниями богини»[110].

Интонации исторически отдаленной культуры, которые сконцентрированы в подобных «сгустках» стилизации и сказа, «иррадируются» на всю речевую организацию повести, ими пронизаны повествовательные фрагменты, явно не соотнесенные с «чужим» словом. Однако стилевая манера Садовского, как уже говорилось выше, последовательно ориентирована на словесно-речевой модус прозы XIX века. Причем, в отличие от А. Белого и А. Ремизова, он воспринимает ее не в гротескно-эксцентричной, «барочной парадигме», а сквозь смягчающую дымку ее «старинности», «старомодности», неторопливой обстоятельности ее интонаций, с присущими им рассудительностью и связями с живым, но опосредованным любовной иронией, народным словом. Б. Садовской ориентируется поэтому не на каламбурную эксцентрику «Шинели», а на слово живописных описаний «Тараса Бульбы», тональность хроник старого быта Лескова и Мельникова-Печерского, на отчетливость сюжетных линий лесковских же исторических анекдотов. Так как Садовской-прозаик является автором *исключительно исторической* прозы (в описываемый период у него отсутствуют произведения о современности), то в контексте его прозаического творчества век девятнадцатый не сталкивается с современной беллетристической нормой. А это в свою очередь создает особые условия для восприятия в его произведениях стилизации.

Если у Ремизова и А. Белого подчеркивается «*странность*» слова стилизуемой культуры, его *непохожесть* на слово современной беллетристической нормы, то Садовской, напротив, стремится «смягчить» эту непохожесть и «чуждость», окружая стиль «Слова о полку Игореве», прозы восемнадцатого века, эпох сентиментализма и романтизма своеобразной средой-медиумом, которой становится для исторического прозаика слово реалистической прозы XIX века. Подобную функцию выполняют в его прозе и устно-речевые, сказовые интонации, в которых всегда присутствует достаточно сильная архаизированная стилевая струя.

Парадоксальность эстетической позиции Б. Садовского, активного участника символистского движения, отразилась и в его поэтическом творчестве. Вл. Ходасевич писал, что в его стихах «для читателя внятно биение крови многих поколений

русских поэтов, от Державина до Валерия Брюсова. Не только поэт, но и историк родной словесности, Борис Садовской также боится нарушить ее традицию, как его прадед побоялся нарушить традицию дворянскую. Сотрудник "Весов", автор "зубастых" полемических статей,— сам он, как поэт, не отваживается решительно примкнуть к той новой школе, которую так горячо отстаивает в качестве критика. Порою кажется, что для него русская поэзия кончается даже не Брюсовым, а только Фетом. Он почти не решается прибегать к новым, еще не освященным традициями приемам творчества, как некоторые "старожилы" не хотят ездить по железной дороге»[111].

Характерны многочисленные утверждения самого писателя о его художнической и личностной приверженности к русской культуре былых времен. Так, в своей автобиографии (не ранее 1910 г.) он пишет: «Общее мое развитие протекало всегда, можно сказать, sub specie aeternitatis, ибо по природе оставаясь равнодушным к настоящему и не любопытствуя о будущем, я все свои помыслы направлял в прошедшее. Оттого умершие люди и сейчас для меня несравненно нужнее и интереснее живущих»[112].

Однако все вышесказанное отнюдь не свидетельствует о том, что стилизация у Садовского носит сугубо «ретроспективистский» характер, т. е. фактически теряет свою диалогическую природу. Видимый эстетический консерватизм писателя оборачивается позицией художника рубежа веков, как только мы выходим за пределы собственно словесно-речевого аспекта. Многие композиционно-сюжетные особенности его произведений, принципы построения характеров, своеобразие изобразительного ряда ненавязчиво, но последовательно привносят в его стилизованные повествования идеи, образы и стилевые принципы модернистского искусства начала XX века.

Так, в рассказах «Стрельчонок» и «Гроб Мазепы» (сб. «Адмиралтейская игла») новые образно-стилевые акценты возникают не только из-за общего, крайне неприязненного взгляда на дело и личность Петра I, но и в связи с неприемлемой в контексте литератур XVIII–XX веков натуралистичностью, с которой изображены злодейства и кощунства царя (казнь стрельцов и надругательство над прахом Мазепы). В рассказе «Игорев сокольник» тема смерти, отталкиваясь от изображения бранного поля после битвы в «Слове о полку Игореве», хотя и развивается на основе другого древнего предания (легенды о лесном зверином кладбище), приобретает к концу рас-

сказа поистине апокалиптическое звучание, вполне уместное, скажем, у Бодлера или Сологуба. Мотивы человеческой уединенности, смертельной тоски, раздвоенности сознания становятся ведущими и в «Двуглавом орле». В повести о жизни Потемкина рассказ в основном сосредоточен не на его государственных деяниях, а на событиях его приватного существования, показан не жизненный путь великого человека в развитии, а ряд статичных, являющихся этапными для его биографии эпизодов. Отсюда «рваный», монтажный характер композиционно-сюжетного строения повести, особое внимание к внутренним (часто — подсознательным) импульсам в поведении героя,— черты, присущие художественному мышлению уже XX столетия.

Сочетание стилизации с кумулятивным типом повествования в «Двуглавом орле» создает предпосылки для новых жанровых модификаций (в творчестве самого Садовского можно указать на позднее написанные «повести-монтажи» «Александр Третий», «Табакерка» и др.).

С. Ауслендеру также свойственна гораздо большая, чем Кондратьеву, последовательность в использовании словесно-речевых интонаций и жанровых моделей, близких к изображаемой культуре. В сборнике рассказов «Золотые яблоки» (1908) в качестве стилизуемого жанра преобладает итальянская новелла эпохи Возрождения, а во второй книге рассказов[113] — русская романтическая новелла первой трети XIX века. Однако в обоих случаях подход к «чужому» слову одинаков, что в немалой степени задано существенными тематическими ограничениями, узким ракурсом в изображении «чужих» культур.

Уже современными критиками (причем не только реалистического, но и модернистского лагеря) была отмечена едва ли не нарочитая односторонность повествований Ауслендера[114]. Он обычно игнорирует «крупный план» исторической жизни, оставляет за пределами своего художественного мира все исторически существенные события, либо дает им интерпретацию с остраняющей, узко-житейской точки зрения (так, в рассказе «Филимонов день» декабристское восстание показано глазами обывателя), либо пытается истолковать в надысторичном, религиозно-мистическом ключе (неизбежность поражения декабристов в рассказе «Филимон-флейтщик» обосновывается посредством отождествления их с первыми христианскими мучениками, апелляции к житиям из «Пролога»). Однако последний случай представляется скорее исключением, теряющимся

среди мотивов любовных интриг, светских кутежей и роковых дуэлей, которыми равно ограничен тематический круг как первого, «новеллистического» сборника, так и «неоромантических» повествований, составляющих вторую книгу Ауслендера.

Выбираемая им словесно-речевая тональность, так сказать, «уровень стилизация», задается обычно в предуведомительном слове «от повествователя». Так, вступительная главка «Петербургские апокрифы» во втором сборнике призвана вызвать в читательском воображении образ романтического повествователя: «Когда в сумерках брожу я, отуманенный чарами вечного города, по этим же улицам, мимо этих же дворцов, вдоль блестящих каналов,— мне начинает казаться, что слышу далекие голоса, вижу давно забытые лица, воскресает в призрачном очаровании то, что когда-то жило здесь.

Томные вздохи любовников в аллеях Летнего сада, предсмертные стоны декабрьских романтиков на великой Дворцовой площади, грозные трубы Петра — все еще не замерли, не заглушены суетой нашей жизни.

Прими, любезный читатель, несколько историй, навеянных грезами о славном, веселом, жестоком и необычном Петербурге минувшего»[115].

В соответствии с этим образом сюжетным костяком рассказов сборника оказываются романтические темы и мотивы; главными предметами изображения становятся роковая страсть, ужасные злодейства, загадочные, мистически необъяснимые события, неожиданные повороты судьбы. Мотивировки происходящего, образы персонажей, степень авторского проникновения в их внутренние помыслы и т. п.— все это подчиняется «архаичной» логике повествования, присущей русской прозе первой трети прошлого столетия[116]. А. М. Грачевой отмечена жанровая поливалентность, на которую ориентирует читателя сборника Ауслендер, присваивая первому, основному разделу сборника заголовок «Петербургские апокрифы»: «при возможной вариативности жанровых определений (“рассказ”, “повесть”, “отрывок”, “легенда”) был дан их общий инвариант — “апокриф”»[117].

Однако словесно-речевые средства в стилизациях Ауслендера в значительной степени ограничиваются рамками узко понимаемой «стильности». В отличие от Садовского, который также активно использовал композиционно-сюжетный, образный и интонационный субстрат романтической прозы XIX века, Ауслендер отказывается от ярких, колоритных и «чрез-

мерно» чуждых для восприятия современного читателя речевых средств. Чуть заметно стилизованы диалоги между персонажами, их письма. Ограничено введены речевые реалии, однако в большинстве случаев они могут равно соотноситься и с архаичной культурой, и восприниматься как стилевые изыски современного модерного стиля: «зеленое с лентами цвета заглушенной жалобы платье»[118]; «Розовоперстая Аврора, редкостная петербургская гостья, не стучала в замерзшее стекло»[119] и т. п. Вместе с тем, «стильность», ищущая в адаптированном архаичном слове не исторически подлинные (и в этой подлинности — «непереводимые») интонации, а лишь средства эстетизации, тяготеет к современной норме, а потому задает архаичной словесно-речевой фактуре условно-«экзотический», орнаментальный статус.

Те же тенденции можно наблюдать и в рассказах, ориентированных на жанрово-речевые особенности итальянской новеллы эпохи Возрождения. Здесь, естественно, возникают иные предметно-бытовые аксессуары, несколько изменяется тональность диалогов. В речи повествователя-«новеллиста» появляются особые речевые конструкции, замедляющий темп повествования порядок слов: «Не без труда, не зная репутации Леони у соседей, боясь себя выдать лишними расспросами, я нашла, наконец, его розовый, с голубой калиткой, дом против часовни», «Сквозь темные сени проведенная, я очутилась в светлой маленькой комнате...»[120]. А. М. Грачева выделяет жанровые модификации «рассказов», составивших сборник: «Среди произведений были тексты-"отрывки" ("Бастилия взята. Фрагмент"); тексты, типологически включенные в жанр-ансамбли ("Месть Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла из занятной книги любовных и трагических приключений" <...>); тексты, воспроизводящие точное название архаической жанровой формы ("Корабельщики, или трогательная повесть о Феличе и Анжелике" <...>); наконец, тексты, название которых содержало в себе индивидуально-авторскую жанровую атрибуцию ("Литания Марии Девственнице из Каенны", "Флейта Вафила. Идиллическая повесть")»[121]. Однако и здесь речевая архаизация в целостной повествовательной структуре поглощается «адаптирующей», условно-игровой тональностью.

* * *

Итак, можно говорить об определенной общности группы прозаиков-модернистов, которая в нашей работе условно обо-

значается как «кузминская школа» (М. Кузмин, Ал. Кондратьев, Б. Садовской, С. Ауслендер и др.). Признавая значимость «чужой культуры» для развития новых словесно-речевых форм, они, с другой стороны, выдвигали критерий эстетизированной стильности (в статье М. Кузмина «О прекрасной ясности» эта «аполлоническая», «пушкинская», «кларистическая» стилевая тенденция обретает концептуальное выражение). Стилизация в рамках этой концепции также принимает «умеренные» формы, но уже благодаря так называемой «артистической иронии»; «свое» и «чужое» слово уравнивается в лоне единого, по словам М. Кузмина, «свободного от плена времени и пространства» «вечного» искусства. Как было показано, во многом эту позицию разделял и Брюсов — автор исторических романов.

Более радикальный подход к слову «чужой» культуры объединяет А. Белого и А. Ремизова. Для обоих художников стилизация становится важным средством преодоления сложившихся художественно-словесных стереотипов, «чужое» слово не только не «адаптируется» и не «нейтрализуется», а напротив — актуализируется, рассматривается как наиболее адекватное задачам современного искусства и как серьезная альтернатива слову нейтральной повествовательной нормы[122]. Характерные для обоих художников органичное соединение стилизации и сказа, сплав архаичных, фольклорных, устно-речевых интонаций со словом «другого автора» (прежде всего — с гоголевским), выразились в стилевой и жанровой структуре ряда новаторских произведений, оказавших кардинальное влияние на стилевые искания в русской прозе нашего столетия («Посолонь», «Неуемный бубен», «Крестовые сестры», «Пятая язва», «Серебряный голубь», «Петербург»).

Схематически одну линию можно представить как утопическое стремление отразить эстетическую инволюцию[123], предполагающее неоканонизацию архаических жанровых и стилевых форм, вторую — как тяготение к неизбывной конвергенции старого и нового, допускающей только перманентную деканонизацию.

Очевидно, что в прозе начала XX столетия словесно-речевая стилизация (которая включает в себя и такие «метатекстовые» моменты, как заголовок и подзаголовок) совокупно с субъектной и сюжетными структурами так или иначе размывает канонически определенные контуры традиционных жанров. (Иная картина в лирике, где возможна констатация существующих параллельно стилизации речевой и стилизации жанро-

вой — об этом см. в следующей главе.) Яркий пример — бесчисленные, по удачному выражению А. М. Грачевой, «индивидуально-авторские жанровые атрибуции», сопровождающие в заголовках слово «повесть» (нередко в текстах, собственно не относящихся к этому жанру[124]): «Серебряный голубь. Повесть в семи главах», «Корабельщики, или трогательная повесть о Феличе и Анжелике», «Огненный ангел, или правдивая повесть, в которой рассказывается <...>», «Повесть о Елевсиппе, рассказанная им самим», «Ночной принц. Романтическая повесть».

III. СТИЛИЗАЦИЯ В ЛИРИКЕ

Проблема стилизации в лирической поэзии требует разграничить два ряда взаимосвязанных, но существенно различных явлений: *стилизацию речевую и стилизацию жанровую.* В первом случае речь идет об имитации, воспроизведении речевых форм чужого стиля (лексика, стилистика, стихотворный размер) в связи с тематикой или сюжетом текста. Во втором случае к речевой имитации добавляется воссоздание жанровой структуры: жанровый субъект, особенности хронотопа, композиционного построения и т. п.

Различие между этими типами стилизации ощущали и сами поэты. Так, М. А. Кузмин в цитированной выше статье «О прекрасной ясности» проводит четкую дифференциацию между так называемой «исторической» стилизацией и стилизацией в собственном смысле слова[125].

Сходное разграничение находим в предисловии В. Я. Брюсова к неоконченной авторской антологии «Сны человечества», в которой поэт поставил задачу «воспроизвести на русском языке в последовательном ряде стихотворений *все формы,* в какие облекалась человеческая лирика»[126]. Сознательно отказавшись от переводов оригинальных образцов той или иной национальной поэзии, Брюсов предпочел создание «подражаний» и «самостоятельных произведений, написанных на основании внимательного изучения эпохи, с попыткой передать манеру эпохи и поэта»[127].

Поэзия конца XIX — начала XX вв. дает немало образцов речевой стилизации, которая не становится при этом стилизацией жанровой.

Так, стихотворение В. Я. Брюсова «Орфей и аргонавты» содержит все признаки «исторической» стилизации. В основе

сюжета лежит древнегреческий миф о путешествии аргонавтов в поисках золотого руна:

Боги позволили, Арго достроен,
Отдан канат произволу зыбей.
Станешь ли ты между смелых, как воин,
Скал чарователь, Орфей?

Тифис, держи неуклонно кормило!
Мели выглядывай, зоркий Линкей!
Тиграм и камням довольно служила
Лира твоя, о Орфей!

Мощен Геракл, благороден Менотий,
Мудр многоопытный старец Нелей,—
Ты же провидел в священной дремоте
Путь предстоящий, Орфей!

Слава Язону! руно золотое
Жаждет вернуть он отчизне своей.
В день, когда вышли на подвиг герои,
Будь им сподвижник, Орфей!

Славь им восторг достижимой награды,
Думами темных гребцов овладей
И навсегда закляни Симплегады
Гимном волшебным, Орфей!

Уже само перечисление имен аргонавтов, упоминание о строительстве корабля Арго, о золотом руне, о гимнах Орфея, о Симплегадах — движущихся скалах, которые раздавливали корабли, оказавшиеся между ними, высокая поэтическая лексика,— все это создает языковой образ чужого мира. Однако современный размер — четырехстопный дактиль, деление текста на четверостишия, перекрестная рифма, «слова-сигналы» символистской поэтики («чарователь», «дремота», «волшебный») — свидетельствуют, что миф об аргонавтах увиден глазами человека XX века. В то же время обращают на себя внимание и переосмысление ряда сюжетных мотивов, и явный сдвиг акцентов, вплоть до внесения поправок в традиционные версии этого мифа. У Брюсова миф об Орфее становится языком описания для символистской магической концепции поэтического творчества. Однако ни в одном из античных вариантов этого сюжета Орфей не был центральным героем. От смер-

ти возле Симплегадов аргонавтов спасло не пение Орфея, а советы слепого старца Финея[128]. Кроме того, форма стихотворения не соответствует ни одному из известных античных поэтических жанров.

Иные признаки стилизации содержит стихотворение В. Я. Брюсова «На журчащей Годавери». Помимо лексических способов создания образа чужой культуры, в стихотворении угадываются черты жанра заклинания:

Лист широкий, лист банана,
На журчащей Годавери,
Тихим утром — рано, рано —
Помоги любви и вере!

Орхидеи и мимозы
Унося по сонным волнам,
Осуши надеждой слезы,
Сохрани венок мой полным.

И когда, в дали тумана,
Потеряю я из виду
Лист широкий, лист банана,
Я молиться в поле выйду;

В честь твою, богиня Счастья,
В часть твою, суровый Кама,
Серьги, кольца и запястья
Положу пред входом храма.

Лист широкий, лист банана,
Если ж ты обронишь ношу,
Тихим утром — рано, рано —
Амулеты все я сброшу.

По журчащей Годавери
Я пойду, верна печали,
И к безумной баядере
Снизойдет богиня Кали!

Императивные конструкции в первых двух строфах, повторы ключевых слов («Лист широкий, лист банана», «Тихим утром — рано, рано», «На журчащей Годавери» — «По журчащей Годавери», «В честь твою» — «В часть твою»), звуковые повторы — все это хорошо известные черты заговоров и заклинаний, произносимых во время гадания. Однако, начиная с

третьей строфы, императивность утрачивается, зато усиливается повествовательное начало, что уже мало похоже на заклинательный жанр.

Примером жанровой стилизации может служить стихотворение Ю. Верховского из цикла «Сельские эпиграммы»:

Дети деревней бегут — обогнать гремящую тройку,
Ей ворота отворить — и получить за труды.
Слышат обет: вот поедем назад — привезем вам баранок!
Глупые злобно кричат баловни кучеру вслед.
Всё ж не понятен ли больше обманутый голос надежды
Голоса веры слепой в путь предстоящий — назад?

В современной теоретической поэтике слово «эпиграмма» обозначает два разных, хотя и связанных друг с другом явления: пришедший из античности жанр короткого стихотворения в форме сентенции и развившийся в новоевропейской поэзии малый сатирический жанр. Новоевропейская сатирическая эпиграмма продолжает лишь одну разновидность античной эпиграммы, восходящей к Марциалу. М. Л. Гаспаров следующим образом характеризует основной композиционный прием этого жанра: «Противоположность экспозиции и заключительной краткой “остроты” (франц. Pointe, нем. Spitz) в форме авторского комментария к рассказу, обращения к герою, ответа на риторический вопрос и пр. (противоположность “ожидания” и “неожиданности”, в терминологии Г. Э. Лессинга)»[129].

В своей эпиграмме Верховский использует имитацию античного размера, что одновременно отсылает и к античной эпиграмме, и к традициям русской антологической лирики. Лексический облик стихотворения соответствует теории «трех штилей», допускающей в эпиграммах «низкую» лексику, простое, непоэтическое слово («баранки», «баловни», «кучер»). В то же время заметен резкий стилистический переход, который соответствует появлению философской сентенции после предметной «картинки».

Таким образом, жанровая стилизация предполагает более глубокую степень проникновения в чужой текст-источник. Но ее появление возможно только при условии восприятия жанровой структуры как особого «языка», что предполагает достаточно далекую дистанцию между современными жанровыми предпочтениями и традицией бытования воспроизводимого жанра. Такую дистанцию может создать новое литературное направление (например, романтизм для литературы 1840-х и

далее годов) или принципиально другая культурная эпоха (чужая национальная культура с собственной жанровой системой).

С этой точки зрения закономерен вопрос о том, что избирается в качестве чужой культуры в ту или иную эпоху. Для XIX в.— такими чужими культурами были по преимуществу античность (антологическая лирика), Восток (Персия, арабская культура), фольклор (собственный, русский или славянский). «Филологичность» поэтической культуры рубежа XIX–XX веков неизмеримо расширяет горизонты представлений о чужих культурах. Индийская, китайская, скандинавская, старофранцузская, итальянская, мексиканская поэзия становится предметом поэтической рефлексии у К. Бальмонта, В. Брюсова, Вяч. Иванова, М. Кузмина, Н. Гумилева, Эллиса и др. Как чужая культура воспринимается уже и пушкинская эпоха, и даже, к середине 1900-х гг., некрасовская (именно так выглядят многие стихотворения сборника Андрея Белого «Пепел»).

Но «филологичность» стилизаций у Вяч. Иванова и Брюсова подразумевает воспроизведение не просто «образа культуры», но и жанрового языка, жанровой структуры той или иной эпохи. Предельным случаем такого рода стилизации можно считать реконструкции. Так, Вяч. Иванов включает в четвертый отдел сборника «Прозрачность» цикл стихотворений «в духе античных дифирамбов, предназначавшихся для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены»[130] («Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный»). В. Брюсов, обращаясь к пушкинскому наследию, создает реконструкцию продолжения «Египетских ночей», хотя и пишет в предисловии, что «старался не выходить за пределы пушкинского словаря, его ритмики, его рифмы», при этом «чуждаясь всякой стилизации»[131].

Наиболее сложные образцы совмещения разнонаправленных жанровых и речевых стилизаций встречаются в творчестве Вяч. Иванова. Так, стихотворный цикл (или, точнее, стихотворная книга, включенная в «сверхкнигу» «Cor Ardens») Вяч. Иванова «Rosarium» (1910–1911) представляет собой один из труднейших для анализа и интерпретации текстов[132]. В этот цикл-сборник входят стихотворные тексты, варьирующие в самых разнообразных аспектах общий, архетипический для множества мировых культур *мотив розы.*

Одно лишь описание структуры «Rosarium»'а может продемонстрировать всю архитектоническую изысканность сложного целого. После стихотворного пролога «Ad Rosam» следу-

ют циклы, внутри которых выделяются подциклы: «Газэлы» (с подциклами «Газэлы о Розе», «Turris Eburnea»[133], «Новые газэлы о Розе»), «Эпические сказы и песни» (тоже с тремя разделами, один из которых — обширная эпическая поэма-стихотворная сказка «Солнцев перстень»), «В старо-французском строе», «Сонеты», «Антология Розы (Элегические двустишия)», «Разные лирические стихотворения», «Феофил и Мария (Повесть в терцинах)» и заключительный «Эпилог».

Обращает на себя внимание особая роль дантовской традиции. Речь идет о центральном положении цикла «Сонеты», связанного с именем автора «Божественной комедии», в которой символ мистической Розы заключает путь героя. Важно и то, что в конце «Rosarium»'а о дантовской традиции напоминает поэма в терцинах. В то же время особо отмечена и восточная культурная традиция: цикл «Газэлы» открывает «Rosarium» и задает важнейшие тематические мотивы и сюжеты всего сборника.

Та же изысканная сложность отличает жанровый репертуар сборника: газели, сонеты, духовные стихи, баллады, ле (Lai), рондо, рондели, триолеты, восьмистишия (Huitain), терцины, элегические дистихи, стихотворные сказки и др. При этом характерны именно отсылки к разнородным инонациональным по отношению к русской культуре традициям: персидская поэзия, французские стихотворные формы, западно- и восточнославянский фольклор, античность и др.

От читателя «Rosarium»'а требуется универсальная образованность: сюжеты стихотворений основаны на самых разнородных культурных подтекстах: античная мифология, католическая, средневековая и в особенности дантовская мифология Розы, рассказы о Франциске Ассизском, сюжеты византийских и славянских легенд и житий, северно-европейские фольклорные сказания, восточная суфийская традиция, армянские предания. При этом, как правило, тексты стихотворений почти никогда не пересказывают используемых сюжетов целиком, рассчитывая именно на читателя, чья эрудиция равна авторской. Правда, в отдельных случаях источники стихотворных сюжетов столь мало известны, что Иванов прибегает к автокомментарию, цитируя в авторских примечаниях источники стихотворений.

Источники текстов заслуживают особого разговора. В каком-то смысле творческая история этого цикла уникальна: среди важнейших текстов-источников, послуживших первоначаль-

ным творческим импульсом, едва ли не на первом месте оказываются научные статьи и монографии по проблемам исторической поэтики. В первую очередь, как это явствует из авторских примечаний, речь идет о статье А. Н. Веселовского «Из поэтики розы»[134]. Согласно авторским примечаниям, к тексту этой статьи восходят сюжеты стихотворений первого раздела цикла «Газэлы» («Газэлы о Розе»): упоминания о пленной деве в розовом саду, обнесенном «шелковою заставой» («Роза Меча»), об армянском празднике Преображения Вардавар («Роза Преображения»), о розе трех волхвов, эпиграф «Ты роза и я роза» в стихотворении «Роза Союза»,— все это стихотворные иллюстрации к отдельным фрагментам данной статьи. Реминисценции из Веселовского содержатся и в третьем разделе цикла «Газэлы» — «Новые газэлы о Розе»: упоминание о трех розах на одном стебле в заключительном стихотворении «Una».

Столь же очевидна связь со статьей Веселовского в цикле «Эпические сказы и песни» — реминисценции из этой статьи содержатся в стихотворении «Три гроба». Описание праздника «Росалий» (русалий), о которых говорится в стихотворении «ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΙΟΥ», в сонете «Розалии» и в поэме в терцинах «Феофил и Мария», также есть в статье Веселовского, однако в авторских примечаниях названы и две статьи Е. В. Аничкова — «Микола-угодник и св. Николай»[135] и «St. Nicolas and Artemis»[136].

Очевидно, цикл «В старо-французском строе» также восходит одновременно и к работам Е. В. Аничкова, и к статье А. Н. Веселовского. Вяч. Иванов не оставил на этот счет авторских разъяснений, однако Веселовский упоминает о старофранцузском романе, в котором идет речь о цветнике роз — Champ-flori (Champ-fleuri) как синониме рая[137]. Старо-французские поэтические формы анализируются в широко известной книге Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян»[138]. Более подробное изучение источников этого цикла — настоятельная проблема будущих комментаторов.

Ясно, что структура «Rosarium»'а наглядно реализует символистский принцип «соответствий» («одно через разное» и «разное как единое»[139]). Объединяющий все стихотворения цикла мотив розы выявляет в разных культурных традициях общую глубинную основу. Речь идет о связанной с символом розы теме мистической любви=пути к Богу, к слиянию с универсальной сущностью бытия. На это соположение в стихотворениях цикла разнородных и внутренне единых культур ука-

зывалось и самим Вяч. Ивановым, и исследователями его творчества. Однако обращают на себя внимание и другие способы объединения разных культурных традиций, более сложные, нежели простое соседство в цикле. Речь идет о соотнесении тематического материала, жанрово-строфических форм и стилистики в тексте отдельных стихотворений «Rosarium»'а.

В первом же цикле «Газэлы» используется твердая жанрово-строфическая форма, отсылающая к традициям восточной (арабско-персидской) поэзии, которая и по сей день редко используется в оригинальных русских стихах[140] и служит исключительно задачам стилизации. Вяч. Иванов строго придерживается формального канона газели: все стихотворения, входящие в этот цикл, строятся как вереница бейтов с единой рифмой и редифом:

Славит меч багряной **славой** *Роза*;
Расцветает в битве **правой** *Роза*.

В тридевятом, невидимом царстве
Пленена густой **дубравой** *Роза*.

За вратами из литого злата,
За шелкóвою **заставой** *Роза*.
(«Роза меча»)

При этом на протяжении всего первого раздела цикла — «Газэлы о Розе» в роли редифа выступает самое важное тематическое слово всего сборника — *роза*. В последующих разделах роль редифа может выполнять другое слово или словосочетание, но и оно так или иначе будет связано с мотивом *розы*. Так, раздел «Turris eburnea» («Башня из слоновой кости») назван по одному из именований Богоматери в католической «Литании Пресвятой Богородице», входящей в сборник молитв «Rosarium» («Розарий»). Но в таком случае редиф «Из слоновой кости башня» оказывается не только перифрастическим именованием Девы Марии, но одновременно и розы — общепризнанного христианского символа Богоматери.

Однако строгое соблюдение формального канона арабо-персидской газели отнюдь не распространяется на тематический канон этого жанра. Правда, сам мотив *розы* оказывается одинаково органичным и для восточной, и для христианской культуры: роза — едва ли не центральный образ всей персидской лирики, достаточно вспомнить «Гюлистан» («Сад роз», в

сущности — «Розарий») Саади или газели Гафиза. Интерес Вяч. Иванова к суфийской философии и поэзии хорошо известен и уже обсуждался в исследовательской литературе[141], хотя настоящее изучение этой проблемы еще впереди. Но тематическое наполнение газелей «Роза Меча», «Роза Преображения», «Роза Союза», «Роза трех волхвов», «Роза Вечных врат», трех газелей раздела «Turris Eburnea» и многих других стихотворений этого цикла — отнюдь не восточное, а европейское, христианское, как это явствует уже из их названий.

В газели «Роза Меча» угадывается целый ряд сюжетов, связанных с христианской культурой. Центральный, сопоставляемый с символом *розы* образ *меча* во многих мифологиях связан с героическими сюжетами. Но упоминание о мучениках и латах в финальной строке позволяет интерпретировать этот символ более конкретно, как атрибут рыцарей-крестоносцев. В то же время мотивы плена, согласно авторским примечаниям, восходят к старонемецким легендам. Иванов цитирует Веселовского: «Таково представление о Rosengarten'е в Вормсе и в Тироле: к последнему ведут четверо золотых ворот, и обведен он, вместо стены, шелковой нитью, но горе тому, кто проникнет к его розам, аромат которых разносится по лесу: смельчак поплатится рукой и ногой. Там царит демонический Лаурин, похитивший красавицу Симильду; витязи старонемецкой поэмы, носящей его имя, отваживаются на подвиг. Лаурин взят в плен, красавица освобождена»[142]. Мотивы пленной красавицы, освобожденной героем, разумеется, оказываются одной из вариаций ключевого для символистов гностического сюжета о пленной Мировой душе.

В то же время стилистика этой газели — а значит и объемлющее авторское сознание — уходит корнями в русскую культуру и прежде всего — русский фольклор. Изложение сюжета старонемецкой поэмы начинается русской сказочной формулой «В тридевятом, невидимом царстве». «Шелковая нить» превращена в «шелкóвую заставу», славянизмы «за вратами», «из литого злата», мотивы «кровавого пира», «лютых дебрей»,— все это расхожие формулы русских сказок и былин. Так идея глубинного единства человеческой культуры, конвергенции разных национальных культур становится фактором поэтики.

Соединение разнородных культурных традиций в пределах одного стихотворения становится в «Rosarium»'е ведущим и принципиальным художественным приемом. Так, цикл «В старо-французском строе» открывается французской балладой

«Cor Ardens Rosa». Как и в цикле «Газэлы», Иванов строго соблюдает строфический канон: рифмовка АБАБ+БВВБ, повтор-рефрен последней строки в каждой строфе, последняя полустрофа-посылка, делающая вывод:

Всех нежной Персии **даров**
Ты сладостней, цветов **царица**!
Ты — неги, песен и **пиров**
Наперсница. Ты — **чаровница**
Любви. Тобой цветет **гробница**.
Земля и твердь — одна **твоя**
Благоуханная **божница**,
А ты... ты — сердце бытия!

И так же, как и в газелях, тематический материал далек от собственной национальной почвы: в первой же строке упоминается «нежная Персия», в третьей строфе говорится о «смуглой жнице», отдыхающей в «чернеющих шатрах» под пальмами,— мир этой баллады отнюдь не европейский, не французский, а восточный. Стилистика же стихотворения, как и в цикле «Газэлы», ориентирована на русскую поэтическую традицию, главным образом — пушкинскую поэтическую фразеологию («ты — песен, неги и пиров / Наперсница», «Вдруг ало вспыхнешь, как денница», «Тебе поет моя цевница»). Очевидны и реминисценции из стихотворения Тютчева «Видение»:

Есть некий час, в **ночи, всемирного** молчанья,
И в оный час **явлений и чудес**
Живая **колесница мирозданья**
Открыто катится в **святилище** небес.
(Ф. Тютчев. Видение)

Когда **священный** свой покров
Раскинет звездная черница,
В **богоявлении миров**
Твоя дымится багряница.
Гремит за морем **колесница** —
Ты, солнце **ночи** затая,
Вдруг ало вспыхнешь, как денница...
(Вяч. Иванов. Cor Ardens Rosa)

Не проводя подробного сопоставления текстов Иванова и Тютчева, отметим их несомненное родство, а также определенную трансформацию тютчевской картины мира у Вяч. Иванова.

Столь же наглядно происходит конвергенция разных культурных традиций в цикле «Сонеты». Строфическая форма, связанная с романской и английской культурой, в стихотворении «Огненный змий» тематически соединяется со славянской мифологией:

Горят по раменьям купальские костры,
И папоротники по зарослям кудесят;
Но деды космами пред гостем занавесят
Волшебных россыпей трущобные шатры.

Наконец, последний перед «Эпилогом» раздел сборника — поэма в терцинах «Феофил и Мария», соединяет византийскую легенду X века о девственно-супружеской чете с рассказом о языческом празднестве Розалий (Росалий, Русалий). Строфическая форма, как уже говорилось, отсылает к «Божественной Комедии» и, шире, к католической традиции.

Таким образом, соединение разнонаправленной жанровой и речевой стилизации оказывается у Вяч. Иванова способом воплотить одну из самых дорогих для него идей. Речь идет о конвергенции разных культур как в соположении циклов, так и в структуре отдельных стихотворений. В заключение можно предположить, что смысл посвящения, предпосланного сборнику — «Единой и нашей Вере»,— отнюдь не сводится к биографическому, хотя бы и мифологизированному, подтексту. Все комментаторы указывают, что адресат посвящения — Вера Константиновна Шварсалон, падчерица Вяч. Иванова, дочь его покойной жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, от первого брака[143]. В 1910 г. В. К. Шварсалон стала гражданской женой Вяч. Иванова. Однако определение «единой» заставляет по меньшей мере предположить, что, помимо личного биографического плана, посвящение имеет и сверхличный смысл, и слово «Вера» должно быть воспринято не только в качестве женского имени, но и как обозначение глубинного смысла разных мировых религий.

Проведенный в работе анализ позволяет сделать вывод о стилизации как об одном из катализаторов, разлагающих устоявшиеся стилевые и жанровые каноны, способствовавших формированию иных — неореалистических, постсимволистских — парадигм.

---

[1] Здесь и далее курсивом отмечены слова, выделенные авторами статьи, разрядкой — авторами цитируемых материалов.

[2] *Долинин К. А.* Стилизация // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 180.

[3] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 247–248.

[4] *Долинин К. А.* Стилизация. С. 180 (со ссылкой на кн.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 258–259).

[5] *Троицкий В. Ю.* Стилизация // Слово и образ. М., 1964. С. 187.

[6] *Мушенко Е. Г, Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 61.

[7] Там же. С. 55.

[8] Там же. С. 57.

[9] Там же. С. 58–70.

[10] О различиях между этими двумя значениями термина «сказ» см.: *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 269.

[11] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

[12] *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 176.

[13] *Долинин К. А.* Стилизация. С. 181.

[14] Там же. С. 180–181.

[15] *Корецкая И. В.* «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века (1890–1904). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 131.

[16] *Лапшина Н.* «Мир искусства». М., 1977. С. 83.

[17] См.: Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1972. С. 32–35, 38–39.

[18] *Лапшина Н.* «Мир искусства». С. 144.

[19] См. там же. С. 111–114.

[20] Там же. С. 289.

[21] *Паперный В. М.* Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: А. А. Блок и А. Белый — истолкователи Н. В. Гоголя. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982. С. 8.

[22] *Грановская Л. М.* Из истории русской лексики конца XIX — начала XX века (изменения в нормах и оценках) // Литературная норма и просторечие. М., 1977. С. 7.

[23] Там же. С. 9.

[24] *Минц З. Г.* [Вступ. ст. к публикации:] Переписка с А. М. Ремизовым (1905–1920) // Александр Блок. Новые материалы и исследования, книга вторая (Литературное наследство. Т. 92). М., 1981. С. 77–78.

[25] *Григорьев В. П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979. С. 93.

[26] К данному резервуару моделей в разное время и с различной степенью интенсивности обращались Бунин («Смерть пророка», «Святые», «Аглая»), Куприн («Суламифь»), Андреев («Елеазар», «Иуда Искариот», «Царь»), Чириков («Волжские сказки») и другие авторы,

в творческой палитре которых стилизация являлась достаточно маргинальной краской

[27] *Максимов Д.* Брюсов: поэзия и позиция. Л., 1969. С. 63–64.

[28] *Брюсов В. Я.* Неизданная проза. М., 1934. С. 4–6.

[29] *Максимов Д.* Указ. соч. С. 110.

[30] Там же. С. 115.

[31] Там же. С. 125–127.

[32] *Пуришев Б. И.* Брюсов и немецкая культура XVI века // *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 4. С. 332.

[33] См.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Wiener Slawistester Almanach. 1978. Bd. 1. S. 79–107; Bd. 2. S. 73–96.

[34] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 341.

[35] Там же. С. 42.

[36] *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 456.

[37] *Измайлов А.* Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910. С. 91.

[38] Так, по аналогии с принятым в теории перевода термином «реалия», можно обозначить слова и выражения, не имеющие аналогов в беллетристической норме и обычно становящиеся яркими речевыми маркерами воспроизводимого в стилизации речевого мира; они «непереводимы», характерологичны, контекстуальны.

[39] *Гаспаров М. Л.* Комментарии // *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 5. С. 545.

[40] Там же. С. 550.

[41] Там же.

[42] См.: *Паперный В. М.* В поисках нового Гоголя // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца — начала в. М., 1992. С. 21–46.

[43] О своеобразии восприятия А. Белым славянофильской антитезы «Россия—Запад» и отношении ее в проблеме Востока и Запада в творчестве писателя см.: *Долгополов Л. К.* Литературные и исторические источники романа А. Белого «Петербург» // *Долгополов Л. К.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977. С. 219–223.

[44] Подробнее о речевой организации повести см.: *Козьменко М.* Автор и герой повести «Серебряный голубь» // *Белый Андрей.* Серебряный голубь: Повесть в семи главах. М.: Худож. лит., 1989. С. 14–28.

[45] Линия, начало которой В. М. Паперный вслед за другими современными исследователя ошибочно относит к работам А. Волынского, Д. Мережковского, В. Розанова и других «неотрадиционалистских» интерпретаторов (см.: Указ. соч. С. 6–7) и которая на самом деле восходит к Достоевскому (см.: *Бочаров С.* Переход от Гоголя к Достоевскому // *Бочаров С.* О художественных мирах. М., 1985. С. 197.)

[46] В журнальном варианте («Весы», 1909, № 3–10) «Серебряный голубь» определен как роман, в первом отдельном издании (М.: Скор-

пион, 1910) и втором (*Белый А.* Собр. соч. Т. 7. М.: Издание В. В. Пашуканиса, 1917 — незавершенное издание, Т. 7 содержит главы 1–4) — как повесть, в третьем издании (Берлин: Эпоха, 1922, в двух томах) первоначальное жанровое обозначение «роман» восстановлено.

[47] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 427.

[48] *Крайний Антон.* Разочарования и предчувствия // Русская мысль. 1910. № 12. С. 181.

[49] *Старикова Е.* Реализм и символизм. С. 208–209.

[50] *Бердяев Н. А.* Русский соблазн // Русская мысль. 1910. № 11. Отд. 2. С. 113. Современную интерпретацию мировоззренческих основ и проблематики «Серебряного голубя» см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 278–300.

[51] *Долгополов Л. К.* Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. С. 158–204.

[52] *Пискунов В.* «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Вопросы литературы. 1987. № 10. С. 141.

[53] *Пустыгина Н.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург»: Статья 1 // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 414. Тарту, 1977. С. 80.

[54] Там же.

[55] Там же. С. 81.

[56] Там же. С. 84.

[57] *Старикова Е.* Реализм и символизм. С. 223.

[58] См. также: *Долгополов Л. К.* Литературные и исторические источники романа А. Белого «Петербург» // *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. С. 205–251.

[59] *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 298.

[60] Там же. С. 21.

[61] *Жирмунский В.* О ритмической прозе // *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975. С. 571–572.

[62] *Паперный В. М.* Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века. С. 14.

[63] *Ремизов А.* Огонь вещей: Сны и предсонье: Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский. Париж, 1954. С. 211.

[64] *Рыстенко А. В.,* проф. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова (Сочинения Алексея Ремизова, тт. I–VIII, издательство: «Шиповник», СПб., 1911–1912 г.). Одесса, 1913. С. 102.

[65] См.: *Лихачев Д. С.* Избранные работы в трех томах. Л., 1987. Т. 1. С. 273.

[66] *Ремизов А.* Стефанит и Ихнилат: Повесть о двух зверях. Париж, 1954.

[67] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 131–132.

[68] *Лурье Я.* А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат» // Русская литература. 1966. № 4. С. 178, 179.

[69] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 7. СПб., 1910–1912. С. 14. Далее ссылки

на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

[70] Подробнее см.: *Козьменко М. В.* «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 26–32.

[71] *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. С. 133–139.

[72] *Козьменко М. В.* Мир и герой Алексея Ремизова (к проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя) // Филологические науки. 1982. № 1. С. 24–25.

[73] См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 1986.

[74] *Рыстенко А. В.* Указ. соч. С. 64–65.

[75] *Ремизов А.* Письмо в редакцию // Рус. ведомости. 1909. 6 сент. (№ 205).

[76] См.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 166–310.

[77] См.: *Лавров А. В.* «Взвихрённая Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. Взвихрённая Русь. М., 2000. С. 544–557.

[78] *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин (Новые материалы) // Блоковский сборник: II. Тарту, 1972 // Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. С. 350.

[79] При ссылках римские цифры в скобках соответствуют четырем прозаическим сборникам Кузмина, а именно: I — М. Кузмин. Первая книга рассказов. М., 1910; II — М. Кузмин. Вторая книга рассказов. М., 1910; III — М. Кузмин. Третья книга рассказов. СПб., 1913; IV — М. Кузмин. Покойница в доме. Сказки. СПб., 1914.

[80] Так, Н. Б. Грамматчикова выделяет следующие типы стилизации: «античная проза», стилизация европейских романов XVII–XVIII вв. и стилизация повестей Пушкина (к последней — достаточно спорной — группе относятся «Письма девицы Клары Вальмон к Розалии Тютельмайер» и «Набег на Барсуковку») (*Грамматчикова Н. Б.* Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин). Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 161–173.

[81] *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования. М., 1975. С. 236–280.

[82] См.: *Костюхин Е. А.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.

[83] *Кузмин М.* Подвиги Великого Александра. Повесть в четырех книгах // Весы. 1909. № 2. С. 18.

[84] *Кузмин М.* Подвиги Великого Александра // Весы. 1909. № 1. С. 36.

[85] *Кузмин М.* Подвиги Великого Александра // Весы. 1909. № 2. С. 18.

[86] Ср.: «При том, что роман Кузмина стилизован под средневековый роман (и Александр оказывается *королем*), выполнен в русифицированной стилистике, правда, не столь радикальной, как древнерусская "александрия", он по своей филигранной отделке напоминает прозу поэта, в которой, кстати говоря, весьма органично смотрятся оракулы — три элегических дистиха <...>» (*Панова Л. Г.* Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение. 2006. № 2. С. 228–229).

[87] *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. Отд. 1. С. 6.

[88] Там же. С. 9.

[89] Там же.

[90] *Кузмин М.* Условности. Книга статей об искусстве. М., 1922. С. 184.

[91] *Ходасевич Вл.* Русская поэзия (обзор) // Альманахи издательства «Альциона». М., 1914. Кн. 1 (изд. 2). С. 207.

[92] *Кузмин М.* Покойница в доме. Сказки. СПб., 1914.

[93] *Лавров А. В., Гречишкин С. С.* Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб., 2004. С. 85.

[94] Подробнее см.: *Приходько И.* «Легенда» Флобера в русских переводах // *Флобер Г.* Легенда о Святом Юлиане Милостивом. Переводы с французского: Иван Тургенев, Александр Блок, Максимилиан Волошин. М., 2007. С. 146–151.

[95] См. его сборники: Стихи А. К. СПб., 1905; *Кондратьев Ал.* Черная Венера: Вторая книга стихов. СПб., 1909.

[96] *Кондратьев Ал.* Улыбка Ашеры: Вторая книга рассказов СПб., 1911. С. 3.

[97] *Луис Пьер.* Песни Билитис. Перевод Ал. Кондратьева. СПб., 1907.

[98] Цит. по ст.: *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин. С. 350.

[99] *Кондратьев Ал.* Улыбка Ашеры. С. 88.

[100] Рассказ посвящен И. Ф. Анненскому, что, по-видимому, свидетельствует о завуалированной полемике с глубоко трагедийной трактовкой той же темы в пьесе Анненского «Фамира-кифаред».

[101] Рассказ «В пещере» получил весьма положительную оценку Блока (*Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 84), проза Кондратьева нравилась Брюсову (ЛН. Т. 85. М., 1976. С. 220, 228) и глубоко импонировала И. Анненскому (см. его рецензию на «мифологический роман» Кондратьева «Сатиресса» (1907): Перевал. 1907. № 4. С. 62).

[102] Показательно, что в более раннем рассказе на ту же тему — «Последнее искушение» (см.: *Кондратьев Ал.* Белый козел: Мифологические рассказы. СПб., 1908) повествовательная манера последовательно выдержана в традиционных библейских тонах.

[103] Письма А. А. Кондратьева к Блоку (1903–1912) / Предисловие, публикация и комментарии Р. Д. Тименчика // ЛН. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 555.

[104] Ср. с замечаниями о различиях в подходе к мифу у Кондратьева и

Ремизова в кн.: *Топоров В. В.* Неомифологизм в русской литературе. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990. С. 34–39.

[105] *Садовской Б.* Адмиралтейская игла: Рассказы. Пг., 1915.

[106] Показательны и названия глав повести: «Перст судьбы», «Ястреб и голубка», «Поруганный обет», «Суд чести». Повесть в целом и каждая главка в отдельности снабжены эпиграфами из поэзии 1820–1830-х годов.

[107] *Садовской Б.* Адмиралтейская игла. С. 102–103.

[108] *Садовской Б.* Игорев сокольник // Альманахи издательства «Альциона». М., 1914. Кн. 1. С. 117 (начало повести).

[109] *Садовской Б.* Двуглавый орел // Русское слово. 1911. № 8. С. 13.

[110] Там же. С. 23–24.

[111] *Ходасевич Вл.* Русская поэзия (обзор) // Альманахи издательства «Альциона». Кн. 1. С. 207.

[112] *Садовской Б.* <Автобиография> // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 5. Ед. хр. 62. С. 4.

[113] *Ауслендер С.* Рассказы: Книга II. СПб., 1912.

[114] См., например, рецензии на первый сборник Ауслендера А. Белого (Весы. 1908. № 6), Ю. Айхенвальда (Русская мысль. 1908. № 5), А. Горнфельда (Русское богатство. 1908. № 11), М. Гершензона (Вестник Европы. 1908. № 7).

[115] *Ауслендер С.* Рассказы: Книга II. С. 5.

[116] Говоря о стилизации в вошедшей в книгу повести «Ночной принц», Н. Д. Тамарченко констатирует: «Способы создания "языка эпохи" здесь ориентированы на прозу Пушкина — и как на стилизуемый объект, и как на образец, в свою очередь, решения такой задачи. Так язык вставного письма в повести заметно архаичнее устной речи персонажей, что напоминает "Капитанскую дочку". В то же время речь повествователя близка к стилистике "Пиковой дамы", а в изображении театра и околотеатральной суеты она содержит к тому же аллюзии на текст "Евгения Онегина" и даже цитаты из него <...>» (*Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 123).

[117] *Грачева А. М.* Петербургское чародействие. (Проза Сергея Ауслендера 1905–1917 годов) // *Ауслендер С. А.* Петербургские апокрифы: Роман, повести, рассказы / Сост., вступ. ст., коммент. А. М. Грачевой. СПб., 2005. С. 21.

[118] *Ауслендер С.* Рассказы: Книга II.. С. 46.

[119] Там же. С. 90.

[120] *Ауслендер С.* Прекрасный Марк // Весы. 1907. № 3. С. 24.

[121] *Грачева А. М.* Петербургское чародействие. С. 16.

[122] Однако ср. иную типологию у А. М. Грачевой, в основе которой лежит скорее проблемно-тематический принцип; образцами, иллюстрирующими вычленяемые при этом виды прозаической стилизации, названы: повесть В. Мозалевского «Воспоминания фрейлины» (эстет-

ская «игра с вещью»), проза Брюсова (стилизация как «форма для изображения современных героев и их проблем»), произведения М. Кузмина («реализация "ретроспективной утопии", пронизанной "романтической иронией"») (*Грачева А. М.* Петербургское чародейство. С. 14, 15).

[123] Инволюция — как противоположность эволюции — определяется как «переход от виртуального к актуальному, все большая выявленность в поэтическом языке того, что искони было его скрытой сущностью». Автор опровергает реальную возможность подобного феномена (*Женетт Жерар.* Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 15).

[124] Об установлении жанровых границ повести см.: *Тамарченко Н. Д.* Указ. соч. С. 14–40.

[125] *Кузмин М.* О прекрасной ясности. С. 8–10.

[126] *Брюсов В. Я.* Объяснение автора к «Снам человечества» // *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 1973. С. 460.

[127] *Брюсов В. Я.* Предисловие // Там же. С. 60.

[128] См.: *Зайцев А. И.* Аргонавты // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 98–100.

[129] *Гаспаров М. Л.* Эпиграмма // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. Стлб. 914.

[130] *Иванов Вяч.* Примечание о дифирамбе // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971. С. 816.

[131] *Брюсов В. Я.* Египетские ночи: Поэма в 6 главах. (Обработка и окончание поэмы А. С. Пушкина) // Стремнины: Альманах. М.; Л.: Л. А. Слонимский, 1916. С. 3.

[132] Наиболее развернутую характеристику цикла см. в статье: *Павловская М.* Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова «Rosarium» // Studia Slavica Hung. Budapest, 1966. T. 41. P. 199–208; см. также: *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cambridge University Press, 1989. P. 207; *Rudich V.* Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Ed. *R. Jackson* and *L. Nelson*. New Haven, 1986. P. 275–280; *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 42; *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова. М., 2000. С. 80–94.

[133] Башня из слоновой кости (*лат.*).

[134] Издание, которым в 1910 г. мог пользоваться Иванов: *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // Привет: Художественно-литературный сборник. СПб., 1898; современное издание: *Веселовский А.* Из поэтики розы // *Веселовский А.* Женщины и старинные теории любви. М., 1990. С. 84–96.

[135] Записки Неофилологического Общества. 1892. № 2.

[136] Folklore. 1894.

[137] *Веселовский А.* Женщины и старинные теории любви. С. 95–96.

[138] *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян: Ч. 1–2. СПб., 1903–1905.

[139] См. об этом: *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 111–125.

[140] Ср. утверждение М. Л. Гаспарова: «Твердые формы восточной поэзии применяются обычно только в переводах» (*Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 193).

[141] См.: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // Серебряный век в России. М., 1993. С. 167–210; *Шишкин А.* «Певец у суфитов» (По рукописям Римского архива) // Studia Slavica Hung. T. 41. Budapest, 1996. P. 291–309; *Магомедова Д. М.* Вяч. Иванов и А. А. Фет // Ibid. P. 167–174.

[142] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 812. Ср.: *Веселовский А.* Женщины и старинные теории любви. С. 94.

[143] См.: *Дешарт О.* Парерга и паралипомена // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 811.

В. В. Полонский

МИФОПОЭТИКА И ЖАНРОВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

В науке уже стали традиционными рассуждения о том, что на рубеже XIX–XX веков кризис социальной характерологии классического романа, и исторической эволюционности вообще, предопределил «пафос мифологизма» — свойственное ему «обнаружение постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях»[1], его связь с фрейдистским и юнгианским психоанализом, свидетельствующую об эмансипации индивидуума от общественного контекста. В результате личность в литературе универсализируется, «что позволяет ее интерпретировать в терминах символико-мифологических»[2].

Исследование мифологизации как одного из центральных устремлений русского модернизма в последние десятилетия превратилось не только в очень востребованный литературоведческий сюжет, но и в предмет бесчисленных квазинаучных спекуляций, породило множество филологических курьезов. Безмерное расширение сегодня понятия миф (как и соответствующих дериватов: мифологизм, мифопоэтика, мифологема и т. п.) и производная от этого экспансивность в попытках его приложения в качестве универсального интерпретационного инструмента к самому разнообразному кругу явлений заставляют вспомнить предложенное в свое время Максом Мюллером классическое определение мифа как «болезни языка». Но при этом наполнить это определение не научно-дескриптивным, а, так сказать, метафорическим смыслом: миф, действительно, стал в «мейнстриме» нынешней филологии болезнью, зачастую разрушающей и дискредитирующей сам научный язык.

В наши задачи не входит обсуждение вопроса об основательности мифологической критики (Дж. Л. Уэстен, М. Бодкин, Дж. Кэмпбелл, Р. Чейз, Н. Фрай, М. Элиаде и др.) как таковой с ее уязвимой установкой на восприятие мифа в качестве то-

тальной порождающей структуры по сути всякого художественного творчества. Достаточно констатировать, что постановка проблемы, засвидетельствованная этой установкой, очень актуальна если и не для всей русской литературы конца XIX — начала XX века, то по крайней мере для ее наиболее ориентированной на новаторство части — для модернизма. Причем актуальна в том числе и в контексте жанровых вопросов, пусть и понимаемых достаточно широко. Имеется в виду в высшей степени важное для символистской эстетики напряжение между полем искомых/конструируемых универсальных структур и вариантами их реализации в разнообразных художественных формах, которые теперь осознаются как проблемные. При этом напряжение такого рода возникает во многом именно в связи с кризисом канонической жанровой системы на рубеже веков, что, как мы увидим, приводит к формообразованию с неизбежной проекцией на инвариантный мифологический механизм.

Символистские поиски универсального мифологического инварианта литературных форм были отчасти предопределены логикой развития отечественной историко-культурной мысли второй половины XIX столетия. На рубеже веков рефлексии русских символистов на эту тему реанимировали вопросы, поставленные еще в 1870 году А. Н. Веселовским: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»[3]

Актуализация подобной диахронической памяти литературных форм соседствовала в модернистской литературе с попытками комбинаторного структурирования порождающего механизма в плане синхронии. Отсюда — характерное для современной науки осмысление наследия символизма как «гипертекста», или «пратекста», что, как замечает А. Ханзен-Леве, «вполне соответствует символистскому самопониманию» и «представляет собой весьма интересную аналогию тезису о том, что каждый отдельный мифологический текст является "развертыванием" единого и единственного "мифа"»[4].

Наиболее целостно процессы смыслопорождения такого рода были описаны в программной статье З. Г. Минц как феномен символистского «неомифологизма»[5]. Предложенный исследователем концепт отличается редким в истории литературы сочетанием точности осмысления словесного феномена с его всеохватностью, объемля самые разные уровни — от лингвостилистики до художественной «модели мира». Этим обусловлены его эвристическая ценность и популярность в современном литературоведении, равно как и соблазн описания под «мифопоэтическим» углом зрения любых явлений модернистской эстетики при сопутствующем пренебрежении несходством разных ее составляющих.

Поскольку предметом обозрения в этой статье становятся именно жанровые следствия мифопоэтических поисков литературы рубежа XIX–XX веков, большая часть проблем, сопряженных с понятием «неомифологизма», окажется вне нашего поля зрения. Равно как за скобки выводятся любые транскрипции мифов и мифологических категорий в художественный текст, если они не подразумевают значимой перестройки жанра и жанровой системы. Тут, однако, мы сталкиваемся с серьезной методологической сложностью.

Тотальность мифопоэтических структур в модернистской эстетике «серебряного века» обусловлена парадоксальным сочленением в ней «панхронизма» с «атемпоральностью», в результате чего «течение исторического времени прерывается мессианским актом тотального обновления и все предыдущие эпохи предстают в новом идеальном синтезе», при этом «понятие *культурной традиции*, доминировавшее в сознании предшествующего столетия, заменяется идеей *культурного мифа*», а «историческая последовательность уступает место мифологической симультативности»[6]. Такое положение вещей подразумевает не просто принципиальную переоценку всех институтов культурной преемственности, в том числе и канонической жанровой системы. Оно влечет за собой также опрозрачивание границ между традиционно-каноничным и новаторски-экспериментальным, их зеркальную обратимость, результирующую в симбиоз археологизма и авангардной футуристичности. Как следствие, в одном и том же тексте могут соприсутствовать ориентация на определенную каноническую форму, актуализация архаической «памяти» протожанра (на стадии мифа и/или ритуала) и акт индивидуально-авторского мифологизаторского эксперимента, при котором жанровая перспектива

оказывается подчиненной новациям в области эйдологии и языка. В таких случаях бывает очень трудно провести четкую границу между жанровыми и нежанровыми аспектами мифопоэтики. И подобное объемлет едва ли не большую часть литературного материала «серебряного века», который может проходить по филологическому ведомству мифопоэтики. В связи с этим мы будем, за редким исключением, ограничиваться обозначением в основном только тех литературных фактов, в которых ориентация на мифологизм (причем по преимуществу в его «чистом виде») более или менее явственно у автора сопрягается с рефлексией по поводу жанровой формы.

Вторая — и не менее важная — проблема связана с дискуссионностью понятий *миф* и *мифологема* как элементов поэтики художественного текста. Обсуждение этого эпического по научной масштабности вопроса никак не входит в задачи автора статьи. Поэтому позволим себе просто оговорить принципы ограничения подлежащего анализу материала.

В перспективе проблематизации жанрового аспекта мифопоэтики сразу укажем, что такой очевидный сюжет, как «литература рубежа XIX–XX веков и фольклор», при всей его важности, объемности и близости — в основном, правда, опосредованной — к нашей теме, предметом пристального обозрения не станет. Это совершенно самостоятельная проблема, требующая применения особой филологической методологии.

Беспрецедентно большое значение *мифологизма/неомифологизма* для литературы порубежного периода, прошитость им самых разных литературных страт, очень высокая продуктивность соответствующих моделей, чрезвычайно широкий круг порождаемых ими текстов и ограниченные объемы статьи заставляют отказаться от претенциозных стремлений исследовать проблему в максимальной полноте. Цель работы состоит в обобщенной обрисовке основных векторов жанровой эволюции, обусловленной мифопоэтическим, что влечет за собой отказ от каталогизации и систематизации самых разных и более чем многочисленных вариантов мифорефлексов в жанровой поэтике литературы. Наиболее важные тенденции, связанные с нашей темой, будут продемонстрированы локально, на примере ограниченного набора репрезентативных текстов.

При этом мы, за редким исключением, выводим за скобки авангардные — и, шире, постсимволистские — явления мифопоэтики, поскольку, они, во-первых, окончательно развернув свой потенциал по большей части уже в 1920-е годы, систем-

но-эстетически принадлежат скорее следующему этапу развития литературы, во-вторых, оказываются гораздо более проблематичными с точки зрения анализа именно жанрового аспекта художественной фактуры и, наконец, по причинам, перечисленным выше, нуждаются в отдельном аналитическом очерке.

* * *

Рассуждая о судьбе мифопоэтических импульсов в русской эпике рубежа веков, нужно помнить о том, что эту эпоху в современной науке обычно называют по преимуществу поэтической. И вместе с тем нет никаких оснований сомневаться в справедливости слов З. Г. Минц, подчеркивавшей первенство в процессе мифологизации именно прозаических форм: «Поскольку в мифе важнейшими для "нового искусства" чертами оказывались повествовательность и обращение к миру вне авторского "я", первыми "текстами-мифами" русского символизма были прозаические эпические произведения — романы (романная форма привлекала и тем, что универсальный "миф о мире", казалось, требовал широкой панорамы жизни и культуры, и своей связью с ведущим жанром социальной литературы XIX в., который должен был в "синтезе" с поэтикой мифа создать произведение нового типа)»[7].

Здесь обращает на себя внимание важная оговорка о связях неомифологической прозы (в статье исследователя — прежде всего трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» и романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») с литературным наследием предшествующего столетия. В *лирических* формах мифопоэтика была в основном сориентирована на созидание поэтического мифа как «символа духовных истин, орудия имагинативного познания сверхчувственных сущностей»[8] посредством авторской реаранжировки мифологем в перспективе построения индивидуальной сюжетной мифологии (в семантическом пределе — «автобиографического мифа»[9]), то есть на выработку вторичного метаязыка, комбинаторику новых личностных мифов. Что же касается форм *прозаических*, то при всей разности индивидуальных художественных моделей отдельных писателей они в основном развивались по совершенно иному пути — в них актуализировался мифопоэтический потенциал генетической (архаические истоки и имплицитное присутствие мифогенных структур) и исторической (наследие предшествующей классической традиции) памяти романного жанра.

Ясно, что русская проза рубежа веков во многом представляла собой плотное реминисцентное поле, в котором новые художественные смыслы зачастую формировались путем интертекстуального монтажа устойчивых тем, мотивов и образов классики. Причем по преимуществу национальной, XIX столетия. При этом важно отметить, что вошедшее в обиход обозначение таких устойчивых элементов литературными «мифологемами» далеко не всегда плод терминологической размытости и сомнительной метафоричности. Методология мифологического анализа оказывается вполне применимой по крайней мере к одной конкретной составляющей поэтики словесных форм, а именно — к литературным архетипам. В связи с этим очень существенно то, что, по словам Е. М. Мелетинского, «судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядно выступает на материале русской литературы, тем более что сами русские писатели, как правило, претендуют на гораздо более широкий охват мировоззренческих проблем, чем их западноевропейские коллеги, на масштаб, сравнимый с мифологическим охватом архетипов»[10].

Когда подобные образность и мотивика с сильным архетипическим зарядом, заимствованные у русской классики, становятся «кирпичиками» при строительстве романов и повестей «серебряного века», то неизбежно вырастающий отсюда уровень вторичной мифологизации («неомифологизации») вступает во взаимодействие с мифоструктурами, лежащими в основе исконных жанровых моделей эпики. Наиболее последовательно эти процессы протекают в романной форме, поскольку «сам жанр романа предполагает ту текстовую целостность, в которой более или менее адекватно "успевает" — в принципе — проявить себя и целостность мифопоэтического сознания»[11]. При этом принципиально важен не только внешний фактор «вместимости» романа, но и близость его жанрообразующих структур базовым архетипическим моделям, подразумевающим «космизацию первичного Хаоса», «борьбу и победу Космоса над Хаосом»[12]. Их суть В. Н. Топоров резюмирует так: «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи) <...> Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому ("видимому") космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое ("невидимое"), хаотическое состояние»[13].

Этот базовый мифологический сюжетный инвариант одномерен (изоморфен) жанровым структурам романа, которые задаются его историческим генезисом: «роман <...> обусловливается <...> взятым из риторики принципом контроверсы, т. е. некоторого неразрешимого положения, до конца остающегося проблематическим <...>»[14].

В классическом романе XVII–XIX веков контроверсы, лежащие в основе сюжета, подразумевали, как правило, некий набор противоречий авантюрно-бытового, эротического, социального, психологического, мировоззренческого свойства, в решение которых погружен активный герой. В наиболее показательных образцах «высокой» прозы «серебряного века» переориентация на мифогенные структуры во многом была подготовлена романистикой Достоевского, персонажи которого уже в большой степени были эмансипированы от лежащего в основе эмпирического повествования авантюрного сюжета и каждого из перечисленных выше видов контроверс, а потому «незавершены», «недовоплощены» в пределах «расширенного романного пространства». При этом благодаря интериоризации авторской позиции внутрь героев они «решали одну и ту же задачу», оказывались «намагничены в одну сторону»[15].

В ведущих текстах рубежа XIX–XX веков эти тенденции укореняются и способствуют мифологизации романа. В качестве основного двигателя сюжета и модели, порождающей художественную картину мира, зачастую выступает инвариантная схема противостояния Хаоса/Космоса (именно в решение этой контроверсы так или иначе погружаются основные герои), имплицирующая ряд вторичных инвариантов — антитезы Азии/Европы («Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва» А. Белого), Христа/антихриста, Богочеловечества/Человекобожества (соловьевские рефлексы в романах Д. С. Мережковского), статичного хтонически-инфернального быта/бытийственности мира фантазии или сна («Мелкий бес», «Творимая легенда» Ф. Сологуба, проза А. Ремизова), черносотенного бесовства/социально-гуманистического героизма («Сатана» Г. Чулкова), рационально-эгоистичного хищничества/волевого «я», ищущего самоутверждения в очистительно-деструктивном порыве («Фома Гордеев» А. М. Горького) и т. п. Контроверсы авантюрно-бытового, эротического, социального, мировоззренческого планов, никак не отменяясь и не размываясь, встраиваются в эту порождающую схему, тем самым обнажая ее с гораздо большей явностью, чем то имело место в классическом романе XIX века.

В принципе любой архаической структуре свойственна проблематизация устойчивой («космологической») модели, внутри которой гнездятся потенциально опасные остатки хаоса[16]. Однако в «классических», «чистых» мифологических системах победа неизбежно остается за силами космизации.

Мифопоэтическая русская эпика рубежа веков представляет в этом смысле совершенно иной расклад сил. Чаще всего инвариантный сюжет подразумевает ту или иную степень инверсии базового противоречия, пересмотра, если не дискредитации, стерильного архаико-мифологического его разрешения. Под сомнение ставится сама правомочность и состоятельность «космологических» сил, их способность к творчески плодотворной победе над «хаосом».

Так, в «Серебряном голубе» Белого космизированное начало, связанное с миром дворянской усадьбы Гуголево, символизирующей логицизм западнической культуры послепетровского времени, не в силах противостать дикому деструктивному хаосу под-/бессознательной национально-хтонической, «восточной» стихии «голубиного» сектантства, жертвой которой падает протагонист — Петр Дарьяльский. Автор романа, написанного по лекалам гоголевских сочинений, не случайно растворяет свой образ в пространстве текста, делает его значительно более зыбким, не столь авторитетно выраженным, чем то имело место у создателя «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Мертвых душ». Меньшая степень «трансгредиентности»[17] автора по отношению к художественному миру героев подчеркивает проблемность, неразрешимость основной коллизии между духовными токами космичного Запада и хаотичного Востока в первой части так и не завершенной трилогии. И все-таки возможность такого разрешения присутствовала в сознании Белого периода работы над «Серебряным голубем», о чем свидетельствуют программные размышления писателя в статье того же 1909 года «Гоголь» — своеобразном комментарии к собственным интенциям при создании мифопоэтического текста о судьбах родной земли: «Русь! Чего ты хочешь от нас? Пред завесою будущего мы, словно неофиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма — что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван? <...> Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта — служение родине не только в фор-

мах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина»[18].

Как видим, разрешение коллизии, положенной в основу романа, Белый видел в акте культово-мистического претворения художественного познания в мистерию. Причем мистериальный прорыв сопрягался в сознании писателя, как и у большинства его собратьев по символистскому цеху, с категорией будущего, что предопределяло апокалиптическую заостренность духовно-эстетического поиска. Однако принципиально важно, что мистерия как жанропорождающая структура состоялась в романе лишь отчасти — с сопутствующим расщеплением смысловой целостности на противостоящие друг другу содержательный и формальный планы.

Так, потенциальное разрешение противоречия в «Серебряном голубе» связано с отрезвляющим воздействием на героя «учителя»-теософа Шмидта, посещение которого помещено в композиционный центр. С этого момента глаза Дарьяльского должны были открыться на опасности «голубино-азиатских» искушений. Но схема традиционного идеологического романа отказывается работать. Она побеждена мистериальными структурами, которые на уровне сюжетостроения предопределяют неизбежность жертвенного заклания протагониста, противоречащего рациональной логике теософских построений. В отличие от классического романа, где герой делает выбор, жизненно и мировоззренчески определяется в динамике прохождения череды коллизий, контроверс и испытаний, в тексте Белого итог внутреннего развития протагониста изначально задан его символической ролью в мистериальном сюжете. Дарьяльский воплощает собой функцию синкретики Христа и Диониса в духе «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова. Не случайно автор заставляет его «еловую сорвать ветвь, завязать концы и надеть на себя вместо шапки», сочленяя тем самым дионисийскую лозу с Терновым венцом Спасителя. Однако в финале гибель Дарьяльского подана как инверсия сотериологической мифологемы. Орудием «заклания», по законам иронического остранения, выступает вполне прозаичная собственная трость героя. Вместо воскресения — лаконичное «он больше не возвращался». Сам Петр отнюдь не по собственной воле выбирает Голгофу, и жертвоприношение, совершенное вакхическими «собратьями», предстает некатартическим убийством — окончательным торжеством Хаоса.

Состоявшись на уровне нарратива и подчинив себе формальные структуры романа, мистерия выказала свою неспособность явить содержательное преображение романического героя и эпического пространства.

Потенциальный выход из этого тупика зачастую виделся писателям рубежа веков в обращении к мистериально-диалектической структуре макроцелого (тезис-антитезис-синтез), что на композиционном уровне вело к триадичной циклизации, где третья часть должна была содержать разрешение космо-хаотической контроверсы. Наиболее наглядный пример такого рода представляет собой трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Здесь производными инвариантного мифологического конфликта выступают антитезы плоти/духа, классического эстетизма/аскетизма, демиургии/исторической почвы. Однако не случайно, что *сюжетного*, собственно внутритекстового разрешения это противостояние так и не находит. В заключительных сценах романа «Петр и Алексей» оно через явление Тихону Иоанна Богослова — благовестителя тайн Святого Духа — предстает лишь как обетование будущего.

Не в меньшей степени показательна и неудача Белого воплотить в жизнь план создания трилогии «Восток и Запад»[19], а затем, в качестве третьей части этого несостоявшегося макроцелого, написать трехтомный цикл «Моя жизнь». Разрешение космо-хаотической контроверсы в эпическом синтезе у Белого в результате реализовалось вне триадической, слишком рационально-логистической, схемы — и со знаком минус, как инверсия квазимистериальных чаяний периода работы над «Серебряным голубем». Реализовалось в пореволюционной прозе, в принципиально новую эпоху авангардистского семиозиса после «эсхатологической катастрофы». Последовательнее всего — в романе «Москва», где ожидаемый синтез мифологического сюжета об упорядочивании мира оборачивается абсолютным торжеством хаоса, деструкции, распада на всех уровнях текста — от композиционного и персонажного до лингвостилистического: доведенная до предела анаграмматичность (как знак размывания, бесконечных перемещений и разрывов семантических границ слова и его составляющих), логико-грамматическая герметичность и даже анормативность речи здесь становятся единственно адекватным языком описания развоплощающейся вселенной. Хаос утверждает свои права как норма, вытесняя «космо-логистические» начала на периферию художественного мира, а заодно отправляя героя, профессора Коробкина, в сумасшед-

ший дом. В результате мифопоэтическая инвариантная коллизия вершится рождением текста, построенного по законам «антижанра» — «антиэпопеи»[20], поскольку эпопейная победа Космоса отменена и отметена. Фабульная стяжка задается не объединяющим началом широкого описательного полотна, а взрывающим линейность повествования клубком элементов шпионского романа, в который перекодируются психические процессы утопающего в напористом бреду героя[21]. В мире торжествует «арахнея» (так Белый называет разэпопеившееся, утратившее логистическую целостность мироздание) — хищная хаотическая стихия, в обозначении которой актуализируется паронимический потенциал неологизма, его связь с такими понятиями — символами распада, как *ахинея*, *анархия, страх* (ужас Коробкина перед преследованиями со стороны Мандро, многочисленных разведок, черно-магических сил мировой закулисы и т. п.) при доминантной семе, обусловленной «просвечивающей» этимологией — греческим словом «Arachne», *паук*, отсылающим к одной из наиболее архаичных и устойчивых мифологем хаоса.

В «Москве» «антиэпопеизация» и «арахнеизация» как жанровые доминанты довели до определенного формального завершения те тенденции поэтики романа, которые вполне проявились у Белого еще в «Петербурге». Не претендуя на сколько-нибудь целостный анализ самого знаменитого текста писателя, укажем лишь на некоторые черты, важные в перспективе интересующей нас темы.

Прежде всего они связаны с релятивизацией исходной космо-хаотической архетипической схемы. «Космологическое» начало, коррелирующее с Аполлоном Аблеуховым, миром обездушенных упорядоченных форм западнической имперской геометрии, пустой масонской рациональности[22], оказывается в зеркале торжествующих эсхатологических ветров обреченно-гибельным отражением своего антипода — дионисийской-хаотической азиатской стихии бесформенности, миазмического туманного хаоса «островов» (локального антипода центральных проспектов города-символа). «Космологическое» здесь подано как генетически инфицированное, изнутри взрываемое «хаосом»: «киргиз-кайсатское» происхождение сенатора Аблеухова, апологета четкой классичной упорядоченности и при этом «нетопыря» с «головой Горгоны медузы»; черный деструктивный магизм Медного Всадника — носителя организующей демиургической идеи и т. п. Перверсия и даже дискредитация

матричной аполлоно-дионисийской антитетичной схемы так или иначе учитывается большинством интерпретаторов романа[23]. Нас же интересует одно конкретное следствие подобного распределения сил в поэтике текста. И связано оно с трансформациями функций внутри персонажной системы как жанрообразующим принципом романа. Но прежде — одно необходимое теоретико-типологическое отступление.

Ю. М. Лотман выводит историю сюжета в мировой литературе из интерференции мифоциклического (фиксация нормы) и линейного (рассказ об особенном, аномалиях) его изначальных типов. Первым и наиболее ощутимым результатом разрушения «циклически-временного механизма» и перевода мифологических текстов на язык «дискретно-линейных систем», то есть систем нарративно-литературных, «была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур»[24]. Ранним следствием процессов такого рода стало появление систем персонажей-двойников. По мере развития литературы внутренние отношения двойничества естественным образом усложнялись вплоть до зачастую полной невосстановимости изначального родства героев. Нет нужды описывать, насколько важным приемом литературной игры становится в словесности Нового и Новейшего времени, со времен романтизма, обращение к теме двойничества. Однако далеко не всегда оно сопрягается с актуализацией мифогенетического потенциала текста, то есть с реконструкцией, пусть и достаточно свободной, утраченных элементов архетипического порядка. Во всяком случае актуализация такого рода вряд ли проводилась достаточно последовательно на уровне глубинных структур повествования вплоть до появления романов Достоевского. Наследуя последнему, Белый идет еще дальше по пути обнажения и сознательного обыгрывания памяти мифопоэтических функций внутри персонажной системы.

Принцип обратимости *космоса/хаоса* (при итоговой неизбежной хаотизации логистического начала) транспонируется на каждый из уровней текста в «Петербурге». И едва ли не наиболее последовательно на уровень персонажный. Почти все основные герои романа поставлены друг к другу в отношения двойничества, причем многоплановые и перекрестные[25]. При этом выводятся на поверхность глубинные мифопоэтические коннотации дублетности персонажей, в частности ее генетичес-

кая связь с категориями первопреступления и ритуального жертвоприношения (модели Авель/Каин, Ромул/Рем и т. п.)[26]: революционное «задание» Николаю Аполлоновичу взорвать отца, убийство Липпанченко его двойником Алексеем Ивановичем и т. д. Мифологизирующая интенция автора заставляет нас ожидать при этом функционального распределения ролей в соответствии с архетипическим противопоставлением «космизирующего» культурного героя своему деструктивному антиподу — трикстеру (в самых разных изводах: «космического» вредителя, озорника, шута, плута, простака)[27]. Чего, естественно, не происходит, поскольку «трикстерами» оказываются не только носители «хаотического», как «псевдо-Дионис» и «шут» в костюме красного домино Николай Аблеухов, но и упорядочивающего начала, в том числе и «логистический» центр персонажной системы — Аполлон Аполлонович, выступающий здесь олицетворением хтонического заряда нежити внутри как бы рационального сознания и при этом «простаком», бросаемым женой и обреченным на так и не состоявшуюся (карнавально-шутовская инверсия сюжета!) гибельную «встречу» с «сардинницей ужасного содержания».

Здесь напрашиваются две историко-типологические параллели. Как отмечает Е. М. Мелетинский, «существование типа трикстера в мифах творения и особенно возможность сочетания в одном лице черт культурного героя и трикстера объясняются отчасти тем, что действие в мифах творения отнесено ко времени до установления строгого миропорядка»[28]. Белый полностью инверсирует, выворачивает наизнанку эту закономерность. В его романе тотальная «трикстеризация» героев связана не с космо-этиологическим (миф творения), а с эсхатологическим модусом повествования: в мире подступающего апокалиптического («революционного») хаоса развенчание персонажного «героизма» оказывается неизбежным. Кроме того, как известно, большая романная форма в европейской литературе XVI–XVIII вв. все больше отвоевывала себе прав по мере укоренения именно плутовских («трикстерных») сюжетов, задающих сложную систему авантюрных перипетий, формирующих, в свою очередь, обширное пространство эпического повествования. У Белого движение к как бы «синтезирующей» большой форме — через «Петербург» к «Москве» — сопрягалось с «трикстеризацией» и «хаотизацией» художественной структуры, что и привело к созданию «антиэпоса» — «арахнеи». Структурно воспроизводя архетипические жанрообразу-

ющие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке — художественно оформлять распад, хаотизацию, деструкцию картины мира[29].

Т. С. Элиот считал, что лишь «мифологический метод» позволяет «взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»[30]. Русский символизм предложил собственные образцы мифологического «деструктивного упорядочивания» и «деформирующего оформления» романного жанра. В своей рубежной работе Н. Бердяев интуитивно-мировоззренческий стержень художественного опыта этого рода усмотрел в кризисе чувства «оседлости бытия», в ощущении «дематериализации» вселенной в «космических» и «астральных» «вихрях», «распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира», в «расщеплении» прежде целостного «образа человека», что предопределяет, по логике философа, внутреннюю конгениальность символиста-писателя Белого кубизму и живописным откровениям П. Пикассо[31]. В результате рождается «гениальный эксперимент на пути освоения новых принципов «большой» повествовательной формы, отражающей деструкцию мира»[32] посредством обнажения, релятивизации, дискредитации и изживания исходной мифологической схемы эпического письма классического типа.

Типологически сходная ситуация имеет место и тогда, когда базовая архетипическая антитеза хаоса/космоса в литературной системе, намечающей выход из модернистской в авангардную эстетику, воплощается в метасюжете, который строится на семантических комплексах христианской сотериологии. Как, например, в основных сочинениях А. М. Ремизова 1900-х — начала 1910-х годов: «Пруд», «Лимонарь», «Крестовые сестры», «Пятая язва» и др. Здесь писатель, чье художественное миросозерцание во многом было сформировано под влиянием гностических и позднеманихейских (богомильских) идей (частично воплощенных в апокрифической традиции) о «равночестности» и «равносилии» Бога и дьявола — демиурга «страшного» окружающего мира[33], создает «свой вариант “эсхатологического мифа”, в котором была парадоксально “вывернута наизнанку” основная христианская идея Воскресения»[34]. В результате, скажем, в романе «Пруд» (1902–1903) ритуальное жертвоприношение — убийство Николаем своего дяди-«анти-

христа» — не только не служит мистериальному спасительному разрешению коллизии, но, напротив, выявляет полную причастность героя, возомнившего себя «Мессией», к тем же диаволическим силам, что правят изначально подчиненным Сатане миром.

Упомянутые сочинения Ремизова отчасти объединены общим макросюжетом, в основе которого лежит коренное переосмысление (вплоть до полной инверсии) в соответствии с авторскими «богомильскими» интуициями основополагающих христианских категорий. Так, именно выявление этого макросюжета позволяет соотнести по глубинной мифоструктуре роман 1902–1903 гг. и повесть 1910 г. «Крестовые сестры». В первом случае в основе коллизии лежал *мистериально-сотериологический* сюжетный узел — испытание героя на христоподобие (способность явить миру истинное спасение посредством индивидуального поступка), которого тот не выдерживает. Во втором, как будет показано ниже,— *псевдо-экклезиологический.*

Маракулин, главный герой повести, выступает протагонистом иной составляющей сакрального прасюжета. Он переживает опыт «сораспятия» своим «крестовым сестрам» — Акумовне, Анне Степановне, Вере-«старшей» и Вере-«младшей»,— а через них полноте боли и человеческих страданий Буркова дома в целом, который символизирует «весь Петербург», в пределе же и «русский космос» in toto.

В художественной фактуре повести семантическая доминанта задана именно категорией *соборности*, согласного единства разноликих героев в обиде, беде, неустроенности и обреченности на расплату за неведомую «вселенскую вину». Через свою личную «Голгофу» Маракулин и приобщается к этой соборности страданий. Такой опыт оказывается по видимости инициатическим, открывающим не только путь к «мысли», прозрению глубинного надлома мира, но и возвращающим героя за миг до смерти к потерянной внутренней «необыкновенной радости». Однако на уровне сакрального макросюжета повесть вершится тем же духовным поражением за бунт против наполняющего мир зла, отменяющим спасительное новозаветное разрешение коллизии, что и роман «Пруд». Причем прямо соотнесены и формы гибели персонажей: как и Николай из романа, «низвергающийся сверху вниз, в бездну Невоскресения»[35], Маракулин выпадает из окна. И семантика последнего «откровения», к которому он приобщается в момент смерти, не оставляет сомнений в том, за кем остается последнее слово в

«космическом театре». Вместо отеческого гласа всепокрывающей Любви герой слышит идущие «со дна», «точно в трубочку из глубокого колодца», слова гностического злого «демиурга» — карающего и немилосердного: «— Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко. Вот как у нас, лежи! Одним стало меньше, больше не встанешь. Болотная голова»[36].

Как всегда у Ремизова, сакральный план подразумевает символическую сверхнагруженность пространства сна и календарного времени. Гибели героя предшествует сновидение, в котором туманные слова «*курносой, зубатой, голой*» гостьи о необходимости «дать *фунт* Акумовне» «в субботу» трактуются им как предсказание собственной гибели в предначертанный день. Причем сама подобная трактовка обращается перформативным актом: она порождает роковую неизбежность воплощения в жизнь именно такой интерпретации сновидения: «И не хотел верить сну, и верил, и, веря, *сам себя приговаривал к смерти*»[37]. Композиционный центр сна — сцена во дворе Буркова дома, трагически травестирующая евангельский эпизод Тайной Вечери. Подобно вопрошаниям апостолов в ответ на предсказание «Один из вас предаст Меня» (Мф 26:21; Мк 14:18), жители «всего Петербурга», услышав слова Маракулина «Один из нас умрет», повторяют: «Не я ли, Господи? Не я ли, Господи?»[38]. Тем самым Маракулин уподобляется Христу, обрекающему себя на «голгофский путь», каковым и оказывается его безумная финальная одиссея по Петербургу, сочленяющая в символистском пространстве текста сакральные и литературно-мифологические (Евгений «Медного всадника») смыслы. Но сакральный план здесь существенно переконструирован. Странствия героя — это попытка бежать от «крестной гибели», которая в сознании Маракулина, и семиосфере повести в целом, предстает не предпосылкой, а скорее антиподом Воскресения (не случайно наступления воскресного дня герой ожидает как избавления от предначертанного). И более чем показательно, что отмеченной сакрально-календарной точкой, в которой трагико-мистериальная коллизия достигает апогея, здесь выступает не Страстная суббота и следующая за ней Пасха, а суббота накануне Троицы (Пятидесятницы). Тем самым актуализованы и включены в смысловой контекст значения этого праздника как дня рождения Церкви — соборного Тела Христова через нисхождение Святого Духа на апостолов под образом «пламенных языков». Эквивалентом этого священного события становится у героя предсмертное чувство «радо-

сти», в описании которой дважды акцентируется эпитет «горячая». Тем явственнее инверсия общего вектора подтекстуальных смысловых потоков: там, где инерция сакрального прасюжета могла подразумевать торжество «соборного» единения героя в просветляющем приятии страданий с «крестовыми» «братьями» и «сестрами», следует гибель, закругленная немилосердным приговором,— некатартическая смерть «мученика» по законам некоего «отреченного жития».

В прозаических текстах, ориентированных на инвариантный сюжет «*космос versus хаос*», даже если протагонист непосредственно не предзадан никакими собственно архаичными мифологичными масками (как Дарьяльский в «Серебряном голубе»), а наоборот — участвует в реализации вполне традиционной, «реалистической» фабулы, он, тем не менее, обрекается на поражение не реже героев модернистских сочинений. Зачастую тут тоже работает принцип деформации архетипической схемы: окончательная победа над хаосом оказывается невозможной. Так, уже в конце 1880-х — 1890-е годы целая череда текстов А. Чехова, В. Короленко, В. Вересаева, И. Бунина об интеллигентах, пытающихся нести разумно-цивилизаторское («космизирующее») начало в темную, непросвещенную мужицкую («хаотическую») массу, подразумевает этап «инициации», подвергающий испытанию поздненароднические и «земские» иллюзии. И, как правило, этот опыт оказывается негативным, «антиинициатическим».

На первый взгляд пример обратного дает повесть В. Вересаева «Без дороги». Здесь путь от глухого раздражения, безнадежности и отчаяния к «тихой радости» приятия мира и человеческой любви Чеканову, главному герою, открывается благодаря прохождению через структурное подобие инициатического ритуального поругания: врача зверски избивают те самые зареченские мужики, которых он самоотверженно лечил. Однако и в этом сочинении победа над «хаотичностью» очень относительна: духовное прозрение приходит к уже умирающему человеку.

Архетипическая схема в реалистической, или «миметической», «метонимической» (Якобсон), прозе, разумеется, отнюдь не обязательно подразумевает активно выраженные в событийной фабуле инициатические испытания героя. Не редко протагонист оказывается сломлен напором хаотического, сила которого — и здесь можно усмотреть одну из закономерностей воз-

действия инвариантной мифопоэтической структуры на технику прозаической наррации — прямо пропорциональна сюжетной пассивности персонажа. И как следствие — его обреченность. Этот процесс становится еще более явным в тех случаях, когда архетипическая коллизия просвечивает сквозь универсальные мотивные блоки не архаического, а собственно литературного происхождения, обкатанные русской классикой XIX века. В этом смысле показательна повесть И. Шмелева «Гражданин Уклейкин».

Здесь, с одной стороны, автор обращается с темой «маленького человека» в духе, традиционном для реалистической литературы предшествующего столетия. В повести нет никакой «негативизации» образа, привнесенной разработкой подобных сюжетов многими авторами рубежа веков — от А. Чехова до Ф. Сологуба,— а гуманистический пафос более чем убедителен. Социальная детерминированность, череда ополчившихся на героя злых обстоятельств общественного и личного свойства, неизбежно приводящих его к гибели, наконец, типичность самого Уклейкина — мелкого мастерового, «униженного и оскорбленного» обстоятельствами,— все это задает тональность, вполне привычную для читателя, воспитанного предшествующей литературой.

Но на уровне инвариантных сюжетных и семантических структур в тексте вскрываются принципиально новые подходы к изобразительности, организации картины мира и представлению судьбы героя. В ином качестве открывается реальность, окружающая, «обуревающая» и «предопределяющая» протагониста,— та самая, от которой прежних «маленьких людей» русской словесности оберегали «шинели» и «футляры». В повести эта реальность отнюдь не исчерпывается миром социальной конкретики. Она имплицирует некое высшее начало, наделенное атрибутами максимальной размытости, неопределенности, но в то же время всеохватности и бытийственности. Перед нами архетипическая категория хаоса, экспансивно захватывающего все пространство вокруг героя. В тексте эта категория предстает под личиной абстрактного ОНО — жестокой царствующей стихией вывихнутого мироздания, омутом бытия, внеличной и внесоциальной трясиной, засасывающей самою жизнь. Она являет себя в фактах социального (униженность Уклейкина, несправедливость сильных мира сего, обман гражданских надежд героя, повышение цен на продовольствие, не весть зачем производимое этим страшным ОНО, и т. д.) и в

фактах личного (измена супруги, предательство идейного «товарища» — жильца) зла на жизненном пути героя. Но сама по себе этими фактами отнюдь не исчерпывается. Социальные смыслы в повести оказываются неизменно прозрачными: за ними просматривается коренной надлом мира (в круге сознания протагониста, с которым сливается авторская точка зрения), обеспеченный гипертрофией одного из контроверсивных друг другу архетипических начал — хаоса.

Но сюжетная ситуация «маленького человека», подразумевая бинарность идейно-художественных структур произведения (обжитое пространство человеческой малости/мир «значительных лиц»), сочленяется с конфликтностью двух основных мифических категорий и провоцирует активизацию «устроительных», антихаотических начал. Естественным антиподом хищному ОНО служит в душе героя порыв уйти от каждодневной трясины зла. «Космизация» как архетипическая инерция конфликтного сюжета в связке с фабульно-событийной пассивностью персонажа приводит к тому, что он обрекается на *психологический* бунтарский жест против хаоса — испытывает эскапистское стремление «в лес», подальше «отсюда», изливающееся в опьяненность гражданскими надеждами, коими он бессознательно пытается утвердить онтологическое достоинство своей личности.

То, что в прежней литературе о «маленьком человеке» рядилось почти исключительно в социальные одежды, предстает в «Гражданине Уклейкине» символическими стихиями самого бытия, которые обнажаются мифопоэтическими механизмами, лежащими в основе семантического пространства текста. Реалисту Шмелеву выпала роль одного из завершителей целой традиции предшествующего столетия благодаря плодотворной попытке — пусть и наверняка неосознанной — пропустить магистральную тему «маленького человека» сквозь архетипическую космо-хаотическую схему, выявив мощный потенциал уже не только литературной, но и архаико-генетической мифопоэтичности хрестоматийного образа, что лишь способствовало символико-философскому обогащению его коннотаций. Так осмыслялась трагедийность участи «человека вообще» (под образом «маленького человека», бедного мастерового) в «мире вообще» (под образом русской провинции эпохи манифеста «17 октября»). Таков шмелевский извод инвариантного мотива неизбежного поражения «маленького человека».

Подобная мифопоэтическая транскрипция окружающего социального зла роднит повесть Шмелева с романами и повестями А. Ремизова 1900–1910-х гг. Не случайно заключающая произведение сцена предсмертного сомнамбулического бреда Уклейкина — с ее неразличимостью грани между реальностью и галлюцинацией, в результате чего все происходящее предстает некой аллегорией хаоса, пронзающего человека и с адской усмешкой заставляющего его убить собственную жену — явственно льнет к гипнологии Ремизова. Но не только к ней. В литературе собственно символистской, и прежде всего — в «Серебряном голубе» и «Петербурге» Белого — уже с конца 1900 — начала 1910-х гг. фигура «маленького человека» почти непременно сопрягается с символикой жутковатой хаотической стихии как одним из агентов архетипического конфликта. *Оно* станет постоянным спутником «маленьких людей» в модернистской литературе, особенно в 1910-е годы, в эпоху так называемого *гротескно-карнавального* (А. Ханзен-Леве) символизма. Насколько предпринятый Шмелевым в 1907 году поворот темы и соответствующая ему поэтика могли повлиять на модернистов 1910-х годов — вопрос дальнейших исследований и дискуссий. Но безусловно одно: верный знаньевец и активный деятель «Книгоиздательства писателей в Москве», разрабатывая образцово реалистический сюжет и завершая предшествующую традицию, в области глубинной поэтики во многом двигался как минимум параллельно художественным прозрениям символистов.

Однако Шмелев, естественно, как выразитель подобной тенденции среди крупных русских литераторов-реалистов этих лет отнюдь не одинок. Описанная выше художественная модель вполне укладывается в художественные принципы *неореализма*, как они формулировались в начале 1910-х Е. А. Колтоновской, Д. Н. Овсянико-Куликовским и Р. В. Ивановым-Разумником, а в наши дни были детально систематизированы и проанализированы В. А. Келдышем[39].

В целом неореализм (в творчестве 1910-х годов С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Бунина и др.) подразумевает переключение реалистической прозы с принципа исторической предопределенности, социальной идеологичности на пафос утверждения бытийных, философско-созерцательных, метафизических закономерностей. Однако следует добавить, что эта метафизичность прямо противоположна романтическому двоемирию и его символистским девиациям. Оппозиция «реального» и «ре-

альнейшего» здесь все же претворяется в соположенность быта и бытия («бытие сквозь быт»), в ощущение имманентной бытийственности частного, малого, бытового. Приоритет бытийственного над позитивным историзмом не отменяет последний, а лишь иерархически его себе подчиняет. В персонажной системе прозы такая функциональная переориентация с практики на созерцание приводит к принципиальному изменению статуса героя. Разрушается господствовавшая в ангажированной реалистической эпике 1890–1900-х годов моногеройная структура текста, в центре которой — волюнтаристская индивидуальность, окончательно утверждается чеховская линия: «бессобытийное» портретирование духовной уникальности рядового человека. При этом понятие праксиса, активности личности в идейно-композиционной структуре неореалистических текстов не отменяется, а функционально переосмысляется как залог обретения подлинной свободы от во зле лежащего окружающего мира созерцающим, устремленным к сущностным началам бытия сознанием. Общественные истоки подобной переориентации прозы традиционного типа В. А. Келдыш связывает — и, по-видимому, справедливо — с упадком социального энтузиазма после поражения революции 1905–1907 годов: истощение политико-идеологических иллюзий и подстегнуло русских писателей этой поры попытаться, никак не отменяя «реального», пробиться к «реальнейшему».

Думается, что мифопоэтизация глубинных повествовательных структур — важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим «жизнеподобие» с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий.

Выразительный довод в пользу данного тезиса предлагает поэтика опубликованной в том же 1907 г. повести С. Сергеева-Ценского «Лесная топь». В этом тексте глубинная неореалистическая космо-хаотическая контроверса, описанная нами на материале шмелевского «Гражданина Уклейкина», выходит за пределы скрытой внутрисюжетной схемы и подчиняет себе всю художественную фактуру произведения, задавая сквозной метаобраз — болотной лесной «топи», символизирующей господствующее иррациональное начало мироздания, страшное, губительное, засасывающее, безжалостное.

Авторское письмо здесь балансирует на грани чистой метафоры (жизнь как топь) и ее буквализации: жуткое, «чертовское», «топное» начало входит в жизнь Антонины, главной ге-

роини, в детстве, когда с братом она ловит раков в лесу,— вместе с всепроникающим ужасом, каким окружила детей болотная глушь, внезапно наполнившаяся какой-то неведомой страшной живой силой. В повести все составляющие пейзажа теряют свою статичность, обретают антропоморфный динамизм, наделенный, однако, исключительно низовой фольклорно-демонической семантикой — в сознании детей эта сила олицетворяется в образе «Шишиги лесной», «зеленой тинистой человечьей головы, старой, яркой, как сноп зеленых молний»[40].

Пространство повести — несколько островков-деревень, окруженных лесом с болотной топью, которая здесь выступает как страшное активное начало, стремящееся захлестнуть, засосать, приобщить к своему бессмысленному бесовскому безличному коловращению любые начала «живой жизни». Ее глубинные силы таинственны и неуловимы. Тональность иррационального ужаса постоянно поддерживается неопределенно-личными местоимениями или субстантивированными атрибутами в роли субъектов действия: «Свивалось и развивалось *что-то*, выползало из напыженных притаившихся кустов, капало большими мягкими каплями с висевших над головой закрученных шершавых веток; шуршало осторожно и тихо камышами, то ближе, то дальше» (48)[41]; «*Кто-то* невидимый целыми днями хлопотливо шнырял в лесу и пыхтел, подымая топь» (116–117); «*Густое* и *темное* двигалось вперед толчками, и с каждым толчком все шире, гуще и темнее» (124) и т. п.

Составляющие пейзажа уподобляются хтоническим живым существам, а абстрактные понятия с семантической аурой злого, ужасного — антропоморфизируются: «Лениво висели густые белые туманы. Они выползали по ночам из лесных болот, как из глубоких нор, сплетались гибкими руками и цепенели» (84); «В пустых комнатах пряталась жуть» (109); «Страх ходил около и ткал паутину, загребистый, как паук» (49).

Последний пример особо показателен в плане мифопоэтизации текста, поскольку интегральный для повести символ беспрерывно плетущейся в царстве «лесной топи» паутины ужаса и обреченности, безусловно, ориентирован на фольклорную архетипику, обыгрывающую и хтонические коннотации паука и мифологему ткущейся нити судьбы. Ее прерывание (смерть героини в результате жестокого изнасилования группой обезумевших мужиков, членов торфяной артели, в сарай которых она попала, заблудившись ночью в лесу) служит не только развязкой трагического кофликта, но и становится кульмина-

цией процесса мифопоэтической возгонки образа болотной топи — вплоть до ее превращения в безымянный символ роковой обреченности, родственный диаволической Ананке в варианте самых «декадентски» беспросветных сочинений Ф. Сологуба (не случайно в этой повести «реалиста» Сергеева-Ценского, при всей заостренности ее социальной проблематики в духе «Деревни» Бунина и даже «Мещан» Горького[42], многие характерные черты стилистики и поэтики раннего модернизма представлены с нагнетанием, редким даже у ортодоксальных отцов символистской эстетики).

В художественной ономастике повести в результате отмеченные выше тенденции к размыванию определенности при именовании главного антагониста Антонины — мифологизированной топи — доводятся до логического предела: атрибуты с негативной семантикой уходят и остается лишь иррациональное «ЭТО», безумный символ страшной гибели героини и бессмысленного, в сущности — безвольного (впоследствии зверское насилие воспринимается как сон), преступления ее убийц, водимых безжалостно жестокой «топной» силой:

«Притихло все — сарай, люди, ночь за дверями... И в этом общем молчании родилось то страшное, которое показалось вдруг всем простым и неизбежным, таким же простым, как зеленая осока над водою или совиный крик ночью. И то, что она сама чувствовала это неизбежное, подействовало на всех, как чей-то приказ.

Они не сговаривались, только переглянулись, но э *т о* уже повисло над ними, заняв всю ширину сарая, залегло в щели стен, капало с крыши.

Э т о она принесла на своих плечах оттуда, снаружи, где извивалась и пряталась между деревьями и кочками топь, и теперь оно оглушило и опьянило всех, как запах валерьяновой травы пьянит кошек <...>» (129).

Пейзажно-природная символика играет в повести тотальную сюжетообразующую роль, предопределяя основные этапы жизни героини: детский испуг в лесу, после которого она остается навсегда «порченной»; рождение в замужестве ребенка-«урода», на которого «лесная топь» наложила свою печать в виде родимого пятна на все лицо; стихийный разгул огня, губящий дочь Антонины, и т. п.— вплоть до ее собственной смерти.

Нужно подчеркнуть, что последовательная верность автора этим принципам и согласование с ними всей архитектоники

произведения существенно трансформировали его жанровую природу. Дело в том, что формой художественной мотивировки сквозной мифопоэтизации образа топи здесь становится нерасчлененность точек зрения автора-повествователя и героини, а соответственно — реальности и ее преображения в сознании Антонины. Повествование зачастую ведется по границе этих планов, без соответствующих маркеров перехода от речи повествователя к внутренней оценке происходящего героиней, чему способствует активное использование безличных предикатов с неясной субъектной отнесенностью:

«Впереди враждебно залегли сумерки. Они стаскивали в одну серую кучу и кусты, и туман, и стволы берез и никуда не пускали глаз, колдуя над чашами лесной воды.

Но незаметно обходили они и справа и слева, склеивая деревья, и только сзади *мерещилось* что-то знакомое, виденное недавно.

Антонина пошла назад <...>» (123).

Все это свидетельствует об ослаблении чистого эпического начала и усилении лиризации повествовательного полотна при преображении неореалистического текста на путях феноменологической мифопоэтики. И потому вполне логично, что, готовя уже в 1920-е годы текст «Лесной топи» к публикации в составе 4-го тома собственного собрания сочинений в издательстве «Мысль» (Л., 1928) и незначительно его сокращая за счет наиболее драматичных эпизодов, Сергеев-Ценский изменил жанровую идентификацию произведения: если в издании «Шиповника» оно было обозначено как «повесть», то теперь писатель назвал его «поэмой», подчеркнув тем самым жанрообразующую функцию лирического потенциала своей ранней прозы.

В связи с изменением традиционных отношений между точками зрения повествователя и героя интересные жанровые новшества мифопоэтизация предлагала в формах, где подобные отношения проблематизировались наиболее отчетливо. В частности, в автобиографических сочинениях (в широком смысле термина, охватывающем также тексты, созданные как факт не документальной, а собственно художественной словесности). Яркий образец такого рода дает А. Белый в «Котике Летаеве», «Крещеном китайце» и «Записках чудака». Первый из названных текстов особенно показателен[43].

Здесь едва ли не впервые в литературе сознательно снимается дистанция между точками зрения героя, причем совсем

маленького ребенка, и повествователя, вспоминающего о своем детстве по прошествии трех с лишним десятилетий. Точкой отсчета, позволяющей дать подобный синтез стратегий рецепции реальности и собственного опыта в разных возрастных плоскостях, предстает акт становления самопознающего «Я», которое, в соответствии с концепцией Р. Штейнера, тождественно этапам становления космоса. Антропософский гуру переосмыслил тем самым учение Г. Геккеля о тождестве онтогенеза и филогенеза, то есть стадий развития отдельной личности и всего человечества. Таким образом, восхождение Котика по «лестнице расширений моих» (слова из эпилога повести) протекает по тщательно выписанной модели космотворения — уникальной своим чуть ли не полным соответствием наиболее архаическим мифологическим системам. Она подразумевает тщательно прописанную череду этапов исхода из архетипизированной пренатальной узости в космизирующийся мир («боль сидения в органах», образы лабиринта и т. п.), постепенного овладения хаосом при сопутствующих столкновениях с прорывающимися хтоническими силами (преследование героя «огневой, красной», «шаровой, жаровой» старухой, ужас от «гада дяди Васи», «огнедышащий» образ отца-«Непапы» и т. п.), пространственного структурирования окружающего мира по принципу проецирования вовне собственного тела, из частей которого по законам архаики постепенно слагается дискретный локус квартиры и т. д.[44] Мифопоэтическая плотность текста в «Котике Летаеве» такова, что в ограниченном объеме статьи не могут быть даже в самом обобщенном виде перечислены создающие ее мотивы. Но для нас существенно лишь то, что в процессе литературного закрепления акта мистического самопознания традиционная временная ретроспекция в автобиографической повести открывает путь ко вневременной интроспекции в супранатуральные пространства мифогенеза. Временная и причинно-следственная шкала перестают формировать сюжет и повествовательное полотно, которые в «Котике Летаеве» строятся по закону мифопоэтических индукций: пренатальному хаосу, болезненному выходу из него, этапу первичного обуздания агрессивно наплывающей хтоничности соответствует разорванность, расчлененность композиционно-нарративных структур, которые лишь с третьей главы неожиданно «выправляются» и дают более или менее линейное, логичное и ровно выстроенное повествование. Такое изменение регистра на мифологическом внутримотивном уровне соответствует «кос-

мизации» сознания, постепенному переходу героя из мира «бредовой» образности в область понятий, победе «строя» над «роем». Однако во второй части повести и эта линейность оказывается мнимой, фиксируя движение от космо-хаотической схемы к искупительно-жертвенной модели Распятия протагониста, для которого в эпилоге очистительной Голгофой, открывающей путь к «воскресению в Духе», становится состоявшийся исход в мифопространство собственной памяти. Тем самым мы сталкиваемся с еще одним изменением, вносимым мифопоэтикой в автобиографический жанр: под ее влиянием меняется прагматика текста, из чисто литературного или документально-исторического рядов, отведенных для традиционного жизнеописания, он переходит в статус мистериально-жизнестроительных, становится фактом и причиной не семиотического, а собственно бытийного, онтологического события.

Все отмеченные выше примеры касались глубинного воздействия мифопоэтики на жанрообразующие — сюжетные и персонажные — структуры романа. Однако для авторов этих сочинений мифопоэтизация не входила в число программно декларируемых задач, даже если, как в случае с Белым, была достаточно сознательной установкой. Пример принципиально иного рода мы встречаем в творчестве А. Кондратьева, который не только сделал мифологию — античную, славянскую и, в меньшей степени, восточную — основным материалом своей прозы и поэзии, но и включал ссылки на миф в жанровую спецификацию собственной литературной продукции: «Сатиресса» вышла с подзаголовком «Мифологический роман», один из рассказов в сборнике «Белый козел» назывался «В объятьях тумана. *Миф* <курсив мой.— *В. П.*>» и т. п.

Однако все подобные произведения Кондратьева 1900–1910-х гг. структурно вполне традиционны. В отношении глубинных сюжетно-персонажных схем они оказываются гораздо ближе «среднестатистическим» реалистическим рассказам и романам середины — второй половины XIX века, чем разобранные выше тексты. В поэзии Кондратьев-мифологист пошел не дальше, «продолжая античную линию Майкова и Щербины»[45]. Отмечая, хотя и не без оговорок, «аккуратность» и «профессиональность» писателя в работе с мифологическим материалом, В. Н. Топоров справедливо подчеркивает, что он был «равно далек и от увлечений модным в то время "археологизмом", и от того непосредственно-личного переживания мифа,

которое создает предпосылки для подлинно оригинальных толкований старого мифа, открывающих в нем новые глубинные смыслы, или даже для рождения нового мифа»[46].

Соглашаясь с В. Н. Топоровым в том, что Кондратьев со своими «достаточно робкими интерпретациями» мифов «не отличался особой оригинальностью», вряд ли можно считать справедливым, однако, замечание того же исследователя: «античное» у писателя «не являлось стилизацией»[47]. Мифологические романы и рассказы Кондратьева, где под масками сатиров, наяд и прочих персонажей из популярнейшей на рубеже веков книги Г. Штоля «Мифы классической древности» скрываются по сути «девы» и «мужи», любящие, радующиеся и страдающие, но неизменно несущие в себе органическую гармонию стихийных сил природы, представляют собой достаточно последовательную стилизацию под пасторальную прозу в традиции «Дафниса и Хлои» Лонга. И персонажи, и сюжет, и в сущности идиллический хронотоп этих сочинений русского писателя вполне укладываются в линию преемственности европейской пасторали образца «Амето» Боккаччо, «Галатеи» Сервантеса, «Астреи» д'Юрфе, «Аркадии» Ф. Сидни[48]. Неполнота совпадения с классической пасторальной моделью, предполагаемая игровыми стратегиями стилизаторского дистанцирования, здесь имеет место разве что в тематизации категории «конца прекрасной эпохи» естественной простоты и свободы, которыми жили «боги», «духи» и «герои», их «александрийской» меланхоличности и обреченности. Что же до нарочито утонченного кондратьевского языка, то ироничный почерк художника, прошедшего модернистско-эстетский искус рубежа XIX–XX веков, вполне родствен прециозной искусственности пасторального канона, предполагая лишь новое качество нагнетания и игрового остранения его изначальных свойств.

Опыт Кондратьева свидетельствует о том, что программный мифологизм в литературе «серебряного века» не мог предложить существенных жанровых новаций. По крайней мере до той поры, пока он оставался исключительно в пространстве художественной словесности. Выход за его пределы в модернизме давал уже существенно иные плоды. Яркий пример тому — книга-цикл А. М. Ремизова «Посолонь».

Снабдив при втором издании книгу, содержащую полигенетические жанровые формы (лирические обрядовые зарисовки, сказки, легенды, рассказы), аппаратом комментариев, ссы-

лок на источники и даже рекомендаций, как читать вслух те или иные строки, писатель ориентируется на синтез трех дискурсивно-культурных парадигм, выстроенных по принципу иерархической лестницы. В линейном повествовании этот принцип не выражен, но он лежит в основе внутренней конструкции большинства текстов цикла. Нижний уровень здесь — научно-этнографическое (с использованием работ Е. Аничкова, Д. Зеленина, П. Бессонова, И. Сахарова и др.)[49] и даже историко-культурное (указание в комментариях на связь сказки «Ночь темная» с древним мифологическим мотивом «живого мертвеца» и его обработкой Бюргером, Жуковским и Ф. Сологубом) метаописание, затем следуют реконструкции на его основе потенциальных фольклорных словесных форм, наконец, на уровне макроцелого все это вершится созданием ритуально-словесного циклического единства, которое, собственно, и обладает самостоятельным мифопоэтическим жанровым качеством. Его основа — стирание грани между печатным и устным словом, словом и экстраречевой реальностью, но главное — между литературой и ритуалом, при этом, однако, обрядово-циклические схемы движения по календарному кругу («посолонь» — от весны к зиме) не подчиняют себе художественность словесной ткани, но сами становятся частью игрового, сугубо литературного пространства. Тем самым Ремизов создает литературную транскрипцию целостной национальной обрядово-мифологической системы, структурно завершенной, но внутри устойчивого хронотопа календарного круга на русском этническом пространстве принципиально открытой — и это особенно важно — к дальнейшему росту, пополнению и видоизменениям в перспективе жизни в «большом времени» культуры. Эти установки частью эксплицированы самим Ремизовым в письме в редакцию «Русских ведомостей» 1909 г.:

«Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю моим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее или одареннее меня, <...> пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу. Только так, коллективным пре-

емственным творчеством создается произведение, как создались мировые великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная "Божественная комедия" и "Фауст"»[50].

И пусть в указаниях Ремизова на собственную «малость» и готовность впустить в плоды своих трудов любого позднейшего соавтора можно усмотреть тень лукавства заправского мистификатора (вряд ли он готов был открыть вход кому-то другому в свой текст), все-таки для нас важно, что писатель:

a) закладывал определенный жанровый образец, который должен был продуцировать иные опыты в том же роде;

b) цель этих опытов видел в создании универсального произведения, запечатлевающего национальную мифологию в собственном смысле слова и так называемый Volksgeist («народный дух») в том понимании, какое вкладывалось в этот концепт Гердером и Шеллингом (ссылки на великие тексты Данте и Гете);

c) постулировал *принципиальную* разомкнутость текста вовне, как генетическую (источники), так и актуальную, типологически родственную открытости и вариативности мифологических повествований — и этому принципу оставался верен до конца, во множестве реаранжируя композицию своих сочинений, перетасовывая в годы эмиграции их состав, включая отдельные малые произведения в корпус разных более крупных эпических форм[51].

В науке есть тенденция гипертрофировать авангардный лудизм в творческом сознании Ремизова. Так, Н. Ю. Грякалова пытается «представить творчество Ремизова и его жизнетворчество через категорию игры как наиболее адекватно отражающую суть его литературно-эстетической деятельности, имея при этом в виду, что по мере движения от символизма к авангарду пафос символистской теургии сменяется апологией свободной игры <...>»[52]. В целом исследователь, очевидно, прав, отмечая: «Если М. Волошин ценил в Ремизове глубинную способность к пониманию игры как сферы символического действа, то В. Шкловский, теоретик русского авангарда, склонен видеть в нем уже совсем иное — тип авангардного homo ludens, который любит игру "как таковую" и актуализует в ней не ее трансцендентные смыслы, а способность к деиерархизации и деавтоматизации <...> по существу Ремизов деконструирует символистский жизнетворческий стереотип. Его "безобразия", розыгрыши и мистификации были полностью лишены претензий на "преображение мира" и на осуществле-

ние других утопических программ <...> Вместо "вдохновенного" творчества, теургии, иерофании — переписывание, пересказ...»[53]. Но показательно, что сама Н. Ю. Грякалова считает нужным оговорить: «Творческая энергия писателя сосредоточена на поисках свободы выражения вне застывших литературных жанров, вне устойчивых синтаксических и грамматических структур языка. И поэтому писателя интересовало не только "слово как таковое", но и то, что стоит за словом: ментальные структуры, *следы мифологического сознания* <курсив мой.— *В. П.*>»[54]. Очевидно, что попытка найти адекватную форму для фиксации подобных следов поверх «устойчивых синтаксических и грамматических структур языка» и привела Ремизова, в частности, к созданию книги «Посолонь» как новой жанровой целостности вне конвенциональных литературных границ. Видеть в этом лишь акт протоавангардистской художественной игры было бы явной односторонностью. Лудические, игровые интенции, действительно направленные на деавтоматизацию застывших словесных форм, отнюдь не исключали постановки Ремизовым перед собой вполне «позитивных», и даже утопичных культуртрегерских задач, в том числе и в области мифопоэтической жанровой синкретики.

Однако если стилистические и собственно композиционно-нарративные, связанные с монтажным принципом архитектоники повествования, новации Ремизова откликнулись в орнаментальной прозе конца 1910–1920-х годов, то собственно жанровые его мифопоэтические эксперименты восприняты последующей традицией в сущности не были.

Обычно в числе экспериментальных явлений мифопоэтизации, запечатленных в индивидуальных неканоничных жанровых моделях и не получивших значимого продолжения в литературе, первым номером называют «Симфонии» А. Белого. Но показательно, что А. В. Лавров, формулируя именно эту точку зрения, упоминает все же тексты, ориентированные на беловскую модель, пусть и с оговорками: «Оставшись сугубо индивидуальным жанровым образованием, они <"Симфонии"> не породили сколько-нибудь значимой литературной школы: чужие опыты в "симфоническом" духе — такие, как поэма "Облака" (М., 1905) Жагадиса (А. И. Бачинского) или <...> "Эсхатологическая мозаика" П. А. Флоренского (1904) — вариация на темы "Северной симфонии" — были единичными и всецело зависимыми от "оригинала"»[55]. Л. Гервер в своей монографии

показывает, как «симфонизм» Белого в жанровой перспективе словесно-музыкальной синкретики задает преемственную линию, которая помимо названных А. В. Лавровым текстов в той или иной степени объемлет, как минимум, также «Небесных верблюжат» Е. Гуро и — пусть и дальним захватом — лирические «сонатины» М. Кузмина («Английские картинки»)[56]. Этот ряд можно продолжить — и в разные стороны. Причем по мере его продолжения все более проблематичным может выглядеть вопрос о том, насколько вторичными по отношению к Белому окажутся те или иные образцы жанра. Показательно, например, зафиксированное Н. Кодрянской позднейшее желание А. М. Ремизова поставить себя рядом с Белым в качестве одного из пионеров в деле насыщения литературного текста музыкальной техникой: «Симфоническое построение новеллы. Я пользуюсь им в "Крестовых сестрах", возвращающийся мотив, а главное музыкальное начало одновременно у меня и у Андрея Белого»[57].

Жанровое взаимодействие «Симфоний» с литературой эпохи не подразумевало обязательной однонаправленности. Не всегда, очевидно, такое взаимодействие позволяет проследить вообще линию влияния одного писателя на другого. Некоторые переклички пока дают основания только для типологических сближений между явлениями «нового искусства», оставляя открытым вопрос о субъекте и объекте литературных влияний. Причем в духе синкретических поисков порубежья сходиться могут явления не просто разножанровые, но и разнородовые. Примером тому служит структурная близость «Симфоний» Белого и драматургии Чехова — не случайно, прослушав в авторском чтении начало «Второй, драматической симфонии», С. М. Соловьев сразу поставил рядом имена двух писателей: «Вот это я понимаю. Чехов и Вы — современная литература; все остальное пустяки»[58]. Прежде всего имеется в виду близость музыкальной техники полифонии, аккордов и созвучий между одномоментными эпизодами у Белого и принципов наложения друг на друга разных сценических действий в одной временной точке в драматургии Чехова. Например, в «Дяде Ване» параллельно плачет Войницкий, Соня произносит монолог о «небе в алмазах», тихо наигрывает Телегин, а Мария Васильевна что-то пишет на полях брошюры. Структурно действие в «музыкальном» тексте Белого развивается по тем же законам:

«3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворике и две цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил "чудо", а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи»[59].

Никак не разделяя эмоционального вывода Л. М. Борисовой о «поразительном совпадении»[60] чеховской драмы и «Второй симфонии» Белого, равно как критически относясь к многочисленным попыткам «музыкальных» прочтений пьес Чехова с точки зрения т. н. мультимедийного анализа, признаем, что на уровне сюжетостроения и организации художественного времени театральные новации автора «Дяди Вани» и музыкально-мифопоэтическая символистская проза достаточно близко подходят друг к другу.

Однако детальный анализ жанровой идентичности и «Симфоний», и сочинений, созданных под их влиянием, предполагает в качестве основного методологического ключа проекцию на словесную ткань музыковедческих шифров. По этой причине, а также потому, что те же упомянутые выше тексты Белого и Гуро разбираются в данном труде в иных главах[61], мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями, имеющими касательство к нашей теме.

Со времен теоретической разработки Р. Вагнером основ «музыкальной драмы» одной из доминант новой синкретичной эстетики становится констатация и обыгрывание глубинной структурной общности музыки и мифа[62]. Младосимволистами начала XX века этот аспект экспериментального письма отрефлексирован уже достаточно четко. Вяч. Ивановым под влиянием ницшеанской рецепции Вагнера миф и музыка понимаются как едва ли не основные составляющие «волевого акта мистического самоутверждения» в трагедии-мистерии[63]: «В эпохи народного, "большого" искусства поэт — учитель. Он учительствует музыкой и мифом»[64]. А. Белый программно формулирует закономерности функциональной взаимообусловленности музыки и мифа в процессе вербального обуздания ритмической стихии: «Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью. Музыкальная тема становится тог-

да мифом»[65]. А. Ф. Лосев, наследуя младосимволистской традиции теоретической эстетики, уже с научной непреложностью фиксирует структурную изоморфность музыки и мифа и логическую зависимость второго от первой: «Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в мифе, причем не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе <...> Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа»[66].

В научной структуральной мифологии XX века, и прежде всего у К. Леви-Стросса, теза, озвученная русским философом, станет одной из базовых теоретических предпосылок. Миф изначально «музыкален», а музыка «мифологична» — таков стержень концепции французского антрополога, лейтмотивом проходящий через все его построения[67]. Родство музыки и мифа предопределено тем, что обе эти семиотические сферы, по Леви-Строссу, представляют собой системы функциональных бинарных оппозиций элементарных элементов — соответственно мифем и звуковых тонов,— способных задавать множество комбинаторных вариантов мифологических и музыкальных повествований. «Истина мифа не в привилегированном содержании, она состоит в логических отношениях, лишенных содержания, или, точнее, таких, что их инвариантные свойства исчерпывают операциональную ценность, так как сравнимые отношения могут устанавливаться между элементами большого числа разнообразных содержаний»[68],— пишет ученый, предполагая, что тот же механизм работает и в сфере музыки.

В эстетике русского символизма ориентация на музыкальность становится средством выявления мифологического содержания в художественном тексте, причем даже не программным, а, так сказать, неизбежным: «Миф оказывается “ловушкой”, в которую попадает слово, стремящееся стать музыкой, ведь слово — первичный материал мифа», а следовательно «мифотворчество, как результат следования литературы по музыкальному пути, предопределено»[69].

В перспективе анализа жанровой поэтики принципиально важно то, что созидание словесного извода музыкальной формы (литературные «симфонии», «сонаты» и т. п.) неизбежно подразумевает мифологическое переструктурирование композиции и художественного образа, при котором повторяемость событий, предопределенная базовой ритмизацией, задает циклическое время повествования, линейность сменяется полифонией эпизодов, а система мифологических трансформаций и отождествлений обеспечивает преобразование нарративной го-

ризонтали в вертикаль таким образом, что двигателем внутреннего сюжета становится не синтагматическая череда сцен и описаний, а их парадигма, воплощенная в аккордах, созвучиях, тематических вариациях и контрапунктах мотивов, топосов, тропов, символов и т. п.[70]

В основе переключения в мифо-музыкальных текстах русских модернистов с синтагматической оси горизонтального повествования на парадигматическую вертикаль семантических созвучий и соответствий (correspondances) лежит принцип симметрии, который Леви-Стросс считал базовым и общим для музыкальных и мифологических текстов. Однако эта закономерность была четко обозначена еще за полвека до французского структуралиста русским символистом, Вяч. Ивановым, утверждавшим, что симметрия есть важнейшее свойство мифологической структуры[71].

Собственно именно симметричность (и ее маркированные, значимые нарушения) предопределяет лейтмотивную структуру «симфонических» и парамистериальных текстов, их внутреннюю композиционно-жанровую структуру (часто заданную оппозициями, реализующими дихотомию космического/хаотического).

В крупных повествовательных формах симметричность постепенно усложняется и преображается в принцип проекции[72] героя, образа, мотива в родственный («квазисимметричный») семантический ряд, который в символизме по большей части задается мифологическими схемами и моделями (Аполлон, Дионис, Орфей и т. п.; литературные мифологемы: «маленький человек», Медный всадник, Дон Жуан, Дон Кихот и т. п.; символическая концептуализация Христа и антихриста). Основным двигателем эпического сюжета в романах Мережковского, Белого, Сологуба при этом становятся сложная пульсация и взаимодействие подобных проекционных моделей, разная степень успешности или травестийное поражение персонажей в реализации заданных им ролей, поле напряжения между реальной фабулой и преображающей ее мифологической парадигмой, предполагающей определенный поведенческий канон героев.

Ослабление собственно сюжетных стяжек повествования сопрягается в этих случаях с расширением романного пространства, в котором жанрообразующие контроверсы, выстроенные в вертикальные оси по восходящей от бытового до разных символико-проекционных мифологических рядов, начинают взаимодействовать друг с другом по музыкальным принци-

пам полифонии, контрапункта. Крупная модернистская эпика рубежа веков не меняет своей жанровой природы, но на безмерно расширившееся чувство индивидуального самостояния человека отвечает — и не без скрытой иронии — испытанием потенциального нарциссизма[73] героя через его отражения в бесконечном ряду мифологических зеркал.

* * *

«Циклизация играет прежде всего мифопоэтическую роль»[74],— однозначно заявляет Э. Пойнтнер. Ограничим ультимативный смысл этого суждения указанием на то, что в жанровых аспектах лирики мифопоэтика сказалась прежде всего на уровне структурных макрообразований — цикла и книги стихов. З. Г. Минц считала эти формы даже наиболее показательными с точки зрения иллюстрации художественных новаций символистского неомифологизма[75]. К их числу исследователь относила и более крупные метациклические образования. Прежде всего — блоковскую «лирическую трилогию вочеловечения», названную ею «романом-мифом» в параллель таким «циклам-мифам», как «Стихи о Прекрасной Даме». Выявляя мифопоэтичность последнего, З. Г. Минц среди конститутивных ее признаков называет наличие «глубинного пласта повествования», заставляющего видеть «в отдельных текстах и в каждой их части разрозненные эпизоды единого мифа, несущие память о целом»[76]. Индивидуально-авторское преломление соловьевских идей в этом цикле предопределяет то, что неомифологические интенции здесь подчиняют себе — хотя и никак их не отменяя — собственно архетипические сюжетные структуры. Это вообще характерно для текстов, ориентированных на создание упоминавшегося выше «автобиографического мифа» — его рассмотрение не входит в наши задачи.

Однако существуют циклизованные лирические тексты, где автобиографическое мифологизаторство, в свою очередь, оказывается подчиненно вписанным в более масштабную, тотальную надындивидуальную мифоконструкцию. Наиболее яркий тому пример — книга Вяч. Иванова «Cor ardens». В центре ее тщательно просчитанной архитектоники из симметрично выстроенных пяти малых книг (в последней версии — 1911 г.) помещен «Eros», опыт возгонки в мифогенное качество сугубо личных лирических переживаний 1906 года[77]. Однако как целое «Cor ardens» представляет собой сложнейшую систему поли-

фонических и контрапунктных созвучий и столкновений мифем, мифологем и мифологических мотивов в точке встречи повествовательной синтагматики и парадигматической разомкнутости сюжета в вертикаль, когда одна событийная линия (например, любовь героя к двум женщинам с последующей разлукой в цикле «Золотые завесы») прочитывается на уровне индивидуальной, греческой, славянской, древнеегипетской, «ренессансной» мифологий, которые амебейно перекликаются друг с другом и, в конце концов, выводят к надындивидуальным космо-религиозным проекциям.

Как мы видели, структурно по тождественным законам — хотя, конечно, и со своей литературно-родовой спецификой — устроены музыкально-мифологические прозаические тексты и символистские романы. Что лишний раз подтверждает правоту З. Г. Минц с ее аттестацией «трилогии» Блока как «романа-мифа». В данном случае перед нами пример того, как мифопоэтизация на уровне внутренней структуры повествования преодолевает не только межжанровые, но и межродовые границы, обеспечивая прорыв от классической аристотелевской эстетики к поэтике нового типа. Одна из ее доминант — принцип «нераздельности/неслиянности», обеспечивающий четкое ощущение границы между жанрово-родовыми образованиями при их глубинной одномерности и изоморфности.

Подобные сложные жанровые образования, подразумевающие выведение генерализованного мифа из автобиографического ядра, плод, разумеется, младосимволистских жизнетворческих стратегий. Типологически предшествовавшая им модель старшего символизма воплощала собой несколько иной процесс: создание интегрального для всего сборника/цикла сверхобраза как следствие тотальной мифологизации топико-мотивного состава поэтической «картины мира». Наглядный тому пример — сборник Бальмонта «Будем как Солнце» с характерным жанровым подзаголовком — «Книга символов». Эта книга представляет собой попытку построить законченную символистскую космогонию на основании «четверогласия стихий» — жизнетворящих символов Огня, Воды, Земли и Воздуха. Каждый из них в разных контекстах разлагается на образно-семантические дериваты: Огонь — это пожар, пламя, заря, молния, свеча, костер и т. п.; Вода — океан, море, влага, дождь и т. п.; Земля — гора, вершина, пустыня, болото, пропасть, дерево, цветок и т. п.; Воздух — ветер, буран, гроза, покой и т. п. Все многообразие мировых связей слагается из взаимодействия

производных четырех главных стихийных символов. Но сами эти символы целиком вмещаются в сверхсимвол, мифологему Солнца — начала начал, верховного божества. Аккумулируя в этом образе — центральном, вынесенном в заглавие — бесчисленные мифологические, фольклорные, религиозные и художественные ассоциации, Бальмонт создает новаторский символистский миф о мире и человеке. Его семантические доминанты — апология волюнтаризма, экспансивность, тяга к предельности, абсолютизация концепта горения.

Исповедуя верность светилу, Бальмонт призывает людей творческого порыва «вспыхнуть», а не «бессильно тлеть». Им овладевает удесятеренная жажда лучезарного бытия. Истинное освобождение индивидуума видится поэту в причащении к первоэлементам Вселенной и их космическому началу — Солнцу. Отдаваясь на волю стихий, лирический герой как бы уподобляется первобытному человеку — обладателю космической свободы, способному впитать в себя энергию неба и соки земли, вольному взойти на костер экстаза, сгореть в пожаре чувств.

Бальмонтовский мифологизаторский принцип «четвероглася стихий»[78] как к жанровому прототипу и отчасти структурно-композиционному изоморфу отсылает к православно-литургическому осмогласию, ладово-мелодической системе грекославянской литургической гимнографии и певческого искусства, которая представляет собой единство определенным образом соотнесенных друг с другом песнопений восьми гласов. Подобно тому, как последние слагают собой весь церковный певческий богослужебный круг, чередуясь по седмицам, воскресеньям и столпам (сумме восьми недель и воскресений), четыре мифогенных символа Бальмонта, постепенно и поочередно раскрывая свой семантический потенциал, складываются в макроцелое — солярный мифопоэтический комплекс.

Солярная мифологическая символика, которую разработал и популяризировал Бальмонт, вообще стала важным элементом языка, на котором изъяснялась культура «серебряного века». Она дала и «Божественную поэму» А. Н. Скрябина, и «Золото в лазури» А. Белого, и «Солнце-Сердце» Вяч. Иванова, и образы «злого солнца» в лирике Ф. Сологуба.

Следствием такой псевдосакрализации книги и цикла становится некое подобие проповеднической императивности лирического субъекта по отношению к своему адресату. Главное его устремление — заклясть солнечными напевами, пафосом расширения личности в эмоциональной стихии. Поэт стремит-

ся заразить человека смелыми желаниями, научить умению *хотеть* (этот глагол вообще один из самых акцентированных в поэтической лексике Бальмонта).

Ницшеанская семантика книги подчеркивалась ее обложкой работы австрийского графика-модерниста Фидуса (Гуго Хеппенера): на ней был изображен человек-атлет, простерший руки к лучам солнца. В нем современник Бальмонта, разумеется, должен был опознать «сверхчеловека», но только не в том трагическом смысле, какой это понятие получило в книге «Так говорил Заратустра». «Сверхчеловек» в сознании Бальмонта, как и большинства других русских ницшеанцев,— утопический герой будущего, свободная, сильная, творческая личность грядущей «светлой эры», способная, по словам Е. Н. Трубецкого, найти «вечные универсальные основы человеческого существования»[79].

Особого внимания заслуживает тот факт, что подобная мифопоэтизация подразумевала прямую закономерность между повышением парадигматической емкости текста и ослаблением синтагматических связей внутри него. Это вело к автономии части внутри целого, к возможности восстановить это целое по отдельной детали в любой точке текста (как то свойственно собственно мифологическим повествованиям), к свободному варьированию художественных элементов. Такими внутренними законами бальмонтовской поэтики и обусловлена та «необязательность» заданной структуры произведения, которую первым отметил еще Л. Троцкий, когда свою статью о Бальмонте начал с показательного эксперимента: будущий большевистский вождь перепечатал стихотворение «Царство тихих звуков, ты опять со мной!..» в обратном порядке, от последней строчки — к первой. И пришел к выводу, что «пьеса <...> от этого только выиграла, во всяком же случае не потеряла ни одной йоты из своих поэтических красот»[80]. Предпосылки такой композиционной свободы текста Троцкий обозначает хотя и с предвзятой оценкой, но по сути правильно: «Бальмонт является верным носителем декадентского идеала, который состоит в полной эмансипации каждой строки от всей пьесы, отдельного слова — от целой строки и, наконец, всего вместе — от здравого смысла, который, согласно теории декаданса, способен лишь приковать железными цепями поэтические крылья к прозаической земле»[81].

Что же касается собственно канонических лирических жанров в русской поэзии рубежа веков, которые находят вопло-

щение не в циклах, а в отдельных стихотворениях, то в их судьбах мифопоэтические импульсы, судя по всему, существенной роли не сыграли.

«Каждый из жанров имеет мифологический архетип, лежащий в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры. Так, согласно одной из гипотез, элегия восходит к заплачке, плачу, в основе ее сохраняется связь с погребальным и поминальным обрядами. Послание ведет происхождение от писем, его основа — разговор с отсутствующим. Нетрудно понять, что для того и другого жанра важен мифологический архетип зеркала — атрибут обряда вызывания теней. Элегия, таким образом, связана с мифами об Орфее и Эвридике, с мотивами спуска в Аид и оглядки, которые превращаются в структурные элементы жанра. Так, обращение к жанру ассоциативно тянет мифы; миф бессознательно присутствует в поэтическом произведении»[82],— отмечает современный исследователь, ссылаясь к тому же на те страницы работы Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство», где речь идет о мифологическом генезисе некоторых лирических жанров.

Однако, как ни парадоксально, в своей основной массе поэты рубежа XIX–XX веков не оставили текстов в канонических лирических жанрах, где на принципиально новом уровне по сравнению с предшественниками выявлялся бы смысловой заряд мифопоэтического генезиса этих форм. При общем возрождении в поэзии порубежной эпохи классических строгих строфических образований и жанров (сонет, рондо, мадригал и т. п.) относительно позднего (средневекового, ренессансного, барочного и т. п.) происхождения, жанры собственно архаичные по своей родословной встречаются в это время не столь часто. Но и в тех случаях, когда поэты, например В. Брюсов и Ю. Балтрушайтис, обращаются к той же элегической форме, перед нами либо традиционная романтическая рефлексия в соответствующей минорной тональности («Мысль в разлуке с вечным сном...», «Как дымный вечер скорбен я...» Балтрушайтиса), либо программно эпатажное воспоминание об эротических победах («Элегии» из книги Брюсова «Urbi et orbi»), которое, кроме условно-далековатого созвучия по семантике «оглядки назад», ничего общего с мифологическим архетипом жанра не имеет.

Прорыв к глубинным мифогенетическим основам элегической формы произойдет уже за пределами «серебряного века» —

в поздних «Северных элегиях» А. Ахматовой, теснейшим образом связанных с «Поэмой без героя».

В хронологических же рамках литературы рубежа столетий исключение из описанной выше закономерности представляет собой творчество Вяч. Иванова, который активно обкатывал возможности русского стиха по стилизации тех античных жанров, которые в плане исторической поэтики были непосредственно связаны с главной и наиболее «духоносной» для поэта мифо-дионисической формой — трагедией. Прежде всего имеется в виду стадиально предшествовавший ей дифирамб. Иванов не только помещает с пространным примечанием в книге «Прозрачность» свой перевод обнаруженного в 1896 году дифирамба Вакхилида «Тезей», но и делает эту форму, считая основной его жанрообразующей чертой «дионисичность по духу»[83], смысловым пределом, к которому тянутся его опыты по испытанию мелоса на потенциальную трагедийную мистериальность. Так, в IV отделе той же книги появляются «Ганимед», «Гелиады» и «Орфей растерзанный», задуманные «в духе античных дифирамбов, предназначавшихся для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены»[84].

Мифологизация жанра (устойчивой архаической строфической формы) в младосимволизме, в том числе и у Иванова 1900–1910-х гг., зачастую стремилась преодолеть границы чистой словесности и даже эстетической утопии по реставрации исконных архетипических форм. В плане прагматики текста она зачастую становилась инструментом литературной полемики, служила дополнительным средством утверждения собственной концепции теургического символизма. Причем задействованным здесь оказывался и заряд культурной памяти жанра: история осмысления мифа в той или иной лирической форме поэтами-предшественниками, ее бытование в большой европейской «мифологии» литературных концептов. Яркий тому пример — ивановский дистих «Изида», второй из «Антологии розы» в «Rosarium» («Мнил ученик покрывало поднять сокровенной богини / В тайную целлу проник: роза в пустынной цвела»). Здесь автор, как следует из обстоятельного анализа этого сюжета М. Вахтелем[85], с аллюзией на очень близкий по теме, и, кстати, переведенный им самим, дистих Новалиса («Einem gelang es...» — текст, полемический по отношению к Гете и Шиллеру), обыгрывая подтекстуальные коннотации, выступает в пику «идеалистическому символизму», который отказывался

от познания истин «реальнейшего», сокрытых под покрывалом Изиды, и утверждает собственную позитивную программу — возможность прорыва к таинственному гнозису.

Пристальное внимание именно к наследию Вяч. Иванова при рассмотрении нашей темы, думается, оправдано и тем, что именно он оставил по сути единственный, уникальный текст, в котором мифопоэтизация доводит до логического предела свои формальные возможности. И в первую очередь в двух центральных аспектах ее глубинного и революционирующего воздействия на жанровую систему: в аспекте движения к синкретизму художественных форм и в аспекте выхода из их эстетической замкнутости к слиянию с ритуальным модусом словесного акта, причем отнюдь не в условно-игровом, а реально-инициатическом, мифо-посвятительном смысле.

Имеется в виду мелопея «Человек» — художественная транскрипция целокупного мифа («живой идеи», по А. Ф. Лосеву) об отпадении тварной личности в бытийственную ущербность автономного своеволия (1-я часть — «Аз есмь»); о преодолении этой ущербности через восхождение по лествице приобщения к Другому, в пределе — к полноте жертвенной самоотдачи в любви к Божественному Жениху — Христу, и о последующем саморасточении в искупительном снисхождении к земле (2-я часть — «Ты еси»); об эсхатологическом переживании бытия в двух антитетичных эонах — своеволия и Богосыновства, запечатленном в кольцевой композиции 3-й части («Два града»); наконец — о прозревании соборного действа и космической литургии как окончательного восстановления онтологического единства человека (4-я часть «Человек един» и Эпилог).

Синкретика литературных форм здесь задана уже на уровне авторского определения жанра — *мелопея*. Его специфику в ивановском изводе ясно раскрывает С. С. Аверинцев: «Если эпопеей называется традиционная поэма, имеющая, наряду с признаком эпичности, признак жесткой архитектонической связи в единое повествование множества “книг”, как у Гомера и Вергилия, или “песней”, как у Данте, Тассо, Ариосто, Спенсера, Мильтона,— очевидно, термин “мелопея” предполагает замену в первом пункте эпического качества на лирическое, при удержании mutatis mutandis второго признака»[86]. «Лирическому качеству» эпическую интенцию, приводящую к новой, мелопейной форме, обеспечивает глубинная интуиция автора,

которую С. С. Аверинцев назвал ивановским словом «монантропизм»,— переживания сущностного единства в личности «соборного Адама» всего человеческого рода. Этим внутренне и обеспечивается право индивидуального лирического голоса автора мелопеи запечатлевать в архитектонике собственной поэтической эмоции общий мифологический путь всего тварного мира.

Композиционные и отчасти жанровые принципы текста эксплицированы самим Ивановым в «Примечаниях», где основным назван закон «строфической симметрии»[87]. Закон этот последовательно выдерживается на всех уровнях текста, сложным образом их темперирует: «Каждое стихотворение духовно локализовано как бы на пересечении различных линий, расчерчивающих все пространство целого, уподобляя его конструкциям готической фантазии. Стихотворения ставят друг другу вопросы, дают друг другу ответы, причем их взаимная соотнесенность выявляет самые разные степени формальной фиксации — от самой жесткой — через множество промежуточных вариантов к противоположному полюсу»[88].

Все это позволяет «довести в лирико-медитативном цикле до максимума качество ясности»[89], при том, что под ясностью (по-ивановски — «прозрачностью») здесь понимается ориентация на читателя, который сможет выявить смысло- и сюжетопорождающий потенциал forma formans («формы зиждущей»). Собственно в обнаружении посредством применения ясных дешифрующих кодов ее возможностей по генерированию глубинных значений и состоит одна из заслуг мифопоэтизации в жанровой сфере.

Ивановская мелопея также построена по принципу пересечения синтагматического и парадигматического рядов. Однако то, что в большинстве модернистских сочинений, где работают сходные законы, оставалось герметически скрытым, здесь четко эксплицируется. Вплоть до описательной пространственной визуализации (буквальную визуализацию в виде «схемы трагедии» поэт дал при публикации в 1919 г. своего «Прометея») движения лирической мысли: «В первой части, ряду мелосов <...> отвечает параллельный ряд антимелосов <...> Во второй части, и в четвертой, восходящая череда од, достигнув вершины (акмэ), сменяется нисходящею в обратном порядке, так что каждый мелос со своим антимелосом находятся на той же ступени»[90].

Подобная «проясненность» сложной и, на первый взгляд, герметичной структуры, очевидно, обусловлена выходом текс-

та из сферы чистой литературы через рефлексы синтетичных форм, несущих в себе обрядовую память жанра («мелосы» и «антимелосы» явно отсылают к композиции хоровых партий греческой трагедии), в область ритуального, где экспликация симметричности и выявление во внешних формах глубинного («эзотерического») содержания — основной структурный закон. Велик соблазн по этой причине усмотреть в «Человеке» опыт обобщенно-лирического претворения феномена словесности в теургический, обрядово-«литургический» акт оргийной «новой соборности» и применить к Иванову его же слова, сказанные о А. Скрябине как авторе «Мистерии»: «Искусство замыслил он сделать плотью таинства»[91]. Однако «соблазн» этот нужно преодолеть, присмотревшись к семантике композиции мелопеи и согласившись с С. В. Федотовой: «<...> формальное вынесение мистериально-теургийной части в позицию Эпилога как бы проводит границу между реальной данностью и реальнейшей заданностью человеческого бытия. Это говорит, с одной стороны, о духовно-трезвенном отношении поэта к идее скорого и окончательного всеобщего преображения и — что не менее важно — о его вполне адекватном понимании роли искусства в этом вселенском процессе. Вспомним признание Иванова: "...освобождение мистерии, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение"»[92].

Иванов в «Человеке» останавливается на пороге чаемого «реальным символизмом» преображения эстетического творчества в обрядово-мистический акт — но порога этого не переходит. И его непереходимость для поэта была, судя по всему, принципиальна. Показательно, что, по свидетельству Л. Сабанеева[93], именно под влиянием Иванова Скрябин откладывает работу над «Мистерией», сочинением, порывающим уже все путы самоценного искусства и долженствующим стать «зачином грандиозной мировой гекатомбы, которой человечество заплатит жертвенную дань за свое отъединение от изначального царства духа»[94]. И создает «Предварительное действо». Иванов, как известно, с большим вниманием отнесся к этому тексту, готовил его к публикации и неоднократно публично комментировал[95]. Но воспринимал исключительно как пропедевтику в потенциальную обрядовость, как «педагогическую подготовку к мистагогической "Мистерии"»[96].

Р. Бёрд считает «Человека» «как бы художественным введением в "Предварительное действо"»[97]. Независимо от того, насколько верна эта оценка, очевидно одно: мелопея Иванова

четко обозначает крайнюю и не пресекаемую грань, до которой доходит символизм в попытках преодоления литературы на путях мифопоэтизации.

В области драматургии подобные пути изначально вели прежде всего по стремнинам поиска адекватных форм мистерии как высшей формы культово-сценического синкретизма, способной решить теургическую задачу.

* * *

Как известно, сам концепт мистерии имеет, как минимум, два принципиально разных толкования: это и ритуально-культовое действо, и конкретный средневековый жанр разыгрываемых сценок из Священной истории. Второе значение термина учитывалось символистами и даже полемически пускалось в ход, когда им приходилось отводить упреки в мистических «темнотах» ссылками на жанровый прототип[98]. Однако в своей непосредственной литературной и критико-эстетической деятельности они почти исключительно были ориентированы на первое его значение. Подобным образом понимаемая мистерия мыслилась глубинно наиболее родственной театру как таковому, формой инкарнации чистой театральности со всеми ее исконными культовыми составляющими, затуманенными в процессе многовекового развития сценического искусства на путях индивидуации, но взыскующими к возрождению.

Как отмечает М. Цимборска-Лебода, «в процессе эволюции русского символизма драме и театру отводится первое, привилегированное место в художественной культуре эпохи "театрократии", как искусству действенному, динамическому (дионисийскому) по своей природе, выходящему за пределы сферы "безотносительно-прекрасного", чуждому уединения "искусства для искусства", способному непосредственно обращаться к адресату с особой миссией перерождения человека и оставаться активным по отношению к общим целям культурно-исторического движения»[99].

Основной энергией театра в его младосимволистских трактовках становится мифологичность как инструмент тотального пересотворения реальности в квазисакральном действенном акте, преодолевающем принцип индивидуации и дискретности: «<...> театру-мифу приписывают символисты (Иванов, Чулков, Белый) роль преображающей силы человеческого духа, способной организовать жизнь человека, от духовной до политической, и — становясь движущим началом бытия — лик-

видировать основные антиномии изживаемой, "посократической" культуры с присущими ей атрибутами: хаосом, разладом, отчужденностью и разъединением людей»[100].

Нерасчлененность значений в понятии «мистерия» во многом была обусловлена переносом в эстетике теургов — а отчасти и модернистов вообще — метаописательного принципа экстатико-дионисического преодоления устойчивых пределов, взаимообратимости, протеистичности объектов в область жанровой семантики, где двоились, троились, порой до крайности релятивизировались границы между формами и подформами драматургического письма. «Мистерия» — плод дионисических смешений в сфере терминологии. Со всеми пульсирующими и универсально широкими импликациями своих значений это понятие зачастую замещало собой систематику конкретных жанров — при их освоении модернистской эстетикой.

По той же логике символических проекций и дионисийской обратимости логических единиц сама мистерия часто субституировалась концептами-дериватами: «действом» (Предисловие «о действии и действе» Вяч. Иванова к «Прометею»), «литургией» (мистерия «Литургия Мне» Ф. Сологуба) и т. п. Показательный в этом смысле пример дает ремизовский жанр «русалий».

А. М. Грачева, раскрывая источники представлений А. М. Ремизова об этой фольклорной форме и ее трактовку писателем, логично подводит к выводу о том, что в его сознании — по крайней мере на революционном переломе 1917–1919 гг., когда, в частности, в ТЕО Наркомпроса литератор-модернист занимался репертуаром для народного театра — «русалия» как жанр была эквивалентна мистерии в трактовке того же Вяч. Иванова[101]. Но хотелось бы обратить особое внимание на то, что представления о жанрообразующих принципах этой формы у Ремизова оказываются достаточно подвижными, не вполне четкими, по крайней мере — склонными к динамике. Так, «русалии» «Алалей и Лейла» и «Ясня» в 1910-е гг. создавались им как балетные либретто. В сборнике статей «Крашеные рыла. Театр и книга» (1922) он концептуально осмысляет жанр «русалий» как синтетическое мифопоэтическое словесно-музыкально-пластическое образование с мистериальной кольцевой структурой, в которой трагедийная сердцевина окаймляется симфоническим началом и балетным финалом, разрешающим роковую коллизию[102]. Однако еще в 1912 г. писатель относил к «русальным действам» лишенные музыкального формообразова-

ния «Бесовское действо», «Трагедию о Иуде, принце Искариотском» и «Действо о Георгии Храбром»[103]. Логично предположить, что сдвиг в сторону литературно-музыкального сикретизма в понимании жанра «русалий» у Ремизова относился к периоду после 1912 г. и окончательно оформился к революционному порогу. Характерно, что в автобиографии 1924 г. названные драматические сочинения осмысляются им как диалектическая трилогия, в основу которой «положена *песенная* (курсив мой.— *В. П.*) легенда»[104]. И все же живой опыт работы в этом жанре уводит писателя от четкой заданности границ выбранной формы. Как явствует из анализа А. М. Грачевой творческой истории «русалии» «Соломон и Китоврас»[105], ремизовский извод жанра не подразумевал четких представлений о распределении «эпического» и «драматического» и о роли мистериального начала в мифопоэтическом целом: на разных этапах и в разных редакциях эти составляющие находились в совершенно различном соотношении друг с другом.

Возвращаясь к общим вопросам, согласимся с М. Цимборской-Лебодой в том, что «символистская идея мифических первоистоков и ориентация на архаичное сознание нашла свое естественное выражение <...> в присущем художникам устремлении к "обновлению значений" Первослов (религия, мистерия, литургия, жертва, оргия, экстаз, действо и пр.) и возвращению им их этимологического смысла (в частности, этому должна была способствовать поэтика прописных букв). Сильнее всего отразилась эта тенденция в области театрального искусства как в теоретических манифестах, так и в его художественной практике. Общеэстетический императив регенерации памяти, в данном случае памяти жанра, проявил себя здесь в наибольшей степени, призывая театр вспомнить свое происхождение "из духа музыки", из "литургического служения у алтаря страдающего бога", и обратиться к первоистокам — к забытому мифу и оставленному культу»[106].

Размываемость терминологических значений при подобном «общеэстетическом императиве» приводила к тому, что относительно четкой выявленностью на уровне жанровой идентификации обладала лишь трагедия, да и то в основном в творчестве символистов, ориентированных на греческую архаику и классику (прежде всего Вяч. Иванов — в силу его «дионисических» интересов), а то и на общую сюжетную канву (обработка одного и того же мифа Ф. Сологубом в «Даре мудрых пчел», И. Анненским в «Лаодамии» и В. Брюсовым в «Протесилае умер-

шем»[107], импульсом которой послужил к тому же общий критический источник — известная статья Ф. Ф. Зелинского[108]). Значительно чаще мифопоэтизация заставляла самых разных художников, от Блока («Король на площади», «Песня судьбы», «Роза и Крест») до Гумилева («Гондла»), не нацеленных непосредственно на археологизм и обработку освоенных традиционным театром мифов, двигаться в сторону «лирических драм» — форм с ущемленной сценичностью и выраженной лиричностью, в которых мифемы и мифологические функции, распределенные между персонажами и символическими мотивами, берут на себя роль носителей вертикальной смысловой парадигмы, пересекающейся с горизонтальной синтагматикой действия. С точки зрения мифопоэтической обусловленности жанровой формы, лирические «неомифологические» драмы близки символистскому циклу стихов — и, добавим, программной «симфонической» поэме («Воспоминанье» В. Брюсова).

И все же ясно, что наиболее последовательно и сознательно пытались сочленить свое осознание драматургических форм с мифологизмом художники, погруженные в осмысление и переработку античного материала. Причем в области драматургии мы встречаем гораздо более выраженное и концептуально закрепленное противостояние принципиально разных, антитетичных друг другу моделей мифопоэтизации, чем в лирике и эпике. Их выразителями становятся два крупнейших поэта-классика: Вяч. Иванов и И. Анненский[109].

Отсылая к имеющимся работам, детально сопоставляющим мифологическую драматургию обоих художников[110], позволим себе остановиться на обзоре некоторых сторон их теоретических воззрений и характеристик поэтами-драматургами друг друга, важных для нашей темы, памятуя о том, что, как справедливо замечает А. Хансен-Леве, «мифопоэтический космос» русского модернизма «строится как крайне абстрагированная и синтетическая система», последовательнее всего проявляющая себя «метамифологическими или философскими спекуляциями в теоретических жанрах»[111].

По логике ивановской концепции, как она была сформулирована в работах 1900–1910-х гг. («Эллинская религия страдающего бога», «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия», «О существе трагедии» и др.), Анненский-драматург оказался не в состоянии вместить диаду религиозной жертвенности и богоборческого самоутверждения

в их взаимообратимости в рамках страстного дионисийского прамифа, а потому остался чужд духу трагедии, засвидетельствовав собой лишь античные — «еврипидовские» — истоки европейского декаданса, обретя в первом «трагике личности» трогательность, жалостливость, созерцательность и иллюзионизм самодовлеющего и обреченного на вечное возвращение к своему страдающему «я» субъекта. В терминологии Иванова 1900–1910-х гг. Анненский — контроверса «символическому реализму», в своем «символизме соответствий» не выходящая за грани «субъективного индивидуализма», исповедник принципа индивидуации в собственном неомифологическом творчестве.

В систематике Иванова Анненский оказывается не в состоянии подняться до катартического — а потому исконно трагического — разрешения диады и всегда остается в плену неизбывного дуализма, в том числе и мифопоэтического: «индивидуалист наших дней», этот поэт, стремясь «теснее слить миф античный с современной душой», «не пережил и не понял примирения» лиры и флейты, «которое ознаменовало собою эру новой, гармонически устроенной и уравновешенной Эллады», «никогда не снились его мечте побратавшиеся противники — кифаред Дионис и увенчанный плющем Пэан-Аполлон»[112]. Трагический пафос в драмах Анненского Иванов определяет как «"пафос расстояния" между земным, человеческим, и небесным, божественным, и проистекающий отсюда пафос обиды человека и за человека»[113]. Приобщившись к трагическому напряжению полюсов диады, Анненский по сути отказывается принимать возможность ее катартического преодоления и, по словам автора «Тантала», «умирает на пороге соборности», допевая в замкнутом кругу «я» тоску своего индивидуального сознания. Основа такого прочтения и запечатления в современном творчестве «античного текста» для Иванова — понимание Анненским мифа вне его исконно религиозного генезиса и мистико-культовой субстанции, как рационального принципа генерализации, «общеценного» и «общеприменимого», «человеческого, только человеческого», «гибкого до возможностей модернизации и вместительного по содержанию до новейшего <ассоциативного> символизма», который тешится «своими самодовлеющими "отражениями" Греции»[114].

Что до Анненского, то он не приемлет ивановской концепции дионисизма как опыта психосоматического экстатического жертвенного исступления, размывающего границы индивидуации и через приобщение к соборному единству «"я" вселен-

ского в его волении и страдании» ложащегося в основу сотериологического религиозного феномена как такового. В корне этого неприятия — принципиальная чуждость Анненского основному ивановскому методу, вполне проявившемуся в работах 1900–1910-х гг., хотя и непосредственно заявленному только в книге «Дионис и прадионисийство» — методу «высшей герменевтики», который состоит в стремлении «обнажить в свидетельствах сознания из-под оболочки новейших культурных наслоений основное простейшее и конкретнейшее содержание», «изначальное ядро», «морфологический принцип»[115], то есть по необходимости редуцировать сложный семиотический феномен до порождающей архетипической структуры.

Вектор культурологического мышления Анненского и как драматурга, и как исследователя, к примеру — автора курса лекций по истории античной драмы на Высших женских курсах Н. П. Раева, направлен в обратную сторону: его художественная и научно-описательная модель работает по принципу дифференциации, партикуляции, дизъюнкции. Он вглядывается в точку распада синкретизма, единства явления, в становление феномена в истории на пути от «безответственно» общего к «этически» осмысленному частному. Именно здесь, безусловно, пролегает принципиальный водораздел между эллинистами Ивановым и Анненским.

Анненский-классик предпочитает полемизировать с Ивановым не напрямую, а через подставные фигуры иных подлежащих критике «авторитетов». Так, Ницше русский поэт-драматург упрекает в панмифологичности его отношений к искусству и нежелании «дать мифу выйти из области поэтической»[116]. Ясно, что тем самым автор метит и в коллегу соотечественника — в ивановский религиозно-эстетический синкретизм в трактовке мифа и трагедии, что для Анненского неприемлемо в принципе: миф для него есть плод эмансипации слова от синкретического единства с культом и музыкой. Причем слова уже рефлектирующего, не тоталитарного в своей сакральной обязательности, а лишь ищущего определить чувство, несущего в себе «трепет постигающей мысли». Ницшеанскому «духу музыки» и ивановской концепции спасительной и катартической объективации экстатических жертвенных переживаний Анненский противопоставляет взгляд на трагедию как феномен развитой рефлективной культуры, освободившегося от музыки слова, этически, а не религиозно, не психо-мистериально, мотивированного, вступающего в сложные отношения с государ-

ственно-общественными идеологиями своего времени, носителя проблемной истины, причастного протохристианским концептам сознательной вины и греха. Именно это привносит в трагический миф идеально-обобщенную человечность, позволяющую Анненскому назвать еврипидовского Ипполита «до некоторой степени и человеком будущего», который «как бы смотрит вперед»: «...он ищет нас, это наш брат, наша проекция в прошлом, и иногда нам кажется, что Ипполит уже читал Евангелие»[117].

Концепт синкретизма Анненский вообще отказывается считать имманентным трагедии как жанру. И, метя в лестные характеристики «дионисийства» Вагнера у Иванова, противопоставляет Еврипида создателю «Кольца Нибелунга». Причем главное в этой антитезе даже не то, что вагнеровская мистериальная драма, выросшая на почве мифа северной лесной культуры, гораздо ближе к архаичной сказке, чем еврипидовская трагедия, которая впитала все переплетения усложненной духовно-социальной жизни полиса. Главное — в том, что экстатический синкретизм вагнеровского оркестра, поглощающего драматический текст,— конгениален, по Анненскому, эпосу, а не трагедии, именно в силу своей экстатичности, синтетичности, нерасчлененности и «бессловесности», а значит и нравственного безразличия: «Самые Leitmotiv'ы, разве они не являются лишь гениально-выразительными эпическими характеристиками? Сила вагнеровского творчества была не в красоте человеческого чувства, не в гибкости мысли, не в переливах настроений, а в супранатуральной, стихийно-абсолютной музыкальности»[118].

Расчленяющая, антисинкретичная и антиэкстатичная логика водит всеми построениями Анненского при осмыслении жанровой истории трагедии. Уже в самой первой лекции на Раевских курсах им как программный задан откровенно антиивановский тезис: «Для древнего грека, с точки зрения наивного идеализма, было непонятно объединение комического с трагическим»[119]. По логике Анненского, экстатика архаичных форм фракийского культа, при всех ее фиасах и хоровом начале, прежде чем кристаллизоваться на аттической почве в трагедию должна была избавиться от первичного синкретизма, субъектно-объектной нерасчлененности, что, с его точки зрения, в отличие от ницшеанско-ивановской[120], достигается не путем вторжения гармонизирующего и объективизирующего внешнего — аполлонического — начала, а посредством имма-

нентного развития гармонизирующей объективации внутри собственно дионисийской мифологемы через замещение на аттической почве фракийского хтонически-жертвенного атрибута Вакха — крови ее примиряющим и обращающим экстатику в символ изобилия и преизбытка субститутом — вином.

Подобная антитетичность концептуальных установок Иванова и Анненского в отношении трагедии предопределила разнонаправленность эволюции их собственных драматургических опытов.

Иванов от «Тантала», через неоконченную «Ниобею», приходит к «Прометею» в его окончательной редакции, где, по словам А. Ф. Лосева, едва ли не впервые в постэллинскую эпоху восстанавливает «древний космогонизм античного мифа», проникая в «вопрос о законности человеческого индивидуализма перед лицом вселенской полноты», в то время как «в новой и новейшей литературе Прометей почти всегда оказывался символом только свободы человеческого духа»[121]. То есть Иванов приходит к драматургическому выявлению мистериального ядра трагедии: онтологического отпадения личности, наказуемого и взыскующего искупления. Творческое оформление собственно искупительного этапа потребовало выхода за границы жанра трагедии в синкретику мелопеи, где, как сказано выше, она состоялась лишь как потенциальность, не дерзающая окончательно преодолеть границы искусства.

Анненский же вообще мыслит свою драматургию вне мистериальной перспективы, за ритуальными импликациями которой неизбежно просматривается дионисический след, и от относительно верной греческим жанровым образцам трагедии «Меланиппа-философ» (правда, как он сам признавал, с «индивидуализированным», совсем «не античным» хором и «отражениями души современного человека»[122]) движется к «Фамире-Кифарэду», герой которой, рефлектирующий гамлетик, делает «антидионисический» выбор, отказываясь от любви и расточения и сохраняя мучительную верность аполлоническим грезам о недостижимой гармонии высших сфер. При этом сама поэтика последней пьесы Анненского окончательно подтачивает и разрушает жанровый канон классической трагедии: перед нами в сущности лирическая драма с подчеркнутой и помодернистски изысканной колоратурной символикой, аккомпанирующей сюжету. В решении автора дать своей самой «антидионисийской» пьесе жанровый подзаголовок «вакхическая драма», то есть отослать к архаической форме «драмы сатиров» —

пусть в «Фамире-Кифарэде» и участвуют сатирический и вакхический хоры, а заодно и комические сатиры — невозможно не усмотреть иронии. И прежде всего по отношению к мистериальным изводам трагедийного жанра.

Некоторым образом промежуточное положение между Ивановым и Анненским занимает Белый. Конец 1890-х — начало 1900-х гг. ознаменованы в его творчестве стремлением заклясть обуревающий сознание хаос в художественном акте мистериального преображения мира. Однако показательно, что попытки написать подобный текст молодому поэту не удаются. И в этом смысле более чем красноречивы два опубликованных отрывка из незавершенной мистерии «Антихрист»: «Пришедший»[123] и «Пасть ночи»[124]. В обоих действие прерывается как раз в момент, чреватый изменением ситуации, переходом в новое состояние, подготавливающее мистериальное разрешение коллизии: в первом случае — с появлением лжемессии, во втором — накануне штурма силами мрака бастиона святости. Как литературный феномен мистерия у Белого оказывается несостоятельной даже на уровне эмпирического сюжета. Напомним, что мистериальность как глубинная жанровая структура не до конца состоялась и в первом его романе.

Драматические попытки преодолеть такое сопротивление материала заканчиваются ничем, и в результате художник вступает в резкую полемику с главным «мистагогом» — Вяч. Ивановым,— и пересматривает свое отношение к мистериальным поискам, считая их изначально обреченным на провал, творчески лживым, духовно опасным и тупиковым занятием.

Производя ревизию собственного недавнего прошлого, Белый признает, что видел в мистериальности возможность художественного оформления апокалиптики: «Стремление искусства к мистерии могло нас пленять, как явный знак *начала конца* старой жизни»[125]. Основную апорию, дискредитирующую подобные проекты, при этом он формулирует так: «вопрос о мистерии ярко выдвинут индивидуалистами <...> между тем мистерия есть форма творчества соборного»[126].

Для Белого, как и для Анненского, искусство живет дифференциацией и оформлением особенного в противовес культу, в сфере которого и может только пребывать истинная мистерия — но уже отнюдь не как плод художественного творчества: «Существенная форма выражения разнообразных религиозных культов, в их наиболее напряженных фокусах и была мистери-

ей. Богослужебный смысл ее решительно преобладал над эстетическим. Элементы эстетики служили средствами, а не целью мистерии. Рассматривая так мистерию, мы не можем не видеть, что она лежит за пределами искусства. Гибелью, вырождением грозят искусству его попытки перейти за пределы своего развития, как скоро эти попытки начинают доминировать над эволюцией и дифференциацией элементов любой формы искусства <...> Очень веско указывают подчас на то, что принципы религиозного творчества не отличаются по существу от принципов творчества эстетического. Религиозный культ тогда — эстетический феномен <...> Грань между этими областями стирается; тогда может легко нам мистерия явиться фокусом, соединяющим различные формы индивидуального творчества <...> остается непонятным, как сочетать стремление к дифференциации в пределах любой формы с жаждой отыскать универсальную форму соборного творчества»[127].

Наконец, вагнерианские концепции мистерии как жанра, способного явить Gesamtkunstwerk, оказываются, по Белому, обреченными на художественную ущербность и неорганичность в силу тех же законов дифференциации в искусстве, сопротивляющемся сугубо формальному синтетизму: «<...> мистерию рассматривают просто как синтез форм искусства. Падает окончательно при таком взгляде ее религиозный смысл. Она для нас тогда только соединение форм. Но органическое соединение, не будучи способным включить пленяющее нас разнообразие подробностей, не есть полное соединение форм, полное же соединение необходимо механично. Здесь мы имеем дело с эклектизмом в его опаснейшей для искусства форме. Стремление искусства к мистерии в таком случае несомненный и верный признак упадка отдельных творческих форм»[128].

Словом, уже в 1906 году Белый констатировал логическую невозможность полного воплощения мистерии как жанровой мифопоэтической формы в пределах собственно драмы. И в перспективе исторической динамики русской литературы оказался прав.

* * *

Итак, при всей важности той роли, какую сыграла мифопоэтика в художественном преображении русской литературы «серебряного века», в сфере именно жанровой эволюции ее новаторское воздействие оказалось более или менее локальным.

В области эпики оно предопределило актуализацию архетипических схем контроверсы *космоса/хаоса*, что в результате привело к снижению динамичности прозаических форм на уровне сюжетной синтагматики, но расширило парадигматическую объемность текста. При этом модернистская мифопоэтизация, как правило, подразумевала серьезную семантическую корректировку исходных архетипических моделей.

В свое время происходящий на рубеже веков уникальный исторический слом, вызванный кризисом доверия к цельности человека и материальной стороне мира, призванной воплощать бытийственные ценности духа, Бердяев связал с двумя разнонаправленными векторами исхода из лона классической эстетики. Оба они — добавим — подразумевали мифопоэтизацию художественной формы как актуальную задачу.

По первому пути двинулись те, кто искал *синтеза* через «пассеизм», теургию, «проповедь соборности», «обращенную назад», которая потому оказывается «не имманентной нашему времени», а ему «совершенно трансцендентной» (прежде всего Вяч. Иванов)[129]. В жанровой перспективе пределом эстетических чаяний такого рода должна была стать возрожденная мистерия. Мифологизация текста здесь в общем была обречена на роль инструмента в утопико-археологическом проекте по реконструкции мистериальной формы в новых условиях. И хотя на этом пути русская литература обогатилась немалым числом замечательных сочинений, эксперимент в целом не удался: мистерия не состоялась, а сама эта задача свидетельствовала не только о кризисе классического канона, но и о глубокой от него зависимости: в исканиях синтеза «многое сохраняется от старого и вечного искусства <...> В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников творцов и художественные творения с тех вековечных мест, которые им уготовлены в органическом строе земли»[130].

Опыт «разложения», «распада», «распыления» «всякого органического синтеза и старого природного мира»[131], открывающий путь к преодолению фигуративного искусства устойчивых материальных форм, был отражен второй эстетической тенденцией, по Бердяеву,— тенденцией *аналитической*. И адекватным языком, воплощающим этот опыт в художественной эпике, становится вычленение архетипической схемы повествования, ее разложение и выворачивание наизнанку в прозе А. Белого. Именно на этом рубеже — *между синтетизмом младосимволизма и аналитизмом авангарда* — и в таком изводе —

с инверсией архаичной модели — мифологизация воздействовала на художественную систему и структуру прозаических жанров наиболее глубоко.

Последовательно мифопоэтизировались в литературе эпохи и неканонические формы, ориентированные на синтез словесной и музыкальной фактур — в силу структурной одномерности последних мифу. В то же время подобные прозаические сочинения по архитектонике своего внутреннего смыслового пространства оказались во многом тождественны модернистским лирическим циклам и циклическим новообразованиям (мелопея), построенным по мифопоэтическому принципу. А тем, в свою очередь, по глубинным законам организации художественной ткани оказываются родственны «неомифологические» лирические драмы, которые рождались вне теургических установок на созидание мистериальных сочинений.

Таким образом, мифопоэтика, не посягая на внешние границы между разными типами письма, делает прозрачными и проницаемыми межжанровые и межродовые перегородки, выстраивая принципиально новую систематику литературных форм. В ее основе, как показывает драматичная история попыток русских модернистов воплотить в трагедии мистерию и «опыт современной души», будут лежать уже не аристотелевско-гегельянские категории классической эстетики, а гораздо более общие, интегральные семиотические оппозиции, в частности — *дифференциации* и *синтеза*, которые, в свою очередь, зеркально соотносятся с архетипической антитезой *космоса/хаоса*.

Так смыкается смысловой круг мифопоэтики жанра в русской литературе рубежа конца XIX — начала XX века.

---

[1] *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. М., 2000. С. 129.

[2] Там же. С. 130.

[3] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 51.

[4] *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 11.

[5] *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Тарту. 1979. Т. 3. (Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459). Далее работа цитируется по републикации в кн.: *Минц З. Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–97.

[6] *Gasparov B.* The «Golden Age» and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian

Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, Los Angeles, Oxford. 1992. P. 2.

[7] *Минц З. Г.* Указ. соч. С. 78.

[8] *Иванов В. И.* О действии и действе // *Он же.* Собр. соч. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1986. Т. 2. С. 168. Здесь и далее, если иное не оговорено дополнительно, цитаты и ссылки приводятся по этому изданию.

[9] См.: *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. Там же в научном аппарате указываются работы, имеющие отношение к постановке этой проблемы.

[10] *Мелетинский Е. М.* Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 150.

[11] *Топоров В. Н.* Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193.

[12] *Мелетинский Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 83.

[13] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 194.

[14] *Грифцов Б. А.* Теория романа. М., 1927. С. 28.

[15] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 196.

[16] См.: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 68.

[17] *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 219.

[18] *Белый А.* Луг зеленый. Книга статей. М., 1910. С. 114–115.

[19] Подробнее см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Андрей Белый и Н. Ф. Федоров // Блоковский сборник. Тарту, 1979. Т. 3. С. 147–164.

[20] В применении к «Москве» термин употребляется в кн.: *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000. С. 275–283.

[21] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Профессор Коробкин и профессор Бугаев // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 23.

[22] О противостоянии масонской и розенкрейцерской символик (прежде всего — на геометрическом уровне) как глубинном двигателе сюжета см.: *Силард Л.* Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // *Она же.* Герметизм и герменевтика. М., 2002. С. 250–263.

[23] Среди наиболее показательных работ, где этот аспект в разных формах проблематизируется особенно четко: *Пустыгина Н.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К пробл. «революции сознания») // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 813: Блоковский сборник VIII: Ал. Блок и революция 1905 г. Тарту, 1988; *Пискунов В.* Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988; *Cioran S. D.* The apocalyptic symbolism of Andrei Belyi. The Hague; Paris, 1973; *Carlson M.* The conquest of chaos: Esoteric philosophy and development of the Andrei Belyi's theory of symbolism as a world view. Ann Arbor, 1983; *Barta P.* Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the Modernist City Novel.

University Press of Florida, Gainesville, 1996; *Skaza A.* Роман «Петербург» Андрея Белого и поэма «Медный всадник» А. С. Пушкина: Поэтологический аспект // Slavisticna rev. Ljubljana, 2003. L. 51, st. 4; *Carlson M.* Theosophy and History in Andrej Belyj's *Peterburg*: Life in Astral City // Russian Literature. 2005. LVIII — I/II.

[24] *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Он же.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 226.

[25] См. подробнее об этом аспекте поэтики «Петербурга» в: Литературные архетипы и универсалии. С. 215–217.

[26] См.: *Ward D.* The Divine Twins. Los Angeles, 1968; *Turner V.W.* The Ritual Process. Ithaka, 1977.

[27] Подробнее см. классический труд: *Rodin P.* The Trickster. London, 1956.

[28] *Мелетинский Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 112.

[29] Пример, очередной раз подтверждающий справедливость тезы Е. М. Мелетинского: «Полная дегероизация, тенденция к изображению обезличенного героя — жертвы отчуждения, отчасти за счет полуиронического его сближения с многочисленными мифологическими архетипами, превратившимися в легкосменяемые маски, осуществляется в модернистской литературе XX в.» (О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 107–108).

[30] Иностранная литература. 1988. № 12. С. 228.

[31] *Бердяев Н.* Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // *Он же.* Кризис искусства. М., 1918. С. 36–47.

[32] *Грякалова Н. Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнестроительство. Историософия). Автореф. дис. ... дфн. СПб., 1998. С. 10. Исследователь, развивая классические рассуждения Бердяева, также отмечает: «<...> писатель <Белый> создает такую нарративную структуру, которая своей гротескной всесторонне-остраненной формой поставила под сомнение все современные идеологические, политические и культурные установления, довела до пародийного снижения целый набор классических сюжетов, разрушила антропологическую ориентированность пространства, возвела в фигуру фикции (плод "мозговой игры") самое предметность, смешав границы между сознанием и действительностью. Произведенная в "Петербурге" полная деиерархизация мира, включая его мифологемы и идеологемы, привела к тому, что роман, первоначально прочитанный в экзистенциальном ключе как "вдохновение ужаса" (Вяч. Иванов), был актуализирован в начале 1920-х гг. и стал своеобразным "катехизисом" авангардной поэтики» (Там же).

[33] См.: *Минц З. Г.* Вступительная статья к переписке А. А. Блока с А. М. Ремизовым // Литературное наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2.

С. 63–82; *Данилевский А. А.* О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // *Ремизов А.* Избранное. Л., 1991. С. 604; *Тарышкина Е. В.* Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А. М. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. Отв. ред. *А. М. Грачева.* СПб., 1994. С. 53; *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 38–39.

[34] *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 43.

[35] Там же. С. 45.

[36] *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 2000. С. 209.

[37] Там же. С. 199.

[38] Там же. С. 198.

[39] *Келдыш В. А.* Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000.

[40] Здесь и далее цитаты из повести даются по первой опубликованной редакции: *Сергеев-Ценский С.* Лесная топь. Повесть // Лит.-худ. альманах изд-ва «Шиповник». Кн. 1. СПб., 1907.

[41] Курсив везде мой.— *В. П.*

[42] См.: *Келдыш В. А.* Реализм и неореализм. С. 290–291.

[43] Обобщенный обзор принципов именно автобиографического письма Белого в повести см.: *Болдырева Е. М.* «Котик Летаев» Андрея Белого как модернистская версия традиционной автобиографии // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб., 2002. С. 156–160.

[44] О прерывистости мифологического хронотопа, а также об эддических представлениях пространства как частей тела человекоподобного великана Имира см.: *Стеблин-Каменский М. И.* Миф // *Он же.* Избранные работы. СПб., 2003. С. 254, 256.

[45] *Топоров В. Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990. С. 12.

[46] Там же.

[47] Там же.

[48] См.: Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999; *Avalle-Arce J.B.* La novella pastoral Española. Madrid, 1974; *Poggioli R.* The oaten flute: Essays on pastoral poetry and pastoral ideal. Cambridge (Mass.), 1975.

[49] Подробнее о принципах работы Ремизова с филологическими источниками в сравнении с другими писателями, ориентированными на фольклор и миф, см.: *Доценко С. Н.* Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 883). Тарту, 1990. С. 116–138; *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // *Он же.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191–210.

[50] *Ремизов А.* Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. № 205. 6 сентября.

[51] Подробнее см.: *Слобин Грета Н.* Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997. С. 12 и далее.

[52] *Грякалова Н. Ю.* Цит. соч. С. 15.

[53] Там же. С. 15–16.

[54] Там же. С. 18.

[55] *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого // *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 33.

[56] *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских символистов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 167–174.

[57] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 110.

[58] Цит. по: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 67.

[59] *Белый А.* Симфонии. С. 91.

[60] *Борисова Л. М.* На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. С. 143.

[61] См. ст. Х. Барана «Фрагментарная проза» и А. Бойчука «Индивидуальные канонические жанры», а также А. Геворкяна «"Синтез искусств" и жанровая эволюция: заметки к теме».

[62] См. одно из наиболее интересных исследований на эту тему, содержащее выход в эстетику русского символизма: *Tarasti E.* Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicilogica Fennica. 11. Helsinki, 1978. Также см. ст.: *Порфирьева А.* Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987. С. 31–58 и кн.: Рихард Вагнер в России. Сб. иссл.: В 2 т. Tuebingen, 2001.

[63] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 87 и далее.

[64] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1. С. 710.

[65] *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 179.

[66] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Он же.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 372.

[67] См.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Lévi-Strauss C.* Mythologiques. V. 1–4. Paris, 1964; *Lévi-Strauss C.* Myth and Meaning. London, 1978.

[68] *Lévi-Strauss C.* Mythologues. V. 1. P. 247.

[69] *Гервер Л.* Указ. соч. С. 162–163. Мы оставляем в стороне очень объемный вопрос о том, что все же в таких случаях лежит в основе художественной структуры — музыка или миф. Как явствует из процитированных выше слов А. Ф. Лосева, философ признавал первенство за музыкой. Гервер в приведенных словах, кажется, подразумевает обратное, однако далее, вопреки собственной логике, отмечает: «<...> если хотя бы условно выделить в триединстве словесный, музыкальный и мифологический уровни, представив их в виде геологических слоев, то музыка, совсем как в теоретических построениях

Белого <*и Лосева.— В. П.*>, окажется в самой глубине» (Там же. С. 163). Для К. Леви-Стросса подобный вопрос оказывается вообще лишенным смысла, поскольку и в мифе, и в музыке действуют аналогичные структурные законы в плане общего семиозиса, независимо от происхождения или иерархии отдельных информационных систем.

[70] Конкретный анализ, показывающий, как эти закономерности проявляют себя во внутренней структуре «Второй симфонии» Белого см. в: *Силард Л.* О структуре Второй симфонии А. Белого // Studia Slavica. Budapest. 1967. T. 13. P. 311–322; *Гервер Л.* Цит. соч. С. 163–167.

[71] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 169.

[72] О принципе мифологических проекций см.: *Хансен-Леве А.* Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма // Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen. Stokholm, 2004. P. 112.

[73] О нарциссической мифологии в литературе русского модернизма см., в частности: *Barta P.* Echo and Narcissus in Russian Simbolism // Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000.

[74] *Poyntner E.* Циклизация у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена 1998. Frankfurt am Main; Berlin, etc., 2002. С. 83.

[75] *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах... С. 59.

[76] *Минц З. Г.* Александр Блок // *Она же.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 16–17.

[77] Подробнее см.: *Holthusen J.* Vyacheslav Ivanov's *Cor Ardens* and the Esthetics of Symbolism // Vyacheslav Ivanov. Poet. Critic and Philosopher. New Haven, 1986. P. 59–83.

[78] См.: *Магомедова Д. М.* К. Д. Бальмонт. «Четырегласие стихий»: Заглавие и конструктивный принцип цикла // Искусство поэтики — искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь, 2007. С. 59–65.

[79] *Трубецкой Е. Н.* Философия Ницше. М., 1904. С. 2.

[80] *Троцкий Л.* О Бальмонте // Восточное Обозрение. 1901. № 61. 18 марта.

[81] Там же.

[82] *Козубовская Г. П.* Русская литература: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул, 2006. С. 5.

[83] *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Сер. «Новая библ. поэта». СПб., 1995. Т. 2. С. 294.

[84] Там же. С. 293.

[85] *Wachtel M.* The Veil of Isis as a Paradigm of Russian Symbolist Mythopoesis // The European Foundations of Russian Modernism. Lewiston, 1991. P. 25–50.

[86] *Аверинцев С. С.* Предварительные замечания // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006. С. 52.

[87] *Иванов Вяч.* Человек. Репринтное воспроизведение парижского издания 1939 года. М., 2006. С. 101.

[88] *Аверинцев С. С.* Цит. соч. С. 60.

[89] Там же. С. 61.

[90] *Иванов Вяч.* Человек. С. 101.

[91] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. III. С. 180.

[92] *Федотова С. В.* В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006. С. 101–102.

[93] *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 169.

[94] *Порфирьева А.* Указ. соч. С. 44.

[95] Подробнее см.: *Бёрд Р.* Мелопея Вяч. Иванова и мистерия А. Н. Скрябина // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. С. 103–114; *Он же.* Неизданный текст Вяч. Иванова о «Предварительном действе» А. Н. Скрябина // Русская литература. 2006. № 3. С. 147–151; *Томпакова О.* А. Скрябин и поэты Серебряного века: Вячеслав Иванов. М., 1995.

[96] *Бёрд Р.* Мелопея Вяч. Иванова и мистерия А. Н. Скрябина. С. 107.

[97] Там же.

[98] Именно так, в частности, поступил Вяч. Иванов, отвечая на критические высказывания Н. Устрялова о мелопее «Человек» (О форме и содержании религиозной мысли (по поводу последнего доклада Вяч. И. Иванова в Религиозно-философском обществе) // Утро России. 16 апреля. 1916; ответ поэта, статья «О мысли изреченной»,— там же) и ссылаясь как на прецедент на средневековые мистерии и духовные оратории — примеры «религиозного искусства не для храмов и литургии».

[99] *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // Slavia [Praha]. 1984. Ročnik 53. № 3–4. С. 358.

[100] Там же. С. 358–359.

[101] *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 146–147.

[102] *Ремизов А. М.* Крашеные рыла. Театр и книга. Берлин, 1922. С. 83–84.

[103] *Герасимов Ю. К.* Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 185.

[104] Алексей Михайлович Ремизов (Автобиография) // Литературная Россия. Современная русская проза. М., 1924. С. 30.

[105] *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. С. 144–165.

[106] Там же. С. 361.

[107] Сопоставительный анализ этих текстов см. в: *Силард Л.* Античная Ленора в XX веке // Studia Slavica Hungarica. Т. 18. 1982. С. 331–351.

[108] *Зелинский Ф. Ф.* Античная Ленора // Вестник Европы. 1906. № 3.

[109] О литературных отношениях Иванова и Анненского см.: *Мусатов В. В.* К истории одного спора (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Ивано-

во, 1991. С. 26–38; *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // *Он же.* Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 407–414; *Kelly C.* Vyaceslav Ivanov as the «Other»: A contribution to the «Drugomu» Debate // Cultura e memoria. Firenze, 1988. V. 1. P. 151–161.

[110] *Шелогурова Г. Н.* Античный миф в русской драматургии начала века // Из истории русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1988. С. 105–122; *Борисова Л. М.* На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. С. 28–39.

[111] *Хансен-Леве А.* Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма. С. 110–111.

[112] *Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // Аполлон. 1910. № 1. С. 15–16.

[113] Там же. С. 17.

[114] Там же. С. 18.

[115] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 259–262.

[116] *Анненский И.* История античной драмы. СПб., 2003. С. 28.

[117] Там же. С. 43.

[118] Там же.

[119] Там же. С. 23.

[120] О несовпадении Иванова с Ницше в ряде положений о соотношении «дионисийского» и «аполлонического» в трагедии см.: *Тамарченко Н. Д.* Проблема «роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 71–76.

[121] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 282–287.

[122] *Анненский И.* Меланиппа-философ. Вместо предисловия // *Он же.* Драматические произведения. М., 2000. С. 48.

[123] Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903.

[124] Золотое руно. 1906. № 1.

[125] *Бугаев Б.* На Перевале. III. Искусство и мистерия // Весы. 1906. № 9. С. 46.

[126] Там же. С. 45.

[127] Там же. С. 45–46.

[128] Там же. С. 46–47.

[129] *Бердяев Н.* Кризис искусства. С. 5.

[130] Там же. С. 6–7.

[131] Там же. С. 7.

А. В. Геворкян

О «СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ»: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

1

Развитие художественной культуры России конца XIX — начала XX века сопрягалось с быстрой сменой течений и направлений, ускоренной трансформацией философско-эстетических идей и концепций, резкой полярностью и полемичностью лозунгов и платформ, нередко откровенно провокационных и эпатажных. Довольно точно эти свойственные эпохе тенденции в своей статье «Футуристы и книжное искусство» охарактеризовал Э. Кузнецов. Вослед известным рассуждениям М. Л. Гаспарова об «антитетичной поэтике» русского модернизма исследователь пишет: «Лихорадочная стремительность зарождения художественных идей в начале века приводила к тому, что художественные эпохи не следовали одна за другой, а как бы накладывались одна на другую, и последующая, решая свои собственные задачи, вынуждена была порой завершать и решение задач предыдущей»[1].

Художественная полиморфность «серебряного века» была обусловлена как собственным ходом развития самой русской литературы, так и общемировыми тенденциями эволюции художественной культуры. В частности, толчок этим исканиям в числе других дали теоретико-эстетические работы и оперное творчество Р. Вагнера. Оперная реформа композитора, соединившего в единое сценическое действо слово, музыку, драматургию и новые принципы художественного оформления спектакля, оказала существенное влияние на формирование эстетики и философско-художественных концепций в России конца XIX — начала XX века.

Другими источниками этих поисков стали философские системы А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, чьи воззрения на сущность музыки, ее место в иерархии искусств и роль в познании

действительности также сыграли существенную роль в формировании новых философско-эстетических концепций в России. Особое влияние на теорию и творчество многих деятелей культуры «серебряного века» оказала работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

Немаловажное значение имели и идеи синтеза искусств, синэстетического восприятия художественного произведения, также воздействовавшие на формирование гносеологических основ эстетики и поэтики представителей не только литературы, но и художественной культуры России конца XIX — начала XX века в целом.

Многие из этих идей, разрабатываемых в художественных теориях и концепциях начала прошлого столетия, во многом наметились уже в эстетике немецкого романтизма, в частности, в философских фрагментах Новалиса[2]. Предвосхищая ряд идей о синтетичности искусства, он отмечал: «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно»[3].

Позже уже русский поэт Вяч. Иванов напишет в своей программной статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего»: «Итак, выводимая нами формула синтетической драмы требует, во-первых, чтобы сценическое действие возникало из оркестровой симфонии и ею замыкалось и чтобы та же симфония была динамической основой действия, ее прерывающего внутренне законченными эпизодами драматической игры <...> во-вторых, чтобы реальный хор стал частью симфонии и частью действия; в-третьих, чтобы актеры говорили, а не пели со сцены»[4].

В другой своей работе — «Две стихии в современном символизме» — он также отмечал: «Ведь и “Missa Solemnis” Бетховена, которую он считал своим высочайшим вдохновением, изредка и с мертвым формализмом исполняется на концертах, но нигде не освящается литургическим церковным действием,— а действие это, при ликовании этих хоров, было бы так прекрасно, совершаемое на священном антиминсе, возложенном на камень, в холмистой местности, в ясное, благоуханное утро»[5].

Немаловажное значение с точки зрения стремлений к пересечению разных видов искусств имело и творчество С. Малларме. В предисловии к своей поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность», раскрывая ее композиционное,

графическое своеобразие, он писал: «<...> можно сказать, что эта попытка самым неожиданным образом оказалась созвучной нынешним творческим поискам в верлибре и в стихотворениях в прозе. Их объединение происходит (мне это известно) под чуждым влиянием — влиянием музыки, услышанной на концертах; в ней можно обнаружить многое, что, как мне кажется, принадлежит и литературе, и я постарался воспользоваться этим. Поэтический жанр, который мог бы постепенно возникнуть, был бы ближе к симфонии, оставив классический стих для одноголосого пения...»[6]

Одним из первых он начал мыслить книгу как единое целое, а пространство страницы, где размещался текст, его графическое построение, игру шрифтами превратил в игру смыслов — некий ряд, который порождал различные ассоциации и новые семантические решения. Тем самым он отчасти предвосхитил литературно-художественные поиски русских футуристов, которые породили новый тип иллюстрированной книги.

Характерной особенностью развития русской литературы конца XIX — начала XX века, вытекающей из означенных тенденций и теоретических установок, было желание писателей подняться над ограниченностью сугубо литературных художественных средств, приемов собственного вида искусства, привнести в него элементы, и даже более — композиционные принципы,— построения «чужого» текста. За счет подобного рода заимствований они хотели существенно расширить формосодержательные границы литературы, углубить ее выразительные возможности, активизировать у читателя слуховые, зрительные ассоциации, вовлечь его в сотворчество множества смыслов, заложенных в конкретном произведении. Тем же путем двигались представители иных видов искусств. В своей работе «О сценической композиции» В. Кандинский отмечал внутреннее тождество звука, слова и цвета как материальной формы, передающей колебания души художника душе воспринимающего и возбуждение «его фантазии», продолжающей работать над произведением. И заключал: «Внутренняя идентичность выразительных средств отдельных искусств, в конце концов обнаруживаемая, стала почвой, на которой попытались голос одного искусства поддержать идентичным ему голосом другого, усилить его и таким образом достигнуть удивительно мощного воздействия»[7].

Вторжение в границы смежных искусств в определенной степени было обусловлено разносторонностью художественных

дарований представителей культуры «серебряного века». Так, например, В. Кандинский был не только известным художником, но и автором литературно-художественных текстов и либреттистом. В своих стихотворных упражнениях он стремился передать собственные зрительно-музыкальные ощущения, цвето-музыкальные соответствия, по примеру отечественных законодателей подобных веяний — русских символистов (см. его сценическую композицию «Желтый звук» или прозаические тексты «Клетка», «Видеть», «Фагот», «Почему» из так и не изданного сборника «Звуки», вошедшие без ведома автора в книгу «Пощечина общественному вкусу»). В 1903 году появляются его ксилографии «Стихи без слов». «Исследователи неоднократно обращали внимание на само название "Стихи без слов", обнаруживающее явный интерес к взаимодействию искусств, которое было так типично для символистов, искавших в живописи и поэзии аналогии музыке, а в музыке — элементы изобразительности»,— отмечают авторы исследования «Василий Кандинский». Они выделяют также стремление художника «уподобить свои гравюры поэтическим произведениям, составив из ксилографий своеобразный сборник стихов»[8].

Вполне профессиональными знаниями музыкальной композиции, воплощенными им в своих литературных текстах, обладал А. Белый. Поэт, как известно, был близок и тесно общался с автором известного исследования о подвижном контрапункте С. Танеевым. Л. Гервер в статье «Контрапунктическая техника Андрея Белого» отмечает: «Внимательно читая научные и художественные тексты поэта, мы имеем возможность убедиться в том, что он с полной основательностью писал о своей полифонической технике и с пониманием использовал специальную технику»[9].

Поэт нередко и сам импровизировал за роялем, и зачастую именно из этих опытов рождались темы и герои будущих произведений, кристаллизировались мотивы и сюжетные линии. Роль музыкального впечатления при формировании содержательной стороны литературного произведения подчеркивается в целом ряде теоретических работ и заявлений А. Белого, где более или менее последовательно в разных вариациях проводится одна и та же мысль: «В звуке мне подана тема целого, и краски, и образы и сюжеты уже предрешены в звуке...»[10]

Известны авторские свидетельства о том, что звукопись романа «Петербург» среди прочего соотносится, к примеру, с мотивом *Зимней канавки* из «Пиковой дамы». Интересные све-

дения о музыкальном генезисе романа приводит П. Флоренский. В письме к дочери от 5–6 сентября 1935 года он пишет: «Весьма построен <так!> также "Петербург". А. Белый рассказывал мне о его возникновении. Первичным образом, легшим в основу "Петербурга", был черный куб, сопровождаемый особым звуком. Постепенно этот куб стал обрастать побочными образами и стал черной каретой, проезжавшей по Невскому. А вслушиваясь в сопровождающий звук, А. Белый подметил, что он слагается из двух звуков, или, точнее, что основной звук сопровождается обертоном, более слабым, чем основной, и весьма высоким. Дальнейший рост основного образа и внутренне связанного с ним звука шел так же, как множатся клетки зародыша, т. е. последовательными делениями-распределениями»[11].

Эти суждения также можно соотнести с уже упоминавшимися эстетическими «Фрагментами» Новалиса, в которых выдвигается программная теза: «Музыкальный тон для каждого образа, и образ для каждого музыкального тона»[12].

Ряд примеров, свидетельствующих о сопряженности символистской литературы с другими видами искусств на рубеже веков, можно развертывать достаточно долго. Здесь, разумеется, нужно будет упомянуть и блоковскую драму «Роза и Крест», которая изначально мыслилась поэтом как балетное либретто, а затем и опера, и музыкально-драматический этюд В. Брюсова «Красный Маяк», отчасти тяготеющий по ряду признаков к вагнеровской оперной традиции, и многое другое. Но не менее ярко указанные тенденции проявились и среди представителей постсимволизма.

Излагая историю зарождения русского футуризма, Б. Калаушин пишет: «И Бурлюка, и Маяковского заинтересовало, что "поэзы" Северянина были ориентированы в своих поисках не на живопись, как у поэтов "Гилеи", а на музыку,— в этом было для них нечто новое. Сам поэт утверждал, что грезит музыкой: "Я — композитор" (стихотворение, опубликованное в сборнике "Златолира", 1914). Эта музыкальность "поэз" Северянина возрождала идеи о синтезе музыки и поэзии, и не могла не заинтересовать Матюшина, профессионального скрипача и автора музыкальных произведений. Так, все сплелось — идеи Кульбина о "свободной музыке", "цветной музыке", отзвуки новаций Ф. Гартмана, А. Дроздова, Н. Рославца, и матюшинская скрипка, бас Маяковского, песенность Каменского, напевность Северянина... Звучные распевы из Северяни-

на — предвещали скорое рождение футуристической оперы»[13]. Постановка такой оперы под названием «Победа над солнцем» была осуществлена ее авторами — братьями Бурлюками и поэтом Михаилом Кузминым.

Художник, скрипач, композитор М. Матюшин вспоминал также о своей жене, художнице Е. Гуро: «Теперь многие говорят о синтетичности искусства. Я немало повидал на свете, внимательно и любовно выделяя все живое и оригинальное. И нигде и никогда не встречал так тесно сплетавшегося рисунка и стиха, как у Гуро. Когда она работала над словом, она тут же рисовала. Когда она делала рисунок или акварель, она на краю записывала стихи или прозу... Это было какое-то "солнечное сплетение" видений и слышания»[14].

В своей работе «Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых» Е. Бобринская пишет о подобной цельности слова и рисунка в творчестве писательницы и художницы: «Ее пейзажи всегда воссоздают ситуации молчаливого созерцания. И не случайно в ряде работ столь значимыми оказываются обширные пространства листа и общая прозрачность, разреженность изображения. А в серии монохромных работ, свободных от предметности, пустота, белое поле листа выступает как равноправная "форма" композиции, ее "тайная суть", которую выявляет линейный рисунок. И в своих литературных произведениях Гуро разрабатывает систему, в которой ритмической игре "декоративных" линий ее рисунков, только очерчивающих невыразимую "тайную суть", соответствуют словесные "узоры"»[15].

Идея синтеза искусств в значительной мере оказала влияние на жанровую природу многих литературных произведений конца XIX — начала XX века. Не случайно А. Юнггрен в статье «"Песни города" Елены Гуро: варианты текста и проблемы жанра» пишет: «Жанр "Песен" трудноопределимый, смешанный. Это несколько страниц бессюжетной прозы, объединенной общностью топоса и героя, поэта-музыканта. Прозаической части предшествует поэтический пролог. Читая окончательную версию текста в том виде, в котором он опубликован в "Шарманке", трудно понять, что именно нужно считать "песнями": вводное стихотворение или прозу. Типографская отбивка, делящая прозаическую часть на фрагменты, не делит, собственно говоря, текст, а скорее создает впечатление скольжения частей, смещающегося фокуса. В целом создается ритм чередующихся городских "картинок", приуроченных к разным городским персонажам, стремящимся к искусству...»[16]

И все же определяющее влияние на устремления художественной культуры России начала XX века к синтезу искусств, на формирование соответствующих философско-эстетических исканий художников, композиторов, театральных деятелей оказали русские символисты. Один из авторитетных исследователей проблемы взаимоотношения литературы и музыки в художественной культуре начала прошлого столетия, Т. Левая, отмечает: «Важнейшие черты творческой психологии второй половины 1900-х — начала 1910-х годов не могли не сказаться на жанровой картине музыкального творчества. Прямому или косвенному влиянию символистской эстетики обязана "концепционная кантата" <...>; особый тип программной симфонической поэмы, динамически "поляризированной" и сочетающей в себе живописность оркестровых красок со стремлением проникнуть в глубины подсознания, утонченный "эскиз-настроение" в фортепьянном творчестве; жанр "стихотворения с музыкой" — в вокальном»[17].

Однако процесс взаимопроникновения и скрещения различных видов искусства характеризовался не столько сочетанием слова, музыки и живописи в конкретном художественном произведении и не столько разработкой общих тем, мотивов и сюжетов (ср., например, беклиновские мотивы в творчестве А. Белого и С. Рахманинова)[18], сколько попытками переноса в структуру самого литературного произведения, в словесный текст — причем и поэтический, и прозаический — жанровых форм других видов искусства.

Речь в данном случае идет не о прямом перенесении, что, естественно, невозможно, не о калькировании жанров одного вида искусства способами и средствами другого, а о выстраивании некоего подобия по аналогии, о жанровых заимствованиях в их самых общих чертах. Наиболее здесь важным, системообразующим является уподобление архитектоники литературного текста композиционным принципам строения произведений других видов искусства.

Искания эти были тесно взаимосвязаны с выработкой идеологами разных литературных направлений особой иерархии искусств, в которую, разумеется, включалась и литература. Иерархия эта была намечена ранее в тех же «Фрагментах» Новалиса, писавшего: «Поэзия в строгом смысле кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой»[19]. Будучи срединным элементом системы «музыка — литература — изобразительное искусство», она вступала в сложное вза-

имодействие с другими видами искусства: тяготела то к полюсу музыки, стремясь воплотить в слове формальные элементы последней, то к живописи и пластическому искусству, перенимая их средства художественной выразительности. Установка на использование тех или иных формальных приемов смежных видов искусства диктовалась конкретными эстетическими взглядами представителей разных литературных направлений и лагерей.

2

Выработка особых иерархий видов искусства в значительной мере предопределяла выбор жанровых форм, которые с готовностью заимствовали поэзия и проза эпохи, а также стремление сблизить законы построения словесного текста с конструктивными принципами других искусств.

Одними из первых эти принципы стали внедрять в свою художественную практику русские символисты, которые разработали и теоретические основы подобного рода заимствований (см. известные предисловия А. Белого к его «Симфониям»). В символистской иерархии искусств словесный текст был в большей степени устремлен в сторону музыки как чистой формы со множественностью влагаемых в нее смыслов, интуитивно прозреваемых и смутно осознаваемых. Эту особенность «музыкальности» подчеркивал еще Р. Вагнер: «Музыка нечто говорит нам только потому, что она с определенной отчетливостью в тончайших оттенках оживляет нам самое общее понятие чувства, которое само по себе туманно»[20]. Творческой сверхзадачей символистов было не воссоздание в сознании читателя четких живописных образов, а нечто обратное: используя размытость и смутность соответствующего языка, они стремились подтолкнуть читателя к выстраиванию бесконечно сложной цепи ассоциативных связей, пробудить в нем калейдоскоп меняющихся, смутно осязаемых образов и впечатлений от произведения. В своем сознании он должен был проделать работу, аналогичную той, что совершается в восприятии слушателя музыкального произведения. Символисты подвели под свои эстетические искания мощную теоретическую базу, вылившуюся в разнообразные формы художественной практики, но вершинным ее достижением стали все-таки опыты в «симфоническом» духе.

В отличие от них постсимволисты, при всем тяготении отдельных представителей этого направления к музыке, стреми-

лись воплотить в литературном тексте идеи пластических искусств, живописи, превратить слово в изобразительный образ, точнее — в *слово-изображение*. Литературное произведение у них тяготело к наглядно зримой, конкретной, живописной форме, имеющей свое осязаемое содержание. Подобные приемы они пытались даже перенести на сцену, воплотить их в организации вечеров «раскрашенного слова».

Н. И. Харджиев в статье «Поэзия и живопись» отмечает: «В результате взаимодействия новых течений живописного и словесного искусства возникло своеобразное явление в поэтической практике кубофутуристов: одновременно с установкой на звуковую форму слова (на его артикуляционно-произносительную сторону) чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка»[21].

В другой своей статье, «Марши Маяковского», исследователь дает картину смены музыкальных жанров в русской поэзии: «Русские поэты-символисты ориентировались или на камерную музыку импрессионистического направления (Скрябин периода прелюдов, Дебюсси, Григ) или на монументальные, "соборные" музыкальные формы (Скрябин эпохи "поэм")... Второе поколение символистов в своей практике приблизилось к салонной музыкальной культуре модернизма»[22]. Здесь он выделяет стихотворные вальсы В. Гофмана, И. Северянина. Развивая эту мысль, напомним, что на цыганские романсы был ориентирован Блок. В то же время поэтическое творчество А. Белого оживило процесс вторжения в литературное произведение фольклорного материала, который затем широко использовался другими поэтами «серебряного века». Для постсимволистских путей, ведущих в ту же сторону, важной вехой стали стихотворные марши В. Маяковского.

Описание произведения одного вида искусства в терминах и понятиях другого, как бы органично оно ни звучало в контексте синтетических устремлений культуры рубежа веков, всегда содержит в себе известную долю условности — в виду разнородности самого базового материала.

Отсутствие строгого и общепринятого разграничения основных понятий, в которых исследуется проблема функционирования жанров смежных видов искусств в литературе, диктует необходимость теоретического осмысления и оформления соответствующего концептуального аппарата.

Так, исходя из поставленных перед собой целей, само понятие жанра мы применяем в формулировке В. Кожинова, дан-

ной им в монографии «Происхождение романа»: «Жанр есть определенная целостная форма, устойчивый тип структуры и системы образных средств»[23].

Не менее важно определиться и со значением таких понятий, как музыка, музыкальность, живописность литературного текста. Во многих филологических работах последние зачастую используются как эпитеты с широким диапазоном возможных своих смыслов, что существенно снижает их ценность как определенных понятий, используемых при анализе текста. Не случайно Б. Кац в своей книге, посвященной анализу литературных произведений с точки зрения наличия в них элементов музыкальной композиции, дав примеры филологической и музыковедческой точности, в то же время отмечает: «Ничуть не возражая против использования музыкальных метафор в связи с литературными сочинениями, замечу лишь, что взаимодействие поэзии и музыки они не объясняют, а скорее мифологизируют»[24].

В современном литературоведении можно выделить два подхода к исследованию музыки в художественном тексте. В первом случае понятие «музыкальность/музыкальный» зачастую характеризует фонетическую, метрическую сторону литературного произведения, его ритмический рисунок. Однако, как справедливо заключает Б. Кац, «сколь бы ни был изощрен узор ритмических, фонетических, лексических и синтаксических повторов в стихотворении, заводить речь о музыке есть смысл лишь в тех особых случаях, когда такие повторы выступают в функциях, не свойственных поэтическому тексту, но свойственных тексту музыкальному»[25].

Отсюда в современном литературоведении выкристаллизовался второй подход, имеющий собственную методику анализа, которую весьма успешно и плодотворно применяют такие исследователи, как Е. Эткинд, Б. Кац, Л. Гервер. В данном случае анализируется композиционное строение прозаического или поэтического текста в сопоставлении с музыкальными формами. Методика такого исследования осложнена в силу самой специфики компаративного анализа произведений разных искусств. Однако при всей сложности решения подобных задач работы упомянутых выше авторов показывают продуктивность этого метода, особенно при исследовании лирического текста.

Основной проблемой, которая возникает при изучении музыкальных жанровых форм в литературе, является отсутствие критериев отбора, вычленения текстов, особенно лирических,

композиционное строение которых может быть сопоставлено с принципами иного вида искусства. Ориентиром здесь могут служить теоретические установки, сформулированные Б. Кацем в работе «Музыкальные ключи в русской поэзии». Определяя два основных направления своего исследования музыкальных форм в русской поэзии начала XX века, одно из них он формулирует так: «Установление сходства/несходства между специфически музыкальными и специфически поэтическими способами композиционной организации в тех поэтических текстах, которые:

а) содержат, возможно, помимо воли автора конструктивные элементы, более типичные для музыкальной, чем поэтической формы;

б) сознательно построены автором по подобию того или иного типа музыкальной композиции»[26].

Сказанное можно отнести и к проблеме наличия в литературе жанровых форм живописи или пластических искусств. Здесь также нужно вычленять тексты, в которых наличие жанровых форм визуальных художеств является определяющим для *строения* прозаического или поэтического текста.

Очевидно, что такой методологический подход предполагает преимущественное внимание к тем литературным произведениям, в которых их возможная связь с музыкальными композиционными формами, определяющими жанровую природу целого, в том или ином виде подчеркивается самими авторами.

К таковым, в частности, можно отнести «Три сюиты» Ю. Верховского, ораторию «Славься, утро» Ю. Балтрушайтиса, цикл С. Городецкого «Симфония», «Праздничную кантату» И. Коневского, «Элементарную сонату», «Романс», «Prelud 1», «Ноктюрн», «Шампанский полонез», «Полонез "Гитания"» из сборника «Громокипящий кубок» И. Северянина и т. п.

Пример разработки поэтического текста по подобию музыкального приводит в своей книге Б. Кац: «Один из участников московской футуристической группы "Центрифуга" Федор Платов всерьез работал над созданием реальной многоголосой поэзии. Речь шла об установлении высоты гласных и организации их в определенную гамму. "Вследствие равенства гаммы гласных с обыкновенной музыкальной гаммою — правила гармонии и контрапункта действительны и в гамме гласных",— утверждал Платов, приводя в пример собственное стихотворение "Prelude", графически представленное на двух упрощенных нотных станах и "написанные по правилам контрапункта"»[27].

Стихотворения могут подразумевать и лишь опосредованную связь с музыкальными формами — и тогда она нуждается в поэтапном аналитическом выявлении. К таким текстам, в частности, следует отнести стихотворение Вяч. Иванова «Рокоборец», смысловые и формальные уровни которого соотносятся с программой, темами и мотивами Пятой симфонии Бетховена. На эту связь не прямо, но достаточно ясно указывает сам поэт — заглавием, отсылающим к образу, не раз воплощенному Бетховеном в своем творчестве, и эпиграфом: «Так стучится Судьба». Однако аналогии между двумя сочинениями этим не исчерпываются — они более глубокие и тесные.

В своей книге «Бетховен. Очерк жизни и творчества» А. Альшванг, анализируя строение указанной бетховенской симфонии, отмечает, что в первой ее части доминирующим является известный мотив «судьбы», который повторяется здесь с угрожающим постоянством. Вторая часть симфонии «имеет в своей основе два существенно различных образа. Один из них — прекрасная мелодия величавого и строгого характера, близкая к народной песне <...> Второй образ, переплетающийся с первым,— музыка фанфарного типа, также с вариациями». Третья часть симфонии строится в диалогической форме, в которую в финале вторгается маршеобразная тема, завершающая творение Бетховена. При этом «вторжение маршеобразной темы третьей части на приглушенной звучности играет своеобразную роль в музыке финала, напоминая о зловещей судьбе и героической борьбе, оттеняя чувство радости»[28]. Сразу отметим, что аналогом «маршеобразной темы» в стихотворении Вяч. Иванова становится строка «Братья! Други!»

По указанной схеме в ее наиболее общих чертах строится вообще весь ивановский текст. Как и бетховенская симфония, он также делится на три части, каждая из которых распадается на ряд тем и мотивов, коррелирующих с музыкальным прототипом.

Первая часть композиционно разлагается на две темы: тему явления судьбы-врага и смертельной схватки рокоборца, вступившего в неравный бой со своим врагом, и тему гибели героя. Напряжение и патетика борьбы в первой части передаются не только фольклорно-мифологическими образами орла, сражающегося со змеей, но и обилием архаичной лексики:

А ворог склоняет
Упорную выю,
Чернокосмый буй-тур,—

Свирепых рогов
Дикую мощь.

В первой части поэт сохраняет не только смысловое содержание, образно-тематическое развитие и мотивную структуру, патетику борьбы и напряжение бетховенской симфонии, но также ее ритмический, мелодический рисунок. Более того, первые строки стихотворения «Иду, иду, иду — твой ворог», фонетическое восприятие которых подготовлено эпиграфом, ассоциативно вызывают в памяти известное бетховенское четырехзвучное вступление, которое композитор и охарактеризовал словами: «Так судьба стучится в дверь».

Поединок завершается гибелью героя, восставшего против судьбы. Тональность стихотворения, его ритмический рисунок резко меняются, передавая скорбь по умирающему герою. Соответственно этой теме окрашивается и лексика строфы. Мир покрывается мраком, наступает глухая ночь и тишина. Трагизм случившегося подчеркивается во второй теме первой части — теме гибели героя — двукратным повторением-параллелизмом «В глухую Ночь / Отходит Надежда», «В глухую ночь / Отходит Вера». Повтор этот передает в финале первой части чувство безысходности и трагической обреченности на гибель всех тех, кто рискнет вступить в схватку с судьбой, всесильным и непреодолимым роком.

Однако завершающая фраза обреченного на смерть рокоборца — «Братья! Други!» — предвосхищает вступление завершающей, третьей части, в которой она станет призывом к новым героям, готовым вступить в новую схватку с роком. Именно с таким призывом обратится хор справляющих тризну по погибшему к новым и новым героям:

— Сюда, сюда,
На призывный рог,
Братья! Други!

Вторая часть стихотворения лишена пафоса и напряжения борьбы части первой. Она построена как диалог между плакальщицей и героем. Лексика этой части выражает смирение и покой («полет безвольный», «душа покорная») и строится на чередовании двух основных мотивов. Первый:

Крыльев легчайших
Полет безвольный

Душу покорную
В сумерки звездные,
Вольный, несет,—

чередуется со вторым — варьирующимся мотивом воспоминаний:

Вспомни, вспомни
Веянье крыльев вспомни...

Третья часть — «Тризна» — является финальным аккордом произведения, сменяющим его настрой. Призывные роги зовут на тризну в память павшего героя. Однако чувство обреченности второй части сменяется торжественным призывом хора к братьям, друзьям продолжить бой, вновь восстать против судьбы. Чувство смирения, доминирующее во второй части, и тихая печаль сменяются маршевыми ритмами идущих на пир. Звездные сумерки, заповедная ночь, тихие песни, передающие мотив забвения, сменяются призывными звуками рога, отовсюду, «из-за светлых полей, из-за синих морей», собирающего и созывающего новых героев.

Третью часть стихотворения Вяч. Иванова уместно сравнить с описанием финала бетховенской симфонии, данной А. Альшвангом: «Финал Allegro начинается до-мажорным маршем, разрешающим всю неопределенность и тревогу предыдущей части: тьму прорезает сноп ослепительного света...»

В целом же, следует отметить, что Вяч. Иванов, сохраняя смену частей классической симфонии (быстрая — медленная — быстрая), передает и основное содержание бетховенской Пятой, которую принято сводить к следующей формуле: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе». Таким образом, можно констатировать, что в данном произведении поэт помимо словесных средств художественной выразительности широко использует и музыкальные жанровые формы, и симфонические принципы композиционного членения материала, в том числе на ритмическом и фонетическом уровнях. Следовательно, стихотворение «Рокоборец» вполне можно соотнести с жанром классической симфонии, высокие образцы которой дал самый любимый и ценимый Вяч. Ивановым композитор.

Интересно сопоставить ивановский текст с образным рядом другого символистского произведения — брюсовской литературно-музыкальной поэмы «Воспоминанье. Симфония первая, патетическая...», которая также построена на темах и мо-

тивах симфоний Бетховена и его музыкального творчества в целом.

Одним из первых музыкальные принципы конструирования не только лирического, но и прозаического текста в конце XIX века стал применять другой русский символист — А. Добролюбов. В сборнике «Natura naturans. Natura naturata» поэт в качестве смыслообразующего элемента широко использует названия музыкальных темпов, которые, как правило, стоят в тексте на месте эпиграфов. Введя их в структуру литературного текста, поэт тем самым придал ему дополнительный смысл. Более того, один из циклов он прямо именует «Музыкальные картинки», отсылая тем самым к соответствующему музыкальному жанру. Обозначения музыкальных жанров вынесены и в заглавия отдельных произведений («Похоронный марш», например). Добролюбов пытается также соединить в рамках литературного текста музыку и живопись. Так, например, стихотворению «Хор» он предпосылает два эпиграфа: «живописный» — La mort. Gustave Dore, и «музыкальный» — Andante quasi adagio. Этот же прием он использует в цикле «Из концерта "Divus et Miserrium"», в первой части которого отсылки к живописным полотнам на месте эпиграфов соседствуют с обозначениями музыкальных темпов. До этого в цикле «Медитации» он предпосылает еще одну ссылку-«эпиграф»: «"Все умерло" Картина Фидерика». Название цикла «Этюды» отсылает к соответствующему жанру в музыке и живописи.

Эту направленность поэзии А. Добролюбова подчеркивает Е. Иванова: «В его поэтике важно также отметить поиск некоего синтеза стихов и музыки, который не был, однако, реализацией верленовского лозунга "музыки прежде всего" (с этой точки зрения стихи Добролюбова как раз антимузыкальны). Добролюбов пытался перенести в поэзию законы построения музыкальных произведений (например, он писал стихи в концертной форме). Стихотворение "Царь! Просветленный я снова..." построено на переложении двух лирических тем, контрастирующих по тональности. В поэме "Замирающие" на первой странице задаются лейтмотивы, которые потом разрабатываются в отдельных частях. К синтезу искусств шел Добролюбов и другим путем: перед заглавием он помещает название картины или музыкального произведения. Это контекст, в котором, по его мнению, должно восприниматься стихотворение, создавая эффект единства звуковых, зрительных и смысловых восприятий»[29].

По мнению исследователя, именно под влиянием А. Добролюбова В. Брюсов включает музыкальные обозначения в сборники «Русские символисты». Возможно, идеи поэта воздействовали и на А. Белого, который в 1890-е годы также начинает поиски новой литературно-музыкальной формы «симфоний».

Анализируя поэтическое творчество К. Бальмонта, И. Корецкая отмечает: «<...> в раннем сборнике "Тишина" тема романтического одиночества варьируется в стихотворениях "Цветы нарцисса", "Эдельвейс", "Белый лебедь", в цикле "Снежные цветы"; образы их объединены признаком "белизны" как иносказание холодной красоты, не причастной земному. Подобный ряд стихотворений образует своего рода сюиту по типу той многочастной музыкальной формы, в которой чередуются отдельные картины, связанные общей темой, но не дающие ее развития. Характерные приметы сюитной структуры дают циклы "Четверогласие стихий" (сб. "Будем как солнце") с темами Земли, Воздуха, Воды, Огня или "Фата Моргана" (сб. "Литургия красоты"), где десятки стихотворений посвящены краскам и оттенкам...»[30]

Следует отметить, что членение литературного текста в музыкальных терминах используют и русские футуристы. В частности, в первом сборнике «Садок судей» заглавие произведений они не только сопровождают пометой *Ор. №*, выполняющей функцию подзаголовка, но даже замещают им сами названия текстов (см. стихотворения Николая Бурлюка «2 ор.», «5 ор.» и др.).

Особое место в жанровой системе словесности «серебряного века» занимает литературная симфония. Впервые словесную форму подобного рода дал Ф. Ницше; именно по симфоническим законам строится его известное философско-художественное сочинение «Так говорил Заратустра». В своих комментариях к этому труду К. Свасьян пишет: «<...> речь идет о книге, ставящей перед читателем странное условие: понимать не ее, а ею, т. е. о книге, самый падеж которой в ряду прочих книг Ницше оказывается не винительным, а творительным,— парадокс, естественность которого бросается в глаза, стоит только вспомнить, что имеешь дело с музыкой ("симфонией", как означил ее сам автор), той самой музыкой, волшебная непонятность которой оттого и сохраняет силу, что оказывается самопервейшим условием понятности всего-что-не-музыка»[31].

В русской же литературе наиболее состоявшимся с этой точки зрения, бесспорно, следует считать художественный опыт

А. Белого, чьи прозаические «Симфонии» дали самый последовательный и плодотворный в исторической перспективе пример музыкальных принципов построения словесного текста: «Музыкальная проза Белого с его лейтмотивами и рапсодическим членением фразы предопределила революцию прозы в 20-е годы и весь "орнаментализм" ранней советской литературы»[32].

Белый не раз прямо подчеркивал музыкальную основу собственного творчества. Но и другие представители литературы «серебряного века» двигались в том же направлении, пусть и выражая свои установки скорее камерно, а не публично. В частности, автор предисловия к сборнику произведений Е. Гуро приводит следующую запись из ее дневника о замысле «Небесных верблюжат»: «Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души». Далее он продолжает: «Музыкальные ассоциации здесь не случайны. На творчество Гуро сильное воздействие оказала не только живопись, но и музыка. Она увлекалась Скрябиным, Рахманиновым, Лядовым, Дебюсси, любила слушать современных композиторов. "Небесные верблюжата" написаны по симфоническому принципу: художественный замысел раскрывается при помощи последовательного развития различных тем и тематических элементов (лирических фрагментов — миниатюр, представленных то как стихотворение в прозе, дневниковая запись, то в виде притчи, дружеского обращения, этюда, монолога-молитвы)»[33].

Попытки сближения композиционных принципов строения музыкального произведения с литературным, перенос в ткань словесного произведения жанровых циклических форм, включая и сонатную, предпринимались в поэзии не реже, чем в прозе. Например, у Брюсова. Такие его тексты, как «По твоей улыбке сонной...» и «Владыка слов небесных Тот...», объединенные общим заглавием «Жрице Луны», «Обряд ночи», «Возвращение», вошедшие в цикл «Сонаты», поэма «Воспоминанье. Симфония первая патетическая...» ориентированы на музыкальные аналоги разными уровнями своей структуры — от композиционного до фонетического.

О возможных связях брюсовского стихотворения «Томные грезы» (1918) с музыкальными формами говорит и Б. Кац: «Комбинаторный эксперимент Брюсова, имеющий подзаголовок "Вариация", уж если искать для него музыкальные аналоги, похож скорее на комбинаторику додекафонной техники (примечатель-

но, что материалом Брюсова становится ряд именно из двенадцати слов, подобно тому, как ряд из двенадцати тонов образует в додекафонной системе первичный материал — серию)...»[34]

Об этой же музыкальной форме в творчестве В. Брюсова упоминает и О. Томпакова: «Вслед за А. Белым, автором четырех "симфоний", написанных ритмической прозой, Брюсов делает новый шаг к сближению форм литературных и форм музыкальных. Он пишет стихотворные "сонаты" и "симфонии", реально воплощая драматургию сонатности настолько, насколько это вообще возможно в произведении, где художественно-выразительным средством является не звук, а слово. Большой интерес в этом смысле представляют черновые эскизы Брюсова к его "сонатам" — "Обряд ночи" (1905–1907), "Возвращение" (1908) и к "симфониям" — "Первой, Патетической" (1913–1916) и Второй, "Лирико-трагической" (1910-е годы, не окончена)»[35].

Формосодержательная природа стихотворения «По твоей улыбке сонной» раскрывается в переписке В. Брюсова с Вяч. Ивановым. Последний в своем письме от 20 октября (2 ноября) 1904 года обращается к адресату с такими словами: «Твоя симфония в Л-majeur (луна), з (заклятие), и ж (жажда, кипение) нежно символизируют божественное безличие страсти. Но зачеркни неподходящий эпиграф; он только сбивает с толку...»[36]

В наиболее общих чертах это произведение В. Брюсова с точки зрения его музыкальной формы можно назвать сонатой без разработки — данная форма и составляет основу музыкальной симфонии. В ней преобладает экспозиционность, темы контрастны, структурно замкнуты и не предполагают развития. Указанная контрастность и принцип мотивно-тематической взаимопереходности проявляются, прежде всего, в сочетании двух пластов стихотворного текста — реальной любовной встречи и ее сакрального, мифологизированного восприятия.

Композиционное членение брюсовского произведения по своей структуре сопоставимо со строением периода в музыке. Характерной чертой данной музыкальной формы является ее «мелодико-тематическое единство». В данном случае мелодическое единство строфы определяется доминированием в каждой из них одной согласной фонемы — *<Л>*, *<З>* или *<Ж>* — вокруг которой организуется звукопись строфы, а также определяется смысловое поле значений ее лексического состава. Единство это выражается также в «почти полном сходстве предложений, кроме их окончаний», или же «частичном повторении материала из первого предложения во втором предложении

<...> Если второе предложение повторяет большую часть первого, то нередко оба они имеют одинаковые метрические вершины *(в анализируемом произведении таковыми можно считать указанное выше доминирование согласных фонем <Л>, <З>, <Ж> в соответствующей строфе.— А. Г.)* и общей главной кульминации в периоде нет...»[37] В стихотворении Брюсова это правило нарушается в третьей строфе, экспрессивно наиболее окрашенной, кульминационное завершение которой относится не только и не столько к ней самой, сколько завершает на высокой интонационной и смысловой ноте все стихотворение.

Роль связок между частями текста выполняют слова, в семантике и звуковом составе которых потенциально содержатся темы и мотивы каждой последующей строфы. В первой строфе эти функции выполняет слово «призыв», а во второй — «зажженные».

В каждой строфе стихотворения можно также выявить закономерно повторяющееся, последовательное чередование частей, которое по грамматическому оформлению членов предложения и отдельных его синтаксически значимых элементов можно соотнести с главной и побочной партиями — существенно важными элементами композиционного строения сонатной формы. Их выявление в структуре литературного текста — важное условие его формальной «музыкальности». При этом сам музыкальный термин понимается нами так же, как Б. Кацем в «Музыкальных ключах к русской поэзии»: «Партия (итальянское partia — часть) чисто конструктивное понятие: это раздел экспозиции (грубо говоря, с такта n до такта n). В каждой партии может быть представлена одна или несколько тем, что встречается реже, но не превращает сонатную форму в какую-либо иную»[38].

Опираясь на эту формулировку, в брюсовском тексте можно выявить следующую последовательность частей, аналогичную смене партий в сонатной форме: главная — побочная в первой строфе, побочная — главная во второй и, наконец, возврат к главной, вновь чередующейся с побочной,— в третьей.

В первой строфе критерием определения формальных элементов, членящих текст на главную и побочную партии, являются морфологические признаки и синтаксические функции членов предложения. Так, подлежащее «отблеск» в первом предложении замещается во втором местоимением «он». Грамматико-семантическая выраженность принципа субституции позволяет определить первое предложение как главную партию, а вто-

рое — как побочную (на такую именно последовательность указывает и смысловая значимость анализируемых предложений в конкретном отрезке текста и в целом стихотворении). Такое же замещение подлежащего «луч» тем же самым местоимением делает это разграничение релевантным и для второй части первой строфы. Членение же на главную и побочную партии в третьей, завершающей, строфе определяет образная структура стихотворения. Центральный образ — жрицы Луны,— замещаемый в стихотворении местоимением «ты», выполняет в тексте функции главной партии. Впервые появляющаяся в стихотворении тема лирического героя (поэтическое «я»), противопоставленная «ты» героини, является по смыслу побочной по отношению к действию, связанному с центральным образом — превращению героини в жрицу Луны, ее перемещению в «иномир». Таким образом, в композиции стихотворения «По твоей улыбке сонной...» целенаправленно реализуется один из важных композиционных принципов сонатной формы — последовательное чередование главной и побочной партий.

В то же время необходимо отметить, что отличные друг от друга способы формального выражения тех отрезков текста, которые по аналогии можно отождествить с главной и побочной партиями, указывают на важность для В. Брюсова здесь прежде всего литературных принципов построения произведения.

Нарушение поэтом принципов построения литературного текста как аналога музыкальному проявляется в отсутствии в нем значимых единиц, которые можно отождествить с тональным чередованием в музыке. Как известно, тональное чередование выстраивается по определенным правилам, обусловливая смену главной и побочной партий. Наличие его аналогов в литературном тексте — важное условие для отождествления или соотнесения его композиции с сонатной формой.

Литературно-поэтическим аналогом тональным отношениям в музыке Б. Кац предлагает считать отношения временных форм глагола[39]: «Вряд ли необходимо пространно доказывать, что категория времени в материале поэзии — в естественном языке — играет роль не менее важную, чем категория тональности в материале музыки — звуковысотном континууме <...> Вряд ли также есть нужда в дополнительном указании на предельную специфичность обоих структурных уровней и их взаимную "непереводимость"; в музыкальном искусстве нет аналога временных отношений, выражаемых глагольными формами. Но именно замещение специфически музыкального струк-

турного уровня специфически языковым и позволяет в данном случае поэзии создать конструкцию предельно схожую с музыкальной»[40]. С этой точки зрения в анализируемом стихотворении можно усмотреть нарушение временного чередования, схожего с тональным чередованием в музыке, подчиненность его в брюсовском тексте реальному ходу событий и времени. Действие в первой и второй строфе выражается глаголами исключительно прошедшего времени («проскользнул», «шепнул», «проколдовал», «поцеловал», «обратила»). Чередования с формами настоящего времени, которое соответствовало бы тональным чередованиям в музыке, здесь нет. Грамматический переход к формам настоящего времени происходит только в третьей строфе («предаешь», «целую» и т. п.), нарушая общую «музыкальную» логику динамичной композиции.

Наиболее последовательно и точно сонатно-симфоническую форму Брюсов реализует в своем самом крупном литературно-музыкальном произведении — в поэме «Воспоминанье. Симфония первая, патетическая...» Текст этот, написанный в 1918 году и опубликованный во втором выпуске альманаха «Стремнины», не вошел в семитомное собрание сочинений поэта — быть может, потому он до сих пор остается на периферии исследовательского интереса.

Внешне «Воспоминанье...» в духе А. Добролюбова сочетает в себе литературные и музыкальные принципы членения текста на значимые отрезки. При анализе этого сочинения необходимо иметь в виду, разумеется, и наиболее влиятельный жанровый экспериментальный образец, заданный А. Белым, причем на самых ранних этапах реализации «синтетических» устремлений. Комментируя его симфонические опыты, А. В. Лавров замечает: «В “предсимфонии” гораздо явственнее, чем в последующих “симфониях” 1900–1902 годов, сказывается музыкальная первооснова. Только в ней каждый отрывок (“параграф”) имеет обозначение музыкального темпа, диктующее характер “музыкального” воспроизведения данного словесного потока. Впервые применен здесь Белым и сам принцип членения текста на отрывки и внутри них — на нумерованные “стихи” (своего рода музыкальные такты), которому Белый следует также в первой (“Северной”), второй (“Драматической”) <...> и первоначальной редакции четвертой “симфонии” (цифровые обозначения “стихов”, конечно, призваны были также придать тексту особый сакральный оттенок, вызывая ассоциации с внешним обликом библейских книг). “Предсимфония” построена

по законам не столько литературной, сколько музыкальной композиции, в конечном счете это — своеобразная попытка словесно запротоколировать музыкальную ассоциацию»[41].

В своих поздних поисках В. Я. Брюсов несомненно возвращался к раннему опыту соратников-символистов — и А. Добролюбова, и А. Белого. Вместе с тем, поэт обращался и к собственным истокам. Комментируя работу поэта над вторым сборником «Русских символистов», Е. Иванова отмечает: «При редактировании Брюсов стремился, прежде всего, к усилению странности образов и тропов. Музыкальные названия разделов второго выпуска <...> (ноты, гаммы, сюиты) появляются под влиянием Добролюбова <...> Эти названия являются чисто декоративными и не несут никакой смысловой нагрузки»[42].

В монографии «Поэтический эпос революции» А. Н Лурье обращается, среди прочего, и к поэме Брюсова как одному из примеров художественного анализа отношений личности и исторических бурь в нравственно-философском аспекте. При этом автор несколько вольно и упрощенно трактует идейное содержание произведения: «Одним из первых опытов осмысления психологии индивидуалиста с точки зрения победившей революции была “патетическая симфония” Брюсова “Воспоминанье...”, герой которого прожил богатую, интеллектуально насыщенную жизнь, но в конце концов приходит к трагическому одиночеству и горьким жизненным итогам»[43]. Характеризуя далее героя как «одинокого и покинутого», уподобляющего себя последовательно в поэме Прометею, Наполеону и Бетховену, А. Лурье отмечает его нежелание вернуться из плена воспоминаний к активной жизни: «Авторский голос настойчиво призывает героя вырваться из добровольного плена одиночества. Для этого есть один только путь — к людям, к социальной активности, к жизнетворчеству: “Ты исцеленья сам не хочешь...”. Но герой остается глухим к призывам жизни...»[44] Характеризуя музыкальную сторону произведения, исследователь выделяет виртуозную разработку Брюсовым одной темы в различных жанровых формах, отражающих в своем единстве психологическое состояние героя: «“Воспоминанье” — интересный лабораторный эксперимент <...> варьируя переходы от одной ритмико-интонационной структуры к другой, В. Брюсов добивается впечатления смены настроения героя. Психологическая содержательность произведения держится на читательском восприятии и сопоставлении следующих одна за другой глав различного стилевого и ритмического оформления»[45].

Характеризуя «Воспоминанье...», О. Томпакова дает совершенно иную, отличную от приведенной выше, трактовку образной системы поэмы, ее сюжетных линий и тематического развития, смещая даже временные координаты с Октябрьской революции к кануну Февральской, к 1915–1916 гг.: «Свою "Патетическую" симфонию Брюсов посвящает теме освободительной борьбы. Он обращается к образам титаническим и героическим, навеянным "Героической симфонией" и сонатой "Аппассионата" Бетховена. Он выводит в качестве героя Прометея (как незадолго до него Скрябин)»[46].

С точки зрения жанрово-музыкальной исследователь называет это произведение примером «формы классического четырехчастного цикла». И тематически разворачивает эту характеристику: «Центром является первая часть. Ее главная партия ("в главной тональности", как указывает Брюсов) концентрируется вокруг главной темы — образа "Бетховена". Вторая, побочная партия носит название "Прометей" ("не в главной тональности") и не контрастирует с главной, а усиливает ее героический характер. Третья, заключительная партия названа Брюсовым загадочно — "Она". Это тема-символ и расшифровку ее мы находим в одном из черновых эскизов симфонии: "Надежда на новое. Революция"»[47].

И все же оба приведенных толкования довольно произвольны: обращение непосредственно к брюсовской «симфонии» подтверждает их не всегда. В этом смысле выгодно выделяется на общем фоне глубокий и полный музыкально-литературоведческий анализ поэмы, предложенный Е. Эткиндом[48]. Однако нам хотелось бы представить ряд собственных наблюдений об этом сочинении.

Его лейтмотив, выражающий в наиболее общей форме идею и настроение поэмы, определяется во вступлении к теме воспоминанья, персонифицируемого далее в образе «проклятого демона с огненными крыльями», терзающего «страдальцев всех веков и стран» (в дальнейшем он трансформируется в орла, терзающего Прометея). Эта тема распадается в основной части на две параллельные темы, раскрываясь в образах Наполеона и упомянутого выше страдальца, живущего памятью о возлюбленной. Первый мотив, наиболее разработанный и разветвленный, выстроен в традициях античной трагедии и романтической борьбы героя с внешними силами, против мира и Вселенной, которая в конце концов его побеждает. Наполеона (=Титана), дерзнувшего восстать и изменить мир, настигает

предначертанная Роком гибель. Заточенный на острове, он обречен на воспоминанья о былом величии.

Образ Наполеона в соединении с именем Бетховена и музыкальной атрибуцией поэмы, естественно, прежде всего отсылает к темам и мотивам знаменитой симфонии композитора.

Вместе с тем, такая трактовка образа Наполеона опирается также на восприятие данной исторической личности самим поэтом, а также на устоявшиеся традиции русской поэзии.

Собственное восприятие Наполеона В. Брюсов передает в своей автобиографической книге «Из моей жизни»: «Я, сколько мог, крепился и спросил, нельзя ли пройти поближе к Эльбе... Показались вдали синеватые берега того острова, который казался слишком тесным мятежной душе Наполеона. Я пристально всматривался в очертания невысоких гор, старался в бинокль рассмотреть зелень рощ, садов и лугов. Полузатерянный остров, куда почтовый пароход заходит лишь раз в неделю! Ты стал священным с тех пор, как на тебе разыгрался пролог к трагическим ста дням. Если когда-нибудь мне захочется прожить много месяцев в уединении, я приеду именно сюда, на всеми забытую Эльбу: может быть, еще реют на ней тени души дерзкого завоевателя, начертившего своей рукой карту новой Европы»[49].

Следует отметить, что такая трактовка образа Наполеона была вообще свойственна раннему творчеству В. Брюсова. Пример тому — одноименное стихотворение из цикла «Любимцы веков», где встречаются вполне характерные обороты: «Ты скован был по мысли Рока...», «пал бессильный на утес...», «стала <...> достойным пьедесталом / Со дна встающая скала!» В тот же период поэт переводит оды Байрона, посвященные Наполеону. В письме к С. А. Венгерову Брюсов отмечал: «<...> меня очень соблазняют знаменитые оды к Наполеону и к Венеции, так как Наполеон и Венеция всегда были моими любимцами»[50].

Наполеоновская линия поэмы «Воспоминанье» развивается также в побочном мотиве прикованного Прометея. Тема Наполеона=Титана, сопоставляемая с прометеевским мотивом, переплетается с пунктирно возникающей в конце произведения темой страдательного Молчанья Бетховена и отсылает, таким образом, к очевидной контекстуальной параллели: композитор — титан — рокоборец — Прометей. Эти образы и темы соединяются в финале поэмы.

3

Совершенно иной характер носят пересечения литературы с живописью. Последняя, в отличие от музыки, не разворачивается во времени и не обладает такой важной структурно-содержательной доминантой, как принцип повторяемости, на котором основаны многие литературно-музыкальные искания писателей «серебряного века». К тому же если изучение влияний музыкальных форм и композиционных принципов на структуру литературного текста уже позволяло выработать определенные методики анализа материала, то в случае с жанровым воздействием визуальных искусств на художественную словесность никаких устоявшихся исследовательских инструментов мы по сути до сих пор не имеем. В целом, говоря о взаимовлиянии литературы и искусства, очевидно, следует иметь в виду, прежде всего, процессы стилевого и общеэстетического сближения. В своей статье «Волошин как человек духа» Вяч. Вс. Иванов, например, отмечает: «В цикле стихов о Париже, в зарисовках впечатлений от других столиц Европы и ее святых мест — Рима, Афин — молодой Волошин использует поэзию как техническое средство, параллельно живописи. Эпитеты передают цвета города, иной раз мы встретим в соседних строках по одному прилагательному, называющему цвет,— черта, свойственная прозаическим текстам художников, например Ван Гога. Волошин строит образы своих стихов так, чтобы вызвать у читателя непосредственное зрительное впечатление, в парижских стихах близкое к эффектам живописи импрессионистов»[51].

Жанровый материал оставался неизменным — портрет, натюрморт, пейзаж и т. д., однако при этом менялось само видение изображаемого предмета, средства и способы художественной выразительности, стилистика представления объекта. Налагаемые таким положением вещей ограничения сужают поле пересечений формальных единиц, элементов двух видов искусства, их жанровых систем, элементы которых могут быть воспроизведены на разных уровнях литературного текста. Поэтому сопоставительный анализ в подобных случаях неизбежно смещается в сторону стилистики и описания, к примеру, такого ускользающего, но в то же время важного для визуальных искусств понятия, как *настроение*.

Установки на сближение с живописными средствами художественной выразительности так или иначе проявляются в ряде

эстетических деклараций и концептуальных программ, прежде всего — литераторов-авангардистов. На один из характерных случаев такого рода указывает, в частности, В. С. Турчин: «С принципом футуристической поэзии ("поэзия должна быть непрерывным рядом новых образцов" — "Манифест техники футуристической литературы") перекликается прием живописцев, имеющий название "симультантизм" — "одновременность", т. е. "синтез того, что вспоминаешь и того, что видишь". На деле это приводило к многократному умножению зрительных образов в пределах одной композиции»[52]. Эмблематичным выражением литературно-синтетических поисков подобного рода стали «Железобетонные поэмы» В. Каменского, на связь которых с живописью особое внимание обращал Н. И. Харджиев[53].

Сложность проблемы жанровых пересечений словесности с визуальными искусствами высвечивает такой характерный литературный феномен, как *экфрасис*. Условно, в контексте устремлений к междисциплинарному синтезу, его можно рассматривать как структурную параллель литературной симфонии: последняя подразумевает формально-композиционную ориентацию литературного текста на музыкальный образец — экфрасис представляет собой словесное воспроизведение визуального артефакта. Приводя различные трактовки содержания этого понятия, М. Рубинс в своем капитальном труде, посвященном его бытованию в парнасской и акмеистской литературных традициях, отмечает: «Экфрасис <...> является как бы переводом с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные»[54]. Понятие это является связующим между словесным и изобразительным рядом. Исследователь пишет: «Экфраза берет произведение искусства в качестве своего предмета и, следовательно, не сосредотачивается на внеэстетических вопросах, удовлетворяя таким образом парнасскому кредо — теории "искусства для искусства". В ней достигается синтез литературы и изобразительного искусства и в какой-то мере реализуется мечта о синкретизме разных видов художественного творчества»[55].

При всем этом, в отличие от других исследователей, автор не склонен определять экфрасис как жанр, считая, что такая характеристика данного литературного явления сужает число текстов, в которых можно выявить экфрастическое построение. Мотивируя свою точку зрения, она подчеркивает: «<...> для того, чтобы быть признанным как отдельный жанр, описание

произведения искусства должно было бы совпадать по размеру со всем произведением целиком, что в практике встречается довольно редко. Даже когда речь идет о небольших стихотворениях, экфрасис, как правило, составляет всего лишь эпизод в несколько строф. Кроме того, экфрастические описания встречаются в рамках самых разнообразных жанров, в том числе и прозаических»[56]. По мнению М. Рубинс, за исключением риторических описаний пластических искусств, во всех остальных случаях экфрасис представляет собой не жанр, а «тематический материал, приспособленный к задачам любого жанра»[57].

С этой точки зрения в русской культуре начала XX века особое место занимает проблема литературного импрессионизма.

Одним из первых эту тему поднял в своих теоретических работах В. Я. Брюсов. В статье «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества» он писал: «Пушкин умел определять предметы по существу; Тютчев стремился их определить по впечатлению, какое они производят на данный миг. Именно этот прием, который теперь назвали бы "импрессионистическим", и придает стихам Тютчева их своеобразное очарование, их магичность»[58]. В своей книге «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русской поэзии», куда вошла процитированная статья, он посвящает отдельный раздел поэтам-импрессионистам, к которым относит К. М. Фофанова, И. Анненского и, что интересно, А. Блока, а точнее его сборники «Нечаянная радость» и «Снежная маска». «Смелым импрессионистом» называла самого Брюсова Елена Гуро — в наброске статьи, посвященной анализу поэзии главы русского символизма.

Теоретические аспекты проблемы литературного импрессионизма как самостоятельного течения освещает в своей статье Е. Евнина. Его появление исследователь связывает с новейшими достижениями психологии, углубившей изучение скрытых подсознательных процессов, текучести и быстрой смены человеческих настроений: «Здесь как бы сделан еще один шаг к тому, чтобы зафиксировать необычайную сложность и подвижность внутреннего мира, шаг, связанный, несомненно, с кризисом позитивистских идей и развитием субъективизма в философских учениях конца XIX века»[59].

Именно *настроение*, понимаемое в его импрессионистической трактовке, становится одним из основных концептов в эстетике русского символизма.

В своей монографии «Русский символизм» Л. А. Колобаева, анализируя поэтическое творчество К. Бальмонта, отмеча-

ет: «Специфика структуры импрессионистического образа и состоит в прерывистости, мозаичности его внутреннего рисунка. Импрессионистический образ держится на признании самоценности субъективных впечатлений, когда не столько важен сам предмет, сколько отношение к нему, мимолетное его восприятие. Вопрос о том, соответствует ли это впечатление тому, что есть на самом деле, образ — существу изображаемого объекта, в этом случае художника не тревожит. Важно, как предмет ему видится. В искусстве такого рода первостепенным представляется состояние самого субъекта, а не окружающего мира»[60].

И все же не только такая эфемерная субстанция, как настроение, лежит в основе синтетических опытов литераторов на ниве сближения с живописью. В поэзии эпохи существует целый ряд текстов, ориентированных на словесное воспроизведение вполне конкретных жанров визуальных искусств. Не случайно, скажем, тот же Н. И. Харджиев, анализируя известное стихотворение В. Маяковского «А вы могли бы?», озаглавливает свою работу так: «Опыт анализа стихотворного натюрморта».

К жанру стихотворного натюрморта относит стихотворение Г. Иванова «Кофейник, сахарница, блюдце» и М. Рубинс: «Изящный фарфоровый сервиз в этом стихотворении обретает собственное существование, более не связанное с миром человека и не подчиняющееся его законам. Такое утверждение ценности неодушевленных предметов как таковых, выдвижение их на передний план как эстетически самодостаточных удовлетворяет определению жанра *натюрморт*, данному Ю. М. Лотманом»[61].

Отмечая, что Г. Иванов не раз обращался к форме литературного натюрморта и опираясь на работы Ю. М. Лотмана и С. Бурини, исследователь среди жанровых признаков стихотворений этого типа выделяет перечислительную интонацию, своеобразный «реестр предметов, представленный объективно, а не через призму центрального лирического стихотворения»[62].

К числу таких произведений можно отнести и стихотворение Амфиана Решетова «Nature morte»

Каравай
Черного хлеба.
Ножа водяная сталь.
В пропастях черного неба
Тяжелая облачная канитель.
Медь безмена
Часов угрюмых бой.

Желтизна лимона
Фигурные обои.

Изобразительный и цветовой ряд данного стихотворения построен в стилистике натюрмортов авангардистских течений начала XX века, где предметом художественной фиксации становились обыденные вещи, сниженные, «непоэтичные» бытовые детали. Колоратура здесь не отличается особой пестротой или разнообразием нюансов: на фоне оттенков черного и темного («каравай черного хлеба», «ножа сталь», «медь безмена») желтым пятном выделяется лимон. По своей композиции, цветовой гамме, принципам передачи пресловутого настроения «Nature morte» Амфиана Решетова сопоставим с живописными полотнами и темами Матисса и Сезанна.

Отдельный сюжет — форма *этюдов* в литературе «серебряного века», в частности в творчестве Е. Гуро, у которой, как в свое время и у А. Добролюбова, целый ряд произведений получил именно такое жанровое определение.

Наконец, позволим себе еще раз вернуться к теме, уже затронутой выше — к синтетической литературно-визуальной форме рукописной книги. Этот литературный феномен не раз становился предметом научного исследования.

Так, в частности, А. Грачева уделяет особое внимание той роли, какую в творческом сознании А. Ремизова играет жанр иллюстрированного альбома. Посвящая свою работу анализу «Круга счастья. Книги о царе Соломоне», исследователь отмечает, что это не просто «альбом, а, по сути, рукописная книга с иллюстрациями, составленная из сказаний и легенд о царе Соломоне»: «<...> из отдельных текстов писатель создает единый текст, состоящий из сцепления сюжетных мотивов (каковыми выступают ранее разъединенные сюжетно-композиционные единства) и имеющий новую идейную концепцию. При этом создание книги осуществляется методом комбинирования словесного и графического творчества»[63].

Ярче всего тенденции, которым отдали дань представители самых разных традиций модернистского искусства — от С. Малларме до А. Ремизова,— воплотились в феномене футуристической книги, самостоятельном подвиде, если не *жанре* книги рукописной. Его развитие теснейшим образом связано со словесными экспериментами русских футуристов. В связи с этим Б. Калаушин отмечает: «“Самовитое”, “самоценное слово”, “слово как таковое” — становится материалом, центром экспери-

мента. Оно исследуется, подвергается кубистическим расчленениям, выделяется способом визуальной подачи — сопоставлениями шрифтовой графики, столкновением ритмов и осязательных материалов, акцентировкой сдвигов в строке, выделением отдельных корневых слогов и букв, использованием, наконец, рукописного письма, почерка. Появляется небывалая доселе новая футуристическая книга русской словесности»[64].

* * *

Итак, одна из определяющих тенденций развития художественной культуры конца XIX — начала XX века была связана с установкой на синтез в пределах одного художественного произведения различных приемов и методов смежных видов искусства.

А. Скрябин, с его стремлением воплотить в жизнь *Мистерию* в музыкальных формах, одним из первых обращается к синтезу звука и цвета, а в качестве пролога к своему универсальному синтетическому сочинению пишет поэтическое «Предварительное действо».

Для В. Кандинского разработка цветовых теорий также подразумевала неизбежное обращение к музыке и литературе (сценическая композиция «Желтый звук»).

Наиболее удачно опыты переноса музыкальных жанровых форм в ткань словесного произведения реализовались в творчестве А. Белого — разработчика жанра литературных «симфоний». Порой сходные, но чаще принципиально иные попытки освоения музыкальных конструктивных принципов художественным текстом осуществляли А. Добролюбов, В. Брюсов, И. Северянин, А. Ремизов, Е. Гуро, М. Кузмин и др. Л. Гервер справедливо отмечает: «Свою принадлежность "музыке прежде всего" подтверждает <...> Белый, когда, естественным для себя образом, предпочитает музыкальное обоснование словесной комбинаторике — в отличие от Северянина, вполне беззаботно называвшего свои стихотворения "сонатами", "сонатинами", и Брюсова, автора "симфоний", "сонат", у которых не было идеи дать своим комбинаторным опытам музыкальное имя. Вряд ли относился к твердым формам как к упражнениям в подвижном контрапункте и Кузмин: при всей своей музыкальной образованности, он разделял музыку и поэзию и в редких случаях (как правило, не указывая на это), звал музыку на помощь своей поэтической музе»[65].

Принципы живописной эстетики русского авангарда не только переносились в архитектонику и мотивно-образную систему отдельных литературных произведений («Железобетонные поэмы» В. Каменского), но и нашли свое более широкое воплощение в жанре рукописной, прежде всего футуристической, книги, где слово и рисунок составляли неразрывное смысловое единство.

Тем не менее вопросы присутствия тех или иных жанровых форм музыки и визуальных искусств в ткани литературного произведения относятся к числу наиболее дискуссионных в современной филологии. Равно как еще во многом не решена проблема выработки адекватной методологии анализа подобных синтетических феноменов. В этом смысле динамика взаимодействия русской словесности рубежа XIX–XX веков с иными искусствами — одна из самых перспективных тем, открывающая новые пути научного поиска.

---

[1] *Кузнецов Э.* Футуристы и книжное искусство // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 501.

[2] Отмечая связь Новалиса с литературой конца XIX — начала XX века, В. Жирмунский писал: «<...> новые поэтические формы — поэзия настроений и музыкально-поэтическая сказка в повествовательном и драматическом роде, созданные Тиком, были переданы им и, главным образом, Новалисом современности. Так, для примера: одним из многочисленных корней творчества Метерлинка является импрессионистическая и музыкальная теория лирики и сказки, основанная им на поэтике настроений» (*Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996. С. 225).

[3] *Новалис.* Фрагменты. М., 1999. С. 96.

[4] *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и прим. *В. М. Толмачева.* М., 1994. С. 47.

[5] *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Там же. С. 169.

[6] *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. Сб. М., 1995. С. 272.

[7] *Кандинский В.* О сценической композиции // Синий всадник / Пер., коммент. и статьи *З. С. Пышновской.* М., 1996. С. 69.

[8] *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский. М., 1994. С. 17.

[9] *Гервер Л. Л.* Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 192.

[10] Цит. по: Как мы пишем. М., 1989. С. 14–15.

[11] *Флоренский П. А. (священник).* Соч.: В 4 т. Т. 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков / Сост. и общ. ред. *игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой.* М., 1998. С. 293.

[12] *Новалис.* Фрагменты. С. 99.

[13] *Калаушин Б. М.* Николай Кульбин: Поиск: Из истории русского авангарда. СПб., 1995. С 54.

[14] *Матюшин М.* Творческий путь художника // Волга. 1994. № 9–10. С. 84–85.

[15] *Бобринская Е.* Слово и изображение у Е. Гуро и М. Кузмина // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 312.

[16] *Юнггрен А.* «Песни города» Елены Гуро: варианты текста и проблема жанра // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. С. 504.

[17] *Левая Т.* Русская музыка в начале XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 34.

[18] Т. Левая писала об этом: «<...> стилевые искания художников включали в себя, среди прочего, страну "Арлекинию", мотив маски и комедиантства. В этой сфере живописцы порой лидировали, воздействуя на своих собратьев по искусству. Так, А. Белый признавал, что многие страницы его поэзии и прозы навеяны полотнами К. Сомова и В. Борисова-Мусатова (последний <...> вообще олицетворял ту ветвь новой русской живописи, которая своей музыкальностью и мистицизмом больше всего соответствовала символистскому строю чувств)» (Цит. соч. С. 56).

[19] *Новалис.* Фрагменты. С. 98.

[20] *Вагнер Р.* Бетховен / Пер. с нем. М.; СПб., 1912. С. 46.

[21] *Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 54.

[22] Там же. С. 136.

[23] *Кожинов В.* Происхождение романа. М., 1963. С. 82.

[24] *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 5.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] Там же.

[28] *Альшванг А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1971. С. 294.

[29] *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 40. № 3. 1981. С. 259.

[30] *Корецкая И.* Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 213.

[31] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 771.

[32] *Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 104.

[33] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993.

[34] *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 87.

[35] *Томпакова О.* Валерий Брюсов и музыка // Музыкальная жизнь. 1979. № 14. С. 18.

[36] Переписка В. Брюсова с Вяч. Ивановым / Предисл. и публ. *С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова* // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 261.

[37] *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1980. С. 56–57.

[38] *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 37.

[39] Ряд аналогий литературных и музыкальных понятий предлагает и В. Васина-Гроссман: «Длительность слога в стихе аналогична понятию "доля времени" в музыке. Стопа представляет явную аналогию такту или, точнее,— мотиву, группе звуков, объединенных одним музыкальным ударением, стих — музыкальной фразе. Общность принципа говорит об общности происхождения: от песни, а точнее, от песни-пляски» (*Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М., 1972. С. 17).

[40] *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 41.

[41] *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого // *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 28.

[42] *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов. С. 225.

[43] *Лурье А. Н.* Поэтический эпос революции. Л., 1975. С. 102.

[44] Там же.

[45] Там же.

[46] *Томпакова О.* Валерий Брюсов и музыка. С. 20.

[47] Там же.

[48] *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. СПб., 1998.

[49] *Брюсов В.* На «Святом Лазаре». Путевые впечатления // *Брюсов В.* Из моей жизни. М., 1994. С. 44.

[50] Цит. по: *Соколов Н.* В. Я. Брюсов как переводчик // Мастерство перевода. Сб. статей. М., 1959. С. 373.

[51] *Иванов Вяч. Вс.* Волошин как человек духа // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 163.

[52] *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 119.

[53] «Поэма "Полет Василия Каменского на аэроплане в Варшаве" построена по принципу удлиненного треугольника, завершающегося буквой "и с точкой" (указание автора "читать снизу вверх"). Это построение мотивировано темой взлета — перспективным сокращением аэроплана, превращающегося постепенно в точку. В других "железобетонных поэмах" В. Каменского — "Скейтинг-ринг", "Цирк", "Картина-дворец С. И. Щукина", "Бани" — применен принцип расчленения страницы на различные геометрические фигуры, в пределах ко-

торых располагаются ассоциативно связанные группы слов» (*Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 57).

[54] *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Акмеизм и Парнас. СПб., 2003. С. 14.

[55] Там же. С. 97.

[56] Там же. С. 14.

[57] Там же.

[58] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 206.

[59] *Евнина Е.* Проблема литературного импрессионизма // Импрессионисты, их соратники, их современники. М., 1976. С. 263.

[60] *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000. С. 76.

[61] *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Акмеизм и Парнас. С. 226.

[62] Там же. С. 267.

[63] *Грачева А.* «Круг счастия» — лицевой кодекс Алексея Ремизова // Рисунки писателей. Сб. научн. статей. СПб., 2000. С. 206–207.

[64] *Калаушин Б. М.* Бурлюк. Цвет и рифма. Кн. 1. Отец русского футуризма. Из истории русского авангарда. СПб., 1993. С. 329.

[65] *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. СПб., 1997. С. 128.

В. А. Келдыш

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЭПИКИ («ХАДЖИ-МУРАТ» Л. Н. ТОЛСТОГО)

Настоящая статья призвана стать — в самой общей своей направленности — одним из аргументов, опровергающих представления о кризисе эпического начала, в том числе о кризисе романа, в русской литературе рубежа XIX–XX столетий, зародившиеся еще в те времена и устойчивые до сей поры. Между тем эпическое качество полноценно сохраняется в интересующей нас литературе, но в иных художественных формах (если говорить не о традиционалистских, эпигонских явлениях: на уровне второго и третьего литературного ряда мы достаточно часто встречаемся здесь с прежними жанровыми образчиками).

В работе будет представлена одна из таких совсем особых — и, как представляется, не имеющих в своем *специфически жанровом* качестве *прямых* аналогов в литературе рубежа — форм, но в то же время тесно связанных с происходившими в ней общими процессами художественного обновления. Это — «Хаджи-Мурат» (1896–1904) Л. Толстого.

* * *

На разных этапах пути Толстого возникали произведения, где своеобразно синтезировались его идеи и художественные искания определенного периода. На самом позднем этапе — это «Хаджи-Мурат». Небольшая повесть стягивает в один узел основные линии толстовского творчества той поры. Здесь приходят в соприкосновение различные социальные миры, воссоздание которых заключает в себе, помимо непосредственно исторического содержания, и другой, расширительный смысл, тяготеющий к общим категориям нравственной философии писателя.

Средоточием наибольшей социальной порочности и одновременно беспочвенности, призрачности с точки зрения сущ-

ностных основ жизни предстает в повести верхушечная среда страны, увенчанная фигурой всероссийского самодержца Николая I. Этот аспект повествования концентрирует мотивы политико-обличительной линии в творчестве Толстого 1900-х годов, которая с равной степенью интенсивности выразилась и в произведениях на историческую тему, примыкающих к «Хаджи-Мурату», как «За что?», «После бала» (но проникнутых, как и «Хаджи-Мурат», жгуче современным — по отношению к рубежу XIX–XX столетий — содержанием), и в разоблачениях современного писателю государственного строя, особенно яростных в его публицистике. К другой линии принадлежит изображение деревенской и солдатской среды, запечатлевшее — в лучших проявлениях народного характера — начала истинной (в толстовском смысле) жизни. Однако характерное для позднего творчества писателя и недвусмысленно отчетливое в своем содержании противостояние двух антагонистических миров осложняется ведущим смысловым планом — Хаджи-Мурат и его окружение.

Через соотнесение всех этих смысловых планов и раскрывается широчайшее содержание повести. Одно из суждений о ней автора сохранил мемуарист: «Меня здесь занимает не один Хаджи-Мурат с его трагической судьбой, но и крайне любопытный параллелизм <...> Шамиля и Николая, представляющих вместе как бы два полюса властного абсолютизма — азиатского и европейского»[1]. А за исторически конкретным предстает общеисторическое — народ и власть, народ и личность и др.— а за ним — всечеловеческое. Произведение, живописующее определенную эпоху, ни в чем не поступается далеко выходящей за ее границы мыслью — притом, что отмечено поразительной сжатостью. И тут явлены не просто мастерство создателя, демонстрирующего «сестру таланта» — краткость, но особый художественный феномен, в основании которого — обновленное единство содержания и формы.

В общей устремленности к художественному «перевооружению» на рубеже веков одну из ведущих ролей играли именно жанровые обновления. Высоким их образцом и стало сочинение Толстого. Искания автора «Хаджи-Мурата» в известной степени одноприродны исканиям Чехова. Они шли навстречу друг другу по пути преобразования образной мысли в сторону максимальной ее концентрации. Если Чехов, оставаясь в границах малой формы, расширял ее содержание до невиданных ранее объемов, то Толстой, сохраняя масштабы содержания,

присущие большой эпической форме, предельно минимизировал занимаемое им пространство[2].

Впервые как будто о собственно эпопейном качестве толстовского сочинения сказал внимательно исследовавший его П. В. Палиевский, назвав «Хаджи-Мурата» «конспективной эпопеей»[3]. Наше представление о подобной «сжатой эпопее» заключает в себе приблизительно тот же наиболее общий смысл, подразумевающий: эпическую масштабность и в замысле, и в выполнении небольшой повести; «судьбу <...> личности в борьбе отчужденных от нее систем» как «главную художественную проблему» произведения; и — особенно важное — что «при этом масштабы» других «поднятых проблем не падают, и не умаляется объем захваченной в художественные сцены жизни»[4]. Солидарный с таким общим подходом (как и с рядом отдельных наблюдений), наш взгляд на конкретную структурно-жанровую природу толстовского сочинения отличается от высказанного на этот счет автором названной работы. Имея в виду предшествующую эпику Толстого и прежде всего «Войну и мир», П. Палиевский считает, что создатель «Хаджи-Мурата» «сводит былую многотемность к единой фабуле», когда «в центре внимания <...> ставится один человек, одно крупное событие, которое *сплачивает вокруг себя все остальное*» (курсив наш.—*В. К.*)[5]. Думаю, что в «Хаджи-Мурате» мы встречаем нечто иное.

О протагонисте произведения и его роли в объяснении структуры повести специально пойдет речь позже. Пока же заметим, что сочинение Толстого сближается с его предшествующей эпикой не только масштабностью содержания. Перед нами — и композиционное подобие[6]. В том смысле, что «Хаджи-Мурат» сохраняет свойственную большому эпосу Нового времени, каков эпос Толстого, многолинейную структуру, не сводимую к «единой фабуле». Приходящим в соприкосновение различным мирам соответствуют и самостоятельные повествовательные планы, что подчеркивается и внешне — обособлением их в отдельные главы[7].

Вместе с тем, данная структура приобретает видоизмененный облик. Она воспроизводится как бы под уменьшительным стеклом. По сравнению с более крупными произведениями писателя, становится значительно меньше тем и одновременно они предельно сжимаются. При этом ведущий сюжет повести захватывает, естественно, неизмеримо большее, чем другие повествовательные планы, пространство. Но не будучи равноцен-

ными сюжету главного героя с точки зрения своего места в произведении, они, однако, не занимают в нем подчиненного положения. Прежде всего потому, что сосредоточенная в них художественная реальность заключает в себе «информацию», выходящую далеко за границы того, что нужно для осмысления главной сюжетной коллизии.

Выразительный пример — глава о Николае I, единственная целиком посвященная самодержцу из всех двадцати пяти глав, но при этом в высшей степени представительная. С основным действием она связана внешней сюжетной ниточкой: в начале главы военный министр везет Николаю донесение о Хаджи-Мурате и ситуации на Кавказе, а в конце — распоряжения Николая отправляются в Тифлис. И можно было бы ожидать, что между заставкой и концовкой в центре внимания окажется ключевая тема произведения. На самом деле, мозаичные эпизоды, из которых состоит глава, в основном не имеют прямого отношения к этой теме (эпизод из любовных похождений Николая, предваряемый описанием его внешности, который вводит в рассказ о нем; царь на прогулке, в церкви, на обеде, в балете и др.). И более того. Ведущая тема не выдвигается на первый план и в описании самой аудиенции министра с императором, предваряемом следующим пассажем: «Первым делом в докладе Чернышева было дело об открывшемся воровстве интендантских чиновников; потом было дело о перемещении войск на прусской границе; потом назначение некоторым лицам <...> наград к Новому году; потом было донесение <...> о выходе Хаджи-Мурата и, наконец, неприятное дело о студенте медицинской академии, покушавшемся на жизнь профессора»[8]. А затем «сюжет» Хаджи-Мурата дается строго в этой последовательности, в общем ряду других «дел», за которым идет еще одно описание аудиенции, с генералом-губернатором Западного края, усугубляющее разоблачительную характеристику Николая, но уже совсем отделенное от кавказских событий.

Суть, конечно,— не в прямых упоминаниях и их количестве. Независимо от них, глава неизбежно наталкивает (и это, разумеется, замысел) на сопоставление Николая и Хаджи-Мурата, проливая дополнительный свет на эти полярные фигуры. И однако портрет российского самодержца как государственного деятеля и как личности воспринимается здесь, разумеется, и вне сопоставительного контекста, и именно в этом самодостаточном качестве заключает наиболее широкий и общий смысл, что подтверждают — в том числе — уже приведенные

слова автора о своем сочинении: «Меня занимает <...> не один Хаджи-Мурат <...>, но и <...> параллелизм <...> Шамиля и Николая <...>».

Правда, глава о Шамиле гораздо больше привязана к главной теме, но тоже не до конца. Мы встречаем здесь эпизод, подобный тому, какой встретили в главе о Николае I,— донесение Шамилю о происшедших событиях: «*В числе всякого рода событий* (курсив мой.— *В. К.)* — об убийствах по кровомщению, о покражах скота, об обвиненных в несоблюдении предписаний тариката <...> Джемал-Эдин сообщил о том, что Хаджи-Мурат высылал людей для того, чтобы вывести к русским его семью <...> В соседней кунацкой были собраны старики для обсуждения всех этих дел» (88).

«В числе всякого рода событий» — этот симптоматический оборот тоже указывает на особый, не укладывающийся в завязанную вокруг основного героя фабулу, сюжетно-событийный ряд, так или иначе характерный для всего толстовского повествования.

В этом смысле, может быть, самое красноречивое, что есть в «кавказской» повести,— деревенские сцены. Сосредоточенные в одной главе, как и сюжет о Николае I, они обладают еще бóльшей емкостью. Труд, уклад, быт, родственные отношения — всё есть тут, и всё вместе образует еще один крайне существенный повествовательный план, без чего не могло обойтись для писателя сочинение, в поле зрения которого — жизнь страны.

Но деревенский план по-своему вписан в повествовательную структуру. Поставляя на войну пушечное мясо, крестьянский мир живет интересами, далекими от внешне исторической жизни. Отсюда объяснение композиционного места этого тематического пласта — его наибольшая обособленность среди других повествовательных планов, наименьшая сюжетная причастность к основному действию, почти вычлененность из него. Заметим, что Толстой собирался развить и дальше крестьянскую тему своего произведения (о чем 12 декабря 1902 г. записал в записной книжке — 54, 288), тем самым еще больше выделив ее в повествовании.

Такого рода максимальная самостоятельность части внутри целого (что характерно, в несколько меньшей степени, но и для главы о Николае I) лишний раз подтверждает соотнесенность «Хаджи-Мурата» с крупной — романной — эпической формой и свойственными ей свободными композиционными

принципами, в отличие от скромного объема повести (к жанру которой формально принадлежит это сочинение), подразумевающей значительно бóльшую строгость композиционных сцеплений.

К разнопланной структуре добавляется, таким образом, и другой, характерный для крупной эпики, признак — «самодостаточность» отдельных повествовательных планов,— не посягающий, естественно, на единство общего замысла, обеспечивающего связь «всего со всем» в произведении, но указывающий на его ведущие смысловые вехи (наряду с главной сюжетной линией), при всем минимальном объеме непосредственно посвященных им текстов.

В «Хаджи-Мурате» мы встретимся и с другими примерами, демонстрирующими интересующую нас тенденцию. Эпизоды, связанные с образом солдата Авдеева, уроженца той деревни, которая запечатлена в повести,— наверно, наиболее характерны. Изображенный всего в трех главах, уже в первой из них он выделяется среди остальной солдатской массы и своею судьбою, и душевными качествами, а далее — рассказ о его ранении, затем смерти; наконец, в восьмой, деревенской, главе облик солдата дорисован уже словами его родных. Пусть предельно кратко очерченный, но перед нами — *весь* жизненный путь человека. И Авдеев — *единственный* среди остальных персонажей, кто уподоблен в этом Хаджи-Мурату, что знаменательно, поскольку параллель, здесь возникающая, очень важна, о чем будет сказано позднее. Пока же отметим ее участие в формообразовании: еще одна составляющая многолинейной структуры, осложняющая представление о сюжетной монолитности повествования.

Бросим взгляд на обширную (если принимать во внимание размеры сочинения) область эпизодического в «Хаджи-Мурате», которую можно рассматривать, по нашему мнению, в качестве еще одного повествовательного плана. В отличие от тематически цельных текстов, он состоит из разбросанного по повести малого и разного, но в конечном счете сближенного некоторым общим назначением.

Начать с насыщенности персонажами, которые появляются едва ли не в каждой главе и лишь в одном-двух эпизодах (а потом никак не дают знать о себе) или даже просто упоминаются в общем перечне лиц (как, например, просители в приемной князя Воронцова-старшего). Но редко кто из них не удостоен характеристики, пусть минимальной, которая проливает

какой-то свет на их предшествующую или настоящую жизнь или отдельное ее событие. Мимолетная сценка — возвращающегося домой офицера встречает подвыпивший денщик Вавило, который затем бесследно исчезает из повествования. И однако мы успеваем узнать о нем нечто существенное: «был мальчиком взят <...> в услужение господам, и вот уже ему было сорок с лишком лет, а он не женился и жил походной жизнью при своем безалаберном барине. Барин был хороший, дрался мало, но какая же это была жизнь! "Обещал дать вольную, когда вернется с Кавказа. Да куда же мне идти с вольной. Собачья жизнь"! — думал Вавило» (19). На протяжении повествования мы встречаем и другие такие вот мелькнувшие фигуры со своими — подчас — «микросюжетами».

Здесь — истый Толстой, жадно внимательный к подробностям бытия, что распространяется на все им изображенное (ландшафт, быт, вещный мир, описания внешности и т. п.) и что прежде всего сказывается в собственно стиле, поэтическом языке писателя. Но нас интересует тут, главным образом, что проистекает из этого — в первую очередь, из особой роли эпизодических персонажей — для структуры текста, его общего движения.

Нарастающий интерес к непосредственно действенной, событийной стороне жизни человека (теснящий развернутый психологический анализ) отличает все позднее творчество Толстого. Это демонстрирует и «Хаджи-Мурат»[9],— причем почти на всех уровнях художественного целого, в том числе, собственно стилевых.

«Бутлер с своей ротой, бегом, вслед за казаками вошел в аул. Жителей никого не было. Солдатам было велено жечь хлеб, сено и самые сакли. По всему аулу стелился едкий дым <...> Офицеры сели подальше от дыма и позавтракали и выпили. Фельдфебель принес им на доске несколько сотов меда <...> Немного после полдня велено было отступать. Роты построились за аулом в колонну, и Бутлеру пришлось быть в арьергарде. Как только тронулись, появились чеченцы и, следуя за отрядом, провожали его выстрелами.

Когда отряд вышел на открытое место, горцы отстали» (78).

Фрагмент в высшей степени показателен для одной из главных стилевых сторон поздней толстовской манеры. Едва ли не каждая последующая фраза переносит читателя в новый временно́й момент. В чреде коротких, быстро сменяющих друг

друга предложений словно убыстряется естественный ход жизненного потока. Возникает особое — ускоренное — время художественного произведения, отвечающее интересу к действенности[10]. Развитие «объекта» во времени решительно преобладает над моментами устойчивости и покоя.

Но в «Хаджи-Мурате» мы видим и иную стилевую тенденцию. Обступающие главный сюжет повествовательные планы — с одной стороны, помогающие его уяснению, а с другой, расширяющие диапазон повествования, придающие ему эпический масштаб,— инициируют и другое художественное время. Собственно событийный сюжет, относящийся непосредственно к Хаджи-Мурату и событиям войны, отличается неизменной стремительностью. (Напомним хотя бы окончание главы о Николае I: получив «распоряжение» по поводу кавказской войны, «фельдъегерь, загоняя лошадей и разбивая лица ямщиков, поскакал в Тифлис» — 76.) А общий ход повествования своими отступлениями в сторону от основного сюжета приглушает его ритм и темп, сообщает прерывистость его движению, вносит момент некоей статики в динамику. Возникает сопряжение художественных «времен»: наряду с ускоренным, и замедленное, становящееся в «Хаджи-Мурате» еще одним признаком его эпической природы.

Именно тут заметна роль эпизодических фигур, многие из которых как раз и составляют этот эпический ореол повествования. Отвлекая часть внимания на себя, они, через себя, привлекают его к вокруг лежащей жизни, обрамляющей основное действие, и заключенным в ней возможностям других — а здесь «свернутых» — «сюжетов».

Именно так, панорамно, стало осуществляться сочинение не сразу, но уже вскоре после начала работы над ним, длившейся почти десять лет[11]. И если первая, 1896 г., редакция («Репей») была вся сосредоточена на судьбе главного героя, то уже во второй, 1897 г., редакции явственно раздвинулись границы повествования. При этом, судя по отдельным редакциям, эпический масштаб сочинения мыслился значительно более укрупненным, чем в окончательном тексте. Наращивание материала шло по двум направлениям и различно в разных редакциях. Вместе с расширением биографического аспекта — рассказа о прошлой жизни Хаджи-Мурата (включая эпизоды из его детских и юношеских лет) — расширялся и исторический контекст, в который был вставлен этот рассказ (наметки экскурсов в историю Кавказа, религиозных верований населяющих его на-

родов, борьбу различных кланов и др.). С другой стороны, всемерно расширялась и русская часть повествования — прежде всего страницы о Николае I. Судя по ним, Толстой намеревался внести в свое произведение общий взгляд на все «27 лет его ужасного царствования» (535) в соотнесении с русским царизмом вообще (начиная с Петра I), с упоминанием ряда исторических событий — аракчеевщины, казни декабристов, революции 1848 г. на Западе и др. В конце концов, осознав, что глава о Николае непропорциональна по отношению к целому, писатель отказался от подобной широты. Побудила к сокращению, можно думать, и забота о стилевом единстве. Многое из дополненного Толстым на русскую и кавказскую тему было «чистой» публицистикой, тогда как сам он не раз высказывался, что в новом своем сочинении его «увлекла чисто художественная сторона» (609).

Исследователи творческой истории «Хаджи-Мурата», в общем, согласны в том, что устранение оказавшихся чрезмерными подробностей было продиктовано очень часто и стремлением сохранить композиционную стройность произведения, не наносящим, однако, никакого урона масштабности исторического замысла. Это, несомненно, так. При всех изменениях, происходивших от редакции к редакции с повествовательными планами (планом главного героя и планами окружающей его общей жизни), оставался в целом неприкосновенным сам эпический характер повествования — главное, что объединяет большинство имеющихся текстов «Хаджи-Мурата».

Вместе с тем, история создания сочинения наводит и на другие мысли, связанные с новизною собственно художественных устремлений позднего Толстого. Встречающаяся в процессе писания тенденция к наращиванию максимального объема «информации» и ослабление этой тенденции в основном тексте позволяют предположить движение мысли автора — от ориентации на традицию большой эпической формы с ее пафосом количественной полноты познания к обновленному представлению об эпической форме, где таковая полнота уже не явлена воочию, но в той или иной степени «подразумевается».

Неизбежен по всему этому интерес, который должны вызывать сопоставления «кавказской» повести с большой эпопеей Толстого. Уже сказанное о структуре «Хаджи-Мурата» убеждает в сближении обоих произведений и на этом пути. В такой, например,— одной из ключевых — особенности повествования

в «Войне и мире», которую разъясняет С. Г. Бочаров: «Жизнь, которую рисует Толстой, очень насыщена в каждой точке. Эпизоды самые разные, относятся ли они к "войне" или "миру", "исторической" или "семейной" линии, эстетически равноценны <...> В общем плане романа эпизод важен не только как определенная ступень к определенному итогу, он не только продвигает действие и является средством, чтобы "разрешить вопрос",— он *задерживает* ход действия и привлекает наше внимание сам по себе <...>»[12].

Не меньшая очевидность — и сближения другого рода. По степени захваченности общей жизнью страны, народа, в том числе, государственно-исторической (сущностный признак эпопейности) «Хаджи-Мурат» принадлежит к одному из наиболее родственных «Войне и миру» сочинений во всем толстовском творчестве. На это обратили внимание очень давно. Так, в отзыве (замеченном и в позднейшей литературе о Толстом) на первую, 1912 года, публикацию повести критик С. Адрианов писал: «Толстой уложил тут огромную концепцию, по широте захвата напоминающую "Войну и мир". <...> От хаты крепостного мужика через быт заброшенных на Кавказ солдат и офицеров мы поднимаемся в чертоги светлейшего наместника и, наконец, в Зимний Дворец,— и с такою же полнотой входим в жизнь горцев»[13]. «Кавказская» повесть — единственное произведение у Толстого, которое могло бы, при всей их несоизмеримости, «перенять» у «Войны и мира» его заглавие, имея в виду уже особенности самого повествовательного материала: органическое сопряжение военного и мирного состояний жизни (при резко противоположном авторском отношении к изображенным там и тут войнам, о чем позже). Соприкосновения обозримы на всех основных срезах текста — тематических, содержательных и стилевых.

Но одновременно на каждом из них происходит решительное сжатие материала по отношению к великому «предшественнику», продиктованное не только необходимостью уложиться в скромные объемы, но главное, значительно более важным — принципиальным художественным заданием, приводящим к жанровому сдвигу. Происходит — в том числе — на уровне индивидуальных характеров. К примеру, очень наглядно в этом смысле — если обратиться к большой и «сжатой» эпопеям Толстого — сопоставление Платона Каратаева и Авдеева, этого «отпрыска Платона Каратаева»[14]. (Оба персонажа — представляющие солдатскую массу деревенские люди — сближены и

отдельными внешне биографическими деталями.) Жизненная философия Каратаева явлена достаточно подробно — не только в пространных разговорах героя, но и через восприятие Пьера Безухова. В ней, возникшей на почве «крестьянского, народного, склада», важнее, однако, общечеловеческое начало, питаемое уверенностью в благодетельной связи всего в мире, где «отдельная жизнь» имеет «смысл только как частица целого» (12; 49, 51). И надо возлюбить это целое «жизни», которая «есть всё», «есть Бог»,— даже тогда, когда она приводит к «безвинности страданий» (12, 158). Так формулирует Безухов услышанное от Каратаева.

С подобным мироощущением, точнее — контурами его, мы встретимся и в «Хаджи-Мурате», но запечатленном в разительно несхожей манере — всего в трех–четырех фразах солдата Авдеева. Ключевые фразы эти — не только предел краткости. К тому же они никак и никем не комментируются, не оцениваются, не расшифровываются — ни автором, ни каким-либо действующим лицом.

«Известное дело, мир — большой человек» (13) — первая фраза, произнесенная уже в начале повествования (во 2-й главе) и сказанная по совсем частному поводу (эпизод из воинского быта). Авдеев невольно «переиначивает» расхожее в этой среде выражение «рота — большой человек» в духе своего крестьянского мироощущения[15], приобретающее тем самым расширительный смысл. Однако в реплике солдата — опять-таки невольно — выявилось и нечто значительно большее, на что проливают свет другие фразы Авдеева из той же главы, сказанные также по частному поводу и, казалось бы, не имеющие никакого отношения к предыдущей,— его первое впечатление от знакомства с окружением Хаджи-Мурата: «А какие эти <...> гололобые ребята хорошие <...> Право, совсем как российские» (16). Заметим, что это и вообще первое в повести оценочное суждение о военном противнике, которое в контексте повествования о неправедной войне звучит невольным ее разоблачением, внушая близкую «Войне и миру», а здесь более подспудную мысль о родстве всех людей, о мире в целом как едином «большом человеке».

В одном и другом случае можно говорить о своеобразном подтексте.

Столь же многозначительны и столь же скупы предсмертные слова Авдеева. В окончательном варианте этого текста, освобожденного от словесных излишеств предыдущих редак-

ций, открывается истинное религиозное существо героя (опять-таки перекликающееся с каратаевской благодарностью Богу — Жизни даже за «безвинность страданий»), которое изображено лаконично, строго и с тою же «подспудностью» (ср. 332, 477, 36)[16].

Стилевые приемы, о которых идет разговор (и которые соседствовали с другими, более привычными, у позднего Толстого), оказываются особенно близки тому устремлению к максимальной художественной концентрации, которую требовали жанровые новации писателя в области эпической формы.

Подобным же тяготением к художественным «сгусткам» отмечено и изображение общей жизни. Автор «Хаджи-Мурата» вообще мыслит прежде всего категориями социума. Портреты определенной среды — неизменная структурная единица повествования. Отдельные главы либо целиком, либо в большей части посвящены то солдатской жизни, то офицерской среде, то горскому аулу, то русской деревне, то высшему свету в петербургском или кавказском вариантах. Это ничуть не затеняет всегдашнего пристального внимания Толстого к индивидуальности как таковой, но указывает на своеобразие ее раскрытия. Действующие лица «кавказской» повести появляются не одни, а *всегда* в окружении, составляющем их среду. В крупной эпической форме полнота уяснения связей с окружающим миром того или иного заметного персонажа — обычно следствие достаточно протяженного его изображения. В «Хаджи-Мурате» — так только с главным героем. Другие же персонажи, благодаря характеру их запечатления, *сразу же* возводятся к некоей «собирательности».

Исследователи обращали внимание на изображение отдельного персонажа в «соседстве семьи и среды» как на вообще «любимый прием Толстого, особенно заметно выступающий в “Войне и мире”»[17]. Но в «Хаджи-Мурате» у него особые функции. Уже само по себе господствующее положение здесь такого рода «собирательностей» свидетельствовало не только о намерении придать крупный эпический масштаб небольшому сочинению, но прежде всего о поисках кратчайших художественных путей.

Поиски эти указывали и на общее художественное реформирование прозы. Можно говорить — условно и схематически — об определенном «равновесии» мысли и материала, присущем классической прозе XIX столетия. Широко обобщающая мысль нередко находила себя и в широко развернутом материале. Одним из следствий происходивших в русской ли-

тературе рубежа XIX–XX веков процессов художественной концентрации зачастую становилось своеобразное «нарушение» этого соответствия «в пользу» мысли. Так — и в «Хаджи-Мурате».

* * *

Крупный эпический масштаб небольшой повести предстает в разных ее сторонах. При этом особенно непросто говорить о *собственно эпопейном* ее качестве, имея в виду традиции классики жанра — героического эпоса. Известно, что неотъемлемым для жанровой его характеристики, в отличие от ряда других эпических жанровых форм, является ценностный признак — «ценностно-временна́я превосходная степень» (М. М. Бахтин)[18]. Гегелевское определение предмета «*эпопеи* в собственном смысле» как «богатства событий, связанного с по себе целостным миром определенной нации и века» подразумевает не только самый «объект» воссоздания, взятый «во всей своей широте», но и неотделимое от него мощное утверждающее начало[19]. Пример тому — взгляд на «*военный* конфликт» как на эпическое событие, «наиболее подходящее» «для эпоса»: «Ведь в войне принимает участие вся нация, которая приходит в движение; в своих общих ситуациях она испытывает бодрое возбуждение и деятельность, поскольку здесь имеется основание к тому, чтобы народ в целом выступил в защиту себя самого» (Гегель, 243–244). Однако «любая обычная война между нациями <...> еще не может считаться чем-то по преимуществу эпическим. Должен присоединиться *третий* момент, а именно *всемирно-историческое* оправдание <...>» (Гегель, 246).

Относящиеся к эпопеям прошлого, эти формулы удивительным образом соответствуют «эпическому событию» «Войны и мира». Вот еще одна: «в качестве основы эпического мира мы выставили необходимость общенационального дела, в котором могла бы отразиться полнота духа народа <...>» (Гегель, 247). Именно такова «общая картина мира» (тоже гегелевский оборот) в сочинении Толстого: перед лицом «общенационального дела» — единение всего народа, всех его сословий, за исключением жизни «высших кругов», «озабоченной только призраками» (12, 3).

Нечто совсем иное мы встретим в «Хаджи-Мурате». Кавказская война предстает здесь, в целом, жестокой и бессмысленной. Публицистически прямо, развернуто и обличительно сказано о колонизаторской политике на Кавказе в предшеству-

ющих основному тексту редакциях — 9-й и 10-й (425, 456, 458). Главное событие повести, по существу, отвергнуто как «эпическое событие» в *ценностном смысле*. Под стать и «общая картина мира» — зрелище принуждения, отчужденности, раздробленности.

Но поверх господствующего социума существуют иные отношения, иные связи, несущие в себе «собирательный» смысл.

Хаджи-Мурат в разговоре с русскими офицерами вспоминает горскую пословицу: «угостила собака ишака мясом, а ишак собаку сеном,— оба голодные остались», замечая: «Всякому народу свой обычай хорош» (93). Но свои обычаи — не преграда к общению. Симптоматична симпатия Хаджи-Мурата к рядовым людям другого стана и другого внутреннего склада, воплощающим национально-народное русское начало в его тяготении к «природной» естественности: «Ему нравилась и ее (Марьи Дмитриевны.— *В. К.)* простота, и особенная красота чуждой ему народности» (84)[20]. Знаменательно в повести Толстого соотнесение этих двух национальных начал и в их близости (напомним слова Авдеева о «гололобых ребятах», «совсем как российских»), и в их различии. Оно наводит на мысль о возможности совместить наиболее ценные из этих качеств, что позволило бы активизировать патриархально-народное «русское» миросозерцание (смиренномудрие Авдеева), влить в него «горской» крови. (Но при этом соотносятся, *в конечном счете*, всечеловеческие начала, а не только национальные свойства.)

Можно приводить и еще примеры. Вспомнить о другом персонаже, русском офицере Бутлере, с молодеческой истовостью воюющем против горцев и одновременно влюбленном в них — их поэзию, обычаи, уклад. Характерно раздвоенное сознание — между природно добрым влечением души и внушенными временем разрушительными устремлениями! Наконец, можно вспомнить и о реакции в русской крепости, куда привезли отрубленную голову Хаджи-Мурата, на расправу с ним: «Война! — вскрикнула Марья Дмитриевна,— какая война? Живорезы, вот и все» (110); «А все-таки молодчина был,— сказал он (майор Петров, воинский начальник.— *В. К.*).— Дай я его поцелую» (109).

Явленное во всех этих и тому подобных эпизодах и ситуациях доброе естество человеческое, проступающее сквозь искаженную реальность настоящего,— истинная для автора «Хад-

жи-Мурата» реальность жизни, ее духовное первоначало. И именно она, эта реальность (а не главное событие, которое не стало эпическим), по-своему несет эпопейную традицию как традицию *ценностную*, с которой связана мысль об «эпических поэмах», изображающих «историю мира в ее прекраснейшей, свободной определенной жизненности» (Гегель, 241). Эпическим в «кавказской» повести становится предощущаемое событие единения людей. Это — событие «мира», призванное прийти на смену «войне»,— «*мира*» в значении «общей жизни людей, единства, согласия, целесообразной связи», хотя и не устраняющих «противоречия жизни», ее борьбы»[21], еще одна параллель с «Войной и миром»!

В пору окончания работы над своим сочинением Толстой писал в статье «Конец века»: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения», указывая на «только что окончившуюся русско-японскую войну» как один из «временны*х* <...> исторических признаков», которые должны «начать переворот» (36, 231–232). Можно думать, что похожая мысль угадывается и в эпизодах людского согласия, изображенных в «Хаджи-Мурате».

* * *

Другой доминантой произведения является, наряду с мыслью об общем бытии, тесно сомкнутая с нею мысль о личности. Эта мысль в ее конкретном содержании, если вернуться к параллелям с «Войной и миром», далека от тех сторон мировидения Толстого, которые постулированы в понятийном слое его романа, знаменитых рассуждениях (хотя и существенно осложненных в основном, образном, слое): о жестко детерминированной активности человека — как отдельной личности — и его свободной воли вне его лежащей необходимостью. «Кавказская» же повесть переносит акцент на властность личностного начала, возвышая непримиримое противостояние обстоятельствам жизни, как опять-таки ответ на Новое время и новые художественные устремления. И это обращает нас к главному герою произведения и его собственному сюжету.

Приступая к нему, следует прежде всего заметить, что в предшествующих толстовских сочинениях крупного эпического масштаба еще не было героя-протагониста, наделенного столь

значительной, в том числе композиционной, функцией. Его появление на позднем этапе творчества Толстого — лишнее подтверждение причастности писателя к новым путям литературы.

Еще одна примета своеобразной жанровой формы произведения — в особой сомкнутости личностного сюжета с другими. В свою очередь, сам характер этой связи объяснен своеобычными свойствами типа человека, утверждаемыми в позднем творчестве писателя, что обязывает подробнее остановиться на собственно содержательной стороне и самого сочинения, и сопоставительного контекста, в который оно вовлечено — может быть, более подробно, чем обычно «принято» в работах о поэтике. Но в данном случае надеемся, что это окажется оправданным.

Еще в дневниковой записи от 19 июля 1896 г., предшествующей первой, названной по содержанию известного притчевого вступления, редакции повести («Репей»), Толстой сказал, пожалуй, самое главное о своем будущем герое: «Напомнил (репей.— *В. К.*) Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и *один среди всего поля* (курсив мой.— *В. К.*), хоть как-нибудь, да отстоял ее» (53, 100). Выделенные слова проливают свет на концепцию личности у позднего Толстого. С другой стороны, эта как бы перетолкованная (ср. *«Один в поле не воин»*) пословица могла бы стать удачной образной формулой для многих явлений всемирной литературы рубежа столетий, запечатлевших интенсивное и особое в своем качестве усиление личностного начала.

При этом нужно иметь в виду крайнюю, разительную непохожесть коллизий «отпавшей» личности, «одного в поле воина», как они предстают в разных литературах и у разных писателей — непохожесть идеологическую, характерологическую и др., объясняемую в том числе и принадлежностью к различным направлениям. Однако, объединяющее начало большей частью все-таки есть. Это прежде всего — альтернатива широко распространенному в духовной жизни рубежа веков позитивистскому взгляду на вещи и присущей ему фатально-детерминистской концепции «среды», негативная реакция на них (тоже очень разнокачественная), которая связывала Толстого подчас с самыми чуждыми ему писателями. В пору бурной исторической жизни в стране актуальность названной альтернативы резко возрастала для Толстого. Именно в завершающие годы работы над «Хаджи-Муратом» он записал в дневнике

знаменательные слова: «Если мы наблюдаем его (человека.— *В. К.*) извне, мы не видим среди движений, зависящих от среды, его главного движения жизни» (54, 145–146). И с этой же тезы о человеке и среде начал свой известный рассказ «После бала» (1903).

Симптоматично, что коллизия «отпавшей» личности у Толстого не только соотносилась с подобными же явлениями в русской литературе тех лет у младших современников писателя, но и находилась в русле некоторых общих устремлений современной ему всемирной литературы. Мне не приходилось встречать включение «Хаджи-Мурата» в данный контекст, сколько-нибудь конкретных суждений на сей счет. А между тем подобный контекст очень важен, поскольку упрочивает и углубляет представление о позднем Толстом как феномене литературы Нового времени.

У истоков названной коллизии стоял Г. Ибсен (которого Толстой, как известно, не «жаловал»). После знаменитой драмы «Бранд» (1865) в многочисленных его пьесах была, по существу, создана своеобразная энциклопедия личностного начала, глубоко запечатлевшая его различные ипостаси, его амбивалентность, его крайние полюса (альтруистический и эгоцентрический), заметно осложнив первоначальные представления драматурга. Однако основные составляющие общей мысли о личности присутствуют уже в «Бранде», где мотив «одного в поле воина» возникает даже в буквальном своем выражении (и не единожды). На реплику фогта (местное начальство) «Один — не воин в целом крае» Бранд отвечает: «Я с *лучшими* в толпе одной» и слышит в ответ: «Пусть так, но большинство — со мной!»[22] К концу же драмы ее герой остается в полном одиночестве, лишенный опоры и на «лучших». Его ригористическая «платформа» («*Все — иль ничего*»), беспощадная и к самому себе, и к своим близким, испепеляет горячо любимую им семью, утверждая неотвратимость одиночества как удела выдающейся личности, пусть даже ведомой альтруистическими целями. При этом возвышение «я», брандово «Ужас — личности утрата» полемически обнажены, вступая в прямую схватку с враждебными «духу "индивида"» идеями растворения личности в среде («Но одинокий человек — безумец в наш гуманный век»; «Стать гладким, ветви прочь остричь, и в ногу шествовать со всеми»)[23]. Но альтернатива им исходит из крайней позиции — несовместимости с обыденным, рядовым сознанием, присущим массовой жизни.

Ведущие мотивы «Бранда» сохранились в дальнейшем творчестве Ибсена. Крайне важным предметом размышлений для него (как и для его литературных современников) остаются отношения между семейным статусом и статусом свободного человека, осмысляемые чаще в духе неизбежного разлада («Кукольный дом», «Строитель Сольнес»). По-иному — во «Враге народа», где жена и дети поддерживают героя пьесы, доктора Стокмана, подвижника и альтруиста, бросившего вызов злу, что, однако, не меняет типичный для драматургии Ибсена характер конфликта, поскольку вместе с героем одинокой в его противостоянии становится вся семья.

На са́мом рубеже столетия проблематика, выдвинутая автором «Бранда», еще расширяется. Ее осваивают крупные писатели — А. Стриндберг, Д. Конрад, Дж. Лондон, Э. Ростан и др. Она становится все более многоаспектной, сохраняя единство «точки отсчета»: призмой, сквозь которую видится мир, является идеология и психология отдельной личности.

Обращаясь с интересующей нас темой к русской литературе переломного времени, стоит вспомнить о раннем Горьком. Его произведения 1890-х — начала 1900-х гг.— явление неоформившейся, сбивчивой мысли, пробующей разные пути и подходы к занимавшим его вопросам жизни. Но особенно отчетлив среди них тот подход к коллизиям личности, который наталкивает на типологические параллели с литературными тенденциями, только что описанными. В том числе, на параллели с Ибсеном (почитавшимся в ту пору Горьким) — при всей несоизмеримости сопоставляемого. В романтических вещах раннего Горького звучат мотивы, близкие наиболее радикальным из решений Ибсена: одиночества как единственно достойного человеческого удела, возвышающегося над обыденным сознанием («Макар Чудра»); отказа от интимно-личного на пути к одинокой свободе («О маленькой фее и молодом чабане»). Несколько слов — о «Старухе Изергиль», рассказе, казалось бы, «избито азбучном». Эгоцентрический (Ларра) и альтруистический (Данко) типы сознания, явленные здесь, не только противостоят друг другу, но, вопреки расхожим представлениям, в определенном смысле сближаются, связанные общей участью — отвержения, одинокости, чуждости массе. В конце легенды о Данко спасенные им люди, «радостные и полные надежд, не заметили смерти его и не видали, что еще пылает рядом с трупом Данко его смелое сердце. Только один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце

ногой...»[24] Последний штрих особенно знаменателен. Есть перекличка в сюжетных ситуациях ибсеновского «Бранда» и горьковского рассказа — народная масса и герой, желающий стать ее вожаком. У Ибсена — масса, ведомая Брандом к высоким целям, покидает и предает его, обрекая на гибель. У Горького, хотя при ином ходе событий,— по сути, то же предательство и та же общая мысль о духовной пропасти между избранной личностью и «большинством» (частое слово у Ибсена).

И в других условно-романтических горьковских вещах, и в реалистически достоверных рассказах о «босяках» («выломившихся» людях, по слову писателя) весьма явственна точка зрения индивида, отделенного от социума. Правда, в формирующемся мире раннего Горького настойчиво складывались и противоположные тенденции, предвещавшие будущего коллективиста. Но стержневой оставалась все-таки иная ориентация.

* * *

Вернемся к «Хаджи-Мурату», к характеру его соприкосновений с охарактеризованной линией литературы порубежной эпохи — и в собственно содержательном, и в структурном смыслах.

«Бранд — я сам в лучшие минуты моей жизни <...>»[25],— заметил Ибсен. Сказать то же об отношении Толстого к своему герою, разумеется, нельзя. Но в своих привлекающих автора чертах Хаджи-Мурат наиболее близок ему среди остальных персонажей повести. Уже сама исключительность натуры толстовского героя «неизбежно» сближала его с теми особенно приметными литературными героями Нового времени, кто «отпадал» от окружающего их мира. Многие из них были героями — «идеологами», сознательно отталкивающимися от господствующих представлений о рабстве личности у всеподчиняющей среды. Но бунтарство стихийного человека из «кавказской» повести невольно несло в себе подобное же общее содержание. И разве не созвучными этой идее времени оказались слова из старинной горской песни, которая «особенно нравилась» Хаджи-Мурату и в которых предельно выразилось его «я верую»: «Горяча ты, пуля, и несешь ты смерть, но не ты ли была моей верной рабой? Земля черная, ты покроешь меня, но не я ли тебя конем топтал? Холодна ты, смерть, но я был твоим господином» (91–92).

Толстому свойственно и понимание неоднозначной сути того противостояния среде, которое породила переломная эпо-

ха. В само́м этом понимании он также соприкасается с писателями-современниками. Хаджи-Мурат делит с героями названного ряда — но совсем по-своему — и противоречия, присущие индивидуально воинствующему сознанию. Уже с первой редакции фигура главного героя получает осложненное освещение; его внутренний мир становится поприщем столкновения «разных страстей» (297), где заняли свое место и своекорыстные, тщеславно-жестокие помышления, связанные с борьбой за власть, где преданность религиозной идее хазавата, войне с «неверными» отступала перед соображениями личной выгоды («измены Хазавату» — 380). В окончательном тексте внутренний склад героя остался противоречивым, но острота противоречий несколько приглушена; благодаря этому и вопреки неприемлемым для автора формам активности на первый план выступили восхищавшие его в Хаджи-Мурате («Так и надо, так и надо» — 286) черты «противления» — «энергия и сила жизни», волевая мощь.

Но в герое «кавказской» повести есть и другие черты, запечатлевшие особое толстовское видение личности. Во многих крупнейших произведениях порубежного времени ее обособленность по-своему абсолютизировалась; основные, сущностные, ее свойства становились признаком отторжения от окружающего, от обыденного сознания большинства. Мы ссылались на примеры из Ибсена, Горького, а далее обратимся и к некоторым другим именам.

В «Хаджи-Мурате» — иной взгляд на этот человеческий тип, не абсолютизирующий его отчуждение. Толстовский «один в поле воин» значительно более связан с людской общностью, чем многие из героев подобного ряда.

Крайне важен в «Хаджи-Мурате» мотив семьи, если помнить о прямо противоположном (очень часто) его толковании в других литературных вариантах коллизии «отпадения» — как преграды на пути к индивидуальной свободе. А здесь любовь к семье, плененной Шамилем, и стремление спасти ее становятся одним из самых главных побудительных импульсов[26]. Но за семейно-патриархальными привязанностями в их кавказском «варианте» стоит нечто большее и общее — нечастое для внутреннего мира «отчужденной» личности, пришедшей в литературу Нового времени, стремление сохранить ощущение почвы как необходимой опоры жизненного поведения.

И не только родной почвы. О по-своему знаменательном расположении Хаджи-Мурата к Марье Дмитриевне и другим

русским людям, о вообще особо значимой для толстовского сочинения теме соотнесения национальных начал и в их различии, и в их обнадеживающем сближении уже говорилось.

Добавим к сказанному, что своеобразная концепция личности — достояние «Хаджи-Мурата» — стремившаяся примирить смиренномудрие со стихией действенности, стала и общим достоянием Толстого в начале 1900-х гг. Он чаял и в общественном бытии своего времени подобного же примирения, но признаки его увидел пока *лишь в отдельных личностях*, которые, однако, могли бы стать примером для будущего народной жизни[27]. Резкое возрастание значимости личностного фактора в миросозерцании позднего Толстого (обязанное не только общественному подъему в России, но и внутренне литературным эволюциям) не проецируется еще на развитие массового сознания, современного писателю, но, с другой стороны, и не противопоставляется ему.

Мы остановились достаточно подробно, предупредив об этом заранее, на собственно содержательной стороне образа героя и ее смысловых связях, так как она выполняет и существенную формообразующую функцию, объясняющую особенности конструкции «Хаджи-Мурата» по отношению к ряду других явлений «героецентрического» творчества.

Последним часто свойственна «моноструктурность». Она выражена, с одной стороны, в обособлении плана героя в общей повествовательной системе, поскольку он строится на отчуждении от окружающего (а подчас и в прямой с ним конфронтации); с другой стороны, в его повсеместности: заполняя основное пространство произведения, он оставляет мало возможностей для сколько-нибудь самостоятельного развития других тем, подчиняя их себе.

Наиболее явственно это сказывалось в драматургии, в малых и средних повествовательных жанрах. Что касается крупной повествовательной формы, ей труднее уже по самому своему определению быть столь же «моноструктурной». Но аналогичные процессы совершались и тут. Можно говорить о значительном сужении романного пространства как особенности развития жанра в литературе рубежа веков,— в той ее частой модификации, которая выдвигала в качестве протагониста отдельную, обособленную личность.

Постараемся подтвердить это примерами трех известных

зарубежных романов, относящихся ко времени написания «Хаджи-Мурата».

К примерам законченной «моноструктуры» принадлежит роман Стриндберга «Одинокий» (1903; в других переводах — «Одиночество»). А. В. Луначарский метко назвал Стриндберга «великомучеником индивидуализма»[28], что вполне подтверждает и это исповедальное сочинение. Его герой (творческая личность, писатель) порою почитает благом «спрятаться в кокон своей собственной души», и тогда она «начинает расти», а порой воспринимает свое одиночество как «проклятую ссылку» и испытывает властную потребность связи с ближним. В конечном счете, однако, он утверждается в неизбежности своего избраннического отчуждения, ибо человек, одаренный творческими возможностями, «должен идти одиноко»[29].

Строение книги целиком отвечает строю души героя. Вся книга, от начала и до конца,— сплошной его монолог при почти полном отсутствии других людей как реально действующих персонажей и диалога с ними. Пространство романа ограничено домом, в котором живет герой, и близлежащей местностью, где он совершает свои «уединенные прогулки». Внешняя жизнь прорывается сюда лишь отрывочными фрагментами и только через призму сознания героя.

Подобным созерцательным вариантом коллизии отчуждения роман Стриндберга сближается с модернистским литературным полюсом.

Другое мы встречаем в неоромантической и близкой к ней литературе (особенно «уместной» в данном случае областью сопоставлений с произведением Толстого). Ее герой — личность, чья активность обращена всегда во-вне и потому неизбежно подразумевает пространство «внешней» жизни.

Так и в романе Джека Лондона «Морской волк» (1904). Но при этом пространство романа ограничено пределами той среды, которая подчинена законам, установленным героем. На протяжении почти всего повествования единственное место действия — «крохотный плавучий мирок», состоящий преимущественно из капитана корабля Волка Ларсена и его команды. Но и внутри самого этого мирка происходит дальнейшее сужение пространства, поскольку основное внимание переключается на главного героя. Исповедующий мизантропическую философию жизни, призванную оправдать (частично с аргументами «от Ивана Карамазова»[30]) вседозволенность и право силь-

ного, и одновременно привлекающий могучей энергией и железной волей неустрашимой натуры («бросал вызов судьбе и ничего не боялся»), он, «законченный индивидуалист», «одинокая душа»[31], распространяет вокруг себя атмосферу глубокого отчуждения и всецело сосредоточивает на себе — в полном согласии с неоромантическим пристрастием к уникальной индивидуальности — интерес книги.

Правда, по прошествии большей части повествования в нем происходит определенный сюжетный сдвиг, связанный с отпадением от «крохотного мирка» оказавшихся в нем по несчастной случайности двух противостоящих «отталкивающей философии Волка Ларсена» персонажей (от лица одного из которых ведется все повествование). Их бегство с корабля — реальное и одновременно по-своему символическое событие. Но это — и особый момент с точки зрения структурной. Возникает сюжетная ситуация, растянувшаяся на ряд страниц, с впервые выключенным из повествования его протагонистом как действующим лицом. И однако продолжающим оставаться в мыслях беглецов, чтобы к концу произведения снова предстать перед ними въявь — уже умирающим, но еще опасным врагом их «правды»; снова властно вторгнуться в сюжетное действие, упрочивая представление о «моноструктурной» природе сочинения Лондона.

Скажем и еще об одном крупном явлении зарубежного литературного неоромантизма, где интересующие нас тип человека и общий жанровый тип выразились по-особому. Это один из самых известных романов Джозефа Конрада «Лорд Джим» (1900).

Начать с того, что ему совсем не свойственно суженное пространство в том смысле, о котором до сих пор шла речь. Напротив, основного героя и основной сюжет окружает исключительная многолюдность, многонаселенность, благодаря, главным образом, постоянным отступлениям в сторону жадного к мельчайшим жизненным подробностям автора, «хватающегося» то и дело за случайно встреченное, чтобы коснуться какой-то побочной темы или просто погрузить своего читателя в обширные описательные пассажи, относящиеся к вещному миру, пейзажу и др. (В этом смысле здесь есть что-то общее с «Хаджи-Муратом» и вообще толстовской манерой, даже преувеличенное по сравнению с ними.) Известно, что критика подчас упрекала автора «Лорда Джима» за «нестройность» рассказа.

И однако возникает вопрос: возможно ли отнести конрадовское сочинение — при всей достаточно широкой панорамности его — к подлинно эпическому? И можно ли считать его главного героя эпическим характером? Если Волк Ларсен, естественно, выпадает из любого эпического контекста, то его антипод, лорд Джим (это — прозвище), обладатель редкостно привлекательных человеческих качеств, казалось бы, постоянно ищет связующие начала с миром. Но в конечном счете его духовный состав таков, что не может вписаться даже в наиболее «благоприятную» среду.

Коллизия «отпадения» личности, по существу, не менее категорична здесь, чем в «Морском волке», но совсем другого смысла. Там — хищный эгоцентризм, тут — что-то «вроде возвышенного и идеализированного эгоизма», в котором соединились осознание личностной исключительности, «утонченные чувства» с гипертрофией совестливости и недоступной другим внутренней требовательностью, порождая «безумное и блаженное упорство» по отношению к себе и ко всему вокруг, ощущение изгойства в любой среде, будь то цивилизованное общество или — позже — почти первобытно-патриархальный мирок, где герой завоевал «слепое доверие людей»[32].

Не станем вдаваться в сложные сюжетные перипетии романа, поскольку в нашем случае достаточен общий итог. А он внушает представление о фатальности отчуждения героя, непреодолимости его противостояния миру, поскольку, при всей «реальности его бытия», внутренний мир его оставался как бы поверх «страстей этой земли»[33]. А запечатленные с изобильной щедростью ситуации, эпизоды, описания, боковые сюжеты из вокруг лежащей жизни, будучи выполнены превосходным мастером, интересны, конечно, и сами по себе. И тем не менее, сама эта множественность и изобильность общей жизни по-своему вторична, лишена эпически самоценного статуса, предназначена прежде всего для того, чтобы оттенить, выявить уникальность героя, его неспособность соединиться ни с одним из ее обликов, как и ее неспособность достичь его уровня.

И потому при всей осложненности отношений героя с миром, при всей подробности (порой чрезмерной) запечатления общей жизни роман Конрада восходит в глубинной сути своей к характерной для традиционно романтического и для неоромантического творчества «моноструктурной» модели.

Изложенный взгляд на три крупных сочинения подтверждает сказанное ранее о разительном несходстве коллизий «от-

падения» и одновременно о том более важном, что их объединяло,— альтернатива личностного сознания, ориентированного на неустранимую «одинокость», и общей жизни. Именно эта альтернатива и выразилась в «моноструктурной» композиции столь разных произведений.

Подобную же зависимость архитектоники от характерологии наблюдаем и в «кавказской» повести. Уже шла речь о том, что ее герой и сближен с персонажами названного ряда, и значительно отличен. Если их «отпадение» изначально и непреодолимо, то для него — оно лишь следствие драматически сложившихся обстоятельств. Герой двуедин. *В конкретной реальности изображенной жизни, по отношению к противоборствующим в ней основным силам он — изгой, отчужденная личность, соотнесенная с характерными личностными коллизиями современной Толстому литературы; в сущностном же поле произведения он «собирателен» и эпичен.* Эпический герой в «неэпической войне»!

В связи с этим — несколько дополнительных соображений о собственно эпопейном жанровом признаке толстовского сочинения. «Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы все еще не можем привыкнуть к тому, что для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла» (11, 184),— читаем в «Войне и мире». А между тем в «Хаджи-Мурате» можно ясно расслышать отзвук памяти о древнем эпическом герое. Качествами, особенно почитавшимися в нем, обладает и герой Толстого. «<...> Храбрость есть душевное состояние и деятельность, наиболее подходящая для эпического описания», в котором «на первый план выдвигается *естественная сторона* характера» (Гегель, 244). Именно превознесение храбрости Хаджи-Мурата как национально-природной стороны его натуры в словах, порой внушающих почти фантастическое представление о герое, напоминая о древней традиции, становится одним из лейтмотивов повествования, проходит сквозь все его редакции вплоть до окончательного текста. В разных из них мы читаем о «необыкновенном личном молодечестве <...>, необыкновенных набегах» (458), «баснословной храбрости <...> блестящих победах и подвигах»: «Про его прошедшее, про его жизнь, характер рассказывали чудеса <...> Но и без преувеличения история этого человека была удивительная» (382) и др.

Наряду с уникальностью «одного в поле воина», перед нами, таким образом,— и совсем другая, «эпическая» уникальность, концентрирующая некие национальные свойства целого народа, но в их высшем проявлении.

Со всем этим и связалась особая структура «Хаджи-Мурата». Не только общим эпическим заданием автора, а и двуединой сущностью основного характера вызван композиционный тип повествования, передающий эту сущность своими средствами. Его отличает движение от «моноструктурной» модели (обозначившейся в первой редакции) к «полиструктурной», также преимущественно сосредоточенной на судьбе героя, *но как части общей жизни*, далеко не исчерпанной его судьбой, не поглощенной его призмой, а говорящей сама за себя.

Ведущая роль личностного плана повести наиболее подчеркнута началом и концом повествования. Оно открывается знаменитым притчевым вступлением, целиком относящимся к Хаджи-Мурату,— концептуальным ядром произведения, а завершается рассказом о его героической смерти с заключительной фразой о «раздавленном репее», возвращающей к началу,— рассказом, нарушающим хронологическую последовательность изложения ради главного смыслового акцента (глава, предшествующая заключительной,— о том, что произошло уже после смерти). Прежде всего именно обрамляющие части — уже самим своим местоположением, особой выделенностью — внушают читателю общий замысел произведения и настраивают на повышенное внимание к фигуре главного героя.

Что же касается всего остального повествования, то оно протекает, в основном, в хроникально-хронологической последовательности. При этом главы, непосредственно посвященные Хаджи-Мурату, даны «в числе всякого рода событий» (напомним оборот из главы о Шамиле), никак не выделенные и *композиционно* равноправные главам о «другом», тесно вписаны в общую повествовательную картину.

* * *

Рассмотрим подробнее движение сюжета с интересующей нас стороны.

Следующая за вступлением 1-я глава, будучи введением в основную сюжетную линию произведения, целиком посвящена Хаджи-Мурату среди немногих сочувствующих ему соотечественников.

Но уже в центре 2-й главы — достаточно «самоценный» по отношению к этой линии групповой портрет солдатской среды (тут — о бытовом укладе роты «в те времена на Кавказе» и вокруг этого, другие бытовые эпизоды, первое появление Авдеева), и только ближе к концу главы вклинивается тема Хаджи-Мурата с появлением его посланцев к князю Воронцову-младшему. Приблизительно то же общее строение — в главе 3-й, начинающейся довольно подробным эпизодом игры в карты у младшего Воронцова — наброском из офицерской жизни; основная тема (известие о посланцах от Хаджи-Мурата) появляется только к середине главы, но затем перебивается никак не связанной с нею линией одного из офицеров, Полторацкого, и упомянутым «микросюжетом» его денщика Вавилы, чтобы снова вернуться к концу главы.

Глава 4-я вся сосредоточена на главном герое. А в главе 5-й повествование опять раздваивается на равные по объему части. В первой — штрихи группового портрета офицерской среды — из «непридворных офицеров» (выражение из гл. XXI) — предающейся молодеческим разговорам о своем отношении к военной жизни, которые сменяются эпизодом перестрелки с чеченцами и описанием состояния тяжело раненого в ней Авдеева. Выход Хаджи-Мурата к русским составляет содержание второй части, которую непосредственно продолжает глава 6-я — Хаджи-Мурат в доме Воронцова-младшего.

Существенное переключение действия происходит в 7-й и 8-й главах. 7-я — вся об Авдееве, его последних часах, его душевном состоянии перед лицом смерти. О 8-й, деревенской, главе, ее особо самостоятельном сюжетно-композиционном положении уже шла речь. Семейные Авдеева вспоминают о солдате, в самом конце главы приходит известие о его смерти. Но ни в этой, ни даже в предшествующей, кавказской, главе никаких напоминаний о главной сюжетной линии нет. Повествование на время полностью отходит от нее.

Начиная с 9-й и по 14-ю главу, собственно сюжет Хаджи-Мурата — снова в центре внимания: разговор о нем на обеде у Воронцова-старшего, наместника на Кавказе; Хаджи-Мурат на официальной аудиенции у Воронцова и других встречах; подробный, занимающий две главы рассказ Хаджи-Мурата адъютанту наместника о своей прошедшей воинственной жизни и др.

Но уместно заметить по поводу этих глав, что даже наибольшая степень сосредоточения на основном герое не сужает

изначально заданного пространства повествования. В упомянутом только что разговоре о Хаджи-Мурате ничуть не менее интересно, чем то, что говорится о нем, кто и как говорит на этом островке «высшего света». Возникает еще один, «самоценный» в общей системе повествования, групповой портрет (и манерой иронически-язвительного изображения, и самим типом описания явно напоминающий знаменитые описания салонов Анны Павловны Шерер в «Войне и мире»).

Весьма внушительно раздвигает собственно фабульные рамки и автобиографический рассказ героя из 11-й и 13-й глав. Ибо поведанная Лорису-Меликову Хаджи-Муратом «вся его история» — это не только рассказ о себе, но и страница из истории Кавказа тех лет.

Еще сильнее укрупняет эпический масштаб посвященная Николаю I глава 15-я, представляющая собою особый повествовательный план. Уже говорилось об осознании самим автором ее «непропорциональности с целым». Однако и в окончательном тексте, после кардинальных сокращений, она выделяется среди всех прочих глав своим намного превышающим их объемом. Превышающим как раз за счет умножения материала, создающего широкий исторический контекст вокруг стержневой сюжетной линии.

В последующих десяти главах неизменен общий тип повествования, который можно обозначить — «Хаджи-Мурат и другие». Но с тою существенной оговоркой, что всё «другое» продолжает оставаться полноправным субъектом действия, в отличие от привычного «фона».

К концу произведения сгущается драматическая атмосфера вокруг героя. В начале главы 23-й им принято решение «бежать в горы <...> и или умереть, или освободить семью» (102). А следующие затем его воспоминания о детстве, матери, жене, о последнем расставании с сыном «так взволновали» его, что заставили немедленно осуществлять решение. «Поди скажи приставу, что я желаю ехать на прогулку, и седлайте коней»,— сказал он» (106) — этими словами заканчивается глава. Однако возникающий здесь напряженно стремительный повествовательный ритм был прерван и на время значительно умерен вторжением «другого». Все начало главы 24-й занято бытовыми эпизодами и штрихами из частной офицерской жизни: Бутлер, его проигрыш в карты, «старался забыться <...> вином», «стал грубо ухаживать за Марьей Дмитриевной», затем «угощение» по случаю прибытия нового воинского отряда, закон-

чившееся «попойкой с песенниками» и др. Ускоренное время повествования опять соприкасается со значительно более «спокойным», эпически замедленным временем, служащим раздвижению тематических границ. А ключевое трагическое событие повести возникает словно невзначай («Это кого Бог несет?» — сказала Марья Дмитриевна, подходя к дому и завидев офицера с конвоем, везших голову Хаджи-Мурата). Но в заключительной, 25-й, главе, рассказавшей о побеге и героической смерти Хаджи-Мурата, фигура главного героя снова заполняет все пространство, возвышаясь во весь рост.

В общем же ходе повествования ее местоположение, как видно, неодинаково. Неизменны, однако, отношения между планом героя и другими повествовательными планами: их связи между собою — только «сочинительные».

* * *

Пора подвести кратко некоторые итоги. Начать с того, что прозрачное, ясное, «общепонятное» по внешней видимости и завидной простоте манеры толстовское произведение на самом деле оказывается достаточно сложным художественным сплавом.

Несомненно, его главная составляющая — опыт классического реалистического романа XIX столетия, чья эпическая тенденция существенна, однако, не только как таковая, а как средоточие и трансформация многовекового опыта эпического искусства от его истоков — героической эпопеи[34]. Именно претворение собственно эпопейных качеств весьма важно в этом сочинении.

Другое преобразование было обращено уже к будущему литературы. Автор «Хаджи-Мурата» отозвался на общее движение образной мысли рубежа веков, ищущей новые пути художественного обобщения. Создатель самого обширного прозаического эпоса мировой литературы XIX столетия первым в своей «кавказской» повести преобразует в указанном направлении большую эпическую форму.

Что касается собственно линии главного героя, то она заметно соприкоснулась и с совсем другими литературными явлениями, которые переносили основной акцент от изображения общей жизни на перипетии судеб отдельной личности. На рубеже веков весьма выразительные образцы такого рода коллизий давало неоромантическое движение.

Так, в «Хаджи-Мурате» встретились, казалось бы, разнонаправленные и разновременного происхождения начала, ос-

ложняясь от этого соседства, образуя особую жанровую форму, *в которой соединились обновленная эпичность, сохранившая память о древних мифопоэтических корнях, с рожденной новым временем особого рода «героецентрической» тенденцией.*

Но, вместе с тем, и само по себе это соединение тоже вызывало невольную память об архетипе — художественном целом, где равноправное положение занимали «эпический мир» и «герой-богатырь» как два «основных элемента содержания героического эпоса»[35]. *В «кавказской» повести возникает, таким образом, и некое композиционное подобие прежней структуры, которое сближает два названных ключевых «элемента», но кардинально трансформированных в новой художественной реальности.*

Их синтез в произведении Толстого запечатлел некоторые из ведущих устремлений литературы Нового времени, которое поставит «Хаджи-Мурата» в ряд художественных событий, формировавших литературный облик XX столетия.

Поиски в области эпики шли у писателя и помимо «Хаджи-Мурата» — одновременно с ним и после него. Они запечатлены в повести «Фальшивый купон» (1902–1904, 1-я глава написана в конце 1880-х гг.), которая сближается с «Хаджи-Муратом» прежде всего широким тематическим пространством (едва ли не все сословия тогдашней России представлены здесь). Возникает еще одна попытка создания целостной, в эпическом роде, картины русской жизни, отличающаяся почти аскетическим лаконизмом формы. Примечателен отзыв о «Фальшивом купоне» М. Кузмина, появившийся сразу после публикации повести в 1911 г. в первом томе «Посмертных художественных произведений Л. Н. Толстого»: «Нам не вспоминается, чтобы, кроме старинных житий, где-нибудь встречалась такая настоящая эпичность и сила изобразительности без претензий на нее»[36]. Вместе с тем, завязанность всех событий произведения вокруг единой фабулы, подчиненность ей ослабляет *структурную* самостоятельность его тематических пластов, тем самым отдаляя от собственно эпопейного качества в духе «Войны и мира» и «Хаджи-Мурата».

В этом смысле более близкой «Хаджи-Мурату» могла оказаться повесть «Нет в мире виноватых», писавшаяся на протяжении 1908–1910 гг. Трудно судить о том, во что окончательно бы вылилось, по существу, только начатое сочинение. Но есть основания предполагать, судя по сохранившимся трем его

вариантам, возможность превращения намеченных тут тематических пластов (деревенский уклад, революционеры, городской пролетариат, сильные мира сего) в независимые сюжетные линии, формирующие в своей целокупности новую «сжатую эпопею»[37].

Толстой завершал свой путь, как и начинал, неустанным поиском.

* * *

Последующий литературный процесс демонстрировал продолжение поисков в области жанровых обновлений большой повествовательной формы и, следуя Толстому по пути художественной концентрации, давал порою особые ее примеры.

Такова повесть И. А. Бунина «Деревня» (1910), по-своему развивающая жанровые обретения автора «Хаджи-Мурата». В эпическом по замыслу и по сути сочинении редуцируется многолинейность, присущая поздним эпическим произведениям Толстого; резко ограничиваются *непосредственно* изображаемые сферы общественного бытия и — соответственно — отдельные повествовательные планы; устраняется характерная панорамность. При этом возникает ощущение лишь некоей части обширного целого. Тем не менее, целое присутствует здесь, но по-иному, чем прежде, не демонстрируя себя прямо, а в виде отдельных многозначительных деталей, эпизодов как отголосков не вошедших в произведение пластов действительности — по принципу чеховского сверкающего стеклышка, дающего картину лунной ночи («Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки <...>»[38]). Прямой объект художника замкнут в одной, подробно обрисованной, сфере российской жизни (деревенской), но постоянно соотносимой с общеисторическим фоном, обрастающей множеством лаконичных штрихов, намеков, ассоциаций, широко раздвигающих тематические пределы.

Перед нами — очевидный пример дальнейшего усиления художественной концентрации, сохраняющей при этом впечатляющую «охватность» воссозданного бытия, но уже более «скрытую». Столь же впечатляюще масштабен самый предмет мысли — национально-исторические размышления, уходящие в глубокое прошлое. Эти свойства, несомненно, приобщают сочинение Бунина к той жанровой форме, которой посвящена

статья. Основываясь на них в своих прежних публикациях, я использовал термин «сжатая эпопея» в разговоре о «Деревне».

А между тем вопрос все-таки сложнее, поскольку есть и другие признаки, неотъемлемые от понятия об эпопее, которых лишено это произведение,— ценностно-смысловые, обращенные к «собирающим» мир началам. Объект «Деревни» — совсем иной: запечатленное здесь бытие принципиально, в само́м изначальном авторском замысле отчуждено от «мира — большого человека» (вспоминая о словах Авдеева). Слова из ранней редакции бунинской повести «Суходол» о славянской «душе», «гибельно обособленной от души общечеловеческой»[39], не в меньшей степени подходят и к «Деревне». И в этом смысле можно увидеть в ней и признаки «антиэпопеи» (употребляя терминологию, имеющую хождение в современной научной литературе). Это, разумеется, не «укор» классическому произведению, а констатация особых задач, возникавших перед его автором.

Некоторую ассоциацию со структурными принципами «Деревни» находим и в произведениях тех лет Горького о России и русском народе — «Городке Окурове» (1909), а также «Жизни Матвея Кожемякина» (1910–1911). «Личностное» заглавие этой книги и «точно», и «неточно». В «Кожемякине» (как позднее — и еще более явственно — в «Жизни Клима Самгина») не вполне обычны отношения между главным героем и фигурами фона. По существу, это последнее понятие в определенном смысле условно здесь, ибо слишком крупным планом изображено то, что обычно именуется фоном. Резко повышено значение картин, сцен, эпизодов жизни, «внешней» герою. Ему меньше доверено, чем в традиционном «личностном» повествовании, хотя он и весьма представителен.

«Жизнь Матвея Кожемякина» велика по объему, в этом отношении сильно отличаясь от «Деревни». И однако сама картина общей жизни — в духе художественных поисков времени — обладает здесь особой емкостью, локальна по «материалу», строго замкнутому в пространственных границах. Но «уездная, звериная глушь» — лишь прямой объект изображения. Ибо ограниченная одним повествовательным планом, повесть Горького, как и «Деревня», потенциально многопланна. Произведение «о России, как о целом»[40] — эти слова автора «Кожемякина» о бунинской повести можно отнести и к собственному его сочинению.

Все эти искания в области эпической прозы оказались востребованными литературой XX столетия.

---

[1] *Шульгин С. Н.* Из воспоминаний о гр. Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т. II. С. 162.

[2] В литературе о Л. Толстом мы встречаем попытку осмысления толстовского художественного творчества 1900-х гг. *в целом* под знаком тяготения к крупной эпической форме. «Каждое отдельно взятое произведение Толстого 900-х годов традиционно причисляется к разряду рассказов или повестей <...> Но кроме этих традиционных черт, всякий раз после анализа остается нечто, что не вмещается в узкие рамки дефиниций малых и средних повествовательных форм. Такой конструктивно значимый остаток — сюжетно-фабульные соотношения, присущие скорее одному из крупных эпических жанров, нежели повести или рассказу» и представляющие собой чаще всего «жанровые клише, которые имеют прямое отношение к эпопейному типу повествования», но остаются «в контексте неразрешившейся эпопеи», как «разрозненные этюды» к ней (*Шатин Ю. В.* К проблеме межтекстовой целостности (на материале произведений Л. Н. Толстого 1900-х гг.) // Природа художественного целого и литературный процесс: Межвузовский сборник научных трудов. Кемерово, 1980. С. 51, 53).

Аргументация в пользу этого взгляда (предельно сжатая) вызывает на спор. Нами предлагается иная аргументация, исходящая, в частности, из *осуществленности* эпопейного замысла у Толстого 1900-х гг. — но прежде всего и главным образом в «Хаджи-Мурате», что выделяет его среди других сочинений писателя того времени. Сопоставление этих аргументаций (предполагающее отдельный разговор о фабульном своеобразии и особом качестве монологизма во *всей* толстовской прозе 1900-х гг., на чем строятся выводы автора статьи) увело бы слишком далеко от основной задачи настоящей работы. Заметим только, что *сам по себе* общий тезис Ю. В. Шатина о раздвижении традиционных жанровых границ в прозе писателя последних лет творчества достоин внимания и интереса.

[3] *Палиевский П. В.* Художественное произведение // *Палиевский П. В.* Пути реализма: Литература и теория. М., 1974. С. 7.

[4] Там же. С. 9, 13.

[5] Там же. С. 12.

[6] Литература о Л. Толстом уже привлекала внимание к суждению Розы Люксембург о «Хаджи-Мурате»: «по архитектонике он напоминает немного "Войну и мир", в нем виден талант великого эпика» (Вопросы литературы. 1961. № 9. С. 195).

[7] Вл. А. Ковалев справедливо выделил главу о Николае I и главы, связанные с Авдеевым, как свидетельство композиционной неодно-

родности «Хаджи-Мурата». Но вызывает несогласие объединение этих очень разных (в том числе стилистически) глав в один «композиционный центр» и — главное — их характеристика под общим знаком «иллюстрации отвлеченных моралистических идей», в отличие от художественной конкретности «истории жизни главного героя» (*Ковалев Вл. А.* О композиции повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сборник. Горький, 1980. С. 40–43).

[8] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 35. М., 1950. С. 69–70. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы (т. 35), тома и страницы (другие тома).

[9] Заметим попутно, что эту сторону произведения высоко оценил Горький, о чем писал, ссылаясь на разговор с ним, А. В. Амфитеатров: «Особенно Горький подчеркивал то, с каким непостижимым мастерством Толстой овладел тайной “передавать движение”». Цит. по: Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка // Литературное наследство. М., 1988. Т. 95. С. 383.

[10] Показательно наблюдение лингвиста: «Толстой пользуется простыми предложениями (как изолированными, так и в составе сложно-сочиненных) преимущественно при описании», тогда как «сложные предложения с несколькими придаточными различного типа <...> встречаются преимущественно тогда, когда Толстой передает речи, настроения, мысли, чувства действующих лиц» (*Березин В. М.* Синтаксис повести «Хаджи-Мурат» // Русский язык в школе. 1946. № 3–4. С. 33). Наиболее сжатые синтаксические формы преобладают при воссоздании именно описательно-событийного ряда как наиболее динамичной стороны повествования.

[11] История создания «Хаджи-Мурата» подробно освещалась в обширных комментариях А. П. Сергеенко, помещенных в 35-м томе, работах «Создание повести “Хаджи-Мурат”» Л. М. Мышковской (*Мышковская Л. М.* Мастерство Л. Н. Толстого. М., 1958), «Последний шедевр Л. Н. Толстого» Ф. И. Евнина (Толстой-художник: Сборник статей. М., 1961), «Хаджи-Мурат» В. А. Жданова (*Жданов В. А.* Последние книги Л. Н. Толстого. М., 1971). Ряд соображений на эту тему высказывал В. Б. Шкловский (см.: *Шкловский В.* Последняя повесть Л. Толстого // Вопросы литературы. 1959. № 7).

[12] *Бочаров С.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1963. С. 19.

[13] *Адрианов С.* Критические наброски // Вестник Европы. 1912. С. 355.

[14] *Мышковская Л. М.* Указ. соч. С. 251.

[15] Отмечено в статье Вл. А. Ковалева «Основные черты стиля художественной прозы Л. Н. Толстого в повести “Хаджи-Мурат”» (Очерки по стилистике русского языка. М., 1959. С. 82) со ссылкой на свидетельство военного историка А. Л. Зиссермана об этом выражении как «бывшем в ходу на Кавказе».

[16] О лаконичных способах изображения психологического процесса у позднего Толстого (в том числе, на примере эпизода смерти Авдеева) по сравнению с Толстым прежним см.: *Кузина Л. Н.* Художественное завещание Льва Толстого: Поэтика Л. Н. Толстого конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 53–60.

[17] *Мышковская Л. М.* Цит. соч. С. 253.

[18] *Бахтин М. М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 458.

[19] *Гегель.* Лекции по эстетике: Книга третья // *Гегель.* Сочинения. М., 1958. Т. XIV. С. 230. В дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

[20] «Марья Дмитриевна и Хаджи Мурат написаны в одной манере; они утверждены как настоящие люди, несмотря на все тени, которые смело наложены на их изображения, так смело, как бросает тени настоящий свет» (*Шкловский В. Б.* О «Хаджи Мурате» // *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959. С. 530).

[21] *Бочаров С.* Цит. соч. С. 135, 140.

[22] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1956. С. 233.

[23] Там же. С. 339, 324, 328.

[24] *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произв.: В 25 т. Т. 1. М., 1968. С. 96.

[25] *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 4. С. 691.

[26] Об эволюции мотива семьи в ходе работы над повестью см.: *Галаган Г. Я.* Поздний Толстой // История русской литературы. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л., 1983. С. 273–274.

[27] Миросозерцательную позицию Толстого тех лет, как она выражена в его публицистике, можно определить — «героическое непротивление», подразумевающее непримиримую борьбу с режимом, но без применения насилия: «не повиноваться требованиям участия в каком бы то ни было правительственном насилии <...> не служить добровольно ни в полиции, ни в администрации, ни в таможне, ни в войске <...>» (36, 259) и т. д. И основная надежда писателя — на тех подвижников, «истинных героев» (36, 146), которые становятся на этот путь: еще «мало таких людей», но «люди эти так же верно, как огонь зажигает сухую степь, зажгут весь мир <...>» (197).

[28] *Луначарский А. В.* Великомученик индивидуализма: Август Стриндберг // *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 217.

[29] *Стриндберг А.* Полн. собр. соч. М., 1912. Т. XIV. С. 37, 47, 118.

[30] «Ради них ("человечества и детей".— *В. К.*) я ничем не поступился бы»,— заявляет он.— «Это все слюнявые бредни — во всяком случае для того, кто не верит в загробную жизнь <...>. Верь я в бессмертие», я «мог бы черт знает как возвысить свою душу. Но, не видя впереди ничего вечного, кроме смерти <...> я поступал бы безнрав-

ственно, принося какую бы то ни было жертву».— *Джек Лондон.* Соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1955. С. 70.

[31] Там же. С. 129, 65, 45.

[32] *Конрад Д.* Избранное: В 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 396, 288, 474.

[33] Там же. С. 590.

[34] О родовых свойствах, связующих роман Нового времени и «древнюю эпику», см.: *Тамарченко Н. Д.* Эпика // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 230–238.

[35] *Мелетинский Е. М.* Народный эпос // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 70.

[36] Аполлон. 1911. № 10. С. 73.

[37] Наш взгляд на два этих сочинения подробно изложен в монографии «Русский реализм начала XX века» (М., 1975. С. 14–18), статье «Лев Толстой в эпоху первой русской революции» (сб-к «Революция 1905–1907 годов и литература». М., 1978. С. 81–83, 96–98).

[38] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 1. М., 1974. С. 242.

[39] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1965. С. 425.

[40] *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 8. М., 2001. С. 197.

О. А. Богданова

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Роман — ведущий жанр русской классической литературы, которая, по словам Ю. М. Лотмана, представляет собой «явление органического единства» и располагается между творчеством Пушкина и Чехова[1]. Она, по выражению Ю. М. Лотмана, «тернарная» культурная система, «мир естественного человеческого существования», расположенный между «добром» и «злом», оправданный «просто своим бытием». Другая, «бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего мира на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное... характерна для русской культуры на *всем* (курсив мой.— *О. Б.*) ее протяжении»[2]. «Бинарный модус» в русской классике сложно сочетается с «тернарным», но именно последний, по мысли ученого, позволяет выделить ее как особое, целостное явление; именно «тернарность» придает ей гармоническое начало и своеобразную «почвенность», когда «на общую христианскую бинарность накладывается народное представление языческого типа, оправдывающее материальную действительность, мир жизни»[3].

Кроме того, исторически русская классика тесно связана с дворянством эпохи крепостного права, а именно со «старинным» (по выражению А. С. Пушкина), поместным дворянством, которое, живя во многом общей жизнью с крестьянами в своих усадьбах, сумело соединить в мироощущении лучших своих представителей самобытную народную культуру с высотами западноевропейской образованности.

В пореформенную эпоху (с 1870-х гг.) постепенно начинает разрушаться дворянско-крестьянский культурный симбиоз, что становится одной из причин исчерпания «классического» периода русской литературы. В культуре остается исключительно «бинарный» модус.

Достоевский 1860–1870-х гг. отказывается быть романистом только в «историческом роде», наподобие Л. Толстого, рисующего, по его мнению, единственно устоявшиеся в России формы жизни, дворянско-крестьянские. «Одержимый тоской по текущему», он приспосабливает романный жанр к изображению нового героя из «случайного семейства»[4], новых неустоявшихся жизненных форм. Разночинная интеллигенция становится с 1870-х гг. ведущей культурной силой в России, оттесняя на задний план дворянство. В то же время романы Достоевского сохраняют идущее от Пушкина «тернарное» приятие жизни, гармоническую просветленность в авторском плане выражения. Об этом свидетельствует такая важнейшая для Достоевского-автора смысловая категория, как «живая жизнь», персонифицированная в лице некоторых персонажей: Ахмаковой из «Подростка», Грушеньки из «Братьев Карамазовых» и др.; в «Преступлении и наказании» — человеческая «натура», противостоящая «теории».

Таким образом, оставаясь «классическим» писателем, идеалом которого является «почвенная» общность народа и «высшего культурного слоя» (например, Версилов, «мама» и Макар в «Подростке»), Достоевский в то же время занимает однозначную позицию в «бинарной» конфронтации новой эпохи последней трети XIX в., критически изображая «беспочвенного» интеллигента с его радикально-категоричными «идеями», готовыми перейти в действие. Одновременной «классичностью» и «неклассичностью» Достоевского можно объяснить тот факт, что Д. С. Мережковский в статье 1890 г. выделил его из числа других «корифеев русского романа» (Тургенева, Л. Толстого) как «товарища в болезни», который всех «роднее, ближе нам»[5].

В 1890–1900-е гг., по свидетельству Андрея Белого (см. «На рубеже двух столетий»: «Введение», «Дети рубежа» из гл. 3, «Борьба за культуру» из гл. 4), ставшие «бытом» интеллигентские позитивизм, социализм, прогрессизм и т. п. были «взорваны» изнутри символистами. «Статика, предвзятость, рутина, пошлость, ограниченность кругозора»[6] — так устоялись к зрелости формы жизни молодых интеллигентов из «случайных семейств» Достоевского через 20–30 лет. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов и другие восстали против этих «отцов» и протянули руку «дедам», среди которых самым близким и понятным в силу своей «классичности»/«неклассичности» оказался Достоевский. Недаром с 1890-х гг. — целый поток исследований о творчестве Достоевского: В. В. Розанова, Мережковского, А. Л. Во-

лынского и многих других[7], противопоставлявших писателя культурной эпохе 1870–1880-х гг.

«Серебряный век» в своем стремлении к универсальности и целостности обратился к русской классической литературе как к образцу. Но если в последней была «почва», то культура «серебряного века» в целом создавалась детьми тех «беспочвенных» интеллигентов, которые разрушали классику, «внуками» «случайных семейств». Отсюда противоречие: попытка обрести «почву», существовавшую в дворянско-крестьянском культурном единстве, при интеллигентской «беспочвенности», когда это единство (прежде всего жизнь «дворянских гнезд») уже было исторически разрушено. Стоит оговориться, что признак «почвенности» не является в данной статье оценочным. Классическая литература XIX века «почвенна» постольку, поскольку вырастает (в целом или в большой степени) из мироощущения русского национально-религиозного «предания», с его языческими и христианско-православными архетипами.

Апокалипсическое сознание «серебряного века» и характерный для большинства деятелей этой эпохи пересмотр «исторического христианства» (т. е. обращение к субъективному религиозно-философскому творчеству, не санкционированному Православной церковью с ее богочеловеческим происхождением, апостольским преемством и сверхидейной мудростью) в корне меняют отношение к «земле» и народу: «ветхая» земля должна сгореть в очистительном огне религиозной революции, народ больше не является бессознательным носителем высшей религиозной истины, так как верует «неправильно», в духе «исчерпавшего» себя православия, и такая вера ему «жить мешает»[8]. Поэтому в русской литературе «серебряного века» можно увидеть критику и даже отрицание «предания» и поиск иных оснований для общенациональной идентичности. «Беспочвенность» в таком понимании совсем не означает вненационального характера литературы «серебряного века». Более того, сам Мережковский, ключевая во многих отношениях фигура этой эпохи, в известной своей статье «Грядущий хам» (1905), обороняясь от многочисленных обвинений в адрес современной ему русской интеллигенции, писал о том, что только одно из них — в «беспочвенности» — небезосновательно: «"Беспочвенность" — черта подлинно русская, но, разумеется, тут еще не вся Россия. Это только одна из противоположных крайностей, которые так удивительно совмещаются в России»[9].

Понятно, что для «почвенного» Достоевского христианская религия была не «идеей», а одной из основ тысячелетнего «предания». «Идеями» были заимствованные с Запада «беспочвенные» для русской культуры умопостроения (например, «кровь по совести» Раскольникова, «миллион» Аркадия Долгорукого, «детский рай» на земле Мышкина и т. п.). Для «беспочвенного» в обозначенном выше смысле «серебряного века» нет подобного органического противовеса «идеям», нет инстанций высших, чем «идеи», есть лишь те или иные идейные предпочтения. «Серебряный век» напряженно искал этот противовес, но все же у него не религия, а религиозная философия, не миф, а мифотворчество, не жизнь, а жизнестроительство («Творимая легенда» Ф. Сологуба). Поэтому сами писатели «серебряного века» часто напоминают героев Достоевского: так, критик-современник назвал Л. Андреева «Иваном Карамазовым русской литературы» за его неприятие «мира Божьего»[10].

Бахтинское представление о романе Достоевского как о «полифоническом» наиболее распространено и авторитетно на сегодняшний день. Однако уже при своем реальном появлении в литературоведении (в 1960-е гг.) оно подверглось во многом обоснованной критике со стороны, например, «поспеловской» школы, в работах Б. О. Кормана и др. Наряду с бахтинским, наиболее авторитетны определения Вяч. Иванова («роман-трагедия») и Б. М. Энгельгардта («идеологический роман»)[11], имеющие немало сторонников. Большинство исследователей, однако, признают все дефиниции романа Достоевского по-своему верными, но не исчерпывающими сущности обозначаемого феномена.

М. М. Бахтин, отвергая определение Энгельгардта как неверное, тем не менее вводит его мысли в свою концепцию. С той разницей, что у Энгельгардта «идея» — принадлежность сознания героев из «случайного племени» «беспочвенной» интеллигенции, а у Бахтина «идея» нередко синоним «сознания». Если, по Энгельгардту, «идея» — это идеологическое построение, какая-то «теория», и она есть не у всех без исключения героев Достоевского, а лишь у одного или двух собственно романных героев-личностей, то, по Бахтину, едва ли не всякий герой Достоевского — «человек идеи», а полифонический роман — диалог «живых образов идей», личностно воплощенных идей. Бахтин практически повторяет за Энгельгардтом, что романы Достоевского — «романы об идее», а не «романы с идеей», не «философские романы во вкусе XVIII века»[12].

Тем не менее Бахтин полемизирует с Энгельгардтом по вопросу о композиционной роли «идеи» в романе Достоевского. Если последний говорит по сути о **развитии** «идеи», о ее диалектическом **становлении**, организующем романное целое, то автор «Проблем поэтики Достоевского» настаивает на том, что у писателя «нет становления мысли, нет его даже в пределах сознания отдельных героев... Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь <...> Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей...»[13] Ведь, по Бахтину, «основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а **сосуществование** и **взаимодействие**. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени»[14].

Однако в цитируемой работе Бахтина можно найти и более узкое понимание идеологизма. Так, он замечает, что «герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий,— он идеолог»[15]. Четко разделяются «слово о самом себе» и «слово о мире и об обществе» и в анализе «Записок из подполья», герой которых признан первым настоящим идеологом в творчестве Достоевского, а его «слово о мире и об обществе» названо «идеологическим словом»[16]. Таким образом, Бахтин определенно выделяет идеологическую составляющую в «голосах» героев зрелого Достоевского, по сути дела признавая, что не всякий из них является идеологом, а лишь тот, кто имеет свое «слово о мире и об обществе». Это также сближает позиции обоих ученых.

Немало современных исследователей склоняются вслед за Энгельгардтом называть зрелый роман Достоевского «идеологическим»[17]. Так, В. Н. Захаров, вслед за Бахтиным, пишет о том, что жанр у Достоевского категория не столько формальная, сколько содержательная. Изменение содержания окружающей жизни («тоска по текущему», изображение «хаоса» пореформенной России, появление героя-интеллигента как определяющей культурной силы) — основная причина жанротворчества Достоевского внутри романа[18]. Выделяя два цикла романов в творчестве Достоевского (от «Бедных людей» до «Игрока» — первый, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» — второй)[19], он считает, что новый тип романа, по сравнению с остальной классической литературой, создан именно во втором. Новое историческое содержание переходит у писа-

теля в новую жанровую форму — «идеологического романа». На смену «ординарному» приходит «оригинальный» герой, идеолог, у которого «идея» становится концепцией характера, срастается с личностью, переходит в действие. Идеологичность — вот, по мысли Захарова, суть новаторства Достоевского внутри романного жанра[20].

Обобщая размышления многих исследователей творчества Достоевского (Бахтина, Энгельгардта, Гроссмана, Захарова, В. А. Келдыша и др.), можно выделить два понимания определения «идеологический» применительно к «пяти великим романам» писателя, созданным в пореформенную эпоху рубежа культур:

А) как включающего новый тип героя-идеолога, где диалог идей — основа формирования характеров и сюжета,

Б) как обладающего ясно, эмоционально и сильно выраженной авторской идейной тенденцией. Так, Келдыш отмечает «обнаженную идеологичность художественного мира» Достоевского, наряду с «фантастическим реализмом», имеющим, по Бахтину, мениппейные корни[21].

На два типа «идеологического слова», вслед за Бахтиным, указывает и Н. Д. Тамарченко: это, с одной стороны, «авторитарное слово» — дороманное, долитературное, слово отцов, слово «по преданию», не утратившее связи с мифом, с другой — «внутренне убедительное слово», специфически романное «современное слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику...»[22] Можно сказать, что первое в произведениях Достоевского характеризует авторский смысловой план, а второе — персонажный.

Идеологичность как авторская тенденция противоречит «полифонической» концепции Бахтина в аспекте места автора в структурном целом романа. Так, Тамарченко замечает, что в русском классическом романе, наряду с «расцветом художественного диалога», наблюдается «реставрация архаических форм авторитарного, т. е. монологического слова», «воплощающего устойчивую, неизменную и притом единую для всех правду — некое “общее слово”». Последняя «наиболее ощутима в словесно-идеологическом мире романов Достоевского — это “евангельское слово”»[23]. Приходится признать, уточняя мнение Бахтина, что в романе Достоевского присутствует авторская «авторитетная» позиция. Выделяя, вслед за Г. С. Померанцем[24], т. н. «надыдейный», или «надыдеологический», авторский план

в «пяти великих романах» Достоевского, мы связываем его существование с погруженностью автора в духовно-душевную атмосферу русского национально-религиозного «предания». Действительно, идеологизм «первичного автора», занимающего «внежизненно активную позицию»[25] за пределами романного действия, растворяется у Достоевского в сверхличном целом русского национально-религиозного «предания» с его полуязычески-полухристианским культом земли, семьи, общины, с его многомерным мироощущением, несводимым к рациональным проекциям, с его живым чувством Божественного присутствия. Последнее, на наш взгляд, и есть источник «положительных» идей персонажей и рассказчиков у Достоевского (например, «почвеннического» комплекса в «Преступлении и наказании», «иночества в миру» в «Братьях Карамазовых»), но никогда не исчерпывается ими. Более того, его ощутимое присутствие в авторском поле произведения позволяет увидеть относительность даже «правильной» на данный исторический момент идеи, ее принципиальную ограниченность именно как идеи, т. е. продукта «горделивого», но несовершенного человеческого ума, пусть даже и стремящегося к Богу. Строго говоря, авторская идеология как таковая в интересующих нас произведениях Достоевского не выражена в непосредственном дискурсе, и в заданных нами координатах исследования термин «идеологический» относится преимущественно к персонажной сфере его романов.

Итак, в романе Достоевского мы не увидим композиционного превосходства авторской «идеи» (как теоретического построения, данного в повествовательном дискурсе) над «идеями» персонажей. Здесь автор выдвигает не какую-либо свою «идею», а обращается, обычно с помощью сюжетно-композиционных средств, к тому, что, по его мнению, глубже всех «идей» — «почве», «преданию». Причем последние для него не нечто умозрительное, а самая что ни на есть «живая жизнь», практическая, эмпирически достоверная. Таким образом, Достоевский полемизирует не столько с «идеями», сколько с самим принципом «идейности». Он выступает здесь как «классический» писатель. Авторская позиция Достоевского — демонстрация недостаточности, однобокости, односторонности любой «идеи» (как теории), в том числе точек зрения рассказчиков, которые появляются в его трех последних романах.

В качестве доминанты анализа жанровой поэтики Достоевского Бахтин выдвигает категорию «голосов» героев, в том

числе, как мы видели, идеологических «голосов», наделенных «идеологическим словом». Логично, ради естественного сужения ракурса исследования, рассмотреть судьбу «идеологической» составляющей зрелого романа Достоевского в романистике «серебряного века» именно в рамках этой категории. Исходной точкой анализа послужит, с одной стороны, бахтинское представление об идейно-полифонической структуре романа Достоевского с голосом повествователя-рассказчика как равноправного участника «большого диалога», с другой — концепция автора как «надыдейной» инстанции в произведении, не вступающей в собственно «идейный» диалог ни с одним из персонажей.

В качестве инструмента сравнительного анализа целесообразно предложить близкую к бахтинской категорию композиционных «точек зрения», выдвинутую Б. А. Успенским, с помощью которой можно описать «структуру художественного текста»[26]. «Точки зрения» здесь «авторские позиции, с которых ведется повествование (описание)»[27]. Они, по мысли ученого, «могут быть фиксированы»[28] в планах идеологии, фразеологии[29], пространственно-временной характеристики и психологии. Очевидно, что нас преимущественно интересует первый план. Его анализ способен вскрыть «глубинную композиционную структуру произведения», высветив «сложную сеть отношений» идеологически-оценочных точек зрения самого автора, рассказчика, персонажей[30]. В «аспекте точек зрения» открытое Бахтиным явление полифонии, прежде всего у Достоевского, может быть, по мысли Успенского, «сведено к следующим основным моментам»: «наличию в произведении нескольких независимых точек зрения», их соединенности с личностями непосредственных участников событий и их проявленности «прежде всего в плане идеологии»[31]. «Таким образом, полифония представляет собой случай проявления точек зрения в плане идеологии»[32]. Ясно, что есть и другие «случаи», в частности релевантные бахтинскому «монологизму», когда «идеологическая оценка в произведении дается с одной какой-то (доминирующей) точки зрения», подчиняющей себе остальные[33]. Под авторской точкой зрения мы, вслед за Успенским, имеем в виду «не систему авторского мировосприятия вообще.., но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в ... конкретном произведении»[34]. Сложность в том, что, по мнению ученого, идеологический уровень композиции наименее доступен формализованному исследованию, а значит,

при его анализе необходимо учитывать «точки зрения» в других планах.

Задача статьи — проследить судьбу названных важных черт романной поэтики Достоевского в романе «серебряного века». Необходимо отметить, что, в силу принадлежности последнего к неклассическому этапу поэтики художественной модальности[35], в нем появляется такая черта, как «изначально нерасчленимая интерсубъектная целостность» «я» и «другого»[36], закономерно влекущая за собой изменения в типе «идеологического слова», по сравнению с классическим романом XIX в. А именно — «вместо точки зрения "объективного" повествователя господствующей становится точка зрения персонажа»[37]. Другими словами, авторский идеологический «голос» звучит во «внутренне убедительном» «идеологическом слове» кого-либо из персонажей, что, по сути дела, исключает из состава произведений «серебряного века» план «авторитетности», содержательно связанный с национально-религиозным и церковно-православным «преданием».

В качестве материала исследования в период 1900-х гг. можно указать на романное творчество Д. С. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист», 1896–1905), Ф. Сологуба («Мелкий бес», 1902), А. М. Ремизова («Пруд», 1905), А. М. Горького («Мать», 1906). В 1910-е гг. отмечается новое рождение романа. Так, в одном только 1911 г. появляются «Сашка Жегулев» Л. Н. Андреева, «Жизнь Матвея Кожемякина» А. М. Горького, третья редакция «Пруда» А. М. Ремизова. В этот же период входят в литературу «Творимая легенда» Ф. Сологуба (1907–1913), «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1913) А. Белого.

Наша задача — выяснить, уходил ли в целом роман «серебряного века» от поэтики «идеологического романа» Достоевского или, наоборот, закреплялся в ней. Самый беглый взгляд на перечисленные произведения позволяет заметить, что все они (за исключением романов Мережковского) говорят о российской современности, в центре или, реже, на периферии каждого из них — герой-интеллигент, имеющий или формирующий собственную систему взглядов на мир и общество, как правило переходящую в действие. И это действие часто носит разрушительный характер. Однако именно эти содержательные признаки совпадают с рядом особенностей «идеологического

романа» Достоевского. Что происходило в сфере поэтики, мы увидим дальше.

В работе будут рассмотрены символистские, реалистические и «промежуточные»[38] романы, принадлежащие таким авторам, как Мережковский, Сологуб, Белый, Горький, Андреев, Ремизов. Так как писатели-неореалисты почти не уделяли внимания романному жанру, их произведения не станут предметом нашего рассмотрения. В какой-то степени это направление будет представлено во многом близким неореализму А. М. Ремизовым.

По объему, да и по значению романного творчества в 1900–1910-е гг. первенствует символизм. Поэтому большая часть статьи будет посвящена символистскому роману, историю которого начинает трилогия Мережковского «Христос и Антихрист». Практически одновременно им писался капитальный теоретический труд «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902), где формировались и утверждались основные идеи, легшие в основу, в первую очередь, последнего романа трилогии — «Антихрист. Петр и Алексей» (1905). Единственный из трилогии, этот роман повествует о России. А изображение именно отечественной действительности — одна из черт «идеологического романа» Достоевского. Правда, роман Мережковского повествует об историческом прошлом. Однако эпоха Петра I, по мысли писателя рубежа XIX–XX вв., воспринятой в том числе у Достоевского, начало «петербургского периода» русской истории, еще длящегося, хотя и завершающегося в начале XX в.

Именно тогда зародились главные противоречия русской жизни, достигшие апогея в последующее время, в частности проблема «народ и интеллигенция», основополагающая для «идеологического романа» Достоевского. Мережковский назвал Петра I «первым русским интеллигентом»[39]. Герои-интеллигенты также царевич Алексей и Тихон Запольский. В этом своем качестве они порождены Петром, введшим в России западноевропейскую образованность. Все главные идеологи «Петра и Алексея» пытаются решить важнейшие для начала XX в. задачи: судьбу самодержавия и Православной церкви, проблемы раскола и сектантства, народа и интеллигенции, России и Европы. Таким образом, «метаисторизм» писателя позволяет увидеть в петровской эпохе самую настоящую современность.

На связь трилогии с романом Достоевского именно в «идеологической» его ипостаси указывает З. Г. Минц: здесь «не “стра-

сти сердца", а "страсти ума". Герои Мережковского ищут высший смысл жизни, окончательные цели бытия. Они вступают друг с другом в долгие, напряженные споры по самым отвлеченным вопросам... Но не только это: ради истины они живут, страдают и погибают, напоминая "русских мальчиков" в романах Достоевского»[40].

Итак, подобно Достоевскому, Мережковский в «Петре и Алексее» выводит интеллигентов-идеологов, чьи идеи носят универсальный, а не «почвенный» характер: Петра I, его сына Алексея, Тихона Запольского. Последний на протяжении романа находится в поиске своей «идеи», которую обретает лишь в конце произведения. Таким образом, уже видно первое отличие от идейно-полифонической структуры романа Достоевского: у Мережковского показан **процесс** становления идеи. Автор проводит Тихона через ученичество у старообрядцев с их речами об Антихристе-Петре и конце света, школу «европейских» учителей с их рационализмом, сквозь опыт «красной смерти» в скитах самосожженцев-апокалиптиков, приводит на тайные хлыстовские радения с их дуалистической враждебностью к плоти мира, в конце концов, герой попадает к валаамскому исихасту о. Сергию — проповеднику неприемлемого для Тихона «Бога без мира». Запольский уходит и от него, отчаявшись найти истину в том, что существует на земле. В этот момент св. Иоанн Богослов возвещает ему новую церковь и «Третий Завет». Истина найдена, но она — в «грядущем» воскресении.

Таким образом, все перечисленные выше идеологические точки зрения оказываются как бы этапами диалектического развития духа, моментами в гегелевской триаде: тезис (старообрядческая апокалиптика), антитезис (имперский рациональный гуманизм) и синтезис (итог идейных исканий героя). Последний этап вбирает в себя и «снимает» все предыдущие. Одновременно искомая идея Тихона является заветной идеей самого Мережковского, проходящей через становление в истории: Христос — Антихрист — единое царство Святого Духа и Святой плоти. Точки зрения автора и героя в плане идеологии в конце концов совпадают. «Центр и цель» всей трилогии, по мнению З. Г. Минц, «поэтическое раскрытие системы историософских взглядов Мережковского. Именно идея — главный герой трилогии, а ее становление — сюжетная пружина книги. "Христос и Антихрист" — роман мысли...»[41] Заметим, что, в отличие от романов Достоевского, где главные герои — персонажи как «живые образы идей», в романах Мережковского

эту роль выполняет разворачивающаяся во времени авторская идея, в конце сливающаяся в «интерсубъектной целостности»[42] с идеей одного из персонажей. В терминологии Бахтина «Петра и Алексея» следует назвать «монологическим» произведением, так как здесь «идеологическая оценка... дается с **одной**... (доминирующей) точки зрения»[43].

Более того, идеологические голоса обоих главных персонажей распределяются по двум первым элементам триады: Петр воплощает собой «Антихристову» идею механистического «парадиза» в духе философов западноевропейского Просвещения, Алексей поначалу — спиритуалистическую идею народно-христианского царства, близкую старообрядческим упованиям. Однако если Петру, как и героям Достоевского, его «идея» дана «сразу вся», целиком, то Алексей, подобно Тихону, проходит в романе Мережковского путь идейного развития. Царевич не только противостоит царю-Антихристу как ревнитель старинной Святой Руси, но вбирает в себя и противоположную тенденцию, будучи в принципе сторонником европеизации России, «цифири и навигации», но другими, недеспотическими, способами. Последовательно отвергнув как имперскую (гуманистическую, «человекобожескую») церковь, так и старинное московское (духовно-созерцательное) благочестие, Алексей перед смертью удостаивается видения св. Иоанна Богослова, который его причащает и приводит ко Христу Грядущему. Царевич приобщается к той же самой авторской идее, что и Тихон. Таким образом, в отличие от романа Достоевского, у Мережковского «идея» не прикреплена к личности персонажа, а существует как бы сама по себе, абстрактно. Здесь героем является именно «идея», а не «человек идеи».

Очевидно, что высшей инстанцией в этом романе Мережковского является авторская идея, развивающаяся по законам гегелевской диалектики. Романист «превосходит» своих героев именно в идейном плане, не выходя в «надыдеологическое» поле. Это особенно ясно проявляется в речевой структуре произведения. Автор идентифицируется с «внутренне убедительным словом» таких героев, как Алексей и Тихон, в тот момент, когда они приходят, соответственно, к «религиозной общественности» и «Третьему Завету». «Авторитарного» слова, каким оно представлено в авторской позиции Достоевского, т. е. «евангельского слова» как «сверхидейного» компонента речевой структуры произведения, у Мережковского здесь нет и быть не может. Вспомним, что отрицание «исторического хрис-

тианства» привело автора «Петра и Алексея» к пересмотру евангельских заветов, значения исторической личности Христа и субъективному религиозному творчеству, переосмысляющему Откровение. Напротив, «евангельское слово» у Достоевского не только по духу соответствует первоисточнику, но и тесно связано с национально-религиозным «преданием», в котором, по мысли писателя, обрело историческую «живую жизнь».

Таким образом, мы видим, что структура «идеологического романа» Мережковского совершенно иная, чем у Достоевского. Во многом впитав содержательное наполнение персонажной идеологии создателя «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» («кровь по совести», «иночество в миру»), в формальном отношении Мережковский представил иную разновидность «идеологического романа».

Его трилогия получила «в первые десятилетия XX века особый литературный статус — объекта интенсивного и чрезвычайно заинтересованного ученичества и одновременно столь же интенсивного художественного соревнования, полемики». «Мережковский дал первые примеры той поэтики, вершинные достижения которой позже будут связаны с именами Сологуба, Белого, Ремизова...»[44]

«Мелкий бес» Сологуба, на первый взгляд, содержательно не связан с традицией «идеологического романа» Достоевского. Здесь нет «оригинальных» героев-интеллектуалов, создателей «теорий» преобразования мира на новых началах. Большинство жителей уездного городка поражают узостью интересов, ограниченностью и даже откровенной глупостью. (Однако этот сологубовский топос соотносится с местом действия одного из самых грандиозных «идеологических» романов Достоевского — «Братья Карамазовы».) Сам Передонов — человек невежественный, с «медленными и тупыми... восприятиями»[45], «мертвенно-грубыми чувствами» (с. 43), «скудным воображением» (с. 43), с «растлевающим и умертвляющим аппаратом» (с. 72) вместо сознания. Однако и у него есть свое «слово о мире и об обществе», что позволяет в какой-то мере считать его идеологом. Это «слово» косноязычное, но достаточно определенное: «Как же я могу жить, если мне не дадут места» (с. 204). Это «слово» слито с личностью персонажа, неотделимо от его жизненно-практической позиции. Борьба за «место» как в социально-историческом (должность инспектора народных училищ), так и в онтологическом (укорененность в при-

родно-космическом целом) аспектах, пожалуй, и есть «идея» Передонова, причина того «смутного... беспокойства» (с. 180), которое побуждало его бояться «подмены» со стороны Володина и Недотыкомки.

«Идеологическое слово», причем гораздо богаче выраженное, можно найти и у Людмилы Рутиловой: «Язычница я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться <...> Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? <...> Я тело люблю, сильное, ловкое, голое, которое может наслаждаться <...> Сладко и когда больно,— только бы тело чувствовать, только бы видеть наготу и красоту телесную» (с. 186). Идея «тела» так же слита с личностью героини, как и передоновская идея «места», и определяет ее поведение, поступки.

«Идеи» обоих персонажей сопоставляются в пространстве, сосуществуют в пределах маленького уездного городка. Причем каждая из них по-разному формирует предметно-вещный мир вокруг героев. Передоновская действительность — мрачная, враждебная, эстетически отвратительная, окрашенная в серо-коричневые тона. Вокруг Людмилы — краски, цветы, духи, наряды, смех, милый изящный флирт.

Обе «идеи» даны персонажам, как и у Достоевского, «сразу все», целиком, лишь логически разворачивая свое содержание на протяжении романного действия.

Все это как будто свидетельствует о близости внутренней композиции «Мелкого беса» к полифоническому роману Достоевского. Хотя прямого идейного диалога между Передоновым и Людмилой не происходит, в романном целом их идейные точки зрения высвечивают друг друга, а самих героев допустимо назвать, пользуясь бахтинской терминологией, «живыми образами идей». Обоим присуще «внутренне убедительное слово», раскрывающее их идейную позицию, причем слово это фразеологически окрашено, что в целом несвойственно героям-идеологам Достоевского.

Автор в «Мелком бесе» не солидаризируется ни с одной из персонажных точек зрения в плане идеологии. Он явно отстранен от героев, занимая «всевидящую» позицию с «птичьего полета»[46]. Причем ему свойственна не только «внешняя» по отношению к персонажу (передаваемая прямым, предметно направленным словом: «Людмила села.., свернула.., приняла...» (с. 120), «Передонов оделся.., закутал... и отправился...» (с. 134)), но и «внутренняя», психологическая, точка зрения (которая передается с помощью «глаголов внутреннего состоя-

ния»[47]: «Людмиле приятно было держать его... у себя на коленях...» (с. 187), «Передонов... не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями» (с. 22) — или несобственно-прямой речи: «Закутанный в серую блузу, очень он ей (Людмиле.— *О. Б.*) нужен, скверный мальчишка, жеманник противный» (с. 185), «Он (Передонов.— *О. Б.*) думал: вот окрутят его с Варварой, а там... отравят его в дороге... и подменят Володиным: его похоронят как Володина, а Володин будет инспектором. Ловко придумали!» (с. 31)).

Идеологическая точка зрения автора-повествователя проявляется в романе не как идентификация с «внутренне убедительным словом» какого-либо героя, а непосредственно: в характеристиках персонажей как бы со стороны, в городских пейзажах, философских отступлениях, которые часто перетекают друг в друга, образуя сложное единство. Так, пасмурный вечерний городской пейзаж завершается мыслью о безжизненности населяющих город людей и утверждением, что «только дети... живы», но и они, взрослея, мертвеют и тупеют, становясь жертвами «какого-то безликого и незримого чудовища» (с. 72). Затем дается обобщенная характеристика состояния мира в целом: «под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле» (с. 72). Далее следует описание внутреннего состояния Передонова и его жизненных ценностей. Причем в плане фразеологии идеологическое слово автора-повествователя резко отличается от «слова» персонажа: это речь образованного, культурного, поэтически одаренного человека. В ней явно проступает отрицательная оценка как внутренней сущности Передонова («Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу» (с. 73)), так и устройства мира в целом. В связи с пением и пляской сестер Рутиловых после первого визита Людмилы к Саше Пыльникову автор восклицает: «ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» (с. 109), что свидетельствует о недвусмысленной оценке проповедницы «тела».

Общий смысл авторского «слова о мире и об обществе» можно уловить, собрав воедино разбросанные по тексту романа высказывания. Он сводится к пессимистической констатации беспредельной власти дьявола над земной жизнью в целом и судьбой каждого человека в отдельности, власти, которой невозможно противостоять. Именно дьявол лишает Передонова личностно-онтологического «места», он же обрекает на уничтожение телесный «детский рай» барышни и гимназиста.

В авторской идеологической плоскости романа полностью отсутствует противовес «древнему демону» хаоса и разрушения (с. 180), сам автор утверждает неотвратимость «предсмертных чудовищных мук» (с. 180) для обезумевшего от ужаса человека. Такое авторское слово совсем не похоже на «евангельское» «авторитарное слово» Достоевского. С одной стороны, оно стоит **над** диалогом идей персонажей, которые в целом считает обоснованными («ведь и Передонов стремился к истине...» (с. 180)), но безнадежными в плане реализации. В этом смысле его можно считать «монологическим» словом, так как автор как бы видит дальше и глубже своих героев. С другой — авторское идеологическое слово в «Мелком бесе» не имеет никакого высшего, по сравнению с «идеями» персонажей, наполнения. В нем нет не только «истины» (как светлого, утверждающего начала, как Христа у Достоевского), но даже стремления к «истине». И в этом смысле оно ниже идеологических слов персонажей. Оно не только не «снимает» и не «синтезирует» их, как это было у Мережковского, но уступает им в онтологической значимости: «место» и «тело» все же выражение воли к жизни, а не воли к смерти, как в авторском «слове о мире» «Мелкого беса».

Таким образом, глубинная композиционная структура этого сологубовского романа в ряде отмеченных черт близка Достоевскому, но расходится с ним в соотношении авторской и персонажных точек зрения в плане идеологии. Так как жанр — отражение писательской модели мира, это расхождение закономерно: ведь Сологуб как автор разделяет только «нигилистическую» составляющую представления о мире, которое присуще Достоевскому-художнику.

Главный герой «Творимой легенды» Триродов — интеллигент с ясно обозначенной «идеей». Это «жизнестроительство» — «мечта», воплощаемая в жизнь. Создавая островок «иного, блаженного бытия в тихой прохладе милого леса»[48] (свою учебно-хозяйственную колонию), Триродов отвергает и полностью отрицает мир за ее пределами: «О, не надо, не надо этой жизни, этой земли!» (II, с. 28).

Среди второстепенных персонажей романа также немало людей, имеющих свое «слово о мире и об обществе»: Петр Матов (религиозно-философские построения в духе Владимира Соловьева и Мережковского), черносотенцы (государственно-консервативный «патриотизм» и шовинизм), Щемилов (социал-демократическая революционность), Рамеев (кадетский

либерализм). Все эти «идеи» представлены в романе через своих носителей, но явно не происходит их срастания с личностями героев. Во-первых, ряд идей исповедуется несколькими персонажами, от чего сущность «идеи» не меняется: это касается прежде всего черносотенного и социал-демократического воззрений. Кроме того, «идея» не определяет внутреннего облика и судьбы персонажей. Так, Петр Матов только «думал, что любил свободу,— Христову,— но бурные движения пробуждающегося были ему ненавистны» (I, с. 27). Для Рамеева же его убеждения лишь приложение к спокойной барски-вольнодумной жизни. По-видимому, «идеи» в этом сологубовском произведении носят абстрактный характер, здесь нет «человека идеи», «живых образов идей», вступающих друг с другом в композиционный диалог, как в романах Достоевского. Все «идеи» второстепенных персонажей сталкиваются преимущественно в речевых диалогах, а композиционно подчинены идеологической точке зрения главного героя, превосходство которой утверждается всей структурой повествования.

На первый взгляд, автор полностью солидаризируется с «идеологическим словом» Триродова. Об этом свидетельствует уже начало романа: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром,— над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мной легенду об очаровательном и прекрасном» (I, с. 7). Триродов на протяжении романного действия как бы выполняет это авторское задание, являясь alter ego создателя произведения. Если бы дело полностью обстояло таким образом, исследуемый роман Сологуба можно было бы назвать монологическим, т. е. таким, в котором авторская точка зрения, в данном случае воплощаясь в одном из персонажей, превосходит и отвергает точки зрения других персонажей как неверные, тем самым устанавливая окончательную «истину».

Однако глубинная композиционная структура «Творимой легенды» сложнее. Этому две причины. Первая касается самой сути триродовской «идеи», не столько ее содержательного наполнения, сколько формального статуса. Вторая связана с неоднозначными отношениями между авторской и триродовской точками зрения в плане идеологии, которые открываются только к концу романа.

Дело в том, что «жизнестроительство» Триродова не совсем «идея», т. е. сугубо теоретическое построение. Так, глав-

ный герой становится королем Соединенных Островов, для того чтобы там воплощать свою «творимую легенду», не определенную заранее какой-либо «теорией», а непредсказуемую, как поэзия. «Кому же, как не поэтам, носить корону!» Триродов прежде всего поэт, а затем уже идеолог, ученый, теоретик. Сама природа «жизнестроительства» предполагает, помимо рационального фундамента, сверхрациональное творчество. «Тоска по свободному и деятельному проявлению творчества», по преображению жизни искусством, «творчеству жизни», своеобразный вариант «теургии» — вот эстетическое кредо Триродова и стоящего в данном случае за ним автора. Для них искусство больше не ищет идеала в «живой жизни» (как это было у Достоевского), а само «становится новою жизнью и религиею свободного человечества» (II, с. 203, 205, 206). Так что «жизнестроительство» — это больше, чем «идея», даже больше, чем поэзия, это, по Сологубу, новая жизнь. Поэтому было бы некорректно воспринимать его в композиционном целом романа только как одну из «идей», пусть и превосходящую другие. Оно претендует на выход из идеологического поля произведения, создавая бытийный противовес окружающей «злой» земле, находящейся под властью Змия-дьявола. Реализуемая «творимая легенда», таким образом, своеобразный аналог «живой жизни» Достоевского, противостоящей в его романах самому принципу «идейности». Но если «живая жизнь» у Достоевского, данная эмпирически, не зависит от «теорий» его героев, предшествует им и «покрывает» их, то «творимая жизнь» Сологуба, тоже данная в этом романе эмпирически, является реализацией «теории» сильной личности, подкрепленной магией и интуицией. Однако композиционно роль объективного «авторитарного» плана у Достоевского сходна с ролью «интерсубъектного» «монологического» пласта в этом романе Сологуба.

С. Н. Бройтман замечает, что «именно в качестве героя-демиурга Триродов отчуждается от повествователя, который имеет на него дистанцирующий взгляд», видя «со стороны и догматическую уверенность героя, и его овеществляюще-экспериментальный подход к жизни и людям...»[49] Отличное от триродовского мировоззрение автора-повествователя отчетливо проявляется в объективном изображении Триродова и Елисаветы в стране Ойле. Герои принимают и царство Лирики, и царство Иронии, но это предел триродовской «мудрости», за которым и начинается несовпадение с авторской идеологической точ-

кой зрения. Когда же пришла «третья и последняя, и сильнейшая из богинь дивного мира, утешающая последним, **неложным** (выделено мной.— *О. Б.*) утешением, Смерть», в обоих героях «возникло... торопливое желание возвратиться на темную землю» (II, с. 27), где успех «преображения» проблематичен, а скорее невозможен. Получается, что, с авторской точки зрения, проявившейся к концу романа, трирodовское «жизнестроительство» в конечном счете «ложное» «утешение». Автор ясно дает понять, что реализация «идеи» героя столь же маловероятна на Соединенных Островах, как и в России. Таким образом, «жизнестроительство» как бы низводится с уровня «надыдейности» в идеологическую плоскость романа.

Если по отношению к идеологиям Матова, Щемилова, черносотенцев и др. «жизнестроительство» Трирodова играет роль монологической «сверхидеи», то с «идеей» христианства, носителем которой в романе является князь Давидов, оно вступает в подобие полифонического диалога. Структурно глава «Эммануил Осипович Давидов» напоминает поэму «Великий Инквизитор» из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Однако есть существенное различие. Если Христос Достоевского не вступает в разговор с Инквизитором, а только молча выслушивает его монолог, то Давидов высказывает свою точку зрения в полемике с Трирodовым. Таким образом, он переходит на уровень идеологии. Оба эти «слова о мире» яростно не приемлют друг друга. Сама же точка зрения автора-повествователя отнюдь не вступает в композиционный диалог ни с трирodовской, ни с христианской «идеями», как это можно было бы ожидать в полифоническом романе.

Хотя трирodовское «жизнестроительство» развернуто и теоретически, и практически (что в известной мере роднит героя с идеологами Достоевского), оно, как и «плоские» идеи второстепенных персонажей, не сращено органически с личностью этого героя, которому свойственны уныние, тоска, склонность к одиночеству, психологически мало совместимые с его жизнеутверждающим мировоззрением. Своего рода «жизнестроительство» исповедует и королева Ортруда, и другие герои «экзотических» частей романа. Христианская «идея» Давидова только декларируется в произведении, личность князя дана эскизно. В его глазах автор подчеркивает «выражение великой усталости и страдания» (I, с. 195), что соотносится с «усталостью» Трирodова и Елисаветы, с их «великим утомлением раньше подвига,— и как же, с такою усталостью в душе, мечтать о чуде

преображения!» (II, с. 28). Последние авторские слова можно отнести и к Давидову. Таким образом, очевидна прямая авторская оценка противостоящих «идей».

Ясно, что в романе существует более общая в композиционном плане инстанция, показывающая несостоятельность и бесперспективность «путей» Триродова и Давидова. Это собственно авторская позиция, которую никак нельзя соотнести с «авторитетным» словом Достоевского, словом «отцов», словом «по преданию». Напротив, «евангельское слово» (Давидов) здесь играет роль «внутренне убедительного слова» одного из персонажей, с которым авторская точка зрения не совпадает. Возвращаясь к авторскому рассказу о путешествии героев на планету Ойле, вспомним о единственном, по мнению Сологуба, «неложном утешении, Смерти». Это и есть окончательная авторская «истина» в романе. «Истина» субъективная, и потому не способная выйти за рамки идеологии. Однако, в отличие от «Мелкого беса», теперь смерть для Сологуба «не только... разрушительная, но и созидательная сила»[50], для него «творимая» волей «Я» жизнь может открыть себя только на пороге смерти. Несостоятельность Триродова проявляется прежде всего в неприятии Смерти, когда он возвращается с Ойле на «темную землю», чтобы вновь погрузиться в дурную бесконечность «жизнестроительства». Можно сказать, что герой «не дотягивает» до уровня автора, пройдя лишь два этапа в целом «правильного» пути (Лирику и Иронию), но «спасовав» перед последним (Смертью). Таким образом, авторская точка зрения, включая в себя идеологическую позицию главного героя, в конечном итоге возвышается над нею, оценивая последнюю с единственно «верной» в структуре данного романа идейной позиции. Поэтому, в бахтинской терминологии, этот роман следует назвать монологическим, хотя в нем и присутствуют элементы полифонической композиционной структуры.

Думается, можно говорить и о становлении авторской идеи в «Творимой легенде» (Лирика — Ирония — Смерть), подобно тому, как это происходило в романе Мережковского «Петр и Алексей». Как и там, здесь главным героем является именно авторская идея, к которой, однако, ни один из персонажей полностью не приобщается. В «Творимой легенде» мы видим несколько иной тип идеологического монологизма, чем у Мережковского.

По замыслу А. Белого, романы «Серебряный голубь» и «Петербург» должны были стать частями трилогии «Восток

или Запад», раскрывающей историческую судьбу России, против которой был воздвигнут «мировой заговор»[51] как со стороны Востока (о чем речь в «Серебряном голубе»), так и со стороны Запада (о чем речь в «Петербурге»). Третья, ненаписанная часть трилогии — «Невидимый град» — должна была «изображать здоровые, возвышенные моменты "Жизни и Духа"»[52], обусловленные выявлением подлинных начал русского национального самосознания. Поэтому оба первых романа — это преимущественное изображение «отрицательных сторон жизни»[53].

Обратимся к композиционной структуре «Серебряного голубя». С самого начала в повествовании задается идеологическая точка зрения рассказчика — жителя села Целебеева, очевидца происходящих событий. Целебеево в романе — символ исконной, «довосточной» России, «Луг Зеленый», на который покушается «красный черт»[54] — злой колдун и маг Кудеяров, глава лиховской секты «голубей», воплощающий «темную бездну Востока» (с. 188). Речь рассказчика стилизована под народную, ею передаются практически все характеристики целебеевских жителей, происходящие в селе события, пейзажи, а также часть повествования, посвященная городу Лихову и деятельности угнездившейся в доме купчихи Еропегиной секты «голубей». Таким образом, оценивающее слово целебеевского рассказчика — это присутствие в романе той утопической, идеальной, чуть ли не былинной Руси, которая в беловской современности эмпирически исчезла под напором «восточной» стихии.

Слово рассказчика часто почти незаметно перетекает в собственно авторское слово, которое легко отличить по иной фразеологии: это речь образованного, поэтически одаренного человека, лишенная простонародных словечек и оборотов. Как правило, рассказчик уступает место автору-повествователю, когда в повествовании появляются герои-интеллигенты (Дарьяльский, Шмидт). С позиции автора-повествователя полностью даются главы, посвященные старинной дворянской усадьбе Гуголево и ее обитателям. Таким образом, идеологическая компетенция авторского слова шире, чем у слова рассказчика. Авторская точка зрения «обнимает» все пространственно-символические сферы романа: Целебеево, Лихов, Гуголево, а также внутренний мир интеллигентов. Ярче всего она проявляется в мировоззрении второстепенного персонажа — астролога и теософа Шмидта, который верил в «светлое будущее родины нашей» (с. 130), поселившись в одной из крестьянских изб Це-

лебеева. Возможность «преображения» России связана у Белого с теософскими мудростью и пророчествами. Шмидт считает, что его ученик Дарьяльский должен вернуться от «духини» Матрены к барышне Кате, образ которой стал для автора олицетворением русской души, самой «России-спящей красавицы»; по поводу плененности Дарьяльского «бездной» Востока Шмидт «заливается горькими слезами» (с. 134). Ясно, что идейная позиция Шмидта (а значит, автора) возвышается над точками зрения сюжетных персонажей-идеологов: Дарьяльского и «голубей»-сектантов (Кудеярова и др.),— противостоящими друг другу в романе. Она вполне может быть названа монологической.

Если «идеи» автора, рассказчика и «голубей» даны сугубо пространственно, «сразу все», то Дарьяльский — герой, проходящий путь идейного становления. Автор-повествователь подробно перечисляет все этапы его мировоззренческого пути, обусловленного умственной модой эпохи. Читатель застает героя проповедником «личного творчества жизни» (с. 13), идеи, характерной для круга старших символистов. Шмидт, в обществе которого Дарьяльский получает «духовное освобождение», осуждает эту идею. Но герой тем не менее реализует ее на практике, бросив Катю и сойдясь с бабой Матреной, тем самым, помимо своей воли, став марионеткой в «бесовском» плане Кудеярова. Развернутая во времени история краха названной идеи Дарьяльского и составляет основной сюжет произведения. Перед смертью герой преодолевает свое заблуждение, возвращается к Шмидту, вновь мечтает о Кате. Нельзя сказать, что «идея» сращена с личностью Дарьяльского: во-первых, она всего лишь одна из многих, которыми увлекался герой; во-вторых, она показана как «наваждение», как потеря героем своей личности. Эта «идея», хоть и определяет на какое-то время образ жизни и поступки героя, не является формирующей характер силой — поэтому так легко «стряхивается» им.

Композиционного диалога между интеллигентским «заблуждением» Дарьяльского и «человекобожеской» идеей «голубей» (если Бога нет, то «все позволено» и убийство человека не грех), в общем-то, не происходит. Эти «идеи» не сталкиваются, не сопоставляются как равные — просто вторая обманным путем эксплуатирует первую в своих интересах. Таким образом, в «Серебряном голубе» практически нет элементов полифонической структуры.

Авторского слова «отцов», слова «по преданию» мы здесь также не находим. Подобно Мережковскому и Сологубу, Бе-

лому свойственно субъективное религиозно-философское творчество, а именно оккультно-мистическая устремленность. Поэтому авторское «идеологическое слово» соединено в этом романе с «внутренне убедительным словом» теософа Шмидта. Эта мировая «мудрость», исходящая от лучшей части интеллигенции, должна, по мысли автора, слиться с духом «подлинной» России (здесь — рассказчиком), чтобы возродить ее эмпирически. Интеллигенция не должна обольщаться видимостью, принимая за Россию «темную бездну Востока», но, чтобы услышать настоящий народный голос, ей необходимо отказаться от самонадеянного «личного творчества жизни». Но и Шмидт пока только мечтает о внутреннем синтезе с истинной Россией, его идеология не может преобразиться в «живую жизнь», а голос автора — слиться с голосом рассказчика.

Н. В. Барковская прямо называет роман «Серебряный голубь» идеологическим[55], хотя и указывает, что этим его жанровая сущность далеко не исчерпывается, выделяя три «сюжета» внутри произведения: о Дарьяльском, о России, о самом авторе[56]. «Идеологическим» оказывается самый очевидный пласт романа: история крушения интеллигентской идеи главного героя. В следующем романе Белого — «Петербург» — лирико-монологический сюжет уже полностью поглощает идеологический, который, по сравнению с Достоевским, структурно еще более видоизменяется. «Мысль» уже не связана накрепко с каким-то определенным персонажем, а способна жить обособленной жизнью, кочуя из одного сознания в другое, формируя человеческие судьбы. Персонажи «Петербурга» представлены как «мысленные формы» «некоего деперсонифицированного Я», «не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой»[57].

Нечто подобное можно увидеть уже в некоторых романах Достоевского: эпилоге «Преступления и наказания» (сон Раскольникова о «трихинах» — «разумных существах» со злой волей, вселявшихся в сознание людей), «Бесах» (Ставрогин, который за гранью романного действия продуцирует противоположные по смыслу идеи, «съедающие» других людей: Кириллова, Шатова, Петра Верховенского), «Братьях Карамазовых» (Иван, одна из идей которого «съедает» Смердякова). Но если у Достоевского субъект сознания, производитель «мыслей» — это объективно данный персонаж, то у Белого это, повторим, «не данное в романе лицо», которое, однако, нельзя отождествить с автором.

Сам беловский Петербург — «мысленная форма» некоего инфернального существа, злого демиурга, а «идеи» столичных жителей всего лишь различные грани его сознания. Он отчасти все же представлен в романе символическим образом Медного Всадника. «Мозговая игра — только маска; под этою маской совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил»[58],— констатирует Белый. «Не мозговая ли игра Медного Всадника сотворила и Петербург, и Аблеухова, и Дудкина?» — предполагает один из исследователей романа[59]. Персонажи-петербуржцы здесь функциональны, они лишь воплощают, доводят до логического завершения и приводят в действие создавшие их «идеи», сами не являясь личностями в полном смысле слова, способными продуцировать собственные «идеи». Если у Достоевского «идеи» как бы «заражают» человека, первоначально имеющего душу и личность, как бы извне им завладевают и затем уже «съедают» (как Шатова и Кириллова), то у Белого в «Петербурге» «мысль» как некая космическая сила, расщепляясь, сама создает индивидуумов, которым только предстоит (или не предстоит) стать полноценными личностями.

В «Петербурге» допустимо разграничить автора и рассказчика, прежде всего во фразеологическом и пространственно-временном планах. Так, рассказчик — это как бы реальный человек, непосредственно присутствующий в произведении. Он выступает от первого лица («я думаю...», «я видел...»), лично связан с персонажами («мой незнакомец» о Дудкине, «мой сенатор» об Аполлоне Аблеухове), дает оценку героям (сочувственную — Дудкину, неприязненную — Липпанченко и т. д.), выступает как очевидец и хроникер петербургских событий осени 1905 г. Занимая по отношению к персонажам пространственную точку зрения всевидящего наблюдателя, он, однако, остается вместе с персонажами внутри петербургского хронотопа. В ряде мест он не только хроникер, но и историк Петербурга, его временная точка зрения постоянно меняется: это и прошлое, и современность, и недалекое будущее (так, воспроизводя коллизию между отцом и сыном Аблеуховыми, он вдруг замечает, что недавно был на могиле Аполлона Аполлоновича). Однако во всех этих случаях он неизменно находится внутри времени «петербургского периода», под властью Сатурна, с которым неоднократно отождествляет своего героя-сенатора.

«Мозговая игра», будучи неотъемлемой принадлежностью петербургского хронотопа, тем самым владеет рассказчиком,

как и остальными персонажами и даже читателем, к которому рассказчик постоянно обращается. Речь рассказчика ярко окрашена фразеологически, это речь среднего интеллигентного столичного «обывателя», выражающего хоть и личное мнение по поводу происходящих событий, но с опорой на общее («так кажется...», «как говорят...»). Учитывая, что фразеологическая и пространственно-временная точки зрения обычно являются «вспомогательным средством для выражения идеологической точки зрения»[60], попробуем вычленить у рассказчика последнюю. Мы увидим, что он то с сочувствием, то с иронией, то с осуждением скользит по идейному полю романа, попеременно внедряясь в «идеи» каждого из персонажей, но не сливаясь ни с одной из них. Ему как будто внятны все «ходы» в «мозговой игре», но собственного выраженного «хода» он не имеет. Может быть, его «идея» — петербургский хронотоп в целом, которым образ рассказчика и исчерпывается, т. е. сам принцип «мозговой игры», петербургской «идейности». В этом смысле рассказчика можно назвать, в терминологии Бахтина, «живым образом идеи», точнее — «идейности». Если каждый из основных персонажей связан с какой-либо стороной «мозговой игры» (Дудкин — с революционно-террористической, Аблеухов-отец — с реакционно-бюрократической, Аблеухов-сын — с идеей отцеубийства) и демонстрирует ее экзистенциальную несостоятельность, то рассказчик дискредитирует «мозговую игру» в целом, вращаясь в безвыходном круговороте того типа «идейности», под знаком которого находился «петербургский период» русской истории. Сенатор Аблеухов и Дудкин, по собственному признанию рассказчика, являются продуктами его «мозговой игры», а он, в свою очередь, результатом «мозговой игры» неких «неизвестных сил».

Итак, «мозговая игра» многоступенчата и многолика. Однако ее конкретные проявления («идеи») в романе удивляют отсутствием оригинальности: они взяты у Достоевского, отчасти Л. Толстого и других русских писателей XIX в. Таким образом, не содержание идей, а сам принцип рационалистической «идейности» («мозговая игра»), воплощенный в образе рассказчика, является объектом авторского исследования. Внутри этого замкнутого круга нет диалога идей, так как ни одна из них не прикреплена к личностям персонажей, более того, идеи перетекают от одного из них к другому, образуя круговорот. Кроме того, это идеи-оборотни (революция и реакция), имеющие общий источник («Медный Всадник»).

Нельзя также сказать, что «идея» рассказчика оценивает и превосходит теоретические позиции персонажей. Тем не менее, в определенном смысле она включает их в себя, создавая некоторое подобие монологизма. И все же на обрисованном структурном уровне беловский роман нельзя отнести ни к полифоническому, ни к монологическому типу в их традиционном понимании.

В отличие от рассказчика и персонажей, автор в «Петербурге» — инстанция вне времени и пространства. Нагляднее всего он отграничен от рассказчика во фразеологическом плане. Авторская речь, как правило, поэтически-возвышенная, иногда поднимающаяся до патетики (например, лирическое отступление о будущих судьбах России после «опущения» Петербурга). Если слово рассказчика по большей части «с оглядкой» (на читателя), ироничное, «двуголосое», то автор — обладатель твердого монологического, «одноголосого» слова. Оно претендует на выход из идеологического поля как такового, что в композиционном отношении роднит его с «авторитарным» словом в романах Достоевского. Однако на деле оно выходит лишь за пределы петербургского хронотопа, воплощая иной тип «идейности», неизвестный «петербургскому периоду». Как и старшим символистам, Белому недостаточно «евангельского слова» «исторического христианства». Его религиозное творчество тоже субъективно, а значит, по сути, «идейно». Оккультный, антропософский рационализм противопоставляется «мозговой игре» Нового времени именно как авторская «идея». На этом уровне роман Белого очевидно монологический. Это подтверждается сюжетной линией одного из главных героев: Аблеухов-сын вырывается из круговорота «мозговой игры» и за пределами петербургского хронотопа, в Египте, приобщается к авторской мудрости. Однако о становлении идеи (как это было у Мережковского и Сологуба) здесь говорить нельзя. «Мозговая игра» и антропософия в большом идейном поле беловского романа не связаны никакой преемственностью. Происходит разрыв, скачок, своеобразный «апокалипсис».

Обратимся далее к тем художественным феноменам «серебряного века», которые В. А. Келдыш назвал «промежуточными» между реализмом и модернизмом[61]. В центре нашего анализа — романы А. М. Ремизова «Пруд» (в редакции 1911 г.) и Л. Н. Андреева «Сашка Жегулев» (1911).

Сопоставление романных миров Достоевского и Ремизова затруднено тем, что, по словам И. А. Ильина, первый творит «обособляющие» художественные образы, а второй — «прикрепляющие». Это значит, что у Достоевского персонаж самостоятелен и является носителем «чужих» для автора идей, у Ремизова же персонаж — художественное «выделение» творящей авторской души, «герой сквозит через автора, и автор выглядывает из героя»[62]. Практически о том же пишет А. Грачева: «По сути "Пруд" — один из первых русских экзистенциальных романов <...> автор не совпадает ни с одним из своих героев. Каждый из них был частью, частичкой или микрочастицей авторского "я" — единственного самодостаточного и все заменяющего героя романа»[63]. Отсюда следует, что если у Достоевского, по Бахтину, близкую автору «идею» воплощал какой-либо персонаж, поставленный в идейной плоскости романа в равные условия с оппонирующим ему «человекобожеским» идеологом-интеллигентом, то в ремизовском романе каждый из персонажей-идеологов воплощает одну из сторон многогранно-противоречивого авторского мировоззрения. Получается, что идейный диалог «Пруда» — это, по сути, драматизированный внутренний монолог автора.

В целом авторское мировоззрение в «Пруде» можно назвать «философией трагедии» в понимании Л. Шестова, чье глубокое воздействие на раннее творчество Ремизова отмечалось многими исследователями[64]. Оно противостоит в романе «философии обыденности», которую представляют второстепенные персонажи (домочадцы Финогеновых, гимназисты, фабричные, члены огорелышевской семьи, кроме Арсения, ссыльные в Веснеологе и др.). На этом структурном уровне роман строго монологичен, так как «философия обыденности» явственно развенчивается с помощью прямых авторских характеристик, портретов, оценок, объектной прямой речи персонажей.

«Правильный» идейный полюс — «философия трагедии» — и есть поле драматизации. Он представлен «голосами» четырех персонажей-«людей трагедии» (Арсения, Александра и Николая Финогеновых, о. Глеба), а также непосредственно авторским голосом. Внутри этой в целом единой идеологической зоны происходит некоторое подобие диалога. Однако «идеи» «людей трагедии» не столько противостоят друг другу, сколько одна другую дополняют, что свидетельствует об их общей основе. Эта основа — «своеволие», в понимании Шестова. Общая для этих персонажей (и для автора) гностическая кар-

тина мира формирует идею о необходимости персоналистического «спасения», которое реализуется через прохождение трех стадий: «своеволия», «крови», «примирения» с «судьбой».

Носитель этой идеи в ее целостности — о. Глеб. Остальные персонажи-идеологи в той или иной мере к ней приближаются: Арсений на всю жизнь застрял на первой стадии; Александр, после неудачных попыток «подняться» до «крови» и «примирения», возвращается на ступень Арсения; Николай — единственный из огорелышевской семьи — переступает через «кровь», но не может осилить «примирения». Целостная идея о. Глеба дана практически в начале произведения, т. е. «верная» авторская идея представлена «сразу вся» в течение всего романного действия. Остальные идеологи не предлагают каких-либо новых теорий, а настаивают на достаточности той или иной стороны (ступени) уже известной идеи о. Глеба. Поэтому диалог между ними — это развернутое в пространстве, драматизированное столкновение различных стадий воплощения одной и той же идеи. Здесь мы видим причудливое сочетание полифонизма и монологизма.

Идеологическая точка зрения автора в «Пруде» совпадает с «внутренне убедительным словом» боголюбовского старца о. Глеба, в связи с чем можно говорить о наличии в этом романе «изначально нерасчленимой интерсубъектной целостности», т. е. «неклассического типа отношений автора и героя», становление которого в литературе «серебряного века» — «одна из важных тенденций поэтики художественной модальности»[65]. «Авторитарного» «евангельского» слова «по преданию» здесь, как и в символистском романе, нет и быть не может в силу субъективной религиозно-философской позиции самого автора, далекой от «исторического христианства».

Однако психологически автор совпадает с другим персонажем — Николаем Финогеновым, достигшим, по художественной логике романа, стадии Христа, в понимании Ремизова. Его гностический Христос — «человекобожеский», переступивший через «своеволие» и «кровь» (вифлеемских младенцев), но не «примирившийся». В сугубо авторской смысловой зоне романа периодически возникает картина небес с распятым Христом и умоляющей Его простить мир Божьей Матерью. Пока Христос не простит, Он не воскреснет и земля будет во власти бесов. Поэтому все время действия романа — «девятый покинутый час». Это придает уникальное своеобразие хронотопу «Пруда»: с одной стороны, время произведения — десятки лет

истории семьи Огорелышевых-Финогеновых, с другой — всего лишь несколько часов богооставленности Христа и мира, по Евангелиям. Получается, что авторская идея дается одновременно в становлении (прежде всего через жизненную историю Николая) и в одномоментном пространственном столкновении своих «стадий», сторон, которые в этом случае представляются как бы разными «идеями». Последнее также сближает «Пруд» с идейно-полифонической внутренней организацией по типу романов Достоевского.

Каждая из спорящих точек зрения внутри авторской идейной зоны доведена, как и у создателя «Преступления и наказания», до максимальной глубины и убедительности. Однако, в отличие от Достоевского, в этом романе очевидно присутствует авторский «смысловой избыток»[66], что сказывается, во-первых, в превосходстве «идеи» о. Глеба (он назван «избранной душой» в прямой авторской характеристике), а во-вторых — в собственно авторских отступлениях в конце многих глав (о бесах, господствующих на земле, и о небесах с невоскресшим Христом). Таким образом, вопреки поэтике Достоевского, собственно авторское сознание в «Пруде» несет всеосвещающую идейную функцию, им измеряются и высвечиваются все прочие идейные позиции.

Ремизов активно использует «двуголосое» слово, в первую очередь при передаче несобственно-прямой и «рассеянной чужой речи»[67], например Арсения[68], Елисея Финогенова (с. 37), Вари (с. 39), ссыльных в Веснебологе (с. 252–255). Большую часть романа автор выступает с фразеологической точки зрения Николая. Это тоже «двуголосое» слово, но как бы другого порядка. В речевой стиль Николая вплетается «оглядка» на прочих идеологов «авторской зоны»: Арсения, о. Глеба. Он постоянно ведет внутренний спор с ними: «Вот он убил старика (Арсения.— *О. Б.*), ну и что ж? Через кровь перешел, ну и что ж? Прими теперь вольно судьбу свою, благослови ее всю до конца, и получишь власть над бесами! А на что она ему, эта власть? И бесы не помогут ему!» (с. 296). Однако «идеологическое слово» о. Глеба твердо монологично, по замыслу оно приближается к «проникновенному слову» положительных героев Достоевского (например, Зосимы).

Таким образом, мы видим в «Пруде» особый случай композиции — частичное несовпадение идеологической точки зрения с психологической и фразеологической. У Достоевского, в идейном поле близких автору персонажей, такого практически

не наблюдается. Правда, индивидуальной фразеологической характеристикой в «Пруде» обладают, в основном, «люди обыденности». Кроме Арсения, все идеологи, представляющие авторское сознание, говорят одним и тем же языком: одновременно интеллектуальным, поэтически-выразительным, образным, богатым. Точно такой же язык — в собственно авторской речевой зоне. К примеру, авторский образ «безглазого страдания» встречается в несобственно-прямой речи о. Глеба («безглазое что-то»), Александра («безглазое страдание»), Николая («безглазая Плямка»). Отмеченная особенность авторской речевой зоны сближает Ремизова с фразеологической (и, соответственно, идеологической) позицией в романах Достоевского.

Итак, мы видим в «Пруде» сложную систему сближений и отталкиваний от романной поэтики автора «Преступления и наказания». Несмотря на многочисленные аллюзии на Достоевского, ремизовское произведение, в терминологии Бахтина, в целом монологическое; в нем отсутствует «надыдеологическое» авторское поле, а диалог персонажных идей заключен в оценивающую авторскую рамку. Кроме того, «верная» идея абстрактна, она не связана накрепко с личностью о. Глеба, а в принципе доступна любому из «людей трагедии» (Александр и Николай вначале принимали ее), в зависимости от их готовности к экзистенциальному подвигу. И наконец, авторское «идеологическое слово» составляет с «внутренне убедительным» «идеологическим словом» о. Глеба «интерсубъектную целостность».

В «Сашке Жегулеве» (1911) авторские идеологическая, фразеологическая, пространственно-временная точки зрения очевидно возвышаются над персонажной системой. Психологически автор солидаризируется то с одним, то с другим из героев: в первой части, в основном, с Еленой Петровной, во второй — с Сашей, при этом идеологически он далек от них обоих на протяжении большей части произведения. Хотя автор и не декларирован в этом романе как действующее лицо, участник или очевидец событий, хотя мы нигде не слышим непосредственного авторского «я», как, например, у Белого, его голос — особый, ясно выделенный. Это не голос рассказчика, а именно автора, который видит дальше и глубже каждого из своих героев и одновременно берет на себя повествовательную функцию. Поэтому фразеологически само повествование не отли-

чается от философско-риторических авторских отступлений: тот же песенный лад, величаво-торжественный стиль.

Автор смотрит на своих героев из будущего (зная наперед их судьбу и ее смысл) и в то же время из прошлого (участь Саши предопределена теми, кто жил до него). Это как бы вневременная, эпически-былинная и даже агиографическая точка зрения. Каждый же из героев существует в текущем моменте. Отсюда постоянные авторские комментарии вроде того, что Елена Петровна «не поняла предвестия»[69] Сашиной судьбы в начале японской войны 1904 г.

Отмеченные особенности хронотопа и фразеологической позиции помогают понять композиционную структуру романа в плане идеологии. Излюбленная андреевская идея, уже выраженная им в таких рассказах, как «Иуда Искариот» и «Тьма»: непозволительно быть «хорошим», когда «мир во зле лежит»,— первенствует и в идеологическом поле «Сашки Жегулева». Она непосредственно выражена в авторской речи. Эта идея многосоставна и, возможно, не до конца ясна в деталях самому автору, о чем свидетельствуют многочисленные риторические вопросы в авторских отступлениях. За андреевской идеей стоит горькое признание беспредельной власти Рока над человеком и поиск спасения от этой «жуткой» власти. Проявлением авторской идеи является и предлагаемый Андреевым путь индивидуального спасения в духе экзистенциализма — обретение «подлинности» существования отдельной личностью, решившейся на подвиг отречения от чуждого «земле» идеала (семейного мирка Погодиных) ради слияния с «тьмой» реальной русской земли и ее народа. В конце романа центральный герой, через безнадежность и отчаяние, достигает искомой «подлинности»: Сашке Жегулеву «легко идется по земле», и он шепчет: «я принимаю...» (с. 179).

Погодин-Жегулев — персонаж, проходящий через становление «верной» авторской идеи: сначала он выдвигает материнскую, «ложную» по оценке автора, идею «чистоты» и «красоты» (и как ее следствие — идею отцеубийства ради отречения от грехов отца-русского, а значит всей России). Затем он принимает также «ложную», по художественной логике романа, идею Колесникова: спасение революции через «кровь для совести», т. е. попытку победить Рок в народно-общественном плане. Она «выше» идеи «чистоты» и «красоты», так как содержит мысль о необходимости жертвы, разрыва с идеалом, тем самым приближаясь к авторской позиции. Однако колес-

никовская точка зрения развенчивается не только логикой сюжета (уход мужиков от Жегулева к Ваське Соловьеву), но и в прямой авторской оценке («такова сила заблуждения!»). Сам Колесников в авторской характеристике назван воплощением «народной совести», которая «заблудилась», которая «страшна в вековечном плену своем» (с. 72) у роковой демонической силы, властвующей над Россией. Когда все иллюзии рушатся, Жегулев остается один на один с тайной существования и на пороге смерти обретает «подлинность», т. е. самого себя.

И «чистота» («красота»), и «кровь для совести» — «чужие» для Андреева идеи, но в противовес им, в отличие от Достоевского, он выдвигает не «надыдеологический» эмпирический идеал, а, подобно другим рассмотренным романистам «серебряного века», собственную идеологию. Автор «Сашки Жегулева» не солидаризируется ни с народной (народ во власти страшного Рока), ни с Божьей (византийско-православный Бог у него «гордый», не желающий «простить» людей, чуждый «земле») точками зрения. По Андрееву, «вечная мать» (которой становится Елена Петровна) выше Бога способностью любить и прощать, так как тоже обрела экзистенциальную «подлинность» в результате отречения от идеала «чистоты» и «красоты» и приобщения ко «тьме»: по ее словам, если Саша в шайке делал все те жестокости, которые ему приписывают, «то, значит, так надо и это хорошо» (с. 143). Таким образом, в романе нет «авторитарного» слова «по преданию», нет «евангельского» слова, в свете которого уравниваются все идеологии как таковые, диалогически высвечивая друг друга, как это происходило в романах Достоевского. Подобно символистам и Ремизову, автор «Сашки Жегулева» выдвигает индивидуальную мировоззренческую позицию, во многом гностического характера. Его роман также должен быть определен как монологический.

У Андреева авторское «идеологическое слово» выражено непосредственно, на протяжении романа не совпадая с «внутренне убедительным словом» ни одного из персонажей, находящихся во власти «заблуждений». Поэтому «верная» идея не соединена с личностями героев, она существует абстрактно, во вневременном и пространственно-всемирном планах, как бы «спускаясь» с авторской высоты к центральному персонажу в самом конце произведения.

Пожалуй, только Колесников личностно соединен со своей «кровью для совести», но и он, после раскола шайки, идей-

но — «в диком, сумасшедшем тупике» (с. 145) — и вопрошает себя: «За что я погубил Сашу?» (с. 146). Гибель идеи провоцирует в сюжете и смерть самого ее носителя, «живого образа идеи». Не случайно только речь Колесникова (и отчасти Елены Петровны) имеет в романе индивидуальную фразеологическую окраску («того-этого», «преподлейший вздор» и т. п.). Елена Петровна как носительница «чужой» для автора идеи («чистоты» и «красоты») в первой части также обладает собственной фразеологической характеристикой, но, став «вечной матерью», фразеологически совпадает с автором. То же относится к Саше: его речь по стилю постепенно приближается к авторской и в конце практически не различается с ней.

Все персонажи романа наделены четкими авторскими оценочными характеристиками: у Васьки — «льстивый голос» (с. 131) и «воровские глаза» (с. 121), Петруша — «молчаливый, услужливый, скромный» (с. 152), Андрей Иванович — «кроткий» (с. 148), Еремей — «созерцатель» (с. 116) и т. д. Их образы как будто замкнуты в авторском кругозоре и движутся лишь в его пределах, поэтому в оценках — окончательность, завершенность. Герои произведения как бы ожившие на время статуи, в течение романного действия приобретающие заранее предназначенный для них смысл, движущиеся к собственной завершенности, пока еще не знающие истины о себе, которую знает автор, но к концу романа сливающиеся с ней как со своим извечным статуарным образом. Поэтому образы персонажей, особенно в конце произведения, приобретают символический характер: например, семья Погодиных — «мать-сестра-невеста» (с. 190), сам Саша — «агнец обреченный» (с. 168) и т. д.

Итак, несмотря на отдельные черты сходства, роман Андреева структурно далек от «идеологического романа» Достоевского: с идейно-композиционной точки зрения он монологический, «верная» авторская идея находится в становлении, она не соединена накрепко с личностью какого-либо персонажа, в романе отсутствует «евангельское» слово «по преданию», героям даются окончательные авторские оценки, они движутся внутри авторского идеологического кругозора.

Влияние Достоевского на прозу А. М. Горького заметил еще в 1890-е гг. Н. К. Михайловский[70]. По обоснованному предположению М. Г. Петровой, «параллели с Достоевским <...> заинтересовали Горького и явились стимулом для перечитывания его книг», что «вызвало новую волну внутренних и внеш-

них перекличек в тех произведениях, которые Горький писал на рубеже веков»: «Трое», «На дне» и др.[71] Список можно продолжить романом «Мать» (1906). Последний изображает «взаимодействие личности и идеи», что «заставляет нас говорить о жанре идеологического и философского романа», а значит — «обратиться... к творческому опыту Ф. М. Достоевского»[72]. Правда, по справедливому замечанию М. М. Голубкова, автор «Преступления и наказания» показывал «всю губительность попыток подчинения живой жизни любой теоретической схеме, любой идее», утверждал, что «любая теория всегда ломает и в итоге убивает личность»[73]. Горький же, обращаясь к сходной тематике — исследованию «самого механизма взаимодействия героя и идеи», вступает с Достоевским «в непримиримую творческую полемику», доказывая «его плодотворность и позитивность»[74].

В романе «Мать» нет непосредственного авторского «я», отсутствуют прямые авторские отступления философско-риторического характера. Однако авторское присутствие ощущается ясно, хотя оно и растворено в повествовании, в оценках и комментариях, осмысляющих изображаемую жизнь в духе авторской идеологии, которая вырисовывается постепенно, из совокупности высказываний близких ему персонажей. Павел, Находка, Николай, Наташа и даже Ниловна на протяжении действия, каждый понемногу, декларируют мысли, складывающиеся в общую картину авторского мировоззрения (социализм и «богостроительство»). Все эти герои наделены ясной положительной авторской оценкой, что художественно утверждает «правильность» их идей. Поэтому о диалоге здесь говорить не приходится: мысли положительных героев дополняют и укрепляют друг друга; «враждебная» же идеология в произведении не развернута. Роман можно назвать монологическим, но это монологизм особого рода — «коллективный». Такая жанровая поэтика — следствие авторской мировоззренческой позиции: во-первых, сама социалистическая идея не индивидуальное достояние какого-либо персонажа, а двигатель и организатор большого числа людей — социал-демократической рабочей партии, к которой с осени 1905 г. принадлежал сам Горький; во-вторых, «богостроительство», ранним проявлением которого является «Мать», предполагает рождение идеи как «нового бога» (что прямо декларируется в романе) из усилий «коллективного разума».

Павлу, Находке и другим персонажам-партийцам Горький отдает «социалистическую часть» своей идеологии. Они полу-

чают ее «сразу всю», без поисков и сомнений. Ниловне автор доверяет «богостроительскую часть», причем эта идея дается в становлении. Первоначально Ниловна — человек, не имеющий своих мыслей «о мире и об обществе», живущий традиционными представлениями и лишенный собственного «слова». Не случайно автор, ведя повествование с психологической точки зрения героини, передает ее внутренние ощущения своей фразеологией. К примеру, слышимый Ниловной свист «извивался в тишине тонкой струйкой, печальный и мелодичный, задумчиво плутал в пустыне тьмы...»[75] Такие слова едва ли уместны в лексиконе простой полуграмотной женщины. Но по мере «понимания» (нового жизненного опыта, чтения, занятий) она, вместе с идеологией, приобретает и свое «слово». Становление идеологии и становление фразеологии идут параллельно. Впервые это происходит во время разгрома первомайской демонстрации, а к концу романа психологическая, идеологическая и фразеологическая точки зрения героини и автора практически сливаются. Ее «идеологическое слово» полноценнее интеллигентского: если у тех оно чересчур книжное, «вычурное», «размашистое» (с. 298, 382), то Ниловна говорит «проще», обретенная ею речь — культурная и в то же время поэтически-выразительная, с живыми разговорными интонациями, народной энергетикой. Пожалуй, из всех персонажей только Находка фразеологически близок ей.

«Идея» у Горького приобретает онтологический статус: сам Христос — создание «коллективного разума» и первый идеолог социализма. Он дал толчок истории (как телеологическому процессу, поступательному движению времени), а история создала личность. В миниатюре мы наблюдаем реализацию этой преемственной цепочки в судьбе Ниловны. Итак, «идея» в романе Горького занимает место Бога-отца, до «идеи» личности просто не существует (Павла, Ниловны). Таким образом, «новое христианство» социалистов «Матери» имеет мало общего с народно-православной и церковной верой и является, как и у других рассмотренных в статье авторов «серебряного века», продуктом субъективного идейно-религиозного творчества. В горьковском романе также отсутствует присущее художественному миру Достоевского «авторитарное» «евангельское» слово «по преданию».

Очевидно, что «верная» авторская идея не соединена у Горького с личностями персонажей, она абстрактна, существует до личности и как бы «спускается» на нее с авторской мировоз-

зренческой высоты. Симптоматично, что одна и та же идея разделяется целым коллективом психологически разных людей. Так что в связи с горьковским романом нельзя говорить о «живых образах идей».

«Идеологическое слово» каждого из персонажей-социалистов твердо монологично, особенно это относится к Павлу Власову. Нет и намека на «двуголосость», «оглядку» или «лазейку». Все монументально высечено, как новый Закон Божий, на скрижалях истории (речь на суде).

Пространственно-временная авторская позиция — всемирно-историческая. Она выходит за границы «русской земли» и расширяется до пределов планеты (пролетарский интернационализм); персонажи-идеологи постоянно обращаются к разным периодам истории человечества: первобытно-общинному, древнему Риму, светлому будущему и т. д.,— осмысляя себя звеном в цепочке веков. И фразеологическая, и пространственно-временная точки зрения в этом романе подкрепляют идеологическую авторскую позицию, рассеянную по сознаниям персонажей-партийцев.

Мы видим, что в «Матери» Горький, в аспекте поэтики, создает новый тип идеологического романа не только по сравнению с Достоевским, но и с символистами и с рассмотренными нами «промежуточными» писателями начала XX века. Здесь нет «чужих» для автора идей, которые оцениваются с позиции «верной» авторской идеологии, здесь единственная в идеологическом поле романа авторская идея передается «хором» нескольких идейно равноценных персонажей. Частично авторская идея в «Матери» дается в становлении, что чуждо романной поэтике зрелого Достоевского. Кроме того, в позднем романе писателя-классика герои-идеологи лишены фразеологической характеристики[76]. Пространственно-временная авторская позиция Достоевского может быть условно-кратко обозначена как «Россия и вечность», что не соответствует горьковскому глобализму и историзму.

В «Жизни Матвея Кожемякина» (1911) авторская идея «богостроительства» уже зиждется на национальной почве. Всемирно-исторический масштаб авторской идеологической позиции в «Матери» сужается до национально-исторического в новом произведении. Только однажды в авторском отступлении прозвучит намек на иное пространственное измерение: «устойчивую веру в человеческий разум <...> дает только причащение к великой жизни мира»[77]. Это утверждение задает дис-

танцию между авторским и персонажным кругозором в романе: лучшие герои лишь в конце произведения поднимаются до мышления в общерусском масштабе (Тиунов, Кожемякин), с трудом преодолевая пространственную, сословную и даже индивидуальную раздробленность российской жизни. Внутринациональное (а не всемирное) «согласие» — только ступень авторского мировоззрения, но персонажи выше нее не идут.

«Образ времени»[78] в «Матвее Кожемякине» многосоставен. Авторская временная позиция — история всей России, ее разделяют герои-интеллигенты Мансурова и Марк Васильевич. Однако в объектном изображении дается застойное время Окурова, частью которого является «биографическое время»[79] центрального персонажа. Его «цикличность» подчеркивается нарушением линейности: в авторском показе чередуются повествование о старом Кожемякине, пишущем свои записки, и о нем же ребенке, юноше и т. д. Будущее перемешано с настоящим и прошлым, что и создает названный эффект.

Фразеологически автор практически до конца романа отделен от персонажа-рассказчика. Хотя все события даются с психологической точки зрения Матвея, автор не доверяет ему стилевой доминанты произведения. Записки героя, где непосредственно звучит его речь, занимают лишь небольшую часть романа. В основном, повествование ведется с авторской фразеологической точки зрения. Это отчасти напоминает композицию «Матери». В «Кожемякине» главный сюжет также становление идеологии и фразеологии героя. Поначалу у Матвея просто нет своих слов и мыслей — и автор целиком берет задачу повествования на себя. Только после отъезда Мансуровой у героя возникает идея «согласия» (в индивидуально-человеческом масштабе), и в кружке Марка Васильевича он произносит свою первую «речь», фразеология которой очевидно богаче, разнообразнее, культурнее, чем в записках, читанных им Евгении Петровне. Изложение идей Марка и кружковцев автор уже во многом доверяет рассказчику, в лексике которого — новые, интеллектуальные, слова и понятия: «самовоспитание в добре, красоте и разуме» (с. 298), «бог как разум мира не находит покуда полного воплощения в несовершенном человеке» (с. 301),— хотя и окрашенные простонародным колоритом. Вторую «речь» Матвей произносит в купеческом кругу, в ней он также выдвигает идею «согласия» (уже межсословного), рассказывая о кружке Марка Васильевича словами, близкими авторской фразеологии. Последняя публичная «речь» героя в трактире «Лисса-

бон» — обнаружение идеи «богостроительства» на фундаменте уже общерусского «согласия» — высказана практически языком Ниловны, обретенным ею в конце романа «Мать». Хотя фразеологическая дистанция между автором и рассказчиком сохраняется, она становится существенно меньше, что свидетельствует о приближении героя к идеологическому кругозору автора.

Закономерно, что дистанция между автором и персонажами, хорошо заметная в пространственно-временном и фразеологическом планах, прослеживается и в идеологическом. Авторское «я» не декларировано в романе, оно проявляется в речевом стиле, оценочных характеристиках персонажей и их идей и — в единичных случаях — в прямых авторских отступлениях философско-риторического характера. О «верной» идее романа, процесс становления в себе которой переживает рассказчик, автор имеет уже заранее определенное представление, обнаруживающееся еще в начале произведения. Как и в «Матери», он доверяет собственные мысли, по частям, разным персонажам: Мансуровой — о необходимости для революционной интеллигенции узнать подлинную «историю души города Окурова» (с. 208), Марку — о «европейском» и «азиатском» пластах в русском национальном характере, Тиунову — «богостроительство», Любе Матушкиной — «хорошее — правда, а дурное — неправда» (с. 455). Все вместе они складываются в единое мировоззрение, входящее в состав авторского, но не исчерпывающее его. У автора остается «смысловой избыток»[80], декларированный через отступления и оценки. Очевиден идеологический монологизм этого произведения. Его, как и в «Матери», можно назвать «коллективным», так как «верные» идеи героев дополняют друг друга, не вступая в полноценное диалогическое общение.

В отличие от «Матери», в «Кожемякине» представлена «враждебная» идеология: церковная проповедь терпения, смирения и бездействия старца Иоанна, идея политической власти капитала в лице Сухобаева, национальная ограниченность в речах Тиунова. Они разоблачаются как «ложные» в прямых авторских оценках: у Иоанна «круглая улыбочка», «командующий голос», «впечатление святости» (с. 353–354), Сухобаев «облизнул губы» и говорил «со злостью» (с. 471), чуждые автору слова Тиунова «сыпались на головы слушателей, как зерно из мешка, оглушая, создавая напряженное настроение» (с. 469). Мы видим, что «чужие» идеи замкнуты в авторском кругозоре

и не вступают ни друг с другом, ни с «верными» идеями в диалогический контакт.

Всем персонажам-идеологам, за исключением Матвея, присуще «одноголосое», твердо монологическое слово; их идеи даны им, как правило, «сразу все», без поисков и сомнений. Как уже говорилось, один Кожемякин показан в процессе становления «идеи», это рефлектирующий герой, постоянно прислушивающийся к чужим словам и мнениям, оценивающий себя с точки зрения других. Поэтому его слово очень часто похоже на «двуголосое». Матвей, казалось бы, открыт диалогу, но диалога не происходит, так как герой долго не имеет собственных слов и мыслей, пассивно воспринимая чужие. К концу произведения обретенное им «идеологическое слово» носит монологический, «одноголосый» характер, вливаясь в авторское идейное пространство.

Как и в «Матери», здесь нет «авторитарного» «евангельского» слова «по преданию» в силу субъективного характера авторского религиозно-философского мировоззрения. Поэтому, в отличие от Достоевского, роман Горького не имеет «надыдеологического» измерения.

«Верные» идеи в «Кожемякине» абстрактны, не соединены накрепко с личностями персонажей: так, о «согласии» говорят и сам Матвей, и Тиунов, и Марк Васильевич, о «богостроительстве» — Кожемякин, Люба Матушкина, Тиунов и др. Разве что «отрицательные» идеи в сочетании со своими носителями, казалось бы, создают «живые образы». Но это не индивидуальная, а социальная характерность: Иоанн — дворянин, Сухобаев — купец, что специально подчеркнуто в тексте.

Итак, жанровая поэтика «Кожемякина» имеет больше различий, чем сходства, с «идеологическим романом» Достоевского.

Проведенный текстуальный анализ некоторых образцов романного творчества символизма, реализма и «промежуточных» авторов 1900–1910-х гг. в целом свидетельствует об отходе от жанровой поэтики «идеологического романа» Достоевского. Если роман последнего был основан на диалогическом полифонизме, то в «серебряном веке» главным композиционным принципом становится идейный монологизм, не поднимающийся, в отличие от Достоевского, в «надыдеологическую» сферу. Элементы полифонической структуры сохраняются в произведениях Сологуба, Белого, Ремизова и др., но только как подчиненные, и обычно связаны с персонажами-идеологами «петер-

бургского периода» русской истории, как будто взятыми со страниц Достоевского. Именно авторская «идея», содержательно новая по сравнению с XIX в., становится главным героем в романистике «серебряного века». Необходимо также отметить замеченную нами у большинства рассмотренных авторов «серебряного века» «интерсубъектную целостность» с каким-либо из героев-идеологов, а также, при воплощении последовательных стадий становления авторской идеи в нескольких персонажах или при выражении авторской идеи «коллективом» персонажей, тенденцию к «многосубъектному повествованию»[81], характерному, в отличие от XIX в., именно для более поздней стадии «поэтики художественной модальности».

---

[1] *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380.

[2] Там же. С. 382–383.

[3] Там же. С. 387.

[4] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 455.

[5] *Мережковский Д. С.* Достоевский // *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. М.: Школа-пресс, 1996. С. 509–511.

[6] *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.: Худож. лит., 1989. С. 40–41.

[7] См. об этом подробнее: *Келдыш В. А.* Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX веков. М.: Наследие, 1992. С. 89.

[8] См.: *Гиппиус З. Н.* Опыт свободы. М.: Панорама, 1996. С. 334.

[9] *Мережковский Д. С.* Грядущий Хам. М.: Республика, 2004. С. 21.

[10] В. Львов-Рогачевский. См.: *Беззубов В.* Л. Андреев и традиции русского реализма. Таллин: Ээсти Раамат, 1984. С. 87.

[11] См.: *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. *А. С. Долинина.* Сб. 2. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 71–105.

[12] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. С. 56, 142, 150, 38.

[13] Там же. С. 411.

[14] Там же. С. 47.

[15] Там же. С. 130.

[16] Там же. С. 405–406.

[17] *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского (типология и поэти-

ка). Л.: изд. ЛГУ, 1985; *Эсалнек А. Я.* Типология романа. М.: изд. МГУ, 1991.

[18] См.: *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. С. 141–142.

[19] Там же. С. 120.

[20] Там же. С. 145, 164.

[21] *Келдыш В. А.* Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи... С. 77.

[22] *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1998. С. 47.

[23] Там же. С. 48.

[24] «Надыдейную» точку зрения, появившуюся в «пяти великих романах» Достоевского, впервые заметил *Г. С. Померанц*: «До "Записок" ("Записок из подполья".— *О. Б.*) Достоевский не находил позиции вне какой-то идеи (или группы идей) и по необходимости вынужден был становиться на почву той или иной идеи. После "Записок" он встал над идеями, нашел возможность оценивать идеи не с идейной, а с какой-то *надыдейной* точки зрения... Произошло отделение "идеи" от полноты истины, логики – от полноты развития духа. Долголетние претензии философии (и в особенности гегелевской) были отвергнуты» (*Померанц Г. С.* Эвклидовский и неэвклидовский разум в творчестве Достоевского // *Померанц Г. С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: РОССПЭН, 2003. С. 71). «Полнота истины» и «полнота развития духа» как «надыдеологический» авторский план в произведениях Достоевского и есть, повторяем, русское национально-религиозное «предание», включающее в себя как главную составляющую православные христианские ценности.

[25] Терминология взята из издания: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. *Н. Д. Тамарченко*. М.: Academia, 2004.

[26] *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 16.

[27] Там же. С. 16.

[28] Там же. С. 18.

[29] Нельзя не отметить некоторую уязвимость термина Б. А. Успенского «фразеологическая точка зрения» с позиции теории языка, в соответствии с которой фразеологизм — это некое устойчивое выражение. Б. А. Успенский явно имел в виду иное — речевой стиль персонажа, рассказчика или повествователя в произведении. Именно в последнем значении мы и будем использовать термин.

[30] Там же. С. 22–23.

[31] Там же. С. 25.

[32] Там же. С. 26.

[33] Там же. С. 23.

[34] Там же. С. 27.

[35] См.: Теория литературы: В 2 т. Т. 2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. С. 221.

[36] Там же. С. 253.

[37] *Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Приходько И. С., Тамарченко Н. Д.* Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века // Наст. изд. С. 15.

[38] Выражение В. А. Келдыша, обозначающее характер творчества ряда писателей рубежа XIX–XX вв. (Л. Н. Андреева, А. М. Ремизова и др.), совмещающего в себе черты реализма и модернизма.

[39] *Мережковский Д. С.* Грядущий Хам. С. 19.

[40] *Минц З. Г.* О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // *Мережковский Д. С.* Соч.: В 4 т. М.: Книга, 1989. Т. 1. С. 10.

[41] Там же. С. 10.

[42] Теория литературы... Т. 2. *Бройтман С. Н.* ... С. 254.

[43] *Успенский Б. А.* Поэтика композиции... С. 23.

[44] *Бойчук А. Г.* Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков... Т. 1. С. 782, 811.

[45] *Сологуб Ф. К.* Мелкий бес: Роман // *Сологуб Ф. К.* Свет и тени: Избранная проза. Минск: Мастацкая літаратура, 1988. С. 23. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[46] *Успенский Б. А.* Поэтика композиции... С. 109.

[47] Там же. С. 138.

[48] *Сологуб Ф. К.* Творимая легенда: Роман: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 170. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются том и страницы этого издания.

[49] *Бройтман С. Н.* Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков... Т. 1. С. 918–919.

[50] Там же. С. 912.

[51] Цит. по: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // *Белый А.* Петербург: Роман. М.: Наука, 1981. «Литературные памятники». С. 563.

[52] Цит. по: Там же. С. 564.

[53] Цит. по: Там же.

[54] *Белый А.* Серебряный голубь: Роман // *Белый А.* Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы. М.: Республика, 1995. С. 133–134. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[55] *Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург: изд. УрГПУ, 1996. С. 206.

[56] Там же. С. 220, 223.

[57] Там же. С. 239.

[58] Цит. по: *Ильев С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. С. 134.

[59] *Пискунов В. М.* Громы упадающей эпохи // *Белый А.* Собр. соч. Петербург: Роман. М.: Республика, 1994. С. 428.

[60] *Успенский Б. А.* Поэтика композиции... С. 121.

[61] История русской литературы конца XIX — начала XX века: В 2 т. Т. 1. М.: изд. центр «Академия», 2007. С. 237.

[62] *Ильин И. А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев // *Ильин И. А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 312–313.

[63] *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 37.

[64] См.: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Пруд: Роман. М.: Русская книга, 2000. С. 530–531.

[65] Теория литературы: В 2 т. Т. 2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. С. 253–254.

[66] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского... С. 125.

[67] *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: Пособие по спецкурсу. М.: РГГУ, 2001. С. 68.

[68] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Пруд: Роман. С. 33. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[69] *Андреев Л.* Сашка Жегулев: Роман // *Андреев Л.* Полн. собр. соч. Т. 5. СПб.: изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1913. С. 13. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[70] См.: Горький и его эпоха: Исследования и материалы: В 2 вып. Вып. 2. М.: Наука, 1989. С. 80.

[71] Там же. С. 86–87.

[72] *Голубков М. М.* Максим Горький. М.: изд. МГУ, 2000. С. 79.

[73] Там же.

[74] Там же. С. 80.

[75] *Горький М.* Мать: Роман // *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1950. С. 208. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[76] См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции... С. 33.

[77] *Горький М.* Жизнь Матвея Кожемякина. М.: Правда, 1985. С. 137. Далее в тексте статьи до окончания анализа романа в скобках даются страницы этого издания.

[78] *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия... С. 54.

[79] Там же.

[80] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского... С. 125.

[81] Теория литературы... Т. 2. *Бройтман С. Н.* ... С. 259.

Н. Д. Тамарченко

ПОВЕСТЬ

Предметом внимания в работе на данную тему должны быть, конечно, не только повести ведущих писателей, но и беллетристика — в лучших её образцах. По нашим подсчетам, речь должна идти, как минимум о 40 с лишним произведениях примерно 20 авторов. Но характеристика жанровых структур предполагает анализ каждого произведения как художественного целого, заданный же объем раздела вынуждает к жестким ограничениям. Поэтому от анализа повестей Л. Толстого приходится вовсе отказываться. Андреев, Брюсов, Бунин, Замятин, Горький, Кузмин, Куприн, Ремизов, Чехов, Шмелев представлены лишь одним своим произведением. И только для Кузмина сделано исключение, поскольку две интересующие нас повести тесно связаны друг с другом. Всего в работе разбираются 11 повестей 10 авторов[1].

В качестве критерия предварительной классификации материала примем типы характерной для жанра ситуации испытания.

I. *Испытание «социума»* (кризис национально-исторического мира, представленного замкнутым локусом или средой, а также характерным для них героем или группой персонажей). Варианты: а) внутреннее самораскрытие и саморазоблачение: «Деревня» и «Суходол» И. Бунина, «Неуемный бубен» А. Ремизова и «Городок Окуров» М. Горького; б) Раскрытие кризисной природы социума с помощью инородной («Человек из ресторана» И. Шмелева), а то и вообще «внежизненной» («Голубая звезда» Б. Зайцева) точки зрения персонажа.

II. Испытание героя. Здесь необходимо учесть различие между возможными акцентами либо на характере, либо на мировосприятии героя.

А. Испытание характера: а) встречей с *чужим миром* («Приключения Эме Лебёфа» М. Кузмина, «Хаджи-Мурат» Л. Толстого); б) контактом с *чужим мировосприятием* («Мисс Май» З. Гиппиус, «Гранатовый браслет» А. Куприна и, в ином варианте, «Ионыч» А. Чехова, «Уездное» Е. Замятина).

Б. Испытание сознания и мировосприятия: а) жизненная катастрофа вызывает мировоззренческий кризис («Дуэль» А. Чехова, «Хозяин и работник» Л. Толстого, «Крестовые сестры» А. Ремизова) или, наоборот, кризисное состояние мировоззрения приводит к жизненной катастрофе («Без дороги» В. Вересаева, «Поединок» А. Куприна); б) герой проводит психологический эксперимент над собой и/или другими: «Черный монах» А. Чехова, «Мысль» Л. Андреева, «Котик Летаев» А. Белого.

III. *Испытание идеи героя (и героя как идеолога).*

а) Судьба героя как проверка его дискуссионного тезиса (повесть-дискуссия): «Крейцерова соната», «Палата № 6»; б) Испытание веры героя его жизнью и/или смертью: «Отец Сергий» Л. Толстого, «Жизнь Василия Фивейского» и «Иуда Искариот» Л. Андреева; в) Испытание жизнью социального проекта (утопии): «Республика Южного креста» В. Брюсова.

I

1

«Кризис микромира» может быть раскрыт путем приобщения читателя к точкам зрения и позициям действующих лиц: локус, представляющий современную Россию в целом, тогда воспринимается и оценивается в собственных своих категориях.

В повести «Деревня» (1910) находим совмещение в изображенном мире взаимоисключающих противоположностей: ведь Россия, как говорит учитель Кузьмы Балашкин «...она вся — деревня...» (III, с. 70)[2]. Определенные аналогии с ней можно увидеть в «Обручении Даши» (1913) В. Брюсова: перед нами поворотный пункт в истории купеческого рода, показанный в значительной степени изнутри. Отец и сын здесь соотносятся примерно так же, как два брата у Бунина. При этом главный герой повести Брюсова, Кузьма — купец поневоле, а по внутренней склонности — книжник и начинающий поэт некрасовской школы, думающий о современном историческом моменте и о будущем России.

Однако центральная сюжетная ситуация — побег двоюродной сестры героя, Даши, которой угрожает насильственная выдача замуж, к импозантному франту и пустослову Липецкому и ее возврат в дом родственников — напоминает (как и все освещение купеческой среды в целом) пьесы Островского.

Прежде всего, можно вспомнить комедию «Не в свои сани не садись» с патриархальным купцом Русаковым (такова же и здесь купеческая фамилия) и искателем приданого франтом Вихоревым.

Но история семьи, как и у Бунина,— часть истории страны; семейный кризис — отражение исторического. Подзаголовок произведения — «Повесть из жизни 60-х годов»: показан кружок молодых радикалов и эмансипированных девушек, собирающихся организовать типографию на паях, упоминаются «Отцы и дети»; но в этом эпизоде скорее можно увидеть легкую тень антинигилистического романа[3]. Вторая линия сюжета — увлечение Кузьмы прогрессистской Фаиной.

Исторический конфликт патриархальных традиций и новых общественных веяний, представших в искаженном воплощении, разрешен для главных героев, как и в жанре комедии, разоблачением обманов, прозрением и возвратом к первоначальной ситуации. И как раз для Кузьмы все происшедшее подтверждает пословичную мудрость названия пьесы Островского: «А я себе зарок дал: в чужое общество не ходить». Однако в силу своей исторической природы конфликт этот должен неоднократно возобновляться; видимо, поэтому надежду на перемены герой все же сохраняет.

«Городок Окуров» М. Горького (1909) стилистически близок повести Ремизова «Неуемный бубен», тогда как сближения его с «Деревней» с целью объявить едва ли не главной задачей автора идеологическую полемику с Буниным[4] представляются нам искусственными.

Изображенный здесь мир, с одной стороны, настойчиво подается как особенное, самобытное и замкнутое целое. Об этом говорит композиционная рамка. В первой фразе городок на фоне равнины сравнивается с «затейливой игрушкой на широкой сморщенной ладони»[5], а в финальной — стук работающего где-то бондаря производит такое впечатление, как будто он «на весь город набивал тесный крепкий обруч» (X, с. 122).

В то же время вся повесть представляет собой ряд фрагментов — описаний и сцен, которые, на первый взгляд, никак не связаны друг с другом. В ней трудно прощупать сквозную фабулу: непонятно, от чего и к чему движется изображенная действительность, хотя она и показана как часть исторического процесса. Упоминаются недавняя русско-японская война и произошедшая несколько лет назад перепись населения, а тре-

вожное ожидание перемен, очевидно, связано с назревающими революционными событиями, причем текущее состояние в тексте прямо названо «смутным временем» (аналогия, которую можно встретить и у других авторов).

Но исторические события происходят где-то далеко, как бы в ином мире, о котором только приходят слухи и газетные или телеграфные сообщения, а потом и эта связь прерывается. Перед нами замкнутый и глухой провинциальный быт. Однако, он — предмет не только авторского изображения. И отнюдь не главный предмет.

В этой связи большое значение имеет вступительная часть — описание города и нравов, включая «Фелицатин раишко», за которым следует рассказ о разговорах «думающих людей Заречья» под ветлами, на берегу реки против городского бульвара, на темы «общие, фантастические и выходившие далеко за пределы жизни города Окурова» (X, с. 14). Знаменательна эта ситуация наблюдения за жизнью обитателей Шихана издали и со стороны при обсуждении такого рода тем. Для автора важно *самосознание* персонажей, их осмысление городской жизни в целом и собственной, в частности.

Далеко не случайно «думающими» оказываются зареченцы, а не обитатели лучшей и официальной части города: первые практически внесоциальны, лишены определенного статуса и дела, а потому и заинтересованы в разных вопросах — вплоть до «общих и фантастических». В этом изображении философствования как главного жизненного дела обитателей социального дна, а вовсе не в босячестве, и заключалось то открытие Горьким «нового материка духовного мира», о котором возвестил Мережковский[6]. И вот оказывается, что страна, в сущности — уездная, а Москва — словно бобровая шапка у человека, у которого нет приличной одежды и пусто в карманах. Но таково же и соотношение Заречья и Шихана. Все, что происходит в повести — *проверка* взаимосвязи Москвы и провинции в современной русской истории «на материале» взаимоотношений двух столь разнородных частей городка Окурова[7].

В основе сюжета лежит и другое противоречие: между индивидуальностью и массой, толпой. По словам Тиунова, «одинокие-то люди и есть самые лучшие, верные слуги миру». Сам он — местный по происхождению, но по жизненному опыту — чужой, много постранствовавший и испытавший, в наибольшей степени представляет взгляд окуровцев на собственную жизнь извне. Изнутри ее осознают и освещают двое других —

поэт и нескладный, некрасивый чудак Сима Девушкин и кулачный боец, красавец Бурмистров.

В то же время эти двое — люди, не по своей судьбе, а именно по своим возможностям резко выходящие за пределы средней нормы,— явно друг другу противопоставлены. В одном сочувствие к своим землякам и сострадание к ним сочетаются не только с неизбежной внешней отчужденностью, но и с внутренней независимостью и неспособностью в чем бы то ни было отступить от правды (отсюда — уважение к Симе чужого Окурову человека, дворника Четыхера). В другом непреодолимая потребность во всеобщей любви к себе соединена с необычайной нравственной пластичностью и органическим актерством, готовностью играть любую роль, которая может здесь и сейчас приковать внимание и обеспечить поклонение зрителей. В этих персонажах городок Окуров и проходит проверку историческим кризисом.

Первое событие, показанное не как одно из типичных и повторяющихся, а в качестве однократного и датированного, отнесенного к настоящему — явка Бурмистрова к исправнику и его донос на Тиунова. После нового рассказа о неоднократно бывавшем идет и новое, впервые происшедшее событие — сближение Симы с Лодкой. Оно как бы приравнивает чудака-поэта к Бурмистрову. Кроме того, оба имеют славу. И это связывает их не только с Заречьем, но и с Шиханом, т. е. собственно с городом («Слава Симы Девушкина перекинулась через реку»).

Сюжет и представляет собою реализацию взаимосвязей между социальными силами (обнаруживается, что доктор Ряхин, похожий на Тиунова, и Коля-телеграфист, напоминающий Симу, также способны обсуждать «общие, фантастические вопросы») и взаимоотношений главных героев. На этой основе происходит становление общего, как будто лишь явленного разными гранями в различных персонажах, «городского» самосознания и *испытание* его, которым оказывается предчувствуемый с самого начала бунт.

Обитателям Окурова в результате стечения исторических обстоятельств на недолгое время дана *свобода* («Разрушена теснота наша, простирайся, народ, как хочешь!»). И вот оказывается, что с этой свободой совершенно не справляются в первую очередь самые жаждущие ее люди. Лозунг «дайте человеку воли, пусть он сам видит, чего нельзя!» вполне естественно оборачивается бессмысленным *бунтом* и *убийством*.

Как говорит Артюшка Пистолет, «Чего делать будем со свободой? — вот где гвоздь!» И в то же время вторжению перемен город сопротивляется, полностью порывая свою внешнюю связь «с жизнью родной страны»: «Вся жизнь городка остановилась пред невидимой и неощутимой преградой» (X, с. 81, 84, 87, 96).

Это противоречие между стремлением к свободе и враждой к ней и выражается в финальном общении и конфликте Бурмистрова с толпой: в его театральном покаянии, которое неожиданно переходит в новое обвинение «смутьяна» Тиунова, в новое *торжество* «героя» *над людьми*, а затем — у собора — в *развенчание* его человеческой массой, «землей»: «Площадь была вымощена человеческими лицами, земля точно ожила, колебалась и смотрела на человека тысячами очей» и далее — «ему все казалось, что земля сверкает сотнями взглядов и что он идет по лицам людей» (X, с. 119, 121).

Конечно, вся совокупность выделенных нами мотивов восходит к Достоевскому[8]. Об этом говорят эпиграф к повести, фамилия Симы, а также его роль чудака, в котором удивительным образом и выражается дух времени, тогда как всех остальных «точно ветром отнесло в сторону», как замечено в романе «Идиот». Тема испытания города и героев *бунтом* вместе с фигурой красавца и силача (озорника и разбойника) Бурмистрова — своеобразный отклик на сюжет «Бесов». В обоих произведениях присутствуют мотивы *убийства юродивой (или юродивого)* и *самоубийства*, осуществленного или всего лишь возможного («удавлюсь»); герой у обоих авторов — Самозванец (Иван Царевич и отчасти Антихрист — «на пропятие идешь»). Но герой Горького на самом деле, конечно,— подобие лишь Федьки Каторжного, а не Ставрогина[9].

В большей степени неожиданным для «Городка Окурова» представляется отклик на другой русский роман о национально-историческом кризисе и о «новом человеке». Один из эпизодов повести начат фразой о том, что Сима любил сидеть на холме у дороги; сидел и «немотствуя, чутко слушал, как мимо него спокойно и неустанно течет широкая певучая волна жизни...» (X, с. 47). А в XXVI главе романа «Отцы и дети» сказано, что Катя часто сидела в саду, на скамье портика и предавалась тому ощущению полной тишины, «прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливанье широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас и в нас самих»[10]. Но ведь и в «Бесах» опыт тургеневского романа, как известно, не остался незамеченным.

2

Принципиально иной путь — изображение действительности с точки зрения, инородной для участников событий, но близкой автору. Такова, например, повесть И. Шмелева «Человек из ресторана» (1911). В ее структуре легко различаются два аспекта: сюжетный (история жизни, вернее — части жизни героя) и сам процесс рассказывания. Сосредоточенность читателя только на предмете изображения и связанной с ним социальной проблематике[11] вряд ли соответствовала бы авторской воле. Исповедальный рассказ происходит в настоящем, и это рассказ об открытии правды, а уже в ее свете изображено прошлое.

Правда эта («сияющая») связывается со словами старика, который торговал «теплым товаром», об опоре добрых людей на Бога[12]. Тем самым и предмет рассказывания меняется: жизнь — та ее часть, о которой рассказано,— процесс постижения истины, так что все события — толчки и этапы на пути к пониманию смысла жизни. А результат — «проникновение насквозь» (153): «У меня результат свой есть, внутри... Всему цену знаю. Ему ли, другому ли...» (154).

Таким образом, сюжет имеет двойственный вид и двойную функцию. С одной стороны, это рассказ о потерях. Это крушение обывательской мечты о благополучии, нажитом не слишком почетными трудами, о собственном доме и покойной старости. Герой всего или почти всего лишается (восстанавливается, и то отчасти, лишь его сомнительный социальный статус) — привычного положения, квартиры, семьи: «И как раскидал кто и порастащил все в моей жизни» (149). В то же время он выдерживает испытание деньгами, находит взаимопонимание с сыном и дочерью, получает внучку — новый свет в его жизни. Все это похоже на «обратный» *вариант притчи об Иове*:

«И вот когда я был в таком удручении и проклял всю свою судьбу и все, проклял в молчании и в тишине... проклял свою жизнь без просвета, тогда открылось мне как сияние в жизни. И пришло это сияние через муку и скорбь» (145).

С другой стороны, в ходе событий герой самоопределяется нравственно и переоценивает людей, с которыми связан и за которыми постоянно наблюдает: полюса представлены его другом Кириллом Саверьянычем и его сыном. Происходит внутренний поворот от почти безоговорочного уважения к власти и деньгам, от почти неограниченной мимикрии — к гордости

за сына и уважению к противникам власти. Среди существенных событий — самоубийство Кривого и его двойственное поведение (86), сумасшествие Черепахина.

Сюжет повести, как нам представляется, спроецирован на толстовскую традицию. В тексте и прямо идет речь об этом писателе: «очень резко пишет в книгах и по справедливости», а «ведь у нас вся жизнь проходит в глазах, жизнь очень разнообразная» (38)[13]. Но мы имеем в виду своеобразную перспективу, которую использовал Толстой в «Холстомере»: изображение человеческой жизни с «иночеловеческой» точки зрения. Такова и у Шмелева точка зрения «человека» из ресторана, т. е. того, кто в глазах общества не является человеком[14]. Но по своей стилистике повесть близка произведениям Достоевского, а именно — исповедальным рассказам таких персонажей, как Мармеладов[15].

Лакей, по словам героя,— *роль*, которая полностью поглощает человека («А лакей — он весь в услугу должен обратиться, и так, чтобы в нем уж ничего сверх этого не было»). Но именно такой метаморфозы с ним и не происходит. *Именно с его точки зрения и в условиях ресторана* раскрывается изнанка жизни: «Иной раз со всеми потрохами развертывается человек, и видно, что у него там за потроха, под крахмальными сорочками» (38). Ресторан здесь подобен аду: «А небо все-то звездами усеяно... И так там хорошо, и далеко, и тихо, а у нас — ад». И тут же: «а тут огни и блеск играет. Даже удивительно, как в волшебном царстве» (70).

Инфернализация ресторана идет, видимо, от символистов[16]. Он одновременно и театр, а точка зрения героя близка позиции шута и дурака (взгляд на зрительный зал «оттуда»): «...а в залах действуй, как все равно на театре. Особенно в ресторане, который славен. Ну, прямо как на театре, когда представляют царя или короля или там разбойников» (92). И гости ресторана в таком «перевернутом» освещении предстают «холуями и хамами» (57); но переворачивает ведь любое зеркало. Наоборот, у самих гостей — не то зрение: «Вот какое зрение у них!» (67). И всю свою жизнь в целом герой сравнивает одновременно с театром и с рестораном: «И вся-то жизнь моя — как услужение на чужих пирах... И вся-то жизнь — как один ресторан» (133).

Таким образом, испытанию здесь подвергается герой вместе с изображенным миром; но поскольку последний показан всецело в кругозоре героя, он проходит своеобразную проверку на соответствие человечности.

* * *

Рассмотренной группе произведений присущи две характерных и взаимосвязанных особенности: «метонимические» образы главных героев и мирка, непосредственно их окружающего. Все они репрезентируют свой мирок точно так же, как этот последний — Россию в целом.

II

Испытание характера, проверка героя на тождество себе означают преобладание внешней точки зрения повествователя или рассказчика на действия персонажа. Его собственное ви́дение мира предметом прямого изображения не становится. При такой художественной задаче большое значение приобретают авантюрные события. В одних случаях они создают внешний фон сюжета, развивающегося в замкнутом мирке (повесть Ф. Сологуба «Барышня Лиза» (1914); в других, наоборот, в центре внимания может оказаться путешествие, исходный или конечный пункт которого — идиллический мирок («Приключения Эме Лебефа» (1907) и «Путешествие сера Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1913) М. Кузмина).

Совершенно очевидно, что в обеих повестях М. Кузмина перед нами стилизации авантюрного романа XVII–XVIII веков[17]. В тематическом отношении и по внешней структуре произведения представляются скорее очень разными. Первое — сочетание психологического любовного романа с плутовским, заставляющее вспомнить о «Манон Леско», второе — сочетание с плутовским романом романа путешествий (в частности, морских): вплоть до сближения в некоторых эпизодах с таким образцом последнего, как история Робинзона Крузо. «Приключения Эме Лебефа» разделяются на 4 части; при этом первая включает 6 глав, вторая — 9, третья — 13 и четвертая — 9. «Путешествие сера Джона Фирфакса» состоит из 10 глав.

В обоих произведениях есть особенность, их объединяющая: заключительный эпизод выглядит совершенно немотивированным обрывом сюжета, традиционного для названных разновидностей романа. Это наглядно свидетельствует о преобразовании у Кузмина стилизуемой романной формы[18], результат которого, по-видимому, именно повесть[19]. Вряд ли достаточно будет сказать, что фабула обрывается потому, что «Кузмину не важно здесь ее разрешение»[20] или потому, что «у таких ро-

манов не могло быть своего конца; они все кончились в один и тот же день: 21 января 1793 г., когда скатилась с эшафота голова Людовика XVI»[21]. Первое объяснение порождает новый вопрос (о причинах, по которым именно «здесь» не требуется «разрешение» фабулы), а второй аргумент слишком явно не выдерживает критики. Так, в повести С. Ауслендера «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо» (опубликована через год после «Приключений Эме Лебефа» и написана, очевидно, в подражание им[22]) развитие сюжета приближает героя и читателя именно к событиям, непосредственно предшествовавшим казни Людовика XVI. Тем не менее, стилизация авантюрного романа XVIII в. сочетается здесь с вполне традиционной развязкой: герой, приобретший в жизни и успешно разыгрывавший в театре амплуа первого любовника, в итоге остепеняется. Бурные исторические события лишь стимулировали его обращение к семейным ценностям и добродетелям: он женится на довольно обыкновенной дочери состоятельного представителя третьего сословия.

Итак, стоит еще раз вглядеться и вдуматься в странные финалы двух произведений М. Кузмина. «Приключения Эме Лебефа» заканчиваются внезапным обрывом ничего не значащей светской фразы, с которой камерфрау Берта фон Либкозенфельдт обращается к главному герою произведения. Между тем, непосредственно перед этим моментом герой узнает одновременно, с одной стороны, о резком повороте в развитии придворных интриг, который, возможно, связан с убийством (отравлением) и как будто грозит ему изгнанием и смертью, с другой — о деле некоего юноши, связанном с борьбой «целой массы людей» против «тиранов»[23]. Таким образом, история оборвана не просто на одном из самых интересных мест, а в неопределенной ситуации, допускающей самые разные, но как будто одинаково художественно не значимые для автора варианты продолжения.

Такой прием известен в романе — например, у Стерна. Но не в романе авантюрном. В данном случае эту особенность можно считать авторским указанием на то, что необходимую смысловую завершенность читатель должен искать вовсе не в итогах развития сюжета, к чему, казалось бы, его вынуждала традиция авантюрного романа. В чем же тогда эти смысловые итоги могут заключаться?

Некоторую подсказку читателю дает финал «Путешествия сера Джона Фирфакса»: история здесь начинается уходом ге-

роя из родного дома и отъездом из родной страны, а заканчивается возвратом. Странствия, тем самым, связаны с противопоставлением «своего» мира «чужому» и с возможностью в результате осмыслить последний уже со стороны как целое. Но в таком случае становится заметным родство второго финала с первым: история Джона Фирфакса оборвана как раз в том смысле, что никакого ожидаемого ретроспективного осмысления событий не содержит. Более того, неразъясненной и неразгаданной остается столь важная для сюжета фигура Джека Брайта, отмеченная странным сочетанием признаков бандита с большой дороги и жреца-участника мистических ритуалов.

В традиции «классического» авантюрного романа кумулятивный ряд событий, включающий самые разные и никак не связанные друг с другом встречи и обстоятельства, всегда освещался ретроспективным взглядом героя, умудренного опытом и подводящего итоги своей жизни. Эта точка зрения, вполне противоположная восприятию событий героем-участником, который ничего впереди не знает и не предвидит, и придавала сюжету завершенность, позволяя остановиться там, где уже складывалось впечатление полноты обзора всех сфер жизни. При этом в разных вариантах такого романа — как плутовском (например, в «Жизни Ласарильо с Тормеса»), так и психологическом («Манон Леско») — обе точки зрения главного действующего лица были неизменны и совершенно не связаны друг с другом: не было никакого перехода от одной к другой.

Совершенно иная картина в двух произведениях Кузмина, этот жанр стилизующих. Ни в «Приключениях Эме Лебефа», ни в «Путешествии сера Джона Фирфакса» нет никакой ретроспекции. Зато точка зрения героя-деятеля в них динамична. И эта динамика находится в очевидной связи с тем, что области жизни, в которых протекают сюжетные события, связаны друг с другом не принципом кумуляции, а *контрастом* разных *культур*.

В истории Эме Лебефа это Франция и Германия, переходным звеном между которыми служит Италия. При этом если первый из культурных миров стилизован под действительность французского романа XVIII века, то Италия здесь скорее напоминает авантюрный роман Дюма («Граф Монте-Кристо»), а изображение Германии — придворные интриги в «Житейских воззрениях кота Мурра». Точно так же в истории Джона Фирфакса Англии романов XVIII в. противостоят, с одной стороны, Франция плутовских романов той же эпохи, с другой —

романтизированный более поздними образцами авантюрной традиции (например, тем же «Графом Монте-Кристо») Восток: Турция с центральными для сюжета персонажами-греками и Сирия.

Таким образом, внешняя сторона приключений героев Кузмина сочетается с внутренней: герои оказываются перед необходимостью осознать и осмыслить мир как соотношение противоположных культур, т. е. перед задачей, явно превышающей их возможности. Отсюда и мотив неразгаданной тайны в обоих произведениях.

Испытание характера связано здесь с другим испытанием: *способности героя к познанию мира*. Авантюрный сюжет определяется, по мысли М. М. Бахтина, задачами, которые решает типичный для него герой — «вечный и себе равный человек»: таковы «самосохранение, жажда победы и торжества, жажда обладания, чувственная любовь»[24]. М. Кузмин, подобно Пушкину, оставляет своих героев в непростую для них минуту: в данном случае — *на пороге* открытия в мире иного смысла, нежели такого рода ценности. Но тем самым он заставляет читателя увидеть значимость этого смысла и недоступность его персонажам, а следовательно — подвести не авантюрные (и вообще не романные, ибо явно поучительные) итоги их судеб[25].

* * *

В рассмотренных произведениях испытание характера сочетается с противопоставлением разных социальных сфер и даже целых культурных миров. Это означает, что характер проверяется на соответствие не локусу, к которому принадлежит первоначально, а именно миру в целом.

III

1

Обратимся теперь к повестям, где испытание героя ведет либо к его возвышению («Мисс Май» З. Гиппиус, «Гранатовый браслет» А. Куприна); либо, наоборот, к деградации («Ионыч» А. Чехова, «Уездное» Е. Замятина).

В повести А. Куприна «Гранатовый браслет» (1911) название соотнесено с эпиграфом — *L. Van Beethoven. 2 Son. (op. 2, № 2). Largo Appassionato* — указывает на соотнесенность сю-

жетных функций вещи и невещественной музыки в его структуре. И браслет, и звучание сонаты Бетховена даны в восприятии главной героини — княгини Веры Шеиной. И то, и другое передано ей, хотя и по-разному, в дар «маленьким чиновником» и духовно значительным человеком, Желтковым. Первый подарок как будто обозначает финал истории, начавшейся, как упомянуто в письме, семь лет назад. В то же время он оказывается началом новой истории, которая заканчивается смертью Желткова и исполнением сонаты.

Два сопоставленных таким образом этапа развития единого сюжета симметричны: поворот от первого из них ко второму происходит в самом центре текста. В повести всего XIII главок; мы видим вместе с героиней браслет и письмо в конце V главки, в конце VI князь Василий Львович рассказывает «сатирическую» историю «Княгиня Вера и влюбленный телеграфист», а в конце VII сестра князя спрашивает генерала Аносова: «...неужели в самом деле вы никогда не любили настоящей любовью? Знаете, такой любовью, которая... ну, которая... словом... святой, чистой, вечной любовью... неземной... Неужели не любили?»[26]

Действительно, то, что с таким трудом пытается выразить Людмила Львовна, противопоставлено в повести совсем иному: тому, что лишь внешне похоже — в той или иной степени,— но все-таки явно не «настоящее». И оба представления трасформированы в сюжет, в определенные «истории».

В первой, условно говоря, половине повести соотнесены с сюжетом ее второй половины не только «сатирические» (точнее — пародийные) истории Василия Львовича, но также вовсе не смешные истории генерала Аносова. И те, и другие — о любви и при этом построены по шаблонам, хотя и разным. В рассказе Шеина телеграфист «переодевается трубочистом и, вымазавшись сажей, проникает в будуар княгини Веры» — отклик на приключения Андрия в повести Гоголя. Другая тема у князя — «вот он в одежде деревенской бабы поступает на нашу кухню простой судомойкой», разумеется,— из «Домика в Коломне».

Авантюрная, хотя отнюдь не комическая — скорее, мелодраматическая — традиция заметна и в рассказах генерала (они строятся «по какому-то милому древнему стереотипу») — недаром Аносов вспоминает «историю Машеньки Леско и кавалера де Грие». Но, по его словам, подлинная любовь «должна быть трагедией». Шеин, уже понаблюдав за Желтковым, чув-

ствует, что «присутствует при какой-то громадной трагедии души» и «не может здесь паясничать»; а его жена, узнав подробности свидания, уверена, «что этот человек убьет себя» (IV, 453–457, 462–463, 472–473).

Перед нами *антиномия* любви возможной, какая в жизни бывает, вполне укладывается в ее законы, так что признаки «настоящего» уживаются в ней с другими (она, по выражению генерала, неизбежно принимает «пошлые формы»), и любви невозможной, вообще невместимой в существующие формы жизни — именно такой, которой не касаются «никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы». Это противопоставление ознаменовано, с одной стороны, самим видом подарка: «низкопробный» браслет, посредине которого пять «прекрасных» гранатов. Их «кровавые» огни так же соотносятся с пошлой оболочкой, как пародийные истории князя с предстоящей трагедией. С другой стороны, Желтков перед отправкой последнего письма и самоубийством просит хозяйку квартиры повесить браслет на икону Богородицы. С этим согласуется его переосмысление слов молитвы «Да святится имя Твое» как адресованных Вере Николаевне, ибо она в его сознании ассоциируется с Богородицей-Землей: «В Вас как будто воплотилась вся красота земли»[27].

Такая любовь реализуется только в смерти и через смерть. И вот невозможное свидание Веры Николаевны с Желтковым все-таки состоялось, и когда она положила под голову трупа красную розу, вдруг оправдались в ее сознании «почти пророческие слова» Аносова: «та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее». А затем, когда в ответ на просьбу «сыграть что-нибудь» звучит, как она и ждала, «то самое место из второй сонаты, о котором просил этот мертвец с смешной фамилией Желтков», умерший, начиная уже с этих *странных* слов, как будто оказывается *живым*. В ее сознании музыка звучит его речью — и не только молитвой, но в итоге утешением и примирением со смертью, поскольку любовь все-таки реализовалась: «...мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки» (IV, 478–480).

Переосмысление рассказанной вначале истории, на котором строится сюжет, представляет собой, таким образом, смену точки зрения главной героини, *сдвиг в ее мировосприятии* и, в определенной степени (что столь характерно для жанра) — жизненный урок. Так понятая проблема повести — в первую очередь не социальная, а психологическая и философско-этическая —

была исключительно современной: «Надо не быть людьми, а как достичь этого? Надо жить вне жизни, а за ее пределами лишь смерть! Надо дышать только любовью, но еще нет страны, где вечно веет этот воздух!» — писал В. Я. Брюсов Н. И. Петровской[28].

Об этом же речь идет и в повестях Гиппиус, не говоря уже о поэзии символизма и о традиции переосмысления средневекового культа Прекрасной Дамы в предшествующей русской литературе (она восходит через роман «Идиот» к пушкинской балладе о «рыцаре бедном»). В то же время повесть Куприна обращена и к иной линии традиции.

Прежде всего, здесь, как и у Гиппиус, есть отзвук тургеневского романа: характеристика сестры княгини Веры, которая начинается словами «Анна вся состояла из веселой безалаберности и милых, иногда странных противоречий...», напоминает аналогичные пассажи об Анне Сергеевне Одинцовой и о княгине Р. в «Отцах и детях». А в обсуждении генералом и Верой вопроса о браке (особенно, в рассказе Аносова о том, как он женился и об измене жены) можно увидеть отклик на «Крейцерову сонату».

2

Неуклонная деградация героя, аналогичная той, которая изображена Чеховым в «Ионыче»,— вплоть до того момента, когда герой становится значительно ниже уровня окружающей его среды,— показана в повести Е. Замятина «Уездное». Сюжет имеет циклическую структуру: история героя начинается с провала на экзамене по закону Божьему и изгнания из дома. А в ее конце, собираясь лжесвидетельствовать в суде, Барыба думает: «Опять провалюсь, второй раз»[29]. И за этим следует второе и последнее изгнание.

Можно решить, что обрамление представляет собой своеобразный травестийный вариант библейско-евангельских сюжетов — о первородном грехе (вопрос на экзамене) и о блудном сыне. И в таком случае цепь включенных в него основных событий — серия нарушений основных библейских заповедей. Но в повести есть существенные отступления от такой логики. Купчиха использует Барыбу и делает его «барином»: он в этой ситуации, по крайней мере, не инициативен. Под грех прелюбодеяния подходит лишь его поступок с Полькой. Первое подлинное и сознательное предательство — только кража денег у

монаха. Поэтому при симметричности двух главных частей истории вторая хуже первой: предательство, однажды совершенное, становится профессией. Что и увенчивается отданием друга Тимоши на казнь. Словом, герой Замятина — почти Иуда: может быть, отсюда и его «язычество»?

Несмотря на явное сходство с «жанровыми» зарисовками в духе Г. Успенского, на подчеркнуто бытовой, насыщенный лексикой изображенной среды язык рассказчика[30], повесть ориентирована на высокую литературную традицию. Отметим отклик на темы романов Достоевского: Тимоша полемизирует с теодицеей, проводит эксперименты — в том числе и над детьми (допустит ли Бог, чтобы невинные дети заразились туберкулезом). Связь с этой традицией заметна и в стилистике заглавий, представляющих собою цитаты из речи героев. В то же время изображение суда в «Уездном» напоминает «Воскресение» Л. Толстого: расследование проводит полковник с больным желудком и безразличием к делу.

Однако, наряду с этой художественно и этически высокой традицией, повесть соотносит себя и с литературой лубочной: сюжеты книжек, накупленных Барыбой, судя по их названиям,— «Преступный монах и его сокровища», «Кучер Королевы Испанской» — как будто вполне соответствуют событиям истории самого героя.

В итоге наиболее близки «Уездному» произведения позднего Чехова. К «Ионычу», очевидно, отсылает читателя последняя фраза повести о *сходстве героя с языческим идолом* — «воскресшей курганной бабой». Другое место — реплика старика из торговцев — видимо, содержит аллюзию на «Человека в футляре», на знаменитую фразу «Много уж их нынче развелось...»: «Развелись всякие... Кончилось в посаде старинное житье, взбаламутили, да».

У Замятина, как и у Чехова,— *признак исторического кризиса* (ср. в тексте «Уездного» мотивы наступления новых времен и упоминания о граде Китеже) — появление исключений из рода человеческого. Это отпадение от нормы либо в еще не наступившую полную обезличенность (пока еще жизнь не запрещена циркулярно, но дело идет к тому), либо в изначальную дикость.

* * *

В сущности, главные герои рассмотренной группы повестей — разновидности «маленького» или «футлярного» челове-

ка. Тип видения мира они усваивают посредством идеологических шаблонов, циркулирующих в любой среде и различающихся по содержанию, но не по функции. Все, что находится за пределами готовых представлений и сложившегося бытового уклада, им непонятно, сомнительно (хотя бывает и заманчиво). Поэтому перемена в отношении героя к миру изображается преимущественно через новые особенности его поведения и образа жизни.

IV

Рассмотрим теперь произведения, в которых акцентированы духовный кризис и внутренняя точка зрения персонажа. Толчком к этому кризису может быть жизненная *катастрофа* (случай, как в «Хозяине и работнике» Л. Толстого или болезнь, как в «Худой траве» И. Бунина (1913)). Но и, наоборот, мировоззренческий кризис может стать причиной смерти героя, как в «Без дороги» В. Вересаева (1895). Наконец, внешняя и внутренняя катастрофа героя иногда — выражение катастрофичности современной жизни в целом (Тьма» Л. Андреева (1907), «Пятая язва» А. Ремизова (1912)).

1

«Худая трава» И. Бунина преемственно связана с произведениями Л. Толстого: с наибольшей очевидностью это относится к рассказу «Три смерти»[31]. То, что в данном случае перед нами повесть, а не рассказ, видно в первую очередь не столько из довольно значительного объема (20 страниц, текст разделен на девять главок), не характерного для рассказов именно этого автора, сколько благодаря пословичному эпиграфу и явной установке на иносказательность и извлечение урока. Пословица эта — «Худая трава из поля вон» — повторяется в VI главке, в реплике главного героя, применяющего к собственной неизбежной смерти общую и внешнюю точку зрения.

Отсюда заметно, что смерть может рассматриваться с точки зрения жизни: так и относятся к болезни Аверкия и к его приближающемуся концу окружающие. Но и жизнь с ее интересами и переживаниями — хозяйственными и любовными — может рассматриваться с точки зрения смерти[32].

Так воспринимает Аверкий пропажу, а затем и явное воровство и убийство лесником телушки, которую «с великими

лишениями нажила себе» его старуха. В стихийно возникшем суде над лесником он, «со своим равнодушием к земным делам» и «гробовым лицом», принимает сторону явно виновного. И это несмотря на то, что жена — самый близкий для него человек, первую встречу с которой много лет назад он — единственную — помнит во всех подробностях: этим воспоминанием заканчивается предшествующая, III главка. А в финале IV появляется выразительный штрих: у старухи именно после вмешательства Аверкия в расследование кражи «не осталось никакой надежды» на его выздоровление.

Внешний сюжетный поворот — приезд дочери с мужем и ребенком — показан в следующей, V главке, представляющей собой геометрический центр текста. В главке VI разговор Аверкия с зятем о своей предстоящей смерти и фраза о худой траве воспринимаются на фоне только что закончившейся любовной сцены, про которую умирающий думает: «Значит, так надо... значит, ему дочь моя не хороша, иную надо».

Происходит взаимное испытание двух мировосприятий: в их столкновении выявляется относительная правда и ограниченность каждого из них. Одно, сильное своим всеприятием и оправданием смерти («Бог оброку требует... А то бы столько греха развелось!»), близостью к природе (незадолго до смерти Аверкия «умирая, высохли и погнили травы»), оборачивается безразличием к людям и проверяется на причастность, применимость к человеческой жизни с ее законными интересами. Другое испытывается на гуманность, человечность: о дочери в предпоследней главке сказано, что «осенью умерла ее девочка — это снова сделало ее молодой и свободной».

В финале, в конце IX главки, умирающий, представив себе свою могилу на косогоре за селом, и услышав как бы оттуда, из-за грани жизни, плач над нею, совершенно по-новому переживает свой уход (этот момент, на наш взгляд, наиболее близок «Смерти Ивана Ильича»): «"Ах, это дочь!" — подумал Аверкий с радостью, с нежностью, с затрепетавшей в груди сладкой надеждой на что-то...» Таким образом, финал представляет собой примирение противоположностей.

2

Иной вариант испытания мировосприятия мы видим в повести А. Ремизова «Пятая язва» (1912). По своей речевой и субъектной структуре она чрезвычайно близка «Крестовым сест-

рам». То же разноречие, более того — разноязычие: учитываются и социально-культурное многообразие (от сугубо разговорной речи до цитат из сакральных текстов), и исторические различия (от текущей современности до древней Руси), и местные речения, в частности,— многократно повторенные прозвища всех действующих лиц[33]. То же многообразие точек зрения, среди которых взгляд рассказчика — не только на равных с другими, но зачастую от них не отграничен.

Наглядное выражение этих структурных особенностей — фрагментарность. Текст разделен не только на главы: начиная с третьей, каждая из них поделена графически еще и на части, причем их количество к концу возрастает. Одновременно логические связи между ними (например, сопоставления по контрасту) заменяются простой одновременностью изображенных событий. В результате структура последней, шестой главы, состоящей из шести небольших отрывков (в пятом всего восемь строк) производит впечатление монтажа. Мозаичность речевой и субъектной структуры произведения соответствует предмету изображения: множественности вставных историй, побочных сюжетных линий или только элементов того и другого — отдельных и как бы самостоятельно значимых событий. Существование единого сюжета поэтому вообще вызывает сомнения.

Отсюда и мысль о том, что в судьбе следователя Боброва, главного героя повести, показан лишь один, причем достаточно случайный, кризисный момент. Миропониманию героя, основанному на идее долга и законности, противостоит, как полагают, лишь неупорядоченная стихия жизни (т. е., в сущности,— авторская трактовка ее смысла)[34], а не иная, но не менее весомая, правда[35], носителем которой может быть другой персонаж или несколько персонажей. В действительности, читатель может прийти к адекватному пониманию авторской позиции лишь через анализ структуры произведения, в которой присутствует, хотя это не слишком очевидно, столь значимая для жанра симметрия в расположении главных событий и эпизодов.

На первый взгляд, такая особенность «Пятой язве» вообще совершенно чужда и даже очевидно совсем противоположное — асимметричность структуры. Первая половина произведения (главы первая — третья) представляется до странности затянутой экспозицией. В самом деле: здесь с разных точек зрения освещается взаимное отчуждение и противостояние обитателей города Студенца и следователя Боброва. Это противопоставле-

ние выражено сначала композиционно (в смене предмета изображения от первой главы ко второй), а затем — графически: в разделении третьей главы на две части. В первой ее половине речь идет о городе, во второй — о герое[36].

Что касается города, то в его изображении решаются, как может показаться, нравоописательные задачи. Студенец — особый мирок со своими анекдотами-преданиями, летописью местных казусов, местной поэзией и музыкой и своим городским самосознанием, о котором свидетельствуют прозвища почти всех изображенных лиц и рассуждения рассказчика о том, кому из них за какие грехи и в какой именно области ада скорее всего нашлось бы подходящее место. Своеобразие этого мирка характеризуют в особенности повышенный и вполне гласный интерес к телу и полу, страсть к называнию всего «своими именами» и к «обезьянскому гоготу» — в сочетании с пародийным отталкиванием от *высокой* лексики и стилистики (переделка хрестоматии Поливанова в книгу «для старшего возраста» и фраза «чист Бобров как поцелуй ребенка»). В изображении же Боброва, антипода студенецкого общества, как кажется, акцентированы, наоборот, обособленное частное существование и связанная с ним интенсивная духовная работа (ср. его мысли: «Да у всякого ли есть она, эта глубина, глубина души хваленая, чтобы чувствовать?» — IV, с. 227).

Только с начала четвертой главы исходная ситуация явно обостряется — возникает целый ряд событий. После нашествия невесть откуда взявшихся и столь же неожиданно и таинственно исчезнувших червей у исправника Антонова вырастают ослиные уши. На соборной площади вместо губернатора торжественно встречают экзаменатора Лепетова с купцом Нахабиным.

Нельзя не заметить попутно, что изображение города в целом и особенно в этой главе отзывается щедринской историей Глупова, на которую тут же (по поводу ослиных ушей) и дана стилистически маркированная отсылка: «Памятные книги времени — летопись студенецкая — помнят события куда знаменательнее: и не такое было деемо и творимо — и был мир и любы, порядок и благочиние» (IV, с. 242). Не менее очевидны и отклики на Гоголя[37]: и в упоминании о городских лужах с поросятами, и в появлении «ложного ревизора»[38], и, наконец, в истории ссоры казначея с городским головой, которые «судились из-за лисы» и дошли до правительствующего сената и прошения на высочайшее имя (IV, с. 249).

В четвертой главе, в отличие от предшествующей, нет разделения двух планов — внутреннего и внешнего. Оно возобновляется лишь в следующей, пятой, вторая часть которой посвящена изображению внутренней жизни Боброва. Зато в первой части этой главы продолжают множиться слухи: о ведьме, о рождении у бабушки черта. Затем идет рассказ о деле поджигателя Сухова — судебной ошибке Боброва и о том, как следователь упал в овраг; наконец,— о том, как старец Шапаев лечил блудом и, будучи привлечен к дознанию, спорил с Бобровым о преступлении и законе.

Отсюда впечатление сквозного ряда нарастающих странных или нелепых слухов и событий. Продолжение этого ряда в шестой главе (земский начальник застрелил «жену как зайца», рассказ о чудотворной лампадке) обрамлено изображением Боброва и его внутреннего состояния, т. е. становится здесь центром. Во второй части этого обрамления показана смерть Боброва, которая, таким образом, выглядит итогом всех событий, начавшихся в четвертой главе.

В результате возникает впечатление характеризующего изображенный мир сквозного кумулятивного нагромождения казусов, которое приводит к заключительной катастрофе и связанной с нею смене точки зрения на исходную сюжетную ситуацию (смерть Боброва усиливает и утверждает ее серьезный и даже трагический аспект).

Такая сюжетная структура свойственна скорее новелле, чем повести. Кроме того, поскольку в первых трех главах было акцентировано противопоставление героя и города, а также их точек зрения друг на друга, напрашивается мысль о том, что их первоначальный антагонизм в ходе событий сменяется все большим сближением.

Структура произведения, действительно, так выглядит. Недостаток изложенной интерпретации — не в ее необоснованности, а лишь в ее поверхностности. Конфликт героя и города имеет основу, значительно более серьезную, чем различия в психологии и бытовом укладе, а в сюжетной структуре наряду с кумулятивным нарастанием присутствует принцип возвратного циклического движения и, следовательно, равновесия событий, имеющих противоположное значение. Да и сближение героя и города имеет в повести более глубокий смысл.

Начнем с фактов, которые говорят о симметрии в структуре произведения. После разговора со старцем Шапаевым сле-

дователь вспоминает ночной разговор с женой в далеком прошлом:

«Он вдруг о жене вспомнил и с той захватывающей тоскою, с какой вспоминал только в первые годы разлада, ту ночь вспомнил, когда его к жене ночью позвали.

"Знаю, все знаю!" — ясно прозвучал над ним ее голос, те слова ее» (IV, с. 265).

Если этот фрагмент находится в *предпоследней* (пятой) главе, то в конце *второй* главы помещен упомянутый здесь эпизод признания Прасковьей Ивановной своей вины, «случай, уж окончательно загнавший Боброва в его жестокое "молчанное житие"» (IV, с. 229). Эта «рифма ситуаций» устанавливает параллель между тогдашним его осуждением жены и теперешним осуждением старца. Но Шапаев, напротив, заставил почувствовать вину самого Боброва.

Заметим, что сопоставленные таким образом персонажи имеют в повести двойственные функции. С одной стороны, в указанных ситуациях герою и его культу закона противостоит не просто стихия жизни, но и определенная *правда* ее — правда чужого страдания и ответного сострадания, в свете которого преступник, как говорит Шапаев,— «несчастный». Поэтому Боброву одновременно вспоминаются и молитвы отца за мать перед образом Богородицы, и общее с отцом чувство вины перед матерью за ее страдания (эта молитва, причастность ребенка к непонятной ему вине отца и чувство жалости к матери показаны в самом начале второй главы).

С другой стороны, старец Шапаев, как мы уже упоминали, лечит женщин блудом; а о жене следователя, Прасковье Ивановне в городе «всякий знает», что она — «женщина невзыскательная — гостиница несонная» и что из их дочерей только первая «и есть следовательская дочка». Бобров же, о чем также известно всему городу, впервые узнав об измене жены, от контактов с нею навсегда отказался и за свое воздержание признан «феноменом».

Итак, чужая Боброву правда странным образом сочетается с блудом. И поскольку Прасковья Ивановна, в отличие от старца и в полную противоположность своему мужу, «всюду свой человек и столп во всех студенецких дрязгах», это сочетание характеризует город не в меньшей степени, чем упомянутый нами ряд событий.

Как видно, противостояние героя городу имеет и другой, более глубокий аспект: Бобров в глазах города — отклонение

от нормы «телесной» жизни, включающей блуд и пьянство (заметим, что и у Щедрина в «Истории одного города» акцентирована телесность персонажей). И, наоборот, с его точки зрения, город — низменный и грязный Хаос, которому он противопоставляет твердый, чистый и верный себе вечный Порядок.

Экспозиция и содержит переход от внешней стороны конфликта к этой внутренней. Сначала, в первой главе, дан взгляд на основную сюжетную ситуацию изнутри города: от лица рассказчика — носителя коллективного сознания, при всех личных коррективах к нему. Выясняется, что необъяснимая вражда города к Боброву, неприятие его во всех отношениях (каковые попутно и обрисованы) — вплоть до именования следователя «пятой язвой», «бичом и истребителем рода человеческого» — могут быть объяснены только его собственной замкнутостью, внутренней его отчужденностью от всех.

В портрете героя подчеркнуты «каменность» и «прямота»: «окаменевшее неподвижное лицо», «глядит прямо в глаза»; «прямой взгляд», «сидит прямо, прямой, окаменелый весь, и воротнички его кажутся, как камень, и голос — слова падают как камень» (IV, с. 220). У всех — «людской путь» (название главы), только у Боброва какой-то иной и при своей безупречной чистоте словно нечеловеческий.

Задача второй главы как будто — показать ту же ситуацию с прямо противоположной точки зрения, изнутри жизни героя и в свете его восприятия жизни. Однако главным здесь оказывается, вопреки ожиданиям,— не отношение Боброва к городу, а его отдаленное прошлое: драма жизни его родителей и мучительное сострадание к ним. Между тем, драма эта проистекает из того же самого *отчуждения* от людей и от обычной («нечистой») жизни, о котором шла речь в первой главе, только здесь оно свойственно Марье Васильевне Бобровой.

По поводу рассказанной семейной истории в первый и последний раз в повести высказано следующее обобщение:

«Пропасть между людьми вскрывается не тогда, когда они умышленно раздражают друг друга, а когда, не ведая, нехотя и совсем не желая, даже напротив, желая совсем другого, невольно один ранит другого. Тут уж, значит, у души с душой в самой основе нет никакой связи, и люди совсем чужие» (IV, с. 225).

«Умышленно» — это сказано как раз о взаимоотношениях города и Боброва. Но подлинная «пятая язва» — *отчуждение*, отсутствие внутренней связи между людьми[39] — имеет всеобщий характер и далеко не случайные причины.

В том, что касается личности и судьбы Боброва, причины эти показаны также посредством противопоставления, но не его — городу, а двух женщин, с которыми неразрывно связана его жизнь — его матери и его жены: «И как у матери сущность ее — д у х ж и в ы й, горящий в ней, покорял себе в неволю на всю жизнь, так у жены сущность ее — л и ц е з е м н о е, пламенность одна, бездушная, кровь покоряла навсегда» (IV, с. 228). Оба начала — высшее в матери и низшее в жене (в другом месте по ее же поводу сказано «огонь преисподней») — герою повести на самом деле одинаково близки. Поэтому он изначально несет в себе, наряду с правдой Закона, другую, противоположную правду.

Но именно эта двойственность и делает его внутреннюю жизнь и судьбу выражением противоречий всего изображенного мира. От города в этом отношении Бобров отличается тем, что воплощает собою как бы отчужденное от него, но все же его собственное *самосознание*.

Не случайно в главе третьей «Молчанное житье» Бобров оказывается «сочинителем», т. е. неким двойником автора. Лишь в его сознании город выглядит частью истории страны, многовекового противостояния закона и беззакония. И только он предчувствует историческую катастрофу — гибель России «в конечные дни земли и света». (А в другом месте сказано как бы от «общего» лица: «дни уж идут на нас, о которых и сказать страшно» — IV, с. 261.)

И в то же время в плач «над разоренностью земли русской» и о «погибели русского народа» выливается у Боброва не что иное, как «тоска собственной своей разоренности» (IV, с. 237). Эту внутреннюю двойственность, непосредственно выражающую всеобщий кризис, он и стремится преодолеть своей фанатической приверженностью Закону.

Вот почему в этом внутреннем аспекте сюжета точка поворота одновременно — *судебная ошибка* Боброва и его *падение в овраг*. Для Боброва его суд впервые оказывается неправ. Но лишь из-за последующего падения в овраг и *ушиба*, вначале почти не замеченного («боком ушибся больно о камни, но сразу поднялся, будто и не падал»), но оказавшегося роковым, он начинает в случайности подозревать закономерность:

«И вот в первый раз за столько лет он спросил себя, да прав ли он со своей законностью, и надо ли русскому народу его законность, в законности ли все спасение России?

Когда его вывалил в овраг ямщик Фарутин, он почувствовал, как внутри его перевернулось что-то, но он забыл тогда же, будто и не заметил, а вот вспомнил, а вспомнил потому, что в душе его что-то перевернулось.

Острая боль подкатывала к сердцу» (IV, с. 265).

Если внешний план изображения ориентирован на Щедрина и отчасти на Гоголя, то в главном событии «внутреннего сюжета» нельзя не увидеть отклик на «Смерть Ивана Ильича». Как и у Толстого, случайный ушиб — начало последнего пути: к неизбежной смерти. И на этом пути обретается не только сознание бессмысленности прожитой жизни (Боброву «стало жаль... жизни своей, которая истратилась ни за что»), но и своей причастности ко всем людям, которым он прежде себя — в качестве судьи (и в прямом, и в переносном смысле) — противопоставлял.

Подобно тому, как умирающему герою Толстого вспомнился пример из гимназического учебника логики о Кае («Все люди смертны, Кай — человек, следовательно...»), с которым он никак не мог себя отождествить, герой Ремизова в такой же ситуации вдруг впервые отождествляет себя с китайцем, дело которого он когда-то вычитал в газете: ставит себя на место человека, который не мог понять приговор. И опять-таки, как у Толстого, предстояние человека небытию — это и есть подлинный суд: «Он, Бобров, стоит перед судьей <...> ...его, судебного следователя, статского советника Боброва судят. Да, он виновен, он ошибся. И вот судили. Как! За одну ошибку и так жестоко?» (IV, с. 277–278). Напомним, что первоначальное название повести Толстого — «Смерть судьи» и что суд над судьей — акцентированная в ней ситуация.

При всем различии литературных традиций, на которые ориентировано изображение внешнего и внутреннего планов сюжета, перед нами два аспекта одной реальности и одного художественного целого. Между ними последовательно и настойчиво устанавливаются многообразные взаимные подобия.

Дело «поджигателя Сухова» синхронизировано с поворотной точкой внешнего плана сюжета: «случилось оно как раз в студенецкое дубоножие с чудесными антоновскими ушами и именинной встречей экзаменатору Лепетову» (IV, с. 258). К тому же история с ушами мотивирована «ошибкой» исправника (ср. «ошибку» следователя), который с самого начала выступает в качестве самого активного носителя общего городского

недовольства Бобровым и в этом смысле — главного его антагониста. Противопоставление матери и жены героя дополняется их сближением (ночные сцены и чувства сострадания и собственной вины).

Потенциальная внутренняя двойственность следователя в итоге событий — как результат испытания его «каменной твердости» жизнью — оборачивается явной расколотостью сознания: «И была душа его, как разодранный плат» (IV, с. 267). Но другой (по сравнению с исправником) его антипод, жена, также наделена двойственностью:

«Прасковья Ивановна, так Богом одаренная, была до конца желанной, поскольку, желая и действуя, оставалась сама собою в своей самости — животным прекрасным и добрым, и становилась невыносимой — мелочной и мелкой, сварливой и завистливой, жадной и жестокой, как только высказывался в ней человек не безыменный, а с метрикою, занимающий определенное положение в обществе» (IV, с. 228).

Можно заметить, что в соотношении этих персонажей противоположность героя и города представлена как в зеркальном (обратно-симметричном) взаимоотражении: в ней — сочетание прекрасного и доброго животного с бездушной социальной ролью; в нем — совмещение высокой духовности с подавляемой низменной животностью.

Не случайно Боброву, подозреваемому всеми в полной импотенции, снится сон, в котором он с величайшим страхом переживает угрозу кастрации (IV, с. 268). В контексте этих же, столь значимых для повести, мотивов тела и пола новое ощущение родства с людьми, к которому приходит герой, выглядит чувством причастности к общей у него с другими людьми телесной природе. Вспоминая одну убитую, он вдруг видит в ней жену, а затем думает: «Как это просто... перстная земля, как все, как я, а я-то...» (IV, с. 277).

Итак, кризис показанного в повести обособленного сознания отражает в себе пограничное историческое состояние всей России, перспективу ее возможной гибели или спасения (герой вспоминает прототип современной ситуации — Смутное время и публицистику Авраамия Палицына). Но тот же кризис отражен и в коллективном сознании города: здесь он предстает как «дубоножие», вершинный момент «глуповской» истории (она проецируется на собственный мифологический прообраз — травестийное изложение истории Ноева ковчега[39а]).

V

Теперь предметом нашего внимания будут произведения, в которых герой так или иначе осуществляет *психологический эксперимент* над собою и/или другими людьми. Но для автора и читателя испытанию подвергается именно свойственный такому персонажу *особый тип мировосприятия*: допущение человеком собственной избранности и, следовательно, своего права рассматривать других людей как объект изучения, средство для достижения определенных целей и т. д.

В повести Л. Андреева «Мысль» (1902) очевидно сходство с романом Достоевского «Преступление и наказание», к которому есть прямая отсылка: «Вспомните Раскольникова, этого так жалко и так нелепо погибшего человека, и тьму ему подобных» (I, с. 387). О такой литературной ориентации произведения говорит и родство фамилий («Керженцев» — также указывает на раскол[40]). Отсюда соблазн сразу ответить на вопрос: в чем состоит различие двух трактовок проблемы преступления и наказания (или проблемы «индивидуалистического бунта» и т. п.)[41]. Однако в свете нашей общей темы гораздо актуальнее вопрос о том, почему сходная, если не идентичная, проблема у Л. Андреева разрабатывается в другой жанровой структуре (романом «Мысль» никто не считает; правда, ее обычно называют «рассказом»). И, следовательно, разумнее начинать именно с описания этой структуры, ее конкретного варианта.

Текст повести складывается из ряда фрагментов записок героя (пронумерованных «листов») и обрамляющих эти записки вводных и заключительных сообщений и комментариев повествователя[42]. Начало рамки ставит вопросы о вменяемости героя-преступника, о том, должно ли его считать душевно здоровым человеком. С такой точки зрения, записки — «письменные объяснения», т. е. особого рода показания, «данные» Керженцевым, приобщенные к материалам следствия и послужившие основой заключения экспертов (впечатление достоверности «материалов» создается, в частности, внезапным перебивом порядка следования фрагментов: после четвертого — «На клочке»). В конце рамки сообщения повествователя касаются итогов «расследования» вопроса о вменяемости: хода судебного заседания и мнений экспертов.

Это означает, что с внешней точки зрения преступление доктора Керженцева — повод для выяснения: существует ли в данном случае обусловленность *убийства болезнью*. Но тот же самый вопрос находим и в записках: «Притворялся ли я сумасшедшим, чтобы убить, или убил потому, что был сумасшедшим?» (I, 419). И он остается для героя неразрешенным. Так же и для экспертов, мнения которых, как и предвидел «испытуемый», разделились пополам[43].

При видимом сходстве и как бы равенстве внешней и внутренней точек зрения на одни и те же факты преимущество отдано внутренней точке зрения, с которой случившееся — нечто неизмеримо более значительное, чем просто юридический казус. Ибо вопрос о связи убийства с болезнью и был главным мотивом убийства: оно служило проверкой мысли о возможности намеренного, обдуманного преступления *под видом* или под маской *болезни*, внезапного приступа или помешательства.

Такая структура порождает ряд вопросов по поводу соотношения с романом Достоевского: 1) сведена ли вся проблема преступления и наказания у Андреева к одному — психологическому — аспекту так, что он включает в себя все остальные, или другие аспекты в повести вообще не затронуты? 2) должно ли здесь говорить об испытании героем себя или правильнее — об испытании идеи? 3) связано ли с различием трактовок преступления и наказания двумя авторами различие созданных ими жанровых форм?

Начнем с того, какие возможности предоставляет форма записок и какие ограничения с ней связаны. По традиции, идущей от Достоевского («Записки из подполья»[44]), записки — форма изображения самосознания как незавершенного по своей природе. Но разрешаемый в данном случае вопрос — это и есть вопрос о самодостаточности человека. Герой ближе к финалу говорит, что его тянет к людям, чтобы найти «источники жизни» и «снова стать себе другом» (I, с. 419). Как видно, он остается всецело замкнутым на себе: никакого выхода к реальному другому — как самоценному субъекту, а не средству для собственного обновления, у него нет. Об этом же свидетельствует и то, что сказано в записках о детях, о девочке. Преступление для героя исключительно — испытание *себя* (проверка, проба) на самодостаточность. Таким образом, мы видим полную адекватность формы особой трактовке философско-этической проблемы.

Но ответом на поставленный вопрос такая форма стать не может: кругозор героя не отграничен в достаточной степени от авторского. Необходима содержательная внешняя точка зрения. У Достоевского (в «Записках») ее дают другие сознания, хотя контакт с ними интериоризован героем. Здесь изображающее сознание совершенно изолировано. Отсюда необходимость обрамления записок героя речью повествователя.

На первый взгляд, создаваемая рамкой внешняя точка зрения сугубо нейтральна и носит лишь осведомительный характер[45]. Но в эту общую картину явно не вписывается фраза повествователя о смерти в глазах: «И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула сама равнодушная и немая смерть» (I, с. 420).

«Сюжет записок» представляет собою загадку, поскольку итоги самосознания находятся вне кругозора героя; они — в кругозоре автора. С этой точки зрения, перед нами непримиримо расколотое, двойственное сознание, причем эта двойственность не осознается, но лишь изнутри переживается. Герой говорит, что его мысль из головы «ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину. И оттуда она кричала, как посторонний, как сбежавший раб...» (I, с. 409). И тут же он признает самого себя «рабом» мысли (I, с. 410). Отсюда и поиски выхода в изменении внешнего положения, внешней судьбы: герой надеется, что судьи дадут ему то, чего он хочет — каторгу. Отсюда же и идея о взрывчатом веществе, вернее — ее оборотная сторона: она — свидетельство того, что внутри сознания существует опасность взрыва. И действительно, в финале раскол сознания[46] оборачивается его полной гибелью.

При сравнении Керженцева с Раскольниковым[47] заметно, что, несмотря на ряд мотивов, сближающих этих персонажей, у Л. Андреева другая, чисто психологическая трактовка тех же проблем[48]. Речь идет здесь о проверке себя, *но не идеи, которая больше «я»*. В сущности, у Керженцева нет полноценной, подлинной идеи[49], а потому нет и преступления как «нового слова». Ведь «слово» всегда к кому-то обращено и при этом оно изначально не только свое.

В повести Андреева катастрофа заключается в наступившем двойничестве (слово героя — «двойственники»), в открытии героем того факта, что человек — не одно со своей мыслью. Особенно значимо переживание собственной *мысли* как «пья-

ной змеи»[50], парадоксально сочетающее мифологический символ Хаоса с мыслью, соотносимой по традиции с разумностью миропорядка. Внутреннему расколу отвечает раздвоение самой реальности: у читателя нет уверенности в том, что события представлены адекватно, что герой различает действительность и воображаемое.

Итак, в повести Л. Андреева мы находим практически все те аспекты проблемы, что и в романе Достоевского. Прямой отклик на роман (на финал сна Раскольникова об убийстве старухи) можно увидеть в следующем пассаже о любви к идее: «На вершину высокой горы вознесла она меня, и я видел, как глубоко внизу копошились людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом перед жизнью и смертью, с их церквами, обеднями и молебнами... Царь над самим собой, я был царем и над миром» (I, с. 417–418). С этим «карнавальным увенчанием короля-самозванца» (Бахтин) соседствует, конечно, и развенчание: «Долой с трона, жалкая, бессильная мысль» (I, с. 413). Но перед нами в точном смысле слова *карнавал в одиночку*. Нет контакта с чужими сознаниями и даже самой его возможности: показательно в этом смысле отношение героя к Маше, которая здесь явно замещает Соню Мармеладову. В результате полифоническая структура «Преступления и наказания» редуцирована Андреевым до внутренней диалогичности «Двойника».

* * *

Эксперимент героя в рассмотренных случаях — его попытка понять и освоить самосознание в качестве творческой силы, которая имеет сверхличную природу и онтологическую значимость. Поэтому везде ощутим религиозно-философский подтекст эксперимента — то богоборческий, то направленный, наоборот, на слияние с Творцом. И, соответственно,— то утверждающий разрыв между героем и человечеством, то раскрывающий их глубинное родство. Но проверяется не соответствие самосознания высшей истине (смыслу бытия), а его эффективность по отношению к собственной и/или чужой психологии, а также собственной и/или чужой судьбе. Этот оттенок психологического и просто жизненного прагматизма не позволяет нам говорить здесь об испытании идеи или человека идеи.

VI

Объект эксперимента героя в следующих повестях, напротив,— как раз идея, т. е. некое общезначимое истолкование Правды. Произведения, в которых мы находим такого рода ситуацию, связаны с особыми жанрами-источниками. Таковы философская повесть XVIII века, «кризисные» (М. М. Бахтин) жития, а также утопии и антиутопии Нового времени.

1

В чеховской «Палате № 6» (1892) настолько очевидна традиционность жанровой структуры, что требуются специальные аналитические усилия для ответа на вопрос: что принципиально нового вносит в эту традицию автор?

Речь идет о философской повести XVIII в. Обсуждению определенной проблемы, поискам и проверке ее решений подчинены не только диалоги персонажей-идеологов, но также история основного героя, представляющая собой либо иллюстрацию, либо проверку дискуссионного тезиса жизнью (возможно и сочетание этих функций)[51]. Такого рода повесть-дискуссия, созданная, в частности, Вольтером и маркизом де Садом, достаточно хорошо знакома русской литературе XIX в. Таковы «Сорока-воровка» и «Доктор Крупов» Герцена, к которым в конце же века присоединяются «Крейцерова соната» Л. Толстого и «Три разговора» Вл. Соловьева[52].

Признаки принадлежности повести Чехова к этой традиции очевидны. Во-первых, идеи, с которыми соотнесены жизненные позиции героев, спроецированы на историю философской мысли: некоторые имена называются (Марк Аврелий), иные остаются не названными. Текст в этом отношении провоцирует исследователя на разыскание источников — влиятельных в 1890-е гг. философско-этических концепций — и трактовку повести как полемического произведения[53]. Во-вторых, личность персонажа здесь выглядит (правда, лишь в некоторой степени) адекватной тому жизненному принципу, который он выражает и отстаивает. В-третьих, изображенная действительность достаточно условна (все частное «носит исключительно символический характер»), что достигается последовательным отвлечением от подробностей быта и от «мира интимных чувств»: описания имеют целью изобразить «принципы, институты, учреждения»[54]. В-четвертых, разговоры, в которых

сталкиваются философские обоснования жизненных позиций, получают прямое отражение в сюжете. При этом большую роль играет случайность как выражение бессмысленной хаотичности жизни, противостоящей требованиям разума[55]. В-пятых, та перемена в судьбе персонажа, которая выражает идею проверки философского тезиса жизнью, имеет притчевый смысл.

Когда доктор Рагин попадает в палату для сумасшедших, его убеждение в том, что внешние обстоятельства безразличны и не влияют на внутреннюю жизнь человека, подвергается очень жестокой проверке. Смена участи вынуждает его войти в чужое положение, взглянуть на известную ситуацию с чужой точки зрения (ср. такого рода сюжет, например, в притче Толстого «Ассирийский царь Ассархадон», а также функцию вставной притчи — разговора с дервишем — в «Кандиде»)[56].

Однако у Чехова дискуссия не в начале, а в самом центре произведения (IX–X главки из XIX), да и проверка происходит не сразу: поворот мы видим в середине главы XVI, в эпизоде ссоры Рагина с его приятелем-почтмейстером, а подлинное значение случившегося раскрывается лишь в трех последних главах. Эти внешне выраженные структурные преобразования свидетельствуют о переосмыслении традиционной семантики жанра.

Начало повести выдержано скорее в очерковом духе: читателя приглашают взглянуть на больницу и флигель, причем «экскурсия» происходит в незавершенном настоящем. На этом фоне даны двойные возвраты в прошлое — предыстории главных героев. Оба персонажа своей судьбой выделены, противопоставлены всем другим — отсюда и ряд признаков сходства между ними, которые уже отмечались исследователями[57]. Но при этом они не только адекватны своим позициям психологически, но также физически им противоположны: повышенная этическая требовательность к жизни и судорожная активность Громова сочетаются с его телесной слабостью, а пассивность Рагина и его наклонность к уступкам и трусливым компромиссам контрастируют с его физической мощью.

Резкий Громов добр, а мягкий Рагин равнодушен. Чрезмерной подозрительности первого равна безоглядная доверчивость второго, и при этом оба — субъективно честные люди. Не менее странные несоответствия обнаруживает и сам ход дискуссии. Врач Рагин ищет исключительно гуманитарные аргументы, а юрист Громов — естественно-научные (он очень точно го-

ворит о различии реакций на боль у простых и сложных организмов).

Во всем этом нетрудно увидеть авторское стремление уравновесить противоположности. Точно так же уравниваются при всей противоположности два противопоставленных локуса: больница с флигелем для душевнобольных и город, пространства «болезни» и «здоровья»[58]. Другая функция такого рода мотивов заключается, по-видимому, в том, чтобы оценка идеологической позиции персонажа не могла быть отождествлена с его оценкой как личности.

Спор главных героев обнаруживает и другой аспект их сопоставления. Здесь герои не относительно равны при всех различиях, а наоборот, при внешнем сходстве судеб и высказываний абсолютно противоположны. Отношение Громова к жизни сполна оплачено его судьбой. Он занят поиском не отвлеченной истины, а этически достойной реакции на окружающую античеловеческую «действительность». Напротив, его оппонент — сугубый теоретик, для которого интеллектуальная высота и логическая оправданность тезиса интереснее и важнее реальной несправедливости и человеческих страданий.

По точным суждениям исследователей, Рагин — «пессимист и интеллектуальный гедонист»[59], «Громов для него — не столько живой, несчастный, страдающий человек, сколько еще одна — "говорящая" книга; читая ее, доктор испытывает интеллектуальное наслаждение»[60]. Отсюда и необходимость проверки жизнью, т. е. собственным страданием теоретика, именно этой теории. Не случайно так важны в «Палате № 6» вопросы о совести (в изображении Рагина — вплоть до конца) и о бессмертии души.

Однако безусловное осуждение идеологической позиции Рагина сочетается в силу уже указанных причин с не менее безусловным ему сочувствием[61]. В итоге утверждается, что с точки зрения совести, практически бессмысленный и бесперспективный бунт оправдан и необходим (ср. сопоставления творчества Чехова с экзистенциализмом).

2

Испытание идеи особого рода — утопической концепции «государства Разума» — смысловое и образное ядро повести В. Я. Брюсова «Республика Южного Креста». Подзаголовок произведения — «Статья в специальном № "Северо-европей-

ского вечернего вестника"», т. е. в целом по композиционно-речевой форме оно представляет собой стилизацию газетного отчета. Во вступительной части текста этот отчет противопоставляет себя другим описаниям «страшной катастрофы», постигшей Республику, и ставит своей целью дать «свод всех достоверных сведений, какие пока имеем о трагедии, разыгравшейся на Южном полюсе»[62].

Такой прием позволяет, с одной стороны, представить рассказ о неудавшейся попытке создания идеального государства в качестве условно-исторического (художественно-достоверного) факта. С другой стороны, он мотивирует помещение этого рассказа о прошлом — более и менее отдаленном — в рамку, отнесенную к незавершенному (а тем самым — максимально реальному) настоящему. Последние строки отчета содержат обещание знакомить читателей «со всеми новыми открытиями, которые будут сделаны в несчастной столице Республики Южного Креста» (94).

Оценка социального эксперимента, таким образом, дается с точки зрения его места в истории: существование Республики, отнесенное примерно к XXI в. (в Звездном городе во время эпидемии была возобновлена «после почти трехвекового перерыва открытая смертная казнь» — 86), продолжается чуть более сорока лет. Не менее значимо и место экспериментального государства в природе: вступительная часть повести содержит описание его особого географического положения и связанного с природными условиями своеобразия экономического и бытового уклада.

Еще одна функция начала первой части обрамления — предвещание разгадки случившегося: сообщения о «событиях фантастических и невероятных» здесь объяснены заведомой недостоверностью показаний спасшихся жителей Звездного города. Ведь они «как известно, все были поражены психическим расстройством» (76). Эпидемия душевной болезни, которая почти не знала исключений (но тем показательнее эти исключения), и есть главный мотив центральной части повести — причина катастрофы, которая, в свою очередь, нуждается в объяснении.

На объяснение скрытых причин происшедшего и направлены сведения об истории создания Республики, ее географическом положении, социальном устройстве, предваряющие главную часть рассказа. В то же время избранная автором-творцом форма «статьи» неких безличных журналистов мотивирует от-

каз от прямого ответа на вопрос о влиянии «строя жизни» в этом государстве «на возникновение и распространение роковой эпидемии». Такой ответ объявлен «задачей будущего историка» (80).

Отсюда сочетание в предваряющем рассказе двух точек зрения: констатация того, что мог бы в свое время увидеть любой объективный наблюдатель («путешественник» — фигура, характерная для жанра утопии), постоянно дополняется демонстрацией *изнанки* видимого, обнаружившейся в свете уже известной катастрофы. Создается двойственное в любой точке, квазиобъективное, в действительности *разоблачающее* описание. При этом «лицо» Республики оказывается слишком явным для читателя слепком с классических утопий; зато не столь очевидны, а потому, быть может, более значимы присутствующие в описании оборотной стороны этого государства авторские отсылки к антиутопической литературной традиции.

Географическая изоляция нового государства вполне традиционна. Ново, однако, то, что границы его, с такой точки зрения, не безусловны и устанавливаются дипломатическим путем. Традиционно также богатство утопического общества (ср., например, страну Эльдорадо у Вольтера), но впервые оно объяснено накоплением капиталов и развитием техники в лоне «треста сталелитейных заводов».

Город, являющийся, как всегда, средоточием Республики, несомненно, претендует быть центром мира: отсюда название его (Звездный), расположение именно «на самом полюсе», возведение здания ратуши «в той воображаемой точке, где проходит земная ось и сходятся все земные меридианы» (77). Об этом должно говорить и острие шпиля этого здания, направленное в высшую точку неба над этим местом. Наконец, об этом же свидетельствует расположение улиц, воспроизводящее рисунок меридианов и параллелей. Но претензии города быть как бы идеальным образом всего земного мироустройства противоречит тут же указанная одинаковость высоты и внешности построек, отсутствие окон, замена естественного света искусственным и отмена времен года. О противоречии искусственной цивилизации природе говорят также сведения о «напряженной жизни» в немногих населенных пунктах и о необитаемости всей прочей страны.

В итоге складывается представление о концентрации в одном месте и раскрытии сущности глубоких противоречий всей человеческой цивилизации. Только этим и можно объяснить,

почему показанное далее «психическое расстройство» поражает в первую очередь жителей Звездного города, несмотря на то, что он «считался одним из самых веселых городов мира» (79).

В описании принципов государственного устройства, его законов и институций расхождение внешнего и внутреннего, скрытого становится уже вполне очевидным. Кажущееся «крайнее народовластие» и забота о разнообразных нуждах населения, материальных и духовных, прикрывают «чисто самодержавную тиранию членов-учредителей бывшего треста»; «беспощадную регламентацию всей жизни страны»: «При кажущейся свободе жизнь граждан была нормирована до мельчайших подробностей» (79), вплоть до практического устранения границ между частной и общественной ее сферами. Бдительная слежка за возможными проявлениями недовольства (штат шпионов, тайная полиция Совета) дополняется духовным рабством «осчастливленного» большинства и политическими убийствами исключений, не поддающихся административным внушениям.

Бросается в глаза сходство этой картины с обездушенным технологическим раем О. Хаксли и «олигархическим коллективизмом» Д. Оруэлла, которых Брюсов опередил на тридцать–сорок лет. Прозорливость писателя объяснима его непосредственной опорой на открытия Достоевского: идеи разделения людей на десять тысяч страдальцев, взявших на себя бремя познания добра и зла, и «стомиллионное счастливое стадо» в речах Великого инквизитора о будущем, а также критику идеи Хрустального дворца в «Записках из подполья»[63].

В согласии с этой традицией находится центральный сюжетный поворот повести. Заболевание «противоречием» (mania contradicens) живо напоминает фразу подпольного Парадоксалиста о том, что если людей устроить окончательно и совершенно благополучно, то обязательно явится какой-нибудь «господин с ретроградной и насмешливою физиономией», который спросит: «а не столкнуть ли нам все это благоразумие... к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!»[64] С текстом «Записок из подполья» в повести Брюсова есть и более глубокая связь: в обоих случаях перед нами бунт человеческой природы против попытки насильственно остановить ход истории (как сказано у Достоевского там же, человечеству, достигшему всего, останется только «спать, кушать пряники и хлопотать о непрекращении всемирной истории» — V, 116).

Попытка окончательно облагодетельствовать людей, отняв у них свободу воли, т. е. способность к выбору и самоопределению, Достоевским расценивается как дьяволово искушение, другая сторона которого — утрата объединяющих нравственных понятий, которая, как видно из эпилога «Преступления и наказания», может привести человечество к гибели и даже к антропофагии.

И вот сквозь видимость утопического города, т. е. земного *рая*, изначально просвечивает *ад* (может быть, как раз поэтому шпиль ратуши, который должен быть устремлен в зенит, смотрит на самом деле в надир), а его развлечения явно отдают Содомом и Гоморрой. В результате же эпидемии начинается всеобщее взаимное уничтожение, включая насилие над детьми и, действительно, *антропофагию*, причем бывшая столица разума становится «величайшим и отвратительнейшим Бедламом, который когда-либо видела земля» (91). И тем знаменательнее, что организатор спасательных мер Орас Дивиль, действовавший всецело по собственной воле, и группа его «столь же самоотверженных», т. е. вполне добровольных, помощников оказались не подверженными заболеванию «противоречием».

Таким образом, повесть Брюсова актуализировала традицию, восходящую непосредственно к романам Достоевского и «Запискам из подполья», в которых, в свою очередь, было учтено, по-видимому, сочетание утопических и антиутопических тенденций в философском романе и повести эпохи Просвещения.

* * *

Эксперимент героя (или определенного коллектива) исходит из гипотезы о Правде, т. е. об адекватной трактовке мирового смысла. Конечно, эта идея испытывается на соответствие жизни. Но и сами Земля и человечество проверяются на соответствие идее о Правде (или о Боге). В этом отношении третий тип структуры повести рубежа веков оказывается антиподом-двойником первого.

---

[1] В относительно полном объеме изложенный замысел осуществлен в моей книге: Русская повесть Серебряного века. М., 2007.

[2] Ср.: *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов (Рассказ и повесть) // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 181–182; *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990. С. 77.

[3] Ср.: *Литвин Э. С.* Валерий Брюсов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 512.

[4] См.: *Михайлов О.* И. А. Бунин. Жизнь и творчество: Литературно-критический очерк. Тула, 1987. С. 136–138.

[5] *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 10. С. 7. Произведения Горького далее цитируются по этому изданию. Том и страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

[6] См.: *Мережковский Д. С.* Грядущий хам. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 46.

[7] Ср. противоположное мнение: Русская литература конца XIX — начала XX в. 1907–1917. М., 1972. С. 31.

[8] Ср.: «Что у Горького "На дне", то у Достоевского — "Подполье": и то, и другое — прежде всего не внешнее, социально-экономическое положение, а внутреннее, психологическое состояние» (*Мережковский Д. С.* Там же. С. 58–59).

[9] Ю. М. Лотман указал на «парность» этих фигур, представляющих как бы в распавшемся виде традиционный тип «джентльмена-разбойника». См.: *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 48.

[10] *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1954. С. 343. Далее ссылки на роман даются в тексте.

[11] См.: *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953. М., 1994. С. 194.

[12] *Шмелев И. С.* Избранное. М., 1989. С. 58, 148–149. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

[13] Ср.: *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов. (Рассказ и повесть). С. 220–221.

[14] Ср.: *Сливицкая О. В.* Реалистическая проза 1910-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 614.

[15] Ср.: *Ильин И. А.* Одинокий художник / Сост., предисл. и примеч. *В. И. Белова.* М., 1993. С. 111.

[16] См.: *Магомедова Д. М.* Комментируя Блока. М., 2004. С. 93–94.

[17] *Эйхенбаум Б.* О прозе М. Кузмина // *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 349. Ср.: *Шубин Э. А.* Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 89.

[18] Прямо противоположное мнение см.: *Николаев Д. Д.* Художественное своеобразие авантюрной прозы А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А. Н. Толстой и его литературное окружение). М., 2002. С. 66–67.

[19] Ср. другое мнение: «"Приключения Эме Лебефа" — это решенный в миниатюрных пропорциях и написанный с предельно экономным использованием лексического материала роман со всеми необходимыми сюжетными компонентами, пружинами интриги, набором персонажей, отличающими многостраничные "оригиналы" — романы Лесажа, Мариво, аббата Прево, Кребийона-сына и других авторов» (*Лавров А., Тименчик Р.* «Милые старые миры и грядущий век».

Штрихи к портрету М. Кузмина // *Кузмин М.* Избр. произв. Л., 1990. С. 11).

[20] *Эйхенбаум Б.* О прозе М. Кузмина. С. 349.

[21] *Кузмин М.* Избр. произв. С. 553.

[22] См.: *Ауслендер С.* Петербургские апокрифы: Роман, повести, рассказы. СПб., 2005. С. 683 (Комментарий *А. М. Грачевой*).

[23] *Кузмин М.* Избр. произв. С. 358–359.

[24] *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 119.

[25] Трактовку произведений Кузмина как чисто развлекательных см.: *Шубин Э. А.* Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 89.

[26] *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1958. С. 457. Произведение далее цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках после цитаты.

[27] Ср. у Блока: «Ты в поля отошла без возврата / Да святится Имя Твое» (1907).

[28] *Брюсов Валерий, Петровская Нина.* Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 94.

[29] *Замятин Е.* Избр. произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. М., 1989. С. 86.

[30] С этой точки зрения, Б. М. Эйхенбаум отнес повесть к «школе» Ремизова. См.: *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 289–292. Замечания о сказе в «Уездном» см.: *Lönnquist B.* Сказ Замятина и антиэнтропийная функция текста // Sub Rosa: In gonorem Lenae Scilárd. Budapest, 2005. S. 433.

[31] Ср. другое мнение: «Многое роднит это произведение с рассказом Л. Толстого "Смерть Ивана Ильича"» (*Гречнев В. Я.* О прозе XIX–XX вв. СПб., 2000. С. 121).

[32] Ср. мнение о том, что в повести господствует точка зрения Аверкия: *Колобаева Л. А.* Проза И. А. Бунина. 2-е изд. М., 2000. С. 21.

[33] Ср.: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 275.

[34] См.: *Колобаева Л. А.* «Право на субъективность» (Алексей Ремизов и Лев Шестов) // Вопросы литературы. 1994. Вып. V. С. 70. Ср.: *Козьменко М. В.* Алексей Ремизов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. С. 363.

[35] См., однако: «Герой повести "Пятая язва"... несет кару за отступничество от божьей правды» (*Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. С. 270).

[36] Ср.: *Слобин Г.* Проза Ремизова 1900–1921. СПб., 1997. С. 125.

[37] См.: *Келдыш В. А.* Указ. соч. С. 271.

[38] Ср.: *Слобин Г.* Указ. соч. С. 126–127.

[39] См.: *Козьменко М. В.* Указ. соч. С. 363.

[39а] См.: *Назаренко М. И.* Мифология «Истории одного города» // Studia litteraria polono-slavica. 5. Warszawa, 2000. S. 175–176.

[40] *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 102.

[41] См.: *Михайловский Б. В.* Избр. статьи. М., 1969. С. 380; *Муратова К. Д.* Леонид Андреев // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. С. 367; «Убийство для него "опыт", эксперимент, проба собственных сил» (*Беззубов В.* Указ. соч. С. 99); *Татаринов А. В.* Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 299.

[42] Ср.: *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Л., 1976. С. 95.

[43] Ср.: *Магомедова Д. М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н. Д. Тамарченко. М.; Тверь, 2000. С. 213.

[44] См.: *Михайловский Б. В.* Указ. соч. С. 360. Ср.: *Беззубов В.* Указ. соч. С. 101.

[45] См.: *Иезуитова Л. А.* Указ. соч. С. 95.

[46] Ср.: Там же. С. 97.

[47] В книге В. Беззубова тонко отмечены признаки сходства Керженцева с другим персонажем Достоевского — Ставрогиным. См.: *Беззубов В.* Указ. соч. С. 100.

[48] «Керженцева сводит с ума не тяжесть его преступления, а ошибочность его представлений о структуре собственного сознания» (*Арсентьева Н. Н.* Проблема нравственного самосознания личности в творчестве Леонида Андреева // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000. С. 187).

[49] Иные суждения см.: *Беззубов В.* Указ. соч. С. 101; Ср.: *Ермакова М. Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). Горький, 1973. С. 225; *Михеичева Е. А.* Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века. Орел, 1993. С. 62.

[50] На эту деталь обращено внимание в работе: *Михеичева Е. А.* О психологизме Леонида Андреева. М., 1994. С. 87.

[51] Об этом жанре см.: *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М., 2002. С. 558–590.

[52] См.: *Магомедова Д. М.* К проблеме «Вл. Соловьев и Л. Толстой»: «Три разговора» и «Крейцерова соната» (участники и структура диалога) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005. С. 209–213.

[53] А. П. Скафтымов показал, что Рагин фактически цитирует популярные афоризмы Шопенгауэра. См.: *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 387–389.

[54] *Пинский Л.* Указ. соч. С. 560–561.

[55] Там же. С. 587.

[56] Ср.: «Обычно основу философского романа составляет *притча*, и сам роман — это развернутая притча» (Там же. С. 585).

[57] См.: *Катаев В. Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 189–192.

[58] *Suchanek L.* Пространство здоровья и пространство болезни (*Палата № 6,* 1892) // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Wiesbaden, 1990. S. 56–67.

[59] *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. С. 382.

[60] *Цилевич Л. М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 58.

[61] «Суд и критика Чехова в "Палате № 6" направляются не столько на лицо Рагина как носителя дурных идей, сколько на те условия жизни, которые приводят к таким идеям и настроениям» (*Скафтымов А. П.* Указ. соч. С. 390).

[62] *Брюсов В. Я.* Повести и рассказы. М., 1983. С. 76. Далее страницы этого издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.

[63] К. Мочульский называет Звездный город «муравейником», но указывает при этом лишь на «своеобразное сочетание» у Брюсова Жюль Верна и Уэллса с Эдгаром По. См.: *Мочульский К. В.* А. Блок, А. Белый, В. Брюсов. М., 1997. С. 420.

[64] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. V. Л., 1973. С. 113.

А. П. Чудаков

АРОМОРФОЗ РУССКОГО РАССКАЗА (К ПРОБЛЕМЕ МАЛЫХ ЖАНРОВ)

Ароморфоз (биол.) — это усложнение структуры организмов в процессе эволюции, открывающее перед ними новые возможности во взаимоотношениях со внеположенной средой. В исторической поэтике вводимый термин[1] означает огромное расширение в означенный период горизонтов одного из самых распространенных жанров новейшей литературы — рассказа, открывшее в этом жанре невиданные дотоле перспективы в изображении мира и человека.

1

Новые художественные принципы изображения зарождались задолго до их экспансии в малые жанры конца XIX в., питавшие творчество Чехова, приведшее к возникновению ароморфного рассказа русской литературы.

Элементы некоего нового сюжетного строения, заключающегося в наличии слабо связанных между собою эпизодов, сцен, не «работающих» непосредственно на развитие сюжета, отсутствие ярко выраженного фабульного движения появлялись в 1860–1880-е гг. в самых разных жанрах и у самых разных писателей — от Салтыкова-Щедрина до В. П. Авенариуса.

Ближайшие истоки этих новых сюжетно-композиционных принципов и способов, вызывавших многолетние критические споры, отыскиваются в конце 50-х — начале 60-х гг. XIX в. и связаны с появлением жанра прозаических «сцен» (а затем и «сценок»).

Дебютные рассказы Н. В. Успенского, которого вместе с В. А. Слепцовым и И. Ф. Горбуновым можно, очевидно, считать родоначальником жанра «сцен», были сюжетны и строились вполне традиционно: зависимые друг от друга эпизоды

движут фабулу к развязке. Так построены «Старуха», «Поросенок», «Грушка», «Змей» (1858) и другие, входившие в публиковавшийся в «Современнике» цикл Н. Успенского «Очерки народного быта». Но уже в шестом очерке («Ночь под светлый день».— «Современник». 1859. № 2) — мы сталкиваемся с совершенно иным подходом к композиции — точнее, с демонстративным отказом следовать каким-либо традиционным литературно-композиционным принципам. В очерке как бы отсутствует всякая организация. Заглавие предполагало некую обычную для этого жанра «этнографическую» часть. Но она — в нарушение канона — минимальна (занимает всего два абзаца). Ею обобщенная рисовка и заканчивается, и начинаются *картины*. После одно-двухстрочного обозначения места действия сразу даются разговоры. Являются *сцены*. Условность мотивировки появления той или иной сцены — характерная черта манеры и Г. И. Успенского 1860-х — начала 1870-х гг.

В целом сцены Г. Успенского не полностью вписывались в формирующийся жанр, выбиваясь из него большими вступлениями, обширными пейзажами, авторским лиризмом.

Но для И. Мясницкого, вступившего в литературу в то время, когда жанр сценки полностью установился, «сценочный» способ построения был уже самым обычным. Его рассказ представляет собою краткое общее вступление, после которого идет текст, легко разбиваемый на ряд более частных эпизодов-сцен, каждая из которых могла бы начать свой самостоятельный рассказ; все сцены, за исключением вводных и заключительных, можно без ущерба для общей картины поменять местами. В качестве иллюстрации годится едва ли не любой из рассказов, изображающий какое-либо массовое действо — ярмарку, церковный праздник, гулянье.

Аналогична композиция некоторых ранних чеховских очерковых сцен («Салон де варьете», 1881).

В «Уличных сценах» В. А. Слепцова (1862), еще написанных на традиционные «физиологические» темы (вербная неделя, балаганы на Святой), эпизоды, однако, уже не связаны никакими «переходами» — они вводятся как бы по праву самого их явления.

«— Вот она, чудовища-то! Посмотрите, господа, на зверя морскова! — кричит мальчик, неся что-то в ящике.

Несколько человек окружают его... <...> На углу остановилась пролетка. Из пролетки выскочил юный, но уже строгий на вид офицер...»

Картины быстро сменяются, мелькают, ни на одной не делается специального ударения.

«В очерках Слепцова,— отмечает Р. Дёринг,— которые часто оформлены как сцены, уже заложен метод агглютинации посторонних элементов (Aneinandervorbeiredens), на который потом будут часто обращать внимание в текстах Чехова»[2].

Постепенно новые композиционные принципы распространялись на жанры, не имеющие никакой связи с «физиологиями» и даже очерком вообще, на жанры с вполне развитой фабулой — рассказ и повесть.

Повести и большие рассказы Слепцова строятся по тому же принципу соположения слабо связанных меж собою самостоятельных эпизодов, что и его очерки. Кроме того, в большой жанр включаются эпизоды, непосредственно вообще не связанные с фабульным действием. Из таких эпизодов состоит, например, обширная X глава повести «Трудное время» (1865).

В 1859 г. в № 1 газеты «Московский вестник» Тургенев напечатал небольшую вещь «Собственная господская контора». По своей форме она очень напоминает начавшие появляться в ближайшие годы «сцены». К действию приступлено без каких-либо предварительных объяснений. В начале предлагается экспозиция, в которой кратко описана обстановка и бегло очерчены действующие лица; затем идут сплошные диалоги. Четко выраженной фабулы нет.

Все объясняется просто. У «Собственной господской конторы» есть подзаголовок: «Отрывок из неизданного романа». Сочинение подобной формы писатель старой школы мог опубликовать лишь как отрывок, что подчеркнул для верности еще и отточием в начале «...Комната, в которую вошла Глафира Ивановна...» Этим сказано, что все разъяснения оставлены в столе автора, но признано, что читатель вправе был бы их требовать.

Через четыре десятилетия Чехов будет советовать молодым писателям перегнуть тетрадку с рукописью рассказа пополам и выкинуть первую половину.

В развитии жанра рассказа-сценки с ее новыми сюжетно-композиционными принципами существенную роль сыграл Н. А. Лейкин, написавший около семи тысяч таких сценок. В рассказе Лейкина нет никаких мест схода персонажей, не связанных с их бытом. Локализация полностью определяется внешними условиями жизни, обыденного существования со всеми меняю-

щимися его потребностями, материальными и даже духовными (в специфическом смысле понимания духовности применительно к лейкинским героям). Действие его рассказов происходит «В банях», «В парикмахерской», «В живорыбном садке», «У подъезда пассажа», «У доктора», «В парфюмерной лавке», «В мелочной лавке», «В меняльной лавке», «В яичном депо».

Точно так же в десятках сценок герои Чехова сходились не по внутреннему побуждению, диктуемому движением их мысли, воли, чувства, как у Тургенева, Достоевского, Толстого, но оказывались рядом силою бытовых, реально-социальных обстоятельств, по отношению к внутреннему миру личности внешних и чужих. Несомненно, что это создавало и закрепляло у автора определенную традицию сюжетного мышления «естественными» ситуациями, обыденным предметным окружением — все могло стать темою. «— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот,— говорил молодой Чехов Короленко.— Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь,— это оказалась пепельница — поставил ее передо мною и сказал: — Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие — "Пепельница"»[3].

Такое отношение к выбору темы, объекта изображения Чехов видел вокруг себя постоянно все первые годы своей литературной работы, оно было «чертой не лично чеховской, а свойственной всем юмористам-газетчикам, и значительно менее талантливым, чем Чехов. Она диктовалась самой профессией»[4].

Этой своей чертой Лейкин, бесспорно, отражал — и с редкой последовательностью — те новые художественные веяния, которые возникли в русской литературе в 1860–1880-е гг.

Говоря об обыденности изображаемых явлений, ситуаций, вошедших в русскую литературу, нельзя обминуть А. Ф. Писемского, роль которого как предшественника Чехова в изображении будничного, особенно если иметь в виду и общую объективность его манеры, отмеченный еще Чернышевским «спокойный, так называемый эпический тон»[5], нуждается в специальном исследовании.

Проблема бытовых ситуаций, «бедности творческой фантазии» была актуальна вплоть до 1890-х гг. В этом упрекали Г. И. Успенского, В. М. Гаршина, не говоря уж об И. Н. Потапенко или М. Н. Альбове. Н. Михайловский увидел в этом нечто большее. «Если целый ряд писателей, между которыми есть

таланты, <...> уклоняющиеся от выдумки, то надо думать, что эти люди действительно уклоняются, а не то, что "ничего выдумать не могут" <...> Нечто, в них самих или вне их лежащее, отодвигает от них выдумку, заставляет их не хотеть выдумывать»[6].

2

Давление быта, факта, материала, жанровая свобода малой прессы привели к стиранию на рубеже веков жанровых перегородок в сфере «малообъемной» литературы: все больше и шире распространялись сочинения, промежуточные между рассказом и традиционным очерком, драматизирующимся очерком и лейкинско-мясницкой сценкой, литературой путешествий и рассказом-эссе, рассказом — и эссе философским, рассказом и «дневником», новеллой и бессюжетной зарисовкой и т. п. Неслучайно в качестве подзаголовков, заменяющих традиционные жанровые дефиниции, вольно гуляют разнообразные свободные обозначения: «случай», «отрывок», «этюд», «миниатюры» (это слово поставил в заголовок своей первой книги А. И. Куприн, преподнесший ее «с чувством большой робости» Чехову в 1897 г.), «происшествие» («истинное происшествие»), «легенда» («восточная легенда»), «не сказка», «маленькая повесть», «из записок», «эпизод», «наброски», «эскиз», «картинки».

Поле литературы ждало только землеустроителя и садовода-новатора, литературного Мичурина-Бербанка, который окончательно уничтожил бы жанровые межи и, используя в качестве подвоя дички маложурнальной и газетной прессы, привил бы им окультуренный привой художественного «языка» большой литературы.

Чехов далеко не сразу понял, что *его* рассказ — главная дорога рождающегося предметно-изобразительного, сюжетного и жанрового новаторства, и тоже пробовал косвенные, «объединительные» пути. В 1889 г., уже автором нескольких десятков ставших впоследствии классическими рассказов, в году, когда отчетливо выявились многие основные черты его художественной системы, он пишет роман. Правда, особый роман — «в форме отдельных законченных рассказов» (А. С. Суворину, 11 марта 1889 г.). Но все же это — попытка ухода от собственных, выработавшихся жанровых форм, надежда на единство другого рода: «Не думайте, что роман будет состо-

ять из клочьев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело...» (из того же письма)[7]. К мысли, что романа не нужно писать вообще, прийти, видимо, было непросто.

Но начиная с середины 1880-х гг. Чехов уже шел своим, собственным путем, усовершенствуя и подвергая все более коренной перестройке «ничейные» элементы новых форм, унаследованные им от литературы своего времени. Сталкиваясь с индивидуальностью молодого писателя, с его достаточно самостоятельными представлениями о литературе, они постепенно трансформировались и, в конце концов, ассимилировались целиком, изменившись до полной неузнаваемости — создав чеховский рассказ и открыв путь к ароморфному рассказу XX в.

Ап. Григорьев писал, что те черты отношения к действительности, которые мы связываем с Гоголем, можно найти у Нарежного. Однако у него это «грубые, так сказать, сырые материалы», и поэтому в литературе разносторонний «анализ повседневной окружающей нас действительности»[8] ведет свое начало все же от Гоголя. В аналогичной роли оказался Чехов.

Главное обвинение, которое предъявляла критика к поэтике т. н. «русского натурализма» конца XIX в.— «дагерротипичность», «фотографичность» изображаемого, необязательность многих вещей, эпизодов, сцен, оказавшихся в их произведениях. «Кой-что при этом, как и в камере-обскуре или фотографическом снимке местности, попадает в очерки постороннего, имеющего с главным только связь сосуществования. Если, например, герой рассказа заходит в камеру мирового судьи, то мы подробно знакомимся при этом с обстановкой камеры, прослушаем даже несколько дел. <...> Нередко рассказы кончаются какой-либо картиной или сценой, не имеющей к рассказу прямого отношения,— как будто камера-обскура, захватывая главное, прихватила в свое отражение и несколько лишних предметов»[9].

Эти предметы почти прямо взяты из эмпирического мира и всегда готовы вернуться в него обратно, где будут приняты как свои.

Предметы рассказа Чехова внешне схожи с такими вещами, сохраняют их пропорции. Но сходство это мнимо. Центробежным силам этого предметного сообщества противостоят центростремительные, внутренние силы художественной гравитации чеховского мира, направленные противоположно, приложенные к той же точке и создающие искусствоносную напряженность.

«Разбрасыванию» предметов препятствует прежде всего та особенность чеховского мира, что это всегда кем-то воспринятый мир. Как отдельный прием такой способ описания в русской литературе использовался давно, но как последовательно проведенный художественный принцип — это чеховское завоевание. Первые рассказы, где все окружающее дано так, как видит его герой во всей конкретности своего социального положения и душевного сиюминутного состояния, встречаем уже в 1883 г.; далее этот способ интенсивно развивается и становится в 1887–1894 гг. господствующим[10].

В тексте, организованном таким образом, предмет в любой отдельный момент своего повествовательного существования соотнесен с конкретным же моментом жизни персонажа и является элементом ее структуры. Такой предмет, даже будучи по внешности сходен с предметом запредельного для себя мира, не может в этот мир уплыть — он тысячью нитей связан с миром героя, со всеми его феноменами — материальными и идеальными.

Но «связанность» предметов основана не только на этом принципе. Ее диапазон шире — это может быть некое эмоционально-поэтическое единство всех вещей вообще, не относящееся конкретно к герою,— то, что критика издавна называла чеховским настроением. Сюда примыкают такие феномены, как «подводное течение», также объединяющее вещный поток, и многие другие более частные явления, работающие в том же направлении: лексический подбор по эвфоническому признаку, ритмомелодика и т. п.

Этой связанностью чеховский предмет и отличается прежде всего от предметов лейкинской сценки или натуралистической повести, всегда внутренне готовых к миграции и беспрепятственному слиянию с сообществом эмпирических вещей.

И в предметном мире, и в сюжете сильнейшим полем напряжения является оппозиция «отобранное — неотобранное», «случайное — существенное». Эти по самой своей сути противостоящие друг другу детали и эпизоды в чеховском повествовании оказываются рядом. Происходит колебание на какой-то грани, с которой изображенное, кажется, всякий миг готово сползти в море неотобранных событий и вещей, но все время сохраняется некая внутренняя мера, обеспечивающая состояние напряженного равновесия, и оно удерживается, и вещно-событийное повествование движется дальше — и опять по краю.

И если лейкинская сценка или очерк (рассказ) русских натуралистов действительно являли собою почти безыскусственный, «простой» текст, то чеховский рассказ был *имитацией* простоты.

На основе явлений, существовавших в современной литературе в одних случаях в полухудожественном, а в других — скорее предчувствованном, чем осуществленном, виде, в творчестве Чехова был образован новый художественный язык. Общие, ничейные и разрозненные *элементы* под его пером сложились в систему, создав *новый тип литературного мышления.*

3

На протяжении всего литературного пути Чехова сопровождал упрек в «недоговоренности», «незавершенности», «незаконченности», «случайности» концовок его рассказов.

Открытые финалы (А. Г. Горнфельд) чеховских рассказов — одно из средств создания «эффекта неотобранности». Рассказ с завершенной фабулой выглядит как часть из жизни героя, специально выбранная — с более или менее явной целью. Развязка («конец») объясняет и освещает — часто совсем новым светом — все предшествующие эпизоды. Рассказ же Чехова, кончающийся «ничем», являл собою отрезок из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, независимо от того, есть ли в нем показательная законченность или нет, как любой сегмент со всем его — и существенным, и случайным — содержанием. Фабула и сюжет рассказа или драмы Чехова подчинены тому, что этот изображенный отрезок жизни не «вырезан» из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за границы, обозначенные первой и последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет «концов» — он непрерывен.

То, что такой рассказ есть часть мирового текста, связи с которым не оборваны, определяет все основные чеховские литературные приемы, давно отмеченные в критике: отсутствие Vorgeschichten и эпилогов, непременности и конфликта — всего этого может не оказаться на «произвольно» вынутом отрезке. Здесь же истоки бессобытийности и причины бессодержательности реплик, некоммуникабельности в чеховской драме: судьбоносные события, настоящий разговор могли состояться в другое время и в другом месте бегущей ленты жизни.

Главный принцип не следует понимать только линейно-нарративно: он многоуровнев. В области изображения психологии Чеховым был утвержден *квантовый* принцип: мы знаем, что частица перешла на другую орбиту, но не знаем, что было в промежутке. Даются лишь вычлененные из психологического потока опорные пункты душевных движений, сам же процесс оказывается поливалентным (что представляет большие возможности самым вольным режиссерским толкованиям и чем явно злоупотребляет современный театр).

4

Новатором можно назвать далеко не всякого большого художника, но лишь такого, про кого очевидно — после этого писателя лирика, поэма, рассказ, роман стали другими, чтобы он или о нем могли сказать: с предшествующей литературой его произведения «сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе»[11].

Нет ни одного достаточно крупного художника, в малом жанре работавшего и нечто заметное в нем сделавшего, который не воспользовался бы результатами чеховской реформы этого жанра (мы оставляем в стороне многочисленных подражателей, таких, как А. С. Лазарев-Грузинский и Н. М. Ежов, появившихся уже у 25-летнего Чехова, и таких, как Б. Лазаревский[12] или О. Дымов[13], явившихся позже, как и всю реальную рать эпигонов, о которых писал критик: «Явился чеховский ритм с нагромождением мелких предложений, связанных простым “и”, с напевно-грустною расстановкою слов, со специальными приемами импрессионизма, усиливающими настроения, с вытеснением “было” в начало фразы и т. п. <...> Чехов еще был жив, как вдруг вся молодежь подхватила его стиль <...> У некоторых выходило недурно, даже совсем бы хорошо,— не будь до них Чехова. У некоторых получалось неприлично»[14].

Не задерживаемся мы и на творчестве писателей, с подражаний Чехову начинавших, но затем нашедших свой стиль — с разной степенью достоинств — таких, как Леонид Андреев и С. Сергеев-Ценский[15].

Остановимся на некоторых других — тех, кто эти художественные открытия, не потеряв собственной оригинальности, сумели поставить на службу своему мироизображению.

Первым в этом ряду безусловно должен быть назван И. А. Бунин.

Широко известен отзыв Чехова о рассказе Бунина «Сосны» («Мир Божий». 1901. № 11): «"Сосны" — это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона»[16]. Любопытно, что близкий к этому отзыв находим у М. Горького: «Если надобно говорить о недостатке повести («Деревня».— *А. Ч.*) — о недостатке, ибо я вижу лишь один,— недостаток этот — густо! Не краски густы, нет,— материала много. В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета, каждая страница — музей!»[17]

Что могло вызвать схожие отзывы столь полярных художников?

В начале рассказа «Сосны» дается описание зимнего вьюжного леса. Рассказчик прислушивается к его шуму «за окнами и к высоким жалобным нотам ветра, налетающего вместе с снежными вихрями на крышу». О вихре уже сказано, но этот мотив повторяется снова и снова — как «крутящаяся мгла», как «морозный ветер», который «ослепляет снегом», как ураган и снова снег, и лес, «с головы до ног поседевший от вьюги». «Когда ураган гигантским призраком на снежных крыльях проносится над лесом, сосны, которые высоко царят над всем окружающим, отвечают урагану столь угрюмой и грозной октавой, что в просеке делается страшно. Снег при этом бешено и беспорядочно мчится по лесу, неприкрытая дверь в сенцах с необыкновенной силой бьет в стену». Но автору этого мало: дается еще одно описание вьюги, столь же «густое»:

«Там повторяется прежнее: ветер рвет с меня шапку и с головы до ног осыпает меня морозным снегом. Но, ох, как хорошо поглубже вздохнуть холодным воздухом и почувствовать, как легка и тонка стала шуба, насквозь пронизанная ветром! На мгновение я останавливаюсь и делаю усилие взглянуть... Новый порыв ветра прямо в лицо перехватывает мне дыхание, и я успеваю разглядеть только два-три вихря, промчавшихся по просеке в поле. Гул леса снова вырывается из шума вьюги, как гул органа. Я крепко нагибаю голову, погружаюсь почти по пояс в сугроб и долго иду, сам не зная, куда...»

Описания чрезвычайно выразительны — читателю буквально «морозный ветер захватывает дыхание, ослепляет снегом», не давая ему передохнуть и опомниться, он не успевает осмыслить предыдущие образы, как автор усиливает их другими, и еще, и еще.

К этому типу изображения Бунин иногда прибегал и позже. В «Жизни Арсеньева» есть описание грозы с «кромешной тьмой», «красными сполохами», «метавшимися <...> молниями» «среди такого апокалипсического блеска и пламени, что адский мрак небес разверзался над нами, казалось, до самых предельных глубин своих...» «Такой грозы мы не встретим,— точно замечает Л. К. Долгополов,— ни у Тургенева, ни у Л. Толстого, ни тем более у Чехова <...> Она вызывает в представлении сцены Апокалипсиса»[18].

Перегруженность, скорее нагруженность подробностями, создающими густой «бульон» бунинского повествования, заметил не один Чехов. Молодой Чуковский попытался занумеровать детали лишь одного эпизода — из рассказа «Игнат»: «Бунин отчетливо видит, словно он находится тут же, как этот Федька, "заспанный, мордастый, с бельмом на глазу", 1) слезает с печи, 2) черпает из кадки корец ледяной воды, 3) умывается одной рукой, 4) раздирает кухаркиным деревянным гребнем свои сбитые густые волосы, 5) крестится в угол, 6) откашливается, 7) залезает за стол, 8) съедает чугунчик горячих картошек, 9) сыплет кучку соли на доску стола, 10) отрезает огромный ломоть хлеба, 11) ладно одевается, 12) очень туго и низко подпоясывается, 13) закуривает, 14) бодро шагает по морозному утреннему снегу нагольными, твердыми, как дерево, рыжими от снега сапогами, 15) и, мотая закопченным фонарем, в котором горит сальный огарок, 16) идет запрягать, 17) отворив ворота сарая и 18) поставив фонарь на старый тяжелый фаэтон, загаженный курами и покрытый замерзшей еще с осени грязью, Федька, 19) берется за холодные оглобли маленьких крашеных санок и т. д. и т. д. Дальше на целой странице описывается с таким же изобилием подробностей, что делал этот мордастый батрак, прежде чем подъехал к парадному крыльцу того дома, где остановился хозяин. И конечно, Бунин тут же представляет себе, что в теплой конюшне, где стоял жеребец, "хорошо пахло лошадью, ее свежим пометом и недоеденным сеном"»[19].

Правда, в этой же статье критик пишет: «По-прежнему немалую роль почти в каждом рассказе играют мелкие подробности пейзажа и быта, которые, не будь они такого высокого качества, могли бы показаться излишними. Но их качество стало теперь так высоко, что читаешь — и радуешься их обилию. В каждое свое повествование Бунин по-прежнему сыплет

их щедрой рукой. Но теперь эти детали уже не загромождают сюжета»[20].

Но Чехов, видимо, был другого мнения. Сам он в прозе, ни на минуту не отрываясь от вещного, не представляя себе ни одной ситуации, где человек был бы освобожден от тесной с ним связи (он привязан к земле и в таких «надвещных» моментах, как философские рассуждения о жизни и смерти и в самóй смерти), включая наряду с говорящими и вещи «случайные», при всем этом произвел важную реформу в предметном изображении современного рассказа. Давая щедрый набор вещей, он парадоксальным образом разредил сплошную предметность. Оказалось, что совершенно необязательна непрерывная материальная линия — достаточен пунктир. И пустоты пунктира могут действовать сильнее реальностей, заставляя видеть в себе больший потенциальный вес. Ощущение потока «живой жизни» вернее создается немногими деталями, чем их длинной вереницею. Внедренная в повествование неожиданная и кажущаяся случайной подробность окрашивает в свой тон остальные, создавая впечатление их многочисленности.

5

У зрелого Бунина уже нет прежней предметной и эпизодной изобильности.

В стихах эта разреженная точность появилась гораздо раньше и утвердилась еще прочнее. Бунин, вспоминал В. П. Катаев, на его глазах написал (в 1919 г.): «"Этюдники. Помятые холсты. И чья-то шляпа на мольберте". <...> Я был поражен точностью, краткостью, вещественностью, с которой Бунин, как бы тремя ударами кисти <...> вдруг изобразил мастерскую своего друга Федорова, выбрав самые что ни на есть необходимые подробности: этюдники, холсты. Шляпа. Мольберт. Какой скупой словарь!»[21] И еще одно описание, понравившееся Бунину, приводит Катаев. Оно родилось как выполнение задачи, данной мастером подмастерью: «Перед нами ночь. Как вы опишете ее в нескольких словах <...>? Видите, как много вокруг нас всего <...>, а надобно выбрать только самое необходимое <...>. Вокруг нас было действительно много всего. Редкие звезды, ослабленные желтоватым светом луны. Теплый степной ветерок. Силуэты акаций. <...> Ограды дач. <...> Блеск трамвайных рельсов, как бы скользящий вдаль...» <...> «— Я бы описал так,— ответил я,— черный силуэт трамвайного стол-

ба с перекладиной в виде коромысла наверху и рядом яркая луна. Всё»[22].

Уроки Чехова были усвоены; «сгущенный бульон» разбавлен — детальность строго функциональная — подробностями, прямо не работающими на сюжет, но манифестирующими затекстовый мир.

«Посторонние» — «чеховские» — подробности находим не только в бунинских описаниях интерьера, пейзаже, портрете, но и на уровне сюжета. В «Старой песне» (1908) рассказчик подробно и красочно описывает эпизод из своей жизни — фабульно важный для изображения взаимоотношений его с героиней, по просьбе которой этот эпизод и излагается. Но в изложение любовной истории вдруг вторгается мотив «немцев»:

«Иногда я видел только волны, синеватую волнистую равнину, идущую в гору; иногда — только пустое облачное небо. Лакеи, приседая, стучали тяжелыми тарелками, раскладывали их по столу; два немца, скованные узкими модными костюмами и высокими воротничками, рассматривали свои письма, счеты и с величайшим трудом поворачивали головы с короткими, прилизанными волосами...

— Да нет, милый, вы серьезно рассказывайте!

— Самым серьезным образом.

— Да, но совсем не о том. Мне это ужасно нравится, но сейчас мне не до немцев.

— А без немцев я не могу.

— Ну, рассказывайте, как можете.

— Ну, так вот я и говорю: сидели немцы, слышался глухой и неравномерный грохот винта, работавшего где-то глубоко под нами, да шум волн, бивших в корму, царапавших обшивку... Наступала ночь, качка, а мне казалось, что все хорошо, все отлично, что я теперь могу ничего не бояться... Помню, она сказала: "темно" — и подняла на меня доверчивые девичьи глаза... Встала, покачнулась, засмеялась, схватилась за мою руку... И мы пошли по зыбким, поминутно опускающимся лестницам в рубку... Ветер вырвал из моих рук дверь, как только мы переступили порога на палубу, обдал нас холодом, свежестью, запахом моря, оглушил смешанным шумом волн и снастей... И так далее, и так далее...»

Деталей много, но все они призваны для создания определенного настроения: «волны, синеватая волнистая равнина, идущая в гору», «зыбкие, поминутно опускающиеся лестницы», «ветер вырвал из моих рук дверь» и т. п. Героине «не до нем-

цев», однако рассказчик настаивает именно на них, без немцев он «не может».

На перроне заштатной станции в рассказе «Иоанн Рыдалец» (1913) вдоль поезда прогуливается генерал, который после звонка «звеня серебряными шпорами, спешит в свой вагон». Этот генерал — родной брат чеховского помещика со шпорой на одной ноге из рассказа «Расстройство компенсации», который гуляет на платформе с догом и, встретив пожилую даму, навсегда вместе со своим псом исчезает из рассказа и жизни его героя[23]. Но эти шпораносцы — репрезентанты жизни, которая, не вместившись в границы небольшого рассказа, своими протуберанцами перехлестывает их, сливаясь с той жизнью, которая течет за этими границами — как легкое дыхание провинциальной гимназистки рассеивается в холодном ветре, мировом космосе.

В другом рассказе («Чистый понедельник») вслед за Чеховым Бунин пытается «в границах четырнадцатистраничного рассказа воспроизвести не только разнообразие, но прежде всего пестроту и противоречия русской жизни в период надвигающейся мировой катастрофы. <...> "Чистый понедельник" — рассказ не только об испепеляющей любовной страсти. Это рассказ и о России — о ее дореволюционном настоящем и возможном, желаемом будущем»[24].

Но эту задачу — чеховского масштаба — Бунин решает совершенно другим, оригинальным способом, который Л. К. Долгополов назвал «символическим иносказанием»[25].

«В характерном для Бунина рассказе-"портрете" сюжетом становится (как и у Чехова) не один момент из жизни человека, а вся жизнь его или даже две-три жизни»[26].

Среди использованных открытий Чехова надо назвать и бунинское будничное описание трагического — его невыделенность из общего повествовательного потока. «Через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала среди большой толпы народа, только прибывшей с поездом» («Легкое дыхание»). Л. С. Выготский замечал, что слово «застрелил», «самое страшное и жуткое слово всего рассказа <...> затеривается где-то на склоне между длинным, спокойным, ровным описанием казачьего офицера и описанием платформы, большой толпы народа <...> Выстрел рассказан как маленькая деталь только что прибывшего поезда»[27]. Как

и у Чехова, «ужасность не преуменьшена нисколько, но <...> это ужасное переживается нами в каком-то совсем другом чувстве»[28].

И ср. у Чехова: «Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту уже спит крепко, как мертвая» («Спать хочется»). «Никифора свезли в земскую больницу, и к вечеру он умер там. Лина не стала дожидаться, когда за ней приедут, а завернула покойника в одеяльце и понесла домой» («В овраге»).

Будничная простота ужасного у Бунина более чем заимствованный прием — это присоединение к особому, новому и глубокому пониманию трагического, открытому Чеховым. В сочетании с строфичностью большинства бунинских сюжетов это дало новое литературное качество[29].

Своеобразна и бунинская бесфабульность, занявшая законное место в послечеховском рассказе: «Оттеснение событий в <...> произведениях Бунина происходит более решительно, чем у Чехова»[30].

Бунин и Чехов — писатели очень разные, и эту разноту они отмечали оба. «Имел ли на меня, как на писателя, Чехов влияние? <...> Нет. Я был поглощен, восхищен им, но не испытывал желания: вот бы так именно написать, как написал Чехов. <...> Чехов имел на меня влияние, но влияние это было не непосредственное»[31].

Чехов, в свою очередь, на слова Бунина, «оживляясь, даже волнуясь, <...> восклицал с мягкой горячностью:

— Ах, как это глупо! Ах, как глупо! И меня допекали "тургеневскими нотами". Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: "Море пахнет арбузом..." Это чудесно, но я бы так не сказал»[32]. «В необычайной прихотливости языка и в капризной прихотливости узора Бунин зашел гораздо дальше Чехова»[33].

У Бунина был свой, другой, нечеховский путь, дороги к которому он опробовал уже в ранних своих рассказах. Таков, например, рассказ «Осенью», не понравившийся Чехову. «"Осенью" Бунина сделано несвободной, напряженной рукой,— писал он О. Л. Книппер-Чеховой 31 января 1902 г.,— во всяком случае, купринское "В цирке" гораздо выше. "В цирке" — это свободная, наивная, талантливая вещь, притом написанная несомненно знающим человеком»[34].

Купринский и бунинский рассказы — полярны. Трагическая напряженность бунинского повествования была чужда Чехову. Меж тем эта напряженность и сюжетная, и нарративная — важнейшая черта самого мощного потока бунинской прозы (в ней, по словам самого Бунина, были вещи и «самые жестокие и самые благостные»), который и завершил «Темными аллеями» его творческий путь. «Осенью» — первая проба этих вершинных — через сорок лет — бунинских достижений. В раннем рассказе есть уже все — и изначальность трагизма любви независимо от ее исхода, «непонятность» чувства и всеохватность изображения.

«— Куда мы едем? И что будет завтра, послезавтра?.. Откуда ты и кто ты? — прибавила она с изумленной улыбкой, раскрывая блестевшие в темноте глаза.— Ты понимаешь, что я хочу сказать? Я как будто в первый раз вижу тебя, и вместе с тем мне так хорошо с тобой, точно я во сне!

Я полной грудью вдыхал ветер. Мне все сильнее хотелось, чтобы все темное, слепое и непонятное, что было в этой ночи, было еще непонятнее и смелее. Ночь, которая казалась в городе обычной ненастной ночью, была здесь, в поле, совсем иная. В ее темноте и ветре было теперь что-то большое и властное, и вот наконец послышался сквозь шорох бурьянов какой-то ровный, однообразный величавый шум <...>

Промелькнуло несколько наглухо забитых домов, смутно белевших в темноте и казавшихся мертвыми... Потом тополи расступились, и внезапно в пролет между ними пахнуло влажностью,— тем ветром, который прилетает к земле с огромных водяных пространств и кажется их свежим дыханием...»

В лучших поздних рассказах Бунина любовь сопоставлена со смертью и часто приводит к ней. Но мотив смерти возникает уже в этом раннем рассказе. И вместе с ним — космичность моря и звезд, выводящая сюжет далеко за обыденные рамки.

«Теперь эта, может быть, единственная счастливая ночь в моей жизни кажется мне непохожей на действительность и преступной. Завтра я с ужасом вспомню эту ночь, но теперь мне, все равно... Я люблю тебя,— говорила она нежно, тихо и вдумчиво, как бы говоря только для самой себя.

Редкие, голубоватые звезды мелькали между тучами над нами, и небо понемногу расчищалось, и тополи на обрывах чернели резче, и море все более отделялось от далеких горизонтов. Была ли она лучше других, которых я любил, я не знаю, но в эту ночь она была несравненной. И когда я целовал

платье на ее коленях, а она тихо смеялась сквозь слезы и обнимала мою голову, я смотрел на нее с восторгом безумия, и в тонком звездном свете ее бледное, счастливое и усталое лицо казалось мне прекрасным, как у бессмертной».

Размышляя в расцвете творчества о том, как «надо писать», Бунин замечал: «Жизнь — это вот когда какая-то муть за Арбатом, вечереет, галки уже по крестам расселись, шуба тяжелая, калоши... Да что! Вот так бы и написать»[35]. И эта струя, более близкая к Чехову, ощутима в его творчестве. Но и совсем другая, давшая «Темные аллеи», тоже связана с чеховской реформой, изменившей сами фундаментальные принципы построения произведения малой формы. В создании ароморфного русского рассказа был сделан очень важный шаг.

6

Любопытнейшим случаем воздействия продемонстрированных Чеховым в сфере рассказа новых сюжетных форм является творчество З. Н. Гиппиус.

Она знала чеховское творчество с юности достаточно близко: за несколько месяцев до ее бракосочетания с Д. С. Мережковским у него вышла известная статья о Чехове[36]. Автор-студент несомненно, как было принято в этом союзе с самого начала, делился с женою своими мыслями «по поводу нового таланта». В прозе Гиппиус находим многочисленные тематические, мотивные переклички с Чеховым.

Однако изначально гораздо сильнее было отторжение в целом — не только философско-эстетическое, но и на уровне самого жизненного мировосприятия и жизненного стиля.

В марте 1891 г. Чехов познакомился с Мережковским в Венеции. «Я восторженно говорил с Чеховым об Италии,— вспоминал Мережковский <...>,— но никакой восторженности в нем не замечалось <...> Он занимался мелочами, неожиданным и, как мне тогда казалось, не любопытным. Гид с особенной лысой головой, голос продавщицы фиалок на площади св. Марка»[37]. О том, что Чехов остался холоден к Италии, Мережковский широко рассказывал своим знакомым. 27 мая 1891 г. Чехов возмущенно писал Суворину: «Желательно было бы знать, кто это старается, кто оповестил всю вселенную о том, что будто заграница мне не понравилась? Господи ты Боже мой, никому я ни одним словом не заикнулся об этом. Мне даже Бо-

лонья понравилась. Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?»[38]

В записной книжке Чехова 1891 г. среди заметок, сделанных в Италии, значится: «20го. Собор Св. Марка. Дворец Дожей, Дом Дездемоны. Квартал Гидо. Усыпальницы Кановы и Тициана.

24го. Музыканты. Вечером разговор с Мережковским о смерти.

26го. Дождь. Попробовать грузди со сметаной. <...> Утром были в Болонье: косые башни, аркады, Цецилия Рафаэля».

Для Мережковского соседство разговора о смерти, Рафаэля и груздей со сметаной было, конечно, непредставимо.

А. Л. Волынский, посещавший салон Мережковских в 1890-е гг., живописал в своих мемуарах реакцию хозяев на визит Чехова: «Через день в доме Мережковских шумно забавлялись, вспоминая провинциального гостя. Мережковский цитировал его отрывочные слова: "У нас лучше, у нас проще. Ситный хлеб, молоко ковшами, бабы грудастые". Таков был отзыв Чехова о банкетах декадентствующей мысли, творившей новую эпоху в литературе»[39].

Сравнивая Чехова с Достоевским, Гиппиус писала: «Достоевский мучительно продергивает нас сквозь всю землю до самого нижнего второго неба; Чехов тянет нас по скользкому, приятно-пологому скату в неглубокую, мягкую дыру, где нет никакого, даже первого неба»[40]. В другой статье она признает, что Чехов «нехотя, не зная, все же слагает Божьи молитвы». Но при всем том он остается последним поэтом «мелочей и атомов» жизни[41]. Его «несчастие в том, что серое и белое, мельчайшие атомы пыли и алмазов так в нем смешаны, жизнь и смерть так страшно, мелко и плотно сплетены»[42].

Чеховское соединение «пыли» и «алмазов», высокого и обыденного, духовного и вещного для Мережковских было невозможно. Быт для них, по определению, враждебен жизни, творчеству, философии: «Как-то повелось, что смешивают два слова: быт и жизнь. <...> Но это два понятия, друг друга исключающие. Быт начинается с точки, на которой прерывается жизнь, и, в свою очередь, только что вновь начинается жизнь — исчезает быт <...> Жизнь — события, а быт — лишь вечное повторение, укрепление, сохранение этих событий в отлитой неподвижной форме. Поэтому именно жизнь, т. е. движение вперед, нарастание новых и новых событий — только она одна творчество. И это творчество исключает быт»[43]. «Он — великий,

может быть, даже в русской литературе величайший бытописатель. <...> Тут, впрочем, не только сила, но и слабость его. Он знает современный русский быт как никто; но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать. <...> У чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий, или с одним событием — смертью, концом быта, концом бытия». Из-за своей приверженности к «быту» Чехов «национален, но не всемирен»[44].

Поход на быт не случаен. Современный критик считал, что Гиппиус принадлежит к числу тех женщин-писательниц, у которых во всем рассказе не мелькнет ни одна бытовая блестка»[45]. «"Он" любил "ее", а "она" не любила "его" и т. д.— все эти положения <...> Гиппиус не захватывают»[46]. Знаток Чехова явно отсылает читателя к чеховским сюжетам, где «Иван Иванович женился на Марье Ивановне, и они были несчастны».

В отличие от Чехова Гиппиус всегда на гребне литературной моды. «С первыми песнями декадентства,— писал тот же проницательный критик,— мы уже услышали песни Гиппиус на модный мотив. Декадентство переливалось в символизм, в импрессионизм, в модернизм, и во всех этих и иных "измах" мы непременно видели ее, и сторонницы мод охотно заимствовали у нее выкройки. Наступила революционная пора, и красная гвоздичка оказалась в петлице Гиппиус. С Мережковским и Философовым она создала пьесу, где были и "товарищи", и черносотенцы, и казаки, и нагайки, и умирающие "за направление" студенты, и красные флаги. Однажды процвел оккультизм и за ним правоверный мистицизм. Гиппиус отдала дань черным мессам и сатане, а через неделю перешла к буддийским настроениям с такою же легкостью, с какою еще через неделю отстаивала христианство. Таинственный Ворт предписал новую моду богоискательства,— Гиппиус занялась богоискательством»[47]. При всем том критик видел в ней «если не талант, то несомненное дарование», и это ее «уменье применять свое дарование, как всегда, заставит нас остановить на ней свое внимание раньше, чем на ком-нибудь другом»[48].

Гиппиус не понравился «чеховский» эпизод с девкой в шалаше в «Митиной любви» Бунина — происходящий в то время, когда для героя решается вопрос о жизни и смерти. У Чехова в том же «Архиерее» через несколько строк после процитированных размышлений архиерея о любви к церкви его растирают водкой с уксусом (ср. фигуру о. Христофора в «Степи»).

После всего этого особенно любопытно: каково было отношение к чеховским реформам в области малой формы у Гиппиус-практика, автора почти пяти томов рассказов?

Любому читателю сразу бросится в глаза тематическая разнота. Героиней рассказа Гиппиус может стать дочь смотрителя кладбища, которая нежно любит могилы и в конце концов умирает на одной из них. В рассказе о терроризме «из-под горящих дымящихся кусков вынимали тело <...>, странно короткое. Только <...> туловище. Ног не было». Исполнителя акта потом вешают. Девочка на глазах младшего брата разбивает головы куклам, которых они оба так нежно любили. В других рассказах открытая богоискательская тематика соседствует с не менее открытой эротикой и т. д.[49] И ср. сюжеты, объекты и «героев» ее стихов: «тупая сова, две летучие мыши, упырь тонкокрылый, седой и безногий», «пьявки черные», «остов разложившейся собаки» и т. п. И с другой стороны — солнце, душа, Христос, дьявол, ангелы, «голос Божий».

Однако при всех этих отталкиваньях, несходствах, общеэстетических противостояниях Гиппиус сполна использует новаторские приемы Чехова, реформирующие малый жанр в корне.

Так, она охотно применяла изображение через необычное восприятие, которое к концу века уже воспринималось как «чеховское». «Мама мне как-то объясняла, что все творения Божии равны <...> А я смотрел, как все делается и подумал: где же равны? Одно творение за столом сидит — это ты, папа; другое ему подает, служит — это Поля, а третье творение сжаренное, его едят — рябчик» («Комета» // «Третья книга рассказов». СПб., 1902). Мир, данный как будто через восприятие ребенка, на самом деле видит литератор-автор: «Иссиня-черное небо, чистое и холодное, расстилалось перед окном. И прямо на меня с этого неба смотрела пышная и кроткая, бледно-золотая звезда. Полоса призрачного, беловатого света, расширяясь и ослабевая ниспадала от нее к горизонту, а легко и воздушно округляясь <...> Я долго смотрел в глаза бледно-золотой звезде и плакал тоже» (там же).

Вполне восприняла она принципы обыденного — и лаконичного — чеховского пейзажа, когда из окружающего берутся самые простые детали и количество их очень ограничено.

«Было одиннадцать часов утра.

Музыка в главном парке только что кончилась. Аллеи пустели. Становилось жарко» («Голубое небо», 1896).

«Дождь лил как из ведра. Все кругом потускнело, горы спрятались за серыми, пушистыми облаками, маленькая речка шумела и пенилась, на дороге было грязно» (Там же).

Чеховская пейзажная рисовка подобной однотонностью, однако, не исчерпывается. Важнейшей ее чертою А. Б. Дерман считал «сочетание предельной простоты с яркой и внезапной смелостью»[50]: Млечный путь, который «перед праздником помыли и потерли снегом» («Ванька»).

Гиппиус, полностью восприняв этот прием, пошла дальше. В рассказе «Ведьма» (1898) пейзаж как будто вполне чеховский: «Омут, ива и высокий берег под нею были освещены ровно и ярко. Только трава на берегу теперь была ниже и суше. Ее скосили, и тонкие стебли уже не поднялись на прежнюю высоту»[51]. Но это описание внезапно дает резкий субъективистский и почти экспрессионистский слом: «Над неподвижным, как стекло, озером стоял месяц, но уже совсем полный, громадный, круглый, *пронзительный*. Казалось *он вбирал в себя все звуки, и от него* кругом стояла безмерная тишина». Есть и «нежные иглы лунных лучей», и колья для рыбной ловли, точно «поломанные зубы какой-нибудь громадной твари».

Привычным чеховским «кажется» вводятся образы совсем другого наполнения: «Ни ветерка, поредевшие деревья стоят, опустив листья, круглая луна равнодушно смотрит с морозного неба. Белые, мертвые пятна лежат на лугу и по стенам ветхого дома. Стекла окон тускло мерцают. И *кажется*, что это не добрая, мертвая природа — не действительность, а *сон, холодный кошмар*. Надо уйти в комнаты, зажечь свечи и крепко закрыть занавеси, чтобы не проникнули *злые лучи луны*» («Ближе к природе», 1893).

Широко использует Гиппиус чеховские начала — без постепенных вводов и пояснений, ex abrupto:

«У лампадки подмостился Ерзов с иглой, Микешин чистил пуговицы» («В казарме», 1907).

«Зачем она так сделала, что я не умею жить без нее? Это она сделала, я не виноват» («Яблони цветут», 1893) и т. п.

Не менее распространены в рассказах Гиппиус концовки нового типа, не развязывающие событийные узлы, не завершающие сюжет; часто рассказы заканчиваются эмоциональными риторическими вопросами вроде знаменитого чеховского «Мисюсь, где ты?»

«Когда ты приедешь ко мне милая, близкая? Скоро? Завтра?».

«Где же Петр? Куда он девался? Или Бог ему не помог? Или Христос еще невоскрес?».

Находим и характерные чеховские пейзажные завершения рассказа.

«А небо и земля были чистые-чистые, и казалось, что ничего другого нет на свете, кроме чистоты, тишины и счастья». Ср. продолжение уже цитированной концовки «Гусева»: «Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

Подобные начала и концы — не частный прием. Это — революция сюжетосложения рассказа, решительно изменившая его главные композиционные составляющие: эти составляющие нового типа принадлежат к фундаментальным в ароморфном рассказе.

7

Подобные начала постоянны в рассказах у Ф. Сологуба, которого никак нельзя причислить к чеховской нарративной традиции.

«Мама и Сережа долго спорили» («Обручальные», 1914).

«Принимают? — спросил уверенный услышать “да” Латанский» («Визит», 1915).

Читатель вводится в середину диалога, еще ничего не зная о героях.

Находим такие начала и у Куприна, которого, напротив, критика с самого начала причисляла к чеховской школе.

«— Неужели вам до сих пор не наступило приставать ко мне с одним и тем же вопросом?.. А еще называетесь моим другом... Разве верные друзья бывают у женщины, кого она в жизни любила?» («Чары», 1897).

Широко использует Куприн диалогические реплики и в концовках, манифестирующие нулевой финал.

Часто это эмоциональные или риторические вопросы, узаконенные знаменитым чеховским «Мисюсь, где ты?..»

«Теперь зима. Ночь. Выходили мы на дорогу, смотрели <...>, слушали, не слыхать ли бубенцов с колокольчиками? Нет. Не видать. Не слыхать.

Чу! Не слышно ли» («Пегие лошади», 1908).

«Бог знает, что их ждало завтра! Разочарование? Утомление? Скука? Может быть, ненависть?» («Искушение», 1910).

Обычны и эмоционально-пейзажные разрешения сюжета.

«Но когда я вернулся, он уже лежал на столе, и таинственная улыбка смерти тихо лежала вокруг его глаз и губ <...>. Я отломил ветку сирени — мокрую, тяжелую от белых гроздьев — и положил ее Борису на грудь.

Светило солнце, такое радостное, и нежное, и равнодушное... В саду кричали дрозды... За рекой, на той стороне, звонили к поздней обедне» («Черный туман», 1905).

«Наступает утро. В небе и в широкой реке зажигаются глубокие, но не яркие цвета, точно в драгоценном опале — нежные, переливающиеся цвета: розовый, голубой, лиловый» («Белые ночи», 1904).

И ср. в чеховском «Гусеве»: «Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым».

В своей классической работе, посвященной повести «Степь» и рассказу «Архиерей»[52], Ниль Аке Нильсон описал один из важнейших приемов чеховской композиции, которую он назвал «техникой блоков» (block tecknique), когда сцены идут одна за другой без комментариев и в разной тональности. Этот способ дает возможность сильно расширить содержательные и эмоциональные потенции малой формы. Им широко пользовались; он тоже входит в число важнейших приемов ароморфного рассказа.

Однако при всей существенности рассмотренных признаков рождающегося рассказа нового типа едва ли не главным является его отталкиванье от эпизодичности и тяготение к всеохватности.

Традиционно считалось, что короткий рассказ или новелла являют собою какой-нибудь эпизод, много — два–три из жизни персонажа. Такие эпизоды могут быть в ней важнейшими, но при этом остаются лишь частями, отрезками изображаемой жизни, не претендуя на охват ее всей.

Рассказы Чехова критика рано начала сопоставлять с повестями (и называть так) и даже романами; в современной чеховистике это стало общим местом (чаще всего сравнивают «Даму с собачкой» с «Анной Карениной»).

Один из крупнейших романистов XX в.— Томас Манн даже был готов отдать первенство выдающемуся рассказу перед

выдающимся эпическим полотном; в своем явившемся понимании этого он видел прежде всего заслугу Чехова: «Я в известной мере пренебрегал этим литературным жанром, не сознавая того, какую внутреннюю емкость, в силу гениальности, могут иметь краткость и лаконичность, с какой сжатостью, достойной, быть может, наибольшего восхищения, такая маленькая вещь охватывает всю полноту жизни, достигая эпического величия, и способна даже превзойти по силе художественного воздействия великое гигантское творение, которое порой неизбежно выдыхается, вызывая у нас почтительную скуку. И если в более поздние годы жизни я понял это лучше, чем в молодости, то обязан этим главным образом знакомству с повествовательным искусством Чехова, которое, несомненно, принадлежит ко всему самому сильному и самому лучшему в европейской литературе»[53].

В отечественных литературных энциклопедиях, словарях и учебниках, начиная с «Теории литературы» Б. В. Томашевского (1-е изд.— 1925 г.), в качестве главного свойства новейшего рассказа, отличающего его от новелл и рассказов первых двух третей XIX в., выдвигается то, что теперь он может охватывать уже *всю* жизнь героя. Как пример приводятся чаще всего рассказы Чехова; излюбленный — «Ионыч», где это особенно наглядно и пригодно для учебных целей: на нескольких страницах показывается эволюция характера человека на протяжении большей части его жизни.

В одном (шестистраничном) рассказе Гиппиус подымается тема, через несколько лет всколыхнувшая русское общество в связи с Азефом. В другой — тоже небольшой («Нет возврата», 1909) — на примере судеб участников русско-японской войны она пытается вместить огромную тему («У каждого душу ранили, и душа не выздоровела. И не могла выздороветь») — ту, которую спустя два десятилетия будет разрабатывать Э.-М. Ремарк в полновесных романах «На западном фронте без перемен» и «Возвращение».

В раннем рассказе Л. Андреева «Петька на даче» (1899) дачный эпизод завершает изображение всей еще короткой, но тяжелой жизни Петьки; в «Большом шлеме» (1899) почти нет подробностей из жизни Николая Дмитриевича, кроме тех, что связаны с карточной игрой, но карты и есть его жизнь, и он даже умирает за карточным столом; в одном из самых известных рассказов Л. Андреева «Жили-были», нравившемся таким разным читателям, как Н. К. Михайловский, Л. Толстой и

В. В. Вересаев, сюжет охватывает две полных жизни — дьякона и купца. В несколько страниц вмещен в рассказе «Сергей Петрович» весь недолгий путь героя — от времени, когда он «перестал замечать жизнь, а она текла, плоская, мелкая и тусклая, как болотный ручей», через увлечения Ницше, через период, «когда все бессильнее и ничтожнее становилась в его глазах природа, безумно растрачивающая свои дары. И на месте природы перед его глазами стала другая грозная и могучая сила — деньги» — и до самоубийства. Все эти этапы вместили множество и базовых, и психологических, и философских подробностей. Не случайно критик Е. А. Соловьев, прочитавший рассказ в рукописи по просьбе В. А. Поссе, редактора журнала «Жизнь», где он был в 1900 г. напечатан, сказал: «Это не художественное произведение, а какой-то протокол». На что Поссе возразил: «Это такой же протокол, как "Смерть Ивана Ильича"»[54], имея в виду, конечно, знаменитое подробное описание «прошедшей истории жизни» толстовского героя, которая «была самая простая и обыкновенная, и самая ужасная» (гл. II). В позднем творчестве Л. Андреев отошел от рассказов, выполненных в этом ключе.

В лучших рассказах Куприна рассказ также может открывать всю жизнь человека («Славянская душа», 1904; «Гамбринус», 1906; «Леночка», 1911). Персонаж может изображаться во всех подробностях своей профессии («Жрец», 1905). Нередки и выходы, как и у Бунина, за пределы сюжета при помощи авторских или геройных философских медитаций.

«— Нет, жизнь все-таки мудра, и надо подчиняться ее законам,— сказал он задумчиво.— И кроме того, жизнь прекрасна. Она — вечное воскресение из мертвых. <....> Все связано, все сцеплено. Я уйду, но я же и останусь. Надо только любить жизнь и покоряться ей. Мы все живем вместе — и мертвые, и воскресающие» («Леночка», 1910).

Куприна нельзя считать последовательным адептом ароморфного рассказа. В отличие от Бунина (не говоря уж о Чехове), творчество которого представляет непрерывную восходящую линию, путь Куприна являет собою, благодаря некоторым особенностям его характера и жизни, некую синусоиду с высокими пиками, но и глубокими провалами. Будучи ярым противником литературных штампов, пародируя их, он сам нередко впадает в манеру почти пародийную — например, в рассказах из великосветской жизни, таких как «Каприз» (1897) или «Нарцисс» (1897): «Маленький уголок, который хозяйка

дома, баронесса Эйзендорф, кокетливо называла "своим убежищем", совсем потонул в темноте. Холеные латании, фениксы и филодендроны перепутались над головами сидящих, точно свод какой-то экзотической беседки».

«Четвертый том,— писал К. Чуковский об очередной книжке рассказов Куприна,— замечателен тем, что в нем помещены и очень хорошие, почти превосходные вещи, и очень плохие, почти бездарные. У Куприна, как и всякого некультурного русского таланта, это расстояние между maximum'ом и minimum'ом художественных возможностей очень велико»[55].

В годы самой творческой зрелости он обращается к старым, традиционным и даже архаическим формам малого жанра — от физиологического очерка до дневника и рассказа в письмах.

На протяжении всего творческого пути Куприн пишет «легенды», «сказки», «апокрифы», исторические стилизации: «Забытый поцелуй» (1894), «Жизнь. Рождественская сказка» (1906), «Легенда» (1906), «Демир-Кая. Восточная легенда» (1906), «Суламифь» (1908), «Лавры. Сказочка» (1909), «Звезда Соломона» (1917)[56], «Царский писарь» (1918), «Пегие лошади. Апокриф» (1918), «Сказка» (1920), «Судьба. Восточное предание» (1923); писал он это и позже.

Вещи эти — разнокачественны, среди них много слабых и даже о «Суламифи» современный критик замечал, что ее «можно приблизить к тем многочисленным археологически-библейским попыткам <...> какие <...> стали появляться десятками во всех литературах, не исключая и нашей»[57]. «Куприн, например, хороший бытописец,— говорил М. Горький,— но совсем незачем ему было трогать "Песню Песней" — это и без него хорошо. А Соломон его смахивает все же на ломового извозчика»[58].

Отдельные черты аромофной поэтики находим в рассказах самых разных писателей: М. П. Арцыбашева, В. В. Вересаева, А. П. Каменского, А. Н. Толстого, К. А. Тренева, Г. И. Чулкова, И. С. Шмелева и мн. др. Это, однако, не значит, что к этому лагерю примкнули все. Почти не испытал такого влияния С. А. Ауслендер, М. А. Кузмин — автор новелл европейского типа, исторических и иронических стилизаций, А. М. Ремизов — автор других, фольклорных древнерусских и библейских, стилизаций и «пересказов»[59], Ф. Сологуб, у которого находим лишь отдельные заимствованные приемы. А. Белый не раз писал о Чехове, считая, в частности, весьма плодотворной «реальность» его символов. Но сам к чеховской традиции не

примкнул. Символистский рассказ (новелла) не дал сколько-нибудь заметных художественных результатов.

В творчестве Е. Замятина «очевидна установка на экспериментаторство и игру с жанрами, а также на жанровый синтез»[60]. Но это была другая игра: он «создал новаторские жанровые формы повести-антижития, антипатерикового рассказа, романа-антиутопии, рецензии-пародии»[61]. «Анекдот, сказочка, "нечестивая аллегорическая история" — эти жанры культивируются Замятиным в начале 1920-х годов прежде всего в продолжение тщательно разработанных в десятые годы — время разветвившейся, дифференцированной, многообразной словесности — литературных форм»[62]. Замятин, А. Ремизов, Б. Пильняк (позже) взрывали рассказ другим способом: через язык, искусственный «андреебеловский» синтаксис. Эта ветвь русской новеллистической традиции оказалась одной из тупиковых.

Особо надо оговорить случай М. Горького. Исходя из его биографических связей с Чеховым (переписка, советы, ответы Горького, его писания о Чехове), критика, а особенно советское литературоведение, зачисляли его в ученики Чехова и даже в его продолжатели. Совершенно очевидно, однако, что в поэтике, языке (не говоря уже о философско-идеологической сфере) ничего общего не было[63] и быть не могло. Горькому-рассказчику были чужды и тип чеховской сюжетности и образности, строгость вкуса[64], чеховская железная нарративная дисциплина, его «однообразная красивость» — всему этому противопоставлялся эклектический стилистический узор, набранный из поэтик самого разного толка. «Мы ничего не сказали бы против этой русской новеллы,— писал современник,— если бы ее деланность и наставительность ее тона не бросалась бы в глаза на каждом шагу, если бы он <...> не стремился бы огорашивать читателя с кондачка своим грубейшим эффектом, если бы он поменьше помышлял о назидании читателя "последними словами" и открытиями всяческих давно уж открытых другими Америк»[65].

Делаются постоянные попытки определить четкие жанровые черты рассказа нового типа. Опыты эти можно уподобить тому, как если б некто пробовал отыскать в поэзии конца XIX–XX вв. элегии, оды, дружеские послания и идиллии. В аморфном рассказе размыты старые границы, сняты все прежние ограничения. Рассказ этот не является непременно изложением одного эпизода, но может содержать любое их количество; он может не изображать конкретные события из жизни героя, но

рисовать ее обобщенную картину; жестко встраивать персонаж в социальную ячейку — или представлять как почти асоциальную единицу; герой бывает подробно портретно нарисован — и лишь обозначен расхожим словом («блондинка»); автор может показывать психологию персонажа через вещи и действия — и строить целые рассказы на скрупулезном анализе внутреннего мира; повествователь в ароморфном рассказе, ведущемся «в тоне и в духе» героя, позволяет себе инклюзировать в этот нарратив тексты другой культуры («Иона <...> еще путем не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой...» (Чехов, «Тоска»)); он может не мотивировать изменения, сломы в психологии и мировоззрении действующих лиц; не давать даже минимально-предметную обстановку действия или, напротив, весь рассказ строить на развернутом пейзаже. И т. д. Явился новый синкретический жанр. Влияние его ощущается в литературе до сих пор.

---

[1] Оправданием такого введения служит давняя уже традиция, согласно которой многие важнейшие термины-категории истории и теории литературы имеют биологическое происхождение. Таковы генезис и эволюция, закрепление в развитии литературы случайных результатов (Ю. Тынянов), мутации (Е. Поливанов, В. Виноградов), конвергенция (формальная школа) и др. Ср. также аналогии с биологической теорией автогенеза, сопоставление в функционировании основных единиц: организм — популяция / произведение — литература, аналогии смены в биологии организмоцентризма изучением элементов и функций — изучения произведений «историей эпитета» или «приема». Ср. представления Н. Я. Данилевского и К. Н. Леонтьева об одинаковости «стадиального» развития в истории и природе: начальная простота — расцветшая сложность — «вторичное смесительное упрощение».

[2] *Döring J. R.* Der Beitrag V. A. Slepcovs zur Evolution der Skizze in der sechziger des neunzehnten Jahrhunderts // Referate und Beiträge zum VIII. Int. Slavistenkongress. B. 119. München, 1978. S. 22.

[3] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 37–38.

[4] *Мышковская Л.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 76.

[5] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948. С. 570.

[6] *Михайловский Н. К.* Сочинения. Т. VI. СПб., 1897. С. 306–307.

[7] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. М., 1976. С. 177, 178.

[8] *Григорьев А.* Сочинения. Т. 1. СПб., 1876. С. 21.

[9] *Уманьский А.* Литературно-критические этюды. III. И. А. Салов // Волжский вестник. Казань, 1888. 25 февраля. № 53.

[10] Подробно см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. (Гл. II. Объективная манера.)

[11] О. Мандельштам — Ю. Тынянову 21 января 1937 г. // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 177.

[12] *Измайлов А. А.* Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910. С. 155.

[13] О влиянии Чехова на О. Дымова писалось уже в словаре Брокгауза-Ефрона (т. 3, доп.). Подробно о «чеховском» во всех элементах манеры О. Дымова см.: *Михайлова М. В.* А. Чехов и О. Дымов. Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007.

[14] *Измайлов А. А.* Там же.

[15] Ср. высказывание современного критика о его раннем рассказе «Погост»: «Чувствуется дыхание нежной и печальной музы Чехова <...>. В чеховских тонах уныния и безнадежности написана эта повесть о жизни маленьких людей» (*Морозов М.* Очерки новейшей литературы. СПб., 1911. С. 81).

[16] Письмо Бунину 15 января 1902 г. // Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма. Т. 10. М., 1981. С. 169.

[17] Письмо Бунину 27 октября 1910 г. // *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 8. М., 2001. С. 160. Бунин соглашался: «Большое Вам спасибо, дорогой, за похвалы. Сильно побуждают они меня на новую лучшую работу. А что густа "Деревня" — святая правда» (*Бунин И. А.* Письма 1905–1919 годов. М., 2007. С. 155).

[18] *Долгополов Л.* Судьба Бунина // Вопросы литературы. 1975. № 1. С. 122.

[19] *Чуковский К.* Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 100. Статья 1914 г.

[20] Там же.

[21] *Катаев В.* Трава забвенья. М., 1967. С. 28.

[22] Там же. С. 60.

[23] В запомненном И. Л. Щегловым-Леонтьевым незаписанном рассказе Чехова тоже находим станционную платформу, по которой «прогуливался тоненький офицер в военной тужурке, с хлыстиком в руке; какая-то беременная баба в желтом головном платке тащила корзину с бельем, а на бабу лаяла белая лохматая собачка, должно быть, собачка начальника станции» (*Щеглов-Леонтьев И. Л.* Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 51).

[24] *Долгополов Л. К.* О некоторых особенностях реализма позднего Бунина (Опыт комментария к рассказу «Чистый понедельник») // Русская литература. 1973. № 2. С. 95, 108.

[25] Там же. С. 107.

[26] *Келдыш В. А.* Судьбы критического реализма // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908–1917. М., 1972. С. 105.

[27] *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 2-е. М., 1968. С. 203.

[28] Там же.

[29] Столь же оригинальный художественный результат — прием соединения несоединимого — дан еще в одном случае — в прозе И. Бабеля, который, по слову В. Шкловского, «одним голосом говорит о звездах и о триппере» (см. об этом: *Чудакова М.* Избранные работы. Т. I. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 371).

[30] *Полоцкая Э. А.* Чехов в художественном развитии Бунина. 1890–1910 годы. ЛН. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 77.

[31] Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 405–406.

[32] *Бунин И. А.* О Чехове // *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 195–196.

[33] *Колтоновская Е. А.* Бунин как художник-повествователь // Вестник Европы. 1914. № 5. С. 328. Цит. по: *Газер И.* А. П. Чехов и И. А. Бунин // Лит. музей А. П. Чехова. Сб. статей и материалов. Вып. 3. Ростовское книжное изд-во, 1963. С. 213.

[34] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 10. С. 182.

[35] *Кузнецова Г.* Грасский дневник // Знамя. 1990. № 4. С. 178.

[36] *Мережковский Д. С.* Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. Отд. II. С. 77–99.

[37] *Мережковский Д.* Брат человеческий // Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 203–205.

[38] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4. М., 1976. С. 237.

[39] *Волынский А.* Антон Павлович Чехов. РГАЛИ. Ф. 95. Ед. хр. 86.

[40] *Крайний Антон.* Еще о пошлости // Новый путь. 1904. № 4. С. 241.

[41] *Крайний Антон.* Что и как. Вишневые сады // Новый путь. 1904. № 5. С. 256.

[42] Там же.

[43] Там же.

[44] Там же.

[45] *Измайлов А.* Пестрые знамена. М.: И. Д. Сытин, 1913. С. 152.

[46] Там же. С. 154.

[47] Там же. С. 150.

[48] Там же. С. 150–151.

[49] См. сюжеты Ф. Сологуба: девочка погибает от мысли, что в ней живет червяк («Червяк»); мальчик играет «в тéни» с матерью и сходит на этом с ума («Тени»); другая мать играет с дочерью в прятки, и дочь от этого умирает («Прятки»); старик, подражая ребенку, начинает палочкой катать обруч, и это превращается у него в навязчивую идею («Обруч»); девушки образуют кружок, члены которого ходят на похороны молодых людей и играют роль их невест («Опечаленная невеста»).

[50] *Дерман А. Б.* Творческий портрет Чехова. М., 1929.

[51] Здесь и далее цитаты даются по изданию: *Гиппиус З.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2001.

[52] Nilsson N. Studies in Chechov's Narrative Technique: 'The Steppe' and 'The Bishop'. Stockholm, 1968 (= Stockholm Slavic Studies 2). P. 63.

[53] *Манн Т.* Слово о Чехове // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. X. М., 1961. С. 515.

[54] *Поссе В. А.* Мой жизненный путь. Дореволюционный период (1804–1917). М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. С. 163.

[55] *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристики. М.: М. О. Вольф. <1908>. С. 73.

[56] Подробнее см. в нашем комментарии: *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М., 1973. С. 594–596.

[57] *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М., 1972. С. 484 (комментарий).

[58] Там же. Ср.: «Иногда это к месту и недурно, а в Библии лучше» (*Измайлов А.* Литературный Олимп. М., 1911. С. 349).

[59] Отношение к манере Ремизова в критике с самого начала было неоднозначным. Уже значительно позже это суммировал Г. Адамович: «Откроем "Хозяина и работника" Толстого, а затем любую страницу ремизовскую, притом не касаясь общего впечатления, ограничиваясь лишь вниманием к слогу, к языковой ткани. Не думаю, чтобы могли возникнуть разногласия: подлинная жизнь у Толстого, а у Ремизова, при всей его изощренности, при всем его искусстве, что-то очень похожее на стилизацию, на подделку под совершенную непринужденность. <...> Толстой — без стилистических завитушек, как бы вернее, правдивее сказать, а не в том, как бы сказать узорчатее, хитрее, будто бы свободнее, будто бы народнее» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк: изд. им. Чехова, 1955. С. 32).

[60] *Давыдова Т.* Антижанры в творчестве Замятина // Новое о Замятине. М., 1997. С. 33.

[61] Там же.

[62] *Чудакова М.* Еретик, или матрос на мачте // *Замятин Е.* Сочинения. М., 1988. С. 502–503.

[63] Это убедительно показал Е. Б. Тагер, отмечавший, что «"пластичность", предметно-изобразительное видение мира вовсе не было в центре художественных интересов молодого Горького; наоборот, оно в известном смысле противоречило принципам его романтико-патетического стиля. <...> В "Двадцать шесть и одна" <...> господствует эмоционально-символическая стихия, подчиняющая себе реальные явления действительности» (*Тагер Е. Б.* Избранные работы о литературе. М., 1988. С. 82). Иначе обстоит дело с драматургией Горького, где действительно есть «усвоение и развитие чеховского драматургического метода» (Там же) — вплоть до элементов подражания.

[64] Ср. «"Море смеялось" — это безвкусно, как олеография» (*Чуковский К.* От Чехова до наших дней. СПб.; М., 1908. С. 101).

[65] *Добронравов Ф.* Прогорькший романтизм Максима Горького. СПб., 1902. С. 181. О «консерватизме формы» у Горького говорил в своем письме к нему по поводу пьесы «На дне» Чехов: «Она, как я и ждал, очень хороша, написана по-горьковски, оригинальна, очень интересна, и если начать с того, что говорит о недостатках, то пока я заметил только один, недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего,— это консерватизм формы. Новых, оригинальных людей Вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 10. С. 95).

Д. А. Завельская

ОЧЕРК

I

Поэтика художественного очерка конца XIX — начала XX века в России отражает общие тенденции развития литературы и в то же время характеризуется собственной внутренней спецификой.

Смешение жанров, стилей, подчас довольно смелое, вплоть до экспериментаторства, обращение к непривычным темам, или использование прежних наработок в неожиданном ракурсе — все эти особенности литературы того периода проявились и в очерковой прозе.

Необходимо учесть и генетические особенности очерка, и историю его как жанра. В литературе художественный очерк завоевывает место, начиная с конца XVIII в., а с 40-х гг. XIX вв., под влиянием новых запросов, он принимает на себя роль носителя «правды жизни» в наиболее чистом виде без прикрас вымысла, композиции и стиля[1]. Позже — «беспощадная правда», развивающая широкий реалистический принцип «верности действительности» в исторически-социальном аспекте[2]. Из журналистики[3] он приносит уже освоенные выразительные средства, традицию «картинки жизни», заметные и в произведениях «натуральной школы», и в раннем творчестве писателей-народников, опыты которых носят яркие черты «очерка нравов» (Г. Успенский, А. Левитов и др.). Но стремление к правдивости нисколько не противоречило типизации и обобщению, что с необходимостью предполагало определенную долю вымысла. Таким образом, художественный очерк еще с начала своего появления представлял собой не столько указание на отдельный факт, сколько характерную модель житейской ситуации, как, например «Вукол» и «Очерки бурсы» Помяловского, «Яшка» Ф. М. Решетникова, в которых жизнеподобие обобщенно-типического подкрепляется непосредственным использованием конкретных фактов.

Авторы художественного очерка комбинировали документальное сообщение с вымыслом и типизацией, преследуя глав-

ную цель — показать с максимальной правдивостью злободневные явления социальной жизни, взаимодействие человека и среды, причем именно в наиболее драматичных, проблемных проявлениях. Традиция эта не затухает в период рубежа веков, но претерпевает значительную трансформацию. Сконцентрированный прежде на общественно-бытовой сфере русский художественный очерк начал открывать новые рубежи.

Уже в творчестве мастеров «старой школы» заметен переход к иной проблематике. Знаменитый цикл очерков о крестьянстве «Власть Земли» Г. Успенского обнаруживает гораздо большую углубленность и философичность по сравнению с «Разорением», не говоря уже о «Нравах Растеряевой улицы», что со всей очевидностью заметно и в названиях циклов. Фокус авторского внимания нередко смещается с ключевого взаимодействия «человек-среда» к масштабу «личность-мироздание», хотя у Г. Успенского эта проблема по-прежнему рассматривается через призму бытового материала, но уже сам взгляд на быт и среду приобрел иной характер. Г. А. Бялый говорит о «своеобразии повествовательного жанра Успенского»[4] как о порубежном жанровом явлении. И он же отмечает важное влияние Успенского на формирование особого типа очерка в творчестве Короленко[5].

Проблема дефиниции очерка во многом обусловлена этими процессами, сложностью, практически невозможностью найти инвариант очерка как такового.

Б. Костелянец, говоря об особенностях очеркового творчества Г. Успенского, называл «организующим элементом в очерке» проблему. Более того, он утверждал, что «художественно-публицистическое исследование проблемы и становится у Глеба Успенского “сюжетом” очерка»[6]. Однако подобную тенденцию можно наблюдать и у предшествующих, и у последующих авторов. Впрочем, к началу изучаемого периода эта особенность проявляется менее часто. Общее литературное движение этого времени характеризуется многовариантным, во многом стихийным и неосознанным до конца смешением жанров.

II

На протяжении всего существования русского очерка проявлялось различие между очерками публицистической направленности и произведениями беллетристического характера, художественность которых была самоценной и не сводилась к за-

даче усилить выразительность изображаемого факта. Художественность, равно как и широта обобщения, глубина, философичность, свойственны были редким образцам, таким, например, как тургеневские «Записки охотника» или гончаровский «Фрегат "Паллада"». Но с самого начала своего существования и очерк документальной, фактографической направленности подвергался влиянию эстетических законов преображения действительности, и сам оказывал на них воздействие, поэтому к концу XIX в. стал представлять собой жанр, порою достаточно далекий от публицистики.

Отмечая эту тенденцию в развитии жанра, Г. Бялый называл Короленко преемником Тургенева. И в «скрещении тургеневской манеры с манерой Г. Успенского» видел возникновение «нового, короленковского типа рассказа, в котором "наблюдение", исследование, письмо "с натуры" могут свободно и естественно сочетаться с символикой, с лирическим пейзажем, с поэтикой "стихотворений в прозе"»[7]. Подобный тип органичного соединения разнородных жанров характерен не только для Короленко, но и для многих его современников.

Духовно-нравственную проблематику мы найдем у представителей самых разных литературных течений: В. В. Вересаева, Н. Гарина-Михайловского, А. П. Чехова, М. Горького, З. Гиппиус, М. Волошина и др. В то же время гораздо большую роль в тематике художественного очерка начинает играть культурно-историческая сфера жизни.

Причиной тому — изменение самого запроса к художественной литературе со стороны общества. Литература пореформенного периода отчасти брала на себя публицистические функции: освещать наиболее острые социальные проблемы, исследуя их в системе причинно-следственных связей и при этом изображая с возможно большим правдоподобием. В очерковой литературе рубежа веков сами социальные вопросы приобретают иное звучание; причину драмы или трагедии пытались искать уже не только во влиянии среды и несправедливом устройстве общества, но и в области вечного противоборства высших сил, или в сложных взаимодействиях отдельной личности с законами бытия; в иррациональных глубинах психики, или мистическом предначертании. Расширяются и границы представления о характерном и типическом, что не может не повлиять на жанровые особенности художественного очерка, который так или иначе продолжал существовать в русле основного принципа: «кусочек жизни», «наблюдение из жизни».

Обусловленная прежним журналистским бытованием стилистика фельетонно-ироническая, характерная в свое время и для Успенского, и для Левитова, ослабевает. Претерпевает значительное изменение и сам выбор сюжетов. Художник ищет скорее особенное, чем обыкновенное, стремится подчеркнуть более индивидуальное, чем повсеместно распространенное, следуя тем самым обновленному пониманию очерковой типизации. Вкупе с сохранившейся традицией обобщения эти устремления порождали тип очерка, больше похожего на новеллу, особенно при отсутствии фигуры рассказчика[8]. В то же время новелла и рассказ перенимали многие жанровые особенности художественного очерка: экономность стиля, лаконичное или эскизное, с оттенком незавершенности построение сюжета и одновременную подачу этого сюжета как «зарисовки из жизни», стремление к правдивости деталей быта, языка, психологических наблюдений. Это явление представляет значительную трудность для исследователя. Существуют научные работы, пытающиеся разрешить дилемму жанровой дефиниции в творчестве писателей того времени, например, В. Г. Короленко, снабдившего подзаголовком «очерк» весьма разнородные свои произведения. Среди них встречаются как очерки явно публицистического характера («Дом № 13», «Павловские очерки», «В голодный год» и т. п.), так и новеллы с ясной сюжетной линией, индивидуальным психологизмом и логически выстроенной системой персонажей («Яшка», «Чудная», «Убивец» и др.).

На ослабление жанровых границ указывает и такой аспект авторской дефиниции, как сопровождение одних и тех же произведений в разных изданиях разным жанровым подзаголовком. Сам автор колебался в родовидовой принадлежности текста, вышедшего из-под его пера. В разное время такие произведения Вересаева как «Лизар», «В степи», «Встреча», «В сухом тумане» выходили с разными подзаголовками.

Далеко не всегда мотив, определяющий для автора или издателя жанр произведения, подходит для системной, последовательной классификации. Так, наличие невымышленной основы, опора на реальный факт, не является достаточно веской причиной, чтобы считать произведение очерком. Не только благодаря примерам романов, поэм, лирических стихотворений и др., толчком к созданию которых послужили реальные события. Возможно предположить и такое произведение, где вымысел будет представлен по жанровым принципам очерка[9].

Но нельзя полностью игнорировать и авторские дефиниции, не отвечающие основным характеристикам произведения. Их необходимо учитывать для лучшего понимания процессов, происходящих не только в русской литературе того периода, но и в культурно-общественном сознании эпохи. Для ряда авторов, о которых пойдет речь, был весьма значим фактор «привязанности» к определенным реалиям. Это и позволило В. Г. Короленко назвать очерком «Чудную», Мамину-Сибиряку — «Забытый альбом» и «Волчью песню», а Н. Гарину-Михайловскому — такие произведения, как «Ицка и Давыдка», «Старый еврей», «Под вечер». Для современного же исследователя, пожалуй, важнее новеллистический характер этих текстов, самодостаточность сюжета, индивидуальность психологии персонажей. При всей важности общей социальной проблематики в рассказах «Забытый альбом», «Старый еврей» и «Под вечер», главный фокус внимания в них все же сосредоточен на нюансах и на динамике переживаний героев.

В новелле «Чудная» конфликт между заключенной и жандармом развивается в плане взаимодействия двух индивидуальных личностей, а не политических позиций. Историю взаимоотношений жандарма с арестанткой вряд ли можно назвать «социально-типической» и счесть указанием на факт непримиримости «двух лагерей».

В рассказе Гарина-Михайловского «Ицка и Давыдка» (1895) можно найти некоторые черты «очерка нравов», свойственные натуральной школе и раннему очерку писателей-демократов. Сюжет, имеющий анекдотический оттенок, развивается в череде сценок, схожих с некоторыми сценками из «Нравов Растеряевой улицы». Однако сюжет «Ицки и Давыдки» гораздо менее репрезентативен, мотивация поступков в большей степени зависит от характера героя, подчинена самостоятельному развитию событий. Похожим образом обстоит дело и с «Волчьей песней» Мамина-Сибиряка, действие которой происходит на золотых приисках Сибири. Сюжет этого произведения позволяет (как, например, в «Вуколе» Помяловского, или «Яшке» Решетникова) говорить о социальной репрезентативности. Разумеется, характеры «старого волка» Мокина и «молодого волка» Горбунова сформированы средой, сам их конфликт обусловлен типичной для приисков ситуацией. Но развитие конфликта, интрига и неожиданный финал носят куда более универсально-беллетристический характер, чем это диктуется социальным «заданием». История обмана Горбуновым

старого Мокина представляет собой вариант распространенного фольклорного сюжета, который встречается и в анекдоте, и в народной сказке.

С современной точки зрения, эти произведения относятся к жанру новеллы в гораздо большей степени, нежели к очерку, причем, смещение жанровых границ отличается исключительным разнообразием вариаций. В произведении Гарина-Михайловского «Сочельник в русской деревне» (1893) отчетливы жанровые элементы и путевых заметок, и святочного рассказа, и социологического очерка. По сюжету герой не поспевает домой с подарками к сочельнику и, встречая по пути обездоленных людей, раздаривает им то, что приобрел для собственного праздника. Тогда-то сокровенный смысл Рождества и становится ощутимым в его душе, он проникается подлинной радостью. Одновременно с этим способ изображения пути, встреченных по дороге людей, бедной обстановки их жилищ и описание их судеб носит черты традиционной очерковой прозы с ее детализированным описанием и публицистическим настроем, вследствие чего «святочный» мотив обретает социальную злободневность, а реалии описанной местности приобретают вид путевых наблюдений.

Наряду с чертами социального очерка, можно найти признаки очерка этнографического: по линии сопоставления традиций святок в Малороссии и в среднерусских деревнях. Однако эти этнографические подробности здесь не самостоятельны, а своеобразно романтизированы, подчинены эмоциональным переживаниям героя, органично встроенным в святочный сюжет.

В лирическом двухчастном произведении И. С. Шмелева «У плакучих берез» исследователь обнаружит признаки рассказа, очерка, этюда и даже стихотворения в прозе. Такая разноплановость не нарушает целостности произведения, обусловленной единством эмоциональной тональности и структурной симметрией.

Впрочем, проблема дефиниции очеркового жанра отмечается исследователями и на предшествующих этапах развития литературы. Относительно 1840-х гг., когда стали издаваться первые альманахи «физиологий», В. Кулешов замечает: «Современники нечетко определяли границы между жанрами очерка, рассказа, повести и даже романа, понимая, что все они переходят друг в друга»[10]. Однако, на рубеже XIX и XX столетий причиной нечеткости границ является не новизна жанра, но эволюция его функционирования.

III

Гораздо более основателен для жанровой дифференциации рассказа и очерка сюжетный критерий, но не следует применять его упрощенно. Как само по себе наличие невымышленной основы не делает художественное произведение очерком, так и сюжет не указывает бесспорно на чисто беллетристическую природу текста. Тем не менее, функция сюжета в очерковой и беллетристической прозе различна. М. В. Нехай среди жанровых особенностей очерка называет «отсутствие твердого организующего стержня в сюжетном построении»[11]. Действительно, критерием можно считать не наличие сюжетной основы, а ее функцию. В сюжете рассказа, повести, романа внутренняя идея получает полное и самодостаточное развитие через столкновение характеров, воззрений, логику течения событий, трансформацию личности героя. В очерке сюжет имеет менее самостоятельное значение. Большей частью он иллюстративен, побочен.

Так, в уже упоминавшемся очерке Решетникова «Яшка» индивидуальная биография героя важна преимущественно для демонстрации наиболее распространенных в этой среде явлений. Н. В. Шелгунов в «Очерках русской жизни» использует многочисленные примеры историй с законченным сюжетом для аргументации общего принципа, по той же модели построены «Записки врача» В. Вересаева.

Часто, рассказывая реальный случай, автор очерка снабжает его расширительным комментарием, как, например, Гарин-Михайловский в «Коротенькой жизни» или Вересаев в очерке «В сухом тумане». Сюжет может развиваться в пределах лишь отдельной сцены, которая составляет часть единого ряда фактов. В таком случае он становится равноценен другому наблюдению или документальному свидетельству в рамках причинно-следственной или публицистически-эмоциональной аргументации. Среди очерков можно встретить произведения со схематическим сюжетом, с сюжетом фрагментарным или вовсе без него. Так или иначе, очерковой прозе свойственно ослабление сюжетной функции не за счет отсутствия четкой сюжетной линии, но благодаря смещению фокуса внимания к иным выразительным средствам.

Функция сюжета весьма широко варьируется в различных произведениях и по степени значимости, и по способу реализации, и по системному месту среди других элементов текста.

Возможно, тем не менее, указать наиболее часто встречающиеся типы сюжета в очерке: *центральный узловой сюжет* (связно излагаемая история, ставшая поводом для написания очерка); *сюжет пунктирный* (изложенный отрывочно, на основе доступной информации); *сюжет-фрагмент* в цепи подобных ему фрагментарных сюжетов на протяжении произведения (отдельные сценки, эпизоды, иллюстрирующие некую декларируемую идею).

Можно отметить два типологических полюса очерковой конструкции: *сюжетный* и *описательный*. Во втором случае сюжет как эпизод может присутствовать, может и отсутствовать — основное внимание сосредоточено на охвате некоего целостного статического фрагмента действительности (социальная проблема, картина и т. п.). В. А. Алексеев говорит об «ассоциативном» сюжете в очерке[12], однако понятие это в данном случае спорно, поскольку при множестве модификаций сводится к отсутствию четкого сюжета, основанного на фабуле. Вместе с тем, различия между указанными полюсами — скорее количественного, нежели качественного порядка. Это позволяет — при всех возможных модификациях — с определенной степенью уверенности утверждать, что сюжет не является для художественного очерка жанрообразующей категорией.

IV

Критерием дифференциации жанра также можно считать роль предметных деталей. Для очерка более характерна самостоятельная информативность описаний, тогда как в беллетристике предметная сфера подчиняется художественным задачам: создать обрамление для основного действия, выстроить пространственно-временной контекст, внести настроение, экспрессию. Это, однако, не означает, что очерковые описания лишены эстетической ценности.

Художественному очерку свойственна богатая образность, которая на рубеже веков получает еще более многообразное и полное развитие, перенимая у беллетристики практически весь арсенал выразительных средств. В очерковой прозе того времени часто можно встретить картины, по своей поэтичности, внутренней динамике, живописности, палитре нюансов не уступающие образцам высокой художественной прозы. Не менее богата и разнообразна поэтика портретов. Предметная детализация в очерке порою перенимает у беллетристики также

иносказательную функцию, символико-метафорическую образность.

Однако, в отличие от художника-беллетриста, художник-очеркист ограничен в выборе иносказательных средств и домысливать может лишь в узких пределах. Основой различия между предметной сферой в очерковой и беллетристической прозе служит большая значимость реального информативного сообщения в очерковом тексте. Так, в путевых заметках, автор художественными средствами передает особенность определенной местности, в социальном очерке — сферу бытовых условий, характер человеческой деятельности как сообщение о чем-то предположительно неизвестном. Беллетрист использует обычно уже известные факты, подчас приобретшие на метауровне атрибутивную функцию, и моделирует из них свой вымысел. В очерковой прозе предметные описания часто более подробны, могут по объему преобладать над событийной стороной и, благодаря информативной задаче, выстраиваются в единый аргументационный ряд с такими документальными сведениями, как, например, статистические данные. Портретные характеристики также служат общей задаче. Обладая свободой художника в сфере выразительных средств, автор очерка в то же время должен сообщать нечто из области реального знания. Смещение в сторону эстетической функции описательных элементов при сохранении информативной стороны — одна из важных сторон трансформации жанра в изучаемую эпоху. По сравнению с очерком 1860–1880-х гг., заметно снижается объем описаний и степень их подробности. Если автор-очеркист «демократического толка» стремился показать жизнь того или иного социального слоя с максимальной конкретностью и убедительностью, то теперь накопленный таким образом бытовой материал подается порой пунктирно, обращая несколькими привычными атрибутами к характерной описательной модели. Это способствовало большей емкости выразительных средств. «Изображение нищеты и отсталости деревни, бытовые картины не исчезают из произведений. Они превращаются в устойчивые, и на их фоне развертываются события»,— отмечает Д. А. Пастернак в статье «К вопросу о типологической общности русской демократической беллетристики 1905–1907 гг.»[13]

Очеркист становится свободней и в выборе деталей. Описательные элементы порой утрачивают функцию аргумента, превращаясь в подобие лирических отступлений. Такое использование предметно-бытового плана придает очерковой прозе

дополнительный эссеистско-импрессионистический характер, вместе с тем образуя «многомерность» и расширяя общий контекст сообщения. В очерке В. Вересаева «В сухом тумане» (1899) образ «сухого тумана» автономен в информативном смысле и тематически никак не связан с основной социальной проблемой: вынужденным разрывом семейных связей при поиске заработка. Образ обладает собственной внутренней экспрессией — вносит ощущение чего-то душного, смутного, непонятного. Однако именно экспрессивно-ассоциативная сторона позволяет «сухому туману» объединиться с социальным вопросом в единый контекст — общее настроение, несводимое, однако, к явному иносказанию.

Пейзаж в другом очерке Вересаева — «Лизар» (1899) выражает полноту и внутреннюю энергию природы, чем противостоит идее «сокращения человека». Но и здесь, и там взаимодействие пейзажа с социальной проблемой, осуществляемое на отчетливой концептуальной основе, уже достаточно ново для художественного очерка. Прежде пейзаж либо служит обычным фоном, встраиваясь в общую картину воспроизводимой реальности, либо связан с проблематикой детерминистически, как, например, в очерке Эртеля «От одного корня»: в осенних и зимних картинах описываемой местности дается представление о погодных условиях, которые непосредственно влияют на обстоятельства жизни и труда крестьян (дожди — угроза для озими, трудность проезда и т. п.).

В «Павловских очерках» Короленко экспозиция, на первый взгляд, также обладает исключительно информативной функцией — представляет читателю панораму просыпающегося «кустарного» города. Но и эмоциональный фон, и лирическое описание приокских лугов в утреннем тумане, и даже метафорически яркое сравнение парохода с водяным жуком — все это выходит за рамки простой информативности, как и художественность описания места преступления в одной из статей о Мултанском деле.

Такое усиление позиций эстетики нельзя свести лишь к форме. Влияние беллетристики здесь — и концептуальное, поскольку в целостное восприятие действительности все сильнее проникает эмоциональный аспект как значимая составляющая. Причем, если для конца XIX в. характерно в большей степени стилистическое обогащение описаний и сближение с беллетристической поэтикой, то в веке XX проявляются связи иного рода. И. С. Шмелев в очерке «Лошадиная сила» из цикла «Суро-

вые дни», посвященного началу Первой мировой войны, представляет читателю собирательный «портрет» тяжеловозов, отмеченный не только выпуклой поэтической выразительностью, но и особым эпическим пафосом. «И вот выдвигаются — звери не звери, кони не кони. По десятку пудов на ногах — мохнатые кувалды. Шею у груди не охватишь руками. Гнедые крупы в чуть мерцающих яблоках, гора железного мяса,— расперло их. Вывернут эти крупы сотню пудов из грязи. Оскал черно-розовой пасти страшен. Крутые белки залиты кровью. А спины — широченнейшие корыта»[14].

Гиперболизация образа и стилистическая форма сказа — черты не новые для русской литературы. Но в тексте документального очерка такая форма изображения приобретает особую функцию. С одной стороны, несмотря на гиперболизацию, она вполне информативна с определенной точки зрения (позволяет составить представление о породе лошадей). С другой, эпическая былинность образа сообщает очерку внутреннюю экспрессию и встраивается в общий публицистический пафос текста. И, наконец, благодаря культурно-историческому контексту сказовой формы, образы «богатырских» лошадей приобретают символическое значение, связанное с идеей народной мощи, народного духа. Такое употребление сказового стиля отличается от функции сказового фрагмента, к примеру, в цикле очерков Мамина-Сибиряка «Разбойники» (повествование бабушки Филимоновны), где сказовая форма обеспечивает лишь речевую аутентичность вставного элемента. Полифункциональность образа можно отметить и в первом из очерков «Суровые дни» — «На крыльях». Описание поездов содержит подлинную документальную информацию о смене железнодорожного движения в связи с началом военных действий, но в то же время, благодаря особой динамике, представляет определенный исторический момент как эстетически своеобразный хронотоп. Ритм движения поездов метафорически уподобляется сердечному ритму и полету в пространстве, и символически обобщает реалии действительности: «Спешит Россия, летит на железных крыльях с широких своих просторов на потревоженные границы. Шумит и шумит железной гремью. И болит сердце, хоть верит и твердо знает, что после великих бурь приходят долгие, незакатные дни»[15]. Такая эволюция предметной сферы в очерке убедительно свидетельствует о трансформации восприятия действительности. Реальность в очерке предстает как сфера взаимодействия самых разнородных явлений, вклю-

чая и те, что не поддаются четкому определению, но ощущаются на интуитивном уровне.

Информативностью диктуется и такая черта поэтики очерка, которую можно назвать «авторским наблюдением». Основная часть фактических сведений в художественном очерке подается писателем как результат личного опыта (житейского, или полученного в рамках целенаправленных поисков). Поэтому в большинстве очерковых произведений фигура автора непосредственно присутствует, повествование ведется от первого лица, так же, как и суждения о действительности обладают явными чертами авторских воззрений. Однако не всегда присутствие наблюдателя отчетливо проявляется в тексте. Существуют очерки, в которых картины и события представлены самостоятельно.

Это отнюдь не является чем-то принципиально новым для поэтики жанра. Еще в физиологическом очерке встречается подобный вариант построения текста. Однако и тогда и впоследствии при явном отсутствии фигуры наблюдателя сохранялись те или иные принципы показа действительности через индивидуальное восприятие. Некий условный локус, при котором реальность описывается как бы с определенной точки зрения, и временные параметры, частое использование, например, времени настоящего при описании событий.

Со времени физиологического очерка форма наблюдения претерпевает значительные изменения. Если в физиологиях отчетливо преобладание деталей, картин и маленьких сценок, то постепенно в очерковой прозе под влиянием беллетристики укрепилось более развернутое повествование и ко времени рубежа веков стало уже вполне традиционным.

Очерк продолжает фиксировать и типизировать реальные жизненные факты, но расширяется понимание самой области документально достоверного. Это проявлено и в усилении субъективного начала по сравнению с предыдущим периодом, когда творческий метод был устремлен большей частью как раз к максимальной объективности изображения и обобщения, созревшей еще в лоне «натуральной школы». Пройдя через эмпирическую детализацию «физиологий» и последовательный реализм очерковой прозы 1860–1880-х гг., тяга к объективности достигает своего максимума и начинает видоизменяться, поскольку прежний метод упускал многие значимые жизненные взаимосвязи.

V

Весь период рубежа веков отмечен сильнейшим ростом субъективного в искусстве: от внимания к нюансам личного мироощущения — до крайних проявлений индивидуализма. Субъективный фактор проявляется в поэтике художественного очерка по-разному, в первую очередь — повышением роли автора, влияющей, в том числе, и на композицию произведения[16]. В тех произведениях, где фигура повествователя присутствует, значимость субъективного плана не просто усиливается, но и обогащается множеством различных проявлений. С одной стороны, рассказчик участвует в событиях с большей или меньшей степенью личной вовлеченности («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком» М. М. Пришвина. «В голодный год» В. Г. Короленко, «По Руси» М. Горького, «Исповедь отца», «Коротенькая жизнь» Н. Гарина-Михайловского и др.); с другой — оценивает происходящее и делает выводы; и, наконец, дает волю попутным впечатлениям и ощущениям, не связанным напрямую с основным сюжетом. Рассказчик становится не только носителем определенной идеи или признаков социальной группы (интеллигент — в деревне и т. п.), но индивидуумом со сложной психологией[17].

Происходит более четкое разделение как ролевой принадлежности автора, так и самих текстов, содержащих фигуру рассказчика. Он может быть и случайным наблюдателем каких-либо эпизодов, и невольным их участником, как «проходящий» в цикле очерков М. Горького «По Руси»; может занимать активную целенаправленную позицию как член благотворительной организации из цикла В. Г. Короленко «В голодный год»; прибывать на место событий в роли публициста, или переживать события в собственной семье (Гарин-Михайловский «Исповедь отца»). Автор путевых заметок теперь отправляется в путь не только за практической целью или редким этнографическим материалом, но в поисках истинной веры, как З. Гиппиус с Д. Мережковским — к озеру Светлояр, или даже «за волшебным колобком», то есть за истоками детской мечты, сказки, как М. М. Пришвин.

На различии этих устремлений базируется и построение текста, его композиция, угол рассмотрения проблем, а также стилистика. *Автор-наблюдатель* (преимущественно в путевых заметках) представляет нам ряд равноценных впечатлений, как, например, в книге И. С. Шмелева «На скалах Валаама» (1895),

где происходит сбалансированное последовательное чередование пейзажей, диалогов, интерьеров, бытовых сценок, исторических ссылок и элементов авторской рефлексии. Субъективное начало авторских исканий обусловливает и оттенок импрессионизма в художественном очерке. Его нельзя считать неким добавочным, украшающим фактором. Импрессионизм художественного очерка в эту эпоху воплощает собой важный философский аспект: признание онтологической значимости эмоциональной сферы, ее интуитивной стороны, свободного полета впечатлений как особого пути познания. Можно было бы сравнить новую жанровую особенность с сентиментализмом путевых заметок Карамзина и Радищева. Но в конце XIX — начале XX вв. ценность эмоциональной сферы определяется не приоритетом «чувствительного сердца», а признанием ее автономности среди сущностей бытия.

Автор-участник соответствует более сложному построению произведения. Позиция его в тексте проявляется как через непосредственную реакцию на события и определения своего места в них (через сюжет, диалог), так и в отстраненной оценке происходящего (внутренний монолог). Соответственно различается и стилистика этих двух типов текста. Если в первом (*автор-наблюдатель*) субъективное начало выражается, преимущественно, в образной описательности, то во втором (*автор-участник*) заметно преобладание сугубо оценочной лексики и повествовательных структур, в которых «я» может быть и субъектом, воспринимающим происходящее со стороны, и объектом, непосредственно подвергающимся внешним воздействиям.

С присутствием автора связан момент «встречи». Это одна из самых явственных моделей организации очеркового текста, инвариант ее наиболее заметен и устойчив на всем протяжении существования очерковой прозы. Ключевым событием становится само знакомство, тогда как характерное и типическое проявляется в обмене мнениями, описании портрета и характера. В этой модели реализуются позиции автора и как наблюдателя, и как участника, причем эти позиции могут сменять друг друга в рамках одного текста. Примером может служить ранний физиологический очерк А. П. Башуцкого «Водовоз». Автор благодаря случайному знакомству с ослабевшим от голода и непосильного труда водовозом становится свидетелем жизни низов. В попытках помочь несчастному, он проникает в

иную, чуждую ему среду, причем все это узнавание окрашено безусловно сентименталистским пафосом.

Примером сходного построения в период рубежа веков могут служить некоторые эпизоды из цикла Горького «По Руси», в которых автор находится на более высоком социальном уровне, если не экономически, как в очерке «Страсти-мордасти», то, по крайней мере, интеллектуально. И уже сама оценка события в ключе сформировавшихся нравственных принципов становится важным дистанцирующим фактором. В «Лизаре» Вересаева встреча автора с заглавным героем становится основой развития идеи о «сокращении человека».

При сравнении с «Водовозом» этих и других очерков новой эпохи заметно как сохранение основной модели (столкновение автора-интеллигента с человеком иного образа жизни, иных условий, представлений и т. д.), так и трансформация проблематики. Если у Башуцкого благодаря «встрече» автор открывает неведомый прежде мир бедствий и нищеты, чтобы продемонстрировать его читателю, то в очерках рубежа веков происходит не открытие, но скорее более глубокое прояснение мировоззренческих и социальных позиций. Как автора, так и представителей иной среды. С другой стороны, заметно преобладание диалогов у поздних авторов над описательными элементами: происходит смещение репрезентативного фокуса с бытовой сферы на психологическую, ценностную.

Если у очеркистов натуральной школы герой из народа являл собой собирательный тип, воплощающий прежде всего особенности социальной среды, то очеркисты рубежа столетий стремятся в большей степени показать внутренний мир, логику мышления персонажа, сформировавшиеся под тем или иным воздействием. Так или иначе, и во «встрече» как модели очерка можно заметить усиление субъективного начала не только в авторской позиции, но и в изображении объективного бытия под углом зрения отношений личности и социума. Самое заметное проявление этой тенденции — развитие психологизма в художественном очерке. Психологизм нового этапа развития очерка характеризуется одновременно и большим универсализмом, и большей вариативностью.

Стремление постичь «всеобщие» механизмы психики было связано как с ростом и развитием самой психологической науки, так и с общественными настроениями — отказом признавать прямую зависимость духовной жизни от внешних материальных условий. Онтологическое понимание роли человека и

его внутренней жизни являет на рубеже веков другой уровень детерминизма. Не только у представителей модернистских течений, но и в произведениях писателей-реалистов, таких как Бунин, Куприн, Короленко, Горький и др.

В художественной литературе эта тенденция рождает героев, «выламывающихся» из среды, как у Горького, тоскующих, «странных», непонятых, более склонных искать вопросы, нежели ответы. В. Келдыш отметил особый род типизации в цикле «На Руси», где отрицательные (для Горького) черты присваиваются массе, а позитивные — индивидуальности[18]. При этом о произведениях, составляющих цикл, говорится как о рассказах. Тем не менее, отмечается такая особенность, как «...принцип обнаружения характера, взятого в один из моментов жизни, во временной статике»[19], что вполне соответствует очерковой специфике.

Но и до Горького русский художественный очерк рубежа веков являет нам подчас особенных персонажей, парадоксальные сюжеты, демонстрируя не только судьбы, обусловленные стечением обстоятельств, но и противостоящие им, как, например, в очерке В. Вересаева «В степи», где Никита отказывается участвовать в обмане не в силу твердых нравственных принципов, но благодаря нежданному прозрению. Принимая буквально ценности, профанированные лжепроповедником, он возвращает им истинный, первоначальный смысл и собственным решением его утверждает. Но сам в то же время оказывается одиноким, противостоящим не только хорошо отработанному механизму мошенничества, но и обществу, где лицемерие находит самый благодарный отклик. Финалом очерка становится образ одиночества, пути в пустоту и неизвестность: «Никита, не оглядываясь, шел вперед в темневшую степь»[20].

В автобиографическом очерке Гарина-Михайловского «Исповедь отца» (1896) психология крошечного ребенка приобретает значительный масштаб, воплощая собой серьезные жизненные проблемы. Именно острота индивидуальной трагедии побуждает к поиску большого, неразменного смысла, и «коротенькая жизнь» выводится в контекст всеобщности.

Весьма интересен и показателен очерк Лескова «По поводу "Крейцеровой сонаты"» — единственное его произведение из написанных в последние годы жизни, которое можно отнести к жанру очерковой прозы. Нравственно-философская проблематика этого очерка свойственна всему периоду творчества Лескова, когда были созданы «Невинный Пруденций», «Час

воли божьей» и др. произведения, основанные на христианской мифологии и носящие притчевый характер. История, рассказанная в очерке «По поводу "Крейцеровой сонаты"», преподносится не как типическая, скорее наоборот — как случай особый, исключительный.

Название очерка отсылает к произведению Толстого, однако посвящено вовсе не анализу этого произведения. «Крейцерова соната» представлена лишь эпиграфом, причем в качестве эпиграфа взят отрывок из рукописей, широко разошедшихся еще до издания, впоследствии не вошедший в окончательную редакцию: «Всякая девушка нравственно выше мужчины, потому что несравненно его чище. Девушка, выходя замуж, всегда выше своего мужа. Она выше его и девушкой, и становясь женщиной в нашем быту». С самим текстом «Крейцеровой сонаты» очерк связан лишь историей адюльтера — довольно банального как события бытового и как сюжета литературного.

Для героини проблема измены становится вопросом, определяющим смысл самого ее существования, чувство вины подкрепляется «возмездием» судьбы — смертью ребенка. Исключительность ситуации — обращение героини с исповедью к писателю, в котором она видит личность, стоящую выше остальных людей, облеченную правом «судить».

Так что в результате именно большая чистота и совестливость женщины, явленные в судьбе героини очерка и ее субъективных переживаниях, оказываются полемичными по отношению к утверждениям толстовского героя.

Скорее всего, именно сама постановка вопроса, выводящая частный случай на столь важный уровень, представлялась Лескову типичной для эпохи — «жизненным фактом, концентрирующим в себе важные тенденции времени»[21].

VI

Интерес к индивидуально-субъективному, особенному, противоречивому в очерках рубежа веков неправильно было бы трактовать как переход от последовательного детерминизма к столь же последовательному и жесткому индетерминизму. Субъективное начало играет существенную роль не только в отдельных произведениях, но и в крупных очерковых циклах, таких как «В голодный год» Короленко, «Остров Сахалин» Чехова, «По Руси» Горького, «Очерки Сибири» Елпатьевского

и др. Вместе с тем, каждое подобное произведение представляет широкую панораму социальной жизни, и многообразие характеров, портретов, ситуаций способствует объемному единству изображаемой действительности. Но при этом каждый цикл подчиняется особой внутренней идее, которая диктует и угол зрения, и логику выбора сюжетов и образов.

В «Очерках Сибири» Елпатьевского фокус авторского внимания нацелен на экстремальные проявления бытия, поскольку именно экстремальностью отличается сам характер описываемого региона. «Русского не видно и не слышно, России не чувствуется в Сибири»[22],— заявляет он еще в самом начале своих заметок, и все последующие образы, детали, эпизоды (начиная от пляски в кандалах на барже) представляют читателю совершенно особенные условия существования: громадные деревни и отсутствие полей, тайга, которую нельзя назвать лесом в привычном смысле этого слова, постоянные крайности и в бытовом, и в эмоциональном плане, будничность на грани выживания. В лютый мороз человек ходит едва одетый, среди остяков пьют даже малые дети, причем не водку, а чистый спирт, ведь водка зимой замерзает. Экстремальность человеческой судьбы воплощается в галерее образов «жиганов» и «уголовных дворян», причем портреты последних обладают почти гротесковым характером. Способы изображения «уголовных дворян» заставляют вспомнить образность «физиологий». Однако в «Очерках Сибири» карикатурность и гротесковость — не просто дань традиции, а способ акцентировать обособленность группы персонажей, утративших связи со своей средой, но не способных вписаться и в общество сибирских нуворишей.

Совершенно иная тональность и иное построение текста свойственны циклу путевых заметок А. Чехова «Остров Сахалин». Жизнь каторжан и ссыльных описывается сдержанно, со строгой непредвзятостью. И именно единство тона позволяет перемежать элементы документальные и художественные без ощущения стилистической неравномерности, объединяя их в общую цельную панораму, подчиненную единому принципу «человеческого документа», где каждый факт несет значимую информацию.

В. Г. Короленко в цикле «В голодный год» повествует о конкретном историческом событии, рассматривая его через призму собственной деятельности на благотворительном поприще в деревнях Лукояновского уезда в конце зимы — начале весны

1892 г. Это произведение сочетает в себе черты путевых заметок с обстоятельным исследованием конкретного социального явления. Диалоги, бытовые сцены и картины чередуются с рассуждениями автора о различных аспектах и корнях бедствия. Большинство характерных явлений представлено в очерках именно в «показе», а не рассуждении, причем среди прочих форм преобладает диалог. Вот характерный пример:

«— Итак, спросил я в заключение,— как же все-таки быть?

— Сам еще не знаю: Надо изменить систему: Одно для меня и теперь очевидно: обысков следует положительно избегать.

— Позвольте, о каких обысках вы говорите?

— Об обысках в домах у крестьян, в амбарах, ну, всюду, где может быть хлеб. Это называется проверкой имущества»[23].

Упомянутая в связи с очерковой моделью «встречи» репрезентативная функция диалога в данном случае очевидна. Из диалогов и сцен мы узнаем также о профессиональном нищенстве, о «кельях» безмужних жительниц, которые становятся своеобразными рассадниками разврата для деревенских девушек, о целых деревнях, пораженных сифилисом подобно «несчастной Петровке» (XII глава). Так, обширная панорама русской деревенской жизни предстает в призме впечатлений и оценки автора-интеллигента.

Усиление субъективного начала в художественном очерке не только не снижало степени объективности, но напротив, весьма способствовало более целостному и объемному представлению о жизни общества[24]. В этом убеждают и «Записки врача» (1901) В. Вересаева — одно из самых насыщенных по глубине и многоплановости гуманистической проблематики произведений. В то же время это собрание очень важных свидетельств развития медицины и медицинской науки. Из «Записок врача» можно получить множество сведений самого разного спектра: от медицинской терминологии того времени до методов лечения различных заболеваний. Но своеобразие книги определяется эмоциональной вовлеченностью автора в свой материал.

В медицинской тематике произведения органично соединились научные вопросы и экзистенциально значимые проблемы страдания, жизни и смерти, истины и нравственности. В первую очередь именно этот подход становится для автора толчком к размышлениям о несовершенстве медицины, опирающимся на документальные свидетельства из медицинских справочников, историй болезни, газетных и журнальных статей, а

также из собственной врачебной практики. Не меньше волнует автора и проблема врачебной этики, границы которой шире, чем область приобретения новых знаний. Вересаев рассматривает во многом драматичные, а то и трагичные аспекты взаимоотношения врача и пациента, как, например, вопрос препарирования трупов, проведения опытов над людьми, зачастую преступных; медицинские проблемы обретают не только этическое, но и философское звучание. Так пропедевтика (использование человека для демонстрации болезней и их лечения перед широкой аудиторией) рассматривается в связи с целым комплексом проблем: человеческой стыдливости, допустимой меры откровенности, сложного взаимодействия психологических аспектов с традицией и моралью. Вересаев даже задается вопросом: насколько нравственна стыдливость, не только мешающая человеку обратиться за необходимой помощью, но и противоречащая единству духовного и плотского бытия?

Далеко за пределы врачебной этики выходят и другие вопросы. Если привитие людям заразных болезней с целью врачебного опыта следует признать бесспорно преступным, то в какой мере нравственны опыты на животных? Эту проблему автор представляет через личный опыт общения с подопытными обезьянами. Эмоциональность и художественность тех небольших сцен, в которых животные предстают как существа с индивидуальным характером, достаточно высоким уровнем развития и способностью проникаться доверием к человеку, делает убедительной не только возможность самой постановки вопроса, но неизбежность сомнений в душе человека мыслящего и отзывчивого.

Образная аргументация в этом произведении не только иллюстрирует типичность и остроту жизненных явлений (что характерно для более ранних этапов развития жанра), но представляет индивидуальность автора, т. е.— субъективный аспект — во всей динамике переживаний. Вместе с тем, в этих сугубо личных переживаниях автора весьма ярко и показательно типизируется психологический портрет интеллигента-разночинца со всеми его метаниями и в то же время — упорным стремлением придерживаться твердых нравственных принципов[25].

В «Записках врача» вступают во взаимодействие документальное и эмоционально-образное начала; сила документального факта и сила образа. Мощное воздействие на читателя этого «сплава» во многом было причиной громкой и резкой

полемики вокруг произведения. В полемике принимали участие по большей части медики, возмущенные пессимизмом автора и «клеветой» на медицину. Некоторые даже ставили Вересаеву в упрек именно «художественность» произведения, т. е. особенность произвольно заострять те или иные проблемы, акцентируя их эмоциональную, а не практическую сторону.

Цикл очерков Н. Г. Гарина-Михайловского «Несколько лет в деревне» (1892) был воспринят многими современниками как «антинароднический», поскольку основная проблематика и пафос произведения выражали невозможность прогрессивного ведения хозяйства из-за косности населения. Однако «Несколько лет в деревне» — это скорее исповедь о крушении личных иллюзий, о несостоятельности благостных «прожектов» в столкновении с суровой и сложной реальностью, чем попытка обвинить «мужика» в лени и предрассудках. Описанию собственных переживаний: надежд, радостей и разочарований уделено место едва ли не больше, чем наблюдениям социально-типизирующего характера. И в этой психологизации создается портрет просвещенного интеллигента с его ценностным багажом и образом мыслей.

Иную структуру представляет собой цикл М. Горького «По Руси». В целом «По Руси» значительно отличается от произведений Короленко и Чехова своей беллетристичностью и минимумом тех средств, которые можно было бы отнести к публицистическим. Тем не менее, некоторые существенные черты позволяют отнести тексты Горького к жанру художественного очерка.

При явном преобладании острых коллизий, свойственных беллетристической сюжетности, статика «состояний» проявляется и в картинах, и в характерах, и в обобщающих панорамах жизни. Сюжеты не подаются непосредственно в процессе их развития; это либо история, рассказанная очевидцами («На Чангуле»), либо эпизод из жизни рассказчика («Женщина», «Светлосерое с голубым»). Порой ситуация предстает как уже сложившийся результат события, оставшегося вне рамок повествования. Из диалогов проясняются пунктирно лишь некоторые сюжетные элементы («Птичий грех»). То есть, автор практически всегда показывает проблему как итог типизируемых процессов. Законченность большинства очерков определяется не разрешением конфликта, а рамками общения рассказчика с «проходящим», или присутствием «проходящего». Произведения, существенно разнятся по типологии, представляя много-

образие путей эволюции художественного очерка на рубеже веков. Наряду с очерками, а по существу — рассказами с точки зрения фабулы, такими, как «Рождение человека», «На Чангуле», «Женщина», «Птичий грех», в цикле есть и три нравоописательных очерка с явной социологической направленностью: «Вечер у Шамова», «Вечер у Панашкина», «Вечер у Сухомяткина». Во многом такое типологическое многообразие определяется задачей создать широкую панораму русской жизни, включая многообразие общественной, культурной и нравственной проблематики: репрезентативная направленность, характерная для очерковой прозы, отчетливо просматривается в цикле Горького.

Участие «проходящего» в событиях определяется не целенаправленной деятельностью (как у Вересаева или Гарина-Михайловского), а непосредственной ситуацией. Сам автор меру активного воздействия на положение дел определял следующим образом: «Я намеренно говорю "проходящий", а не "прохожий": мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное, но и сознательно творящее нечто определенное»[26]. Здесь важно отметить оборот «до некоторой степени», поскольку вмешательство «проходящего» не носит последовательного характера. В «Рождении человека» этот персонаж коренным образом воздействует на ситуацию — помогает ребенку появиться на свет; в «Птичьем грехе» может лишь испытывать тоскливое недоумение, осознавая невозможность ни исправить свершившееся, ни до конца понять его. Границы вмешательства определяются и границами каждого отдельного произведения. Сам сборник «По Руси» в его окончательном варианте сложился достаточно поздно (1923) на основе двух циклов («Записки проходящего» и «"Ералаш" и другие рассказы») и некоторых разрозненных произведений, не включенных, как предполагалось ранее, в крупные автобиографические произведения. Однако из этого не следует, что законченность и автономность произведений, его составляющих, объясняется изначальной тематической разрозненностью. Как не случайно объединение их в циклы, так не случаен и автономный характер. Здесь реализован особый вид репрезентации: из наиболее ярких элементов сложить цельную картину. В центре каждого отдельного произведения — ключевой сюжет, или характер, заключающий в себе самостоятельный значимый смысл. При

этом обобщение реальности у Горького часто идет по принципу романтической типизации.

Гнетущему ужасу будней противостоит в рассказе «Страсти-мордасти» вечный порыв души к мечте, незатухающий оптимизм и живое воображение маленького калеки с «пушистыми глазами». И не жизненная неустроенность героини, а ее надежды, стремление уйти от ограниченности и скуки в творчество собственной судьбы — главное в рассказе «Женщина». В сборнике «По Руси» выдвигается на передний план противодействие среды и личности, что является весьма существенным отличием от социального детерминизма у очеркистов на предшествующих литературных этапах.

На примере этих крупных очерковых циклов мы видим, насколько многообразным в конце XIX — начале XX вв. становится арсенал выразительных средств рассматриваемого жанра. Авторы свободно пользуются как беллетристическими приемами, так и публицистическими. Традиции очерка обогащаются не только новизной в области стиля и композиции. Возросшая роль субъективного начала проявляется в очерковых циклах весьма многообразно. Елпатьевскому она позволяет не просто изображать сцены, непосредственным очевидцем которых был он сам, но и достраивать в воображении судьбы героев, как если бы они были плодом вымысла. Экспрессия индивидуального впечатления расширяет и обогащает наблюдения метафорической образностью, придает реальным предметным деталям символическое звучание (например, последняя глава этого цикла «Абаканская степь»). Сибирь в произведении Елпатьевского являет собой не просто документально описанный регион, но и цельный многоплановый художественный образ.

Интересен пример употребления народного выражения в одной из глав очеркового цикла Короленко «В голодный год». «В овражках уже сочится вода, снег подтопило снизу, “раскровило”, как говорят здесь. В низинах “самая кровь”. Картинное старое выражение, сохранившееся, вероятно, с незапамятных мифических времен»[27]. Соединяясь с непосредственным наблюдением и общим контекстом, это выражение сообщает всему эпизоду яркое эмоциональное звучание, полное зловещей тревоги. С точки зрения выбора художественных средств важно отметить отсутствие в тексте прямой связи этого образа с основной информацией.

Подобной образностью особенно богаты очерки из цикла Горького «По Руси». Это и река в «Ледоходе», и чавкающая грязь из «Птичьего греха», и звезда в луже в рассказе «Страстимордасти». Здесь очевидно индивидуальное восприятие «проходящего», в котором ощущается преобладание эмоции. При общей характеристике цикла нельзя не учитывать время создания. Многие тенденции развития очерковой прозы концентрируются в этом произведении Горького с максимальной степенью: неразделимое подчас переплетение публицистики и беллетристики, метафоризм и символизм образности, ассоциативный ее характер, мера вымысла и философского обобщения, преобладание экспрессии над фактологией. Также и форма «рассказа в рассказе» здесь выполняет несколько иную задачу, нежели в беллетристических новеллах, где преимущественно, представляя позиции и психологические портреты разных личностей, выстраивает внутреннюю многомерность. В очерке эта форма кроме того осуществляет функцию, сходную с функцией диалога, выражающего типические воззрения представителей различных общественных слоев и временами эти позиции сталкивающего (средство, отработанное в произведениях очеркистов социологического направления, таких как Левитов, Успенский, Тан-Богораз). Это отчасти позволяет объединить диалоги во всех указанных выше произведениях с диалогами в отдельных художественных очерках, таких как, например, «В сухом тумане», «Лизар», «За права» В. Вересаева, «Дородники» и «Закон коронации» А. Серафимовича. Именно разговор, как никакая другая форма подачи информации, способен объединить фактические сведения с психологизмом.

Так, в «Законе коронации» и «Дородниках» утверждения, которые для человека образованного являются не чем иным, как проявлениями безграмотности или диких жестоких суеверий, враждебных как логике, так и гуманизму, в устах персонажей «из глуши» обладают достаточной органичностью. Их абсурдность подчеркивается отрывистым, плохо связанным строем речи, контрастным речи собеседника — человека, обладающего внутренней культурой. Так осуществляется «двойная» репрезентативность: отсутствие привычной читателю логики воззрений и формальной логики в озвучивании этих воззрений. Автор очерка выбирает крайний абсурд представлений в качестве материала, демонстрируя внутреннюю связь невежества с жестокостью нравов.

Исследуя многообразные варианты жанровой трансформации художественного очерка, нельзя оставить без внимания произведение Мамина-Сибиряка «Разбойники» (1895). Внешняя сторона изображения и социологическая направленность в этом произведении достаточно традиционны. Однако ретроспективный ракурс очерков вносит уже нечто иное. Практически все сюжеты о «разбойниках» относятся к детским впечатлениям автора и воспринимают определенные свойства автобиографической традиции.

В произведении можно выделить два плана: план воспоминаний, в котором, собственно, разворачиваются все события; и план осмысления, относящийся уже к системе воззрений взрослого автора. Первый план обращает читателя к прошедшей исторической эпохе. Рассказывая истории разбойников, автор объединяет их на основании главной причины побегов и преступлений. «Заводское крепостное право отличалось особенной жестокостью, и благодаря этому <...>, создался целый цикл крепостных заводских разбойников. Это был глухой протест всей массы заводского населения, а отдельные единицы явились только его выразителями, более или менее яркими. Такой свой заводской разбойник пользовался всеми симпатиями массы и превращался в героя. Он шел за общее дело, и масса глухо его отстаивала»[28]. При этом учитываются и особенности региона: «Правда, что и осевшее в горах волей и неволей население резко отличалось от крепостного российского брата, отличалось именно неумиравшим духом протеста, глухой борьбы и взрывами дикой воли»[29].

Тем не менее, трудно свести «Разбойников» к очеркам социально-исторической проблематики. Социальный детерминизм (угнетение-бунт) очерчен в произведении весьма схематично. Перед нами — преимущественно набор разнообразных сюжетов, иллюстрирующих стихийное зверство и стихийный же отпор, часто обращенный не столько против угнетателей, сколько против общества в целом, включая совершенно неповинных людей (рассказ «про репку», убийство Аверкием почтальона).

С этой точки зрения исследование Мамина-Сибиряка приобретает скорее философско-психологический, нежели собственно социальный характер. Подобное органичное единство различных смысловых пластов — еще одно свидетельство расширения традиционных границ очеркового жанра и его обновления, затронувших творчество и этого крупного писателя.

VII

Наряду с очерками социологической направленности необходимо отметить и собственно этнографические циклы путевых заметок, которые достаточно показательны для характеристики очерковой прозы этого периода. Для позиции писателей 1860–1880-х гг., в очерках которых максимально обобщались такие социальные явления, как нищета, бесправие, низкая культура бедных слоев, произвол местных чиновников и т. п., характерно высказывание Н. В. Шелгунова в «Русском слове» (1865 г., № 1): «...все наши провинции походят друг на друга как два глиняных горшка».

К концу XIX в. предметом описания в произведениях этнографической направленности становятся не только общественные явления, но в гораздо большей степени особенности культурной и природной среды. Сюжет практически отсутствует. Динамика внутреннего развития обеспечивается лишь сменой впечатлений автора-рассказчика и особенностями его восприятия реалий. Однако нельзя сказать, что эти очерки в большей степени документальны, нежели художественны. Лучшие образцы жанра отличает богатая образность, тонкая стилистика, глубокая внутренняя эмоциональность и богатство ассоциативных планов: от индивидуально-лирического до широкого философского.

Таков цикл путевых заметок Бунина «Тень птицы» (1907–1911), посвященный путешествию его вдоль побережья Турции, Греции, Ближнего Востока. Эти страны предстают перед читателем во всей неповторимости своего облика. На примере произведения этого большого мастера мы видим, как художественность органически соединяется с информативностью, проясняя внутреннюю суть предметных деталей в их взаимосвязи с местным колоритом, климатом, традициями. Цветовая гамма, звук, запах, движение образуют отчетливую, объемную и одухотворенную картину местности.

В очерках Бунина значима и идея Времени: в смене впечатлений ощущается непрерывность его течения, а образы прошлого являются в легендах и исторических ссылках, которые связаны с образами настоящего путем ассоциаций. Плавность перехода между воспроизведением индивидуальных впечатлений (синхронический план) и рассуждениями о судьбах человечества, эволюции взглядов и духовных устремлений (диахронический план) обеспечивают согласие между личным и всеоб-

щим. Памятники Древнего Востока и античной Греции в сознании автора являются и материальным залогом исторической памяти, и вневременной ценностью, что способствует внутреннему единству «информации».

Максимальная степень субъективности, открыто декларированной и поданной как сознательный умысел — по принципу «от противного», проявляется в очерке З. Гиппиус «Парижские фотографии» (1906). «Пусть это субъективно,— пишет Гиппиус.— Любовь или не любовь не лишает меня нимало возможности судить здраво и объективно, в полном спокойствии и справедливости — хотя бы о том же Париже. Но интересно ли это?»[30] Избранный автором путь позволил увидеть в сценах парижской жизни нечто особое, не затертое банальными восторгами. Париж, предстающий в восприятии З. Гиппиус,— бездушный, однообразный, сравнимый с непрестанно работающим заводом, который настолько отлажен, что, если даже рухнет мир, «...не заметив, будет все так же, совершенно так же, изо дня в день, жить, шуметь и веселиться»[31]. Гиппиус много рассуждает об этом; большую часть текста составляют именно размышления об утрате внутренней свободы «душой города»; одновременно с наблюдениями, отрывочными, беглыми зарисовками — собственно «парижскими фотографиями», которые скорее походят на карикатуры, чем на фотографии, что вновь заставляет вспомнить поэтику «физиологий».

Противоположное этому восторженное восприятие Парижа М. Волошиным также продиктовано в гораздо большей степени субъективным настроем, нежели объективностью документалиста. Так, эмоциональность очерка о парижском бале художников «Весенний праздник тела и пляски» (1904) позволяет проникнуться завораживающей экзотикой этого необыкновенного, но такого характерного для эпохи модерна действа. Сравнивая шествие в первой части бала со стилем художника А. Мухи, Волошин соотносит свое описание с культурным и экспрессивным контекстом эпохи. Через эту ассоциацию «...проступает величественно и властно античный мир, вечная, всевременная и всенародная оргийная радость освобожденного и ликующего тела — языческого символа красоты и целомудрия»[32]. Тема и ракурс этого очерка не случайны для Волошина, который вновь и вновь в своей жизни и творчестве возвращался к идее наготы как выражения искренности и истины, зачастую непосредственно объединяя природу наготы и танца.

Искания Волошина во многом определяют и фокус его внимания во время путешествий, и точку зрения при описании своих дорожных впечатлений. Благодаря его интересу к истории культуры (в тесной связи с философией человеческого бытия), и к многообразию выразительных форм различных искусств мы получаем представление о национальных традициях: религиозных мистериях в городке Обер-Аммергау (описанных не без иронии); испанском танце в его подлинном, импровизированном варианте; зрелище испанской корриды, описанной в самых нелицеприятных выражениях. От взгляда Волошина не ускользает, например, такая подробность, как «автограф» строителя церкви: «полуоткрытое маленькое каменное окошечко, из которого выглядывает до пояса человеческая фигура»[33]. Для читателя эта деталь становится важным документальным свидетельством средневековой архитектурной традиции, сохраняя вместе с этим очарование неожиданного открытия.

Особым характером отличаются очерковые циклы М. Пришвина «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком», «Черный араб» и др. Субъективное начало в них тоже очень сильно. Однако, в отличие от «Парижских фотографий» З. Гиппиус, оно выражается не в резкости оценочных суждений, а в глубоко лирической сущности и этим близко к импрессионизму бунинского цикла «Тень птицы». Но если художественный метод Бунина тяготеет к описательности, подробности, картинности, то в ранних циклах Пришвина характеристики природы лаконичны, образы передаются несколькими характерными чертами.

Доминирующим принципом художественного метода Пришвина можно назвать ассоциативность не аналитического, а скорее интуитивного свойства. Основная интенция автора-наблюдателя в этих циклах — проникнуться настроением, ощущением, близким к детскому сказочно-таинственному мировосприятию. Но за этим стремлением отчетливо просматривается философская цель познания единства мира и человека.

В цикле «В краю непуганых птиц» эта цель обозначена еще с некоторой рационалистичностью, близкой к руссоистскому воззрению на «естественное» существование. Автор отправляется искать те края, в которых человек живет в согласии с природой, органично встраиваясь в ее законы. Однако взгляд писателя на них имеет мало общего с пасторальной идиллией. Гармония естественного бытия проникнута борьбой, эта идея

находит выражение в теме охоты, где стихийно соединилась тяга одновременно к борьбе и познанию, пониманию, когда человек принимает правила дикого мира и вдохновляется первичным, иррационалистическим инстинктом, «переселяется внутрь природы».

Тем не менее, «философия охоты» не приводит к разрушительной агрессивности; даже в процессе слияния с природой через дикий инстинкт сохраняется культурное начало, дающее возможность со стороны воспринимать этот процесс, оценивать его в бытийном и эстетическом планах. Духовный поиск Пришвина чрезвычайно близок «философии жизни», оказавшей значительное влияние на умонастроения и развитие искусства того времени: познание истины не путем логическим, но через интуитивное проникновение в онтологическую сущность бытия.

В цикле «За волшебным колобком» общая направленность исканий писателя приобретает характер еще более субъективный, иррационально-поэтический. В людях, встреченных на пути, писатель видит сказочные образы Бабы-Яги, Марьи Моревны — это особый вид типизации. В интересе к фольклору в эту эпоху отразились поиски художниками, композиторами, литераторами рубежа веков корней общемировой духовной истории, гармонии человека с космосом. Пришвин писал: «Мое занятие — этнография, изучение жизни людей. Почему бы не понимать его как изучение души человека вообще. Все эти сказки и былины говорят о какой-то неведомой общечеловеческой душе. В создании их участвовал не один только русский народ. Нет, я имею перед собою не национальную душу, а всемирную, стихийную, такую, какою она вышла из рук Творца»[34]. Некоторые фрагменты пришвинского цикла «За волшебным колобком» стилистически и эмоционально перекликаются с «Посолонью» Ремизова. В восприятии автора, находящегося как бы на пороге сна и яви в белую «солнечную» ночь русского севера, сказочные образы становятся реальными. Мифологизируется, например, реальная сцена — охота на лодках с острогами: «Как же это красиво!.. Большие хвостатые звери, женщины с пиками: Сказочная фантастическая битва на море»[35]. Проступая сквозь действительность, мифологический, сказочный смысл приобретает самостоятельность.

«Ударила кутилом Марья Моревна, покрылось кровью Белое море.

— Марья Моревна, морская царевна, молит он человеческим голосом,— за что ты меня губишь? Не коли меня, я тебе пригожусь.

Заплакала Марья Моревна, канула горячая слеза в холодное Белое море:

— Спасай меня, красная девица, сними с себя дорогой платочек, намочи в синем море!

Сняла царевна шелковый платочек, помочила в синем море.

Взял платочек, прижал к своей ране и спустился на холодное дно. И лежал там тысячи лет»[36].

Следующая «греза» уже не имеет прямой связи с реальностью, представляя собой поток образов, вызванных личным настроением автора:

«И земля-то спит, и вода-то спит!

Качает красавица старого медведя.

Бай-бай. Скрип скрип.

Вдруг утка крякнула, берега звякнули,

полетели гуси-лебеди.

<...> Как пар поднимаются со Белого моря душки покойников. Реют неслышно, как прозрачные стеклянные птицы. Умываются на подоконниках...»[37]

Эти лирические этюды имеют уже не просто импрессионистско-эссеистский характер (как, например, «Абаканская степь» у Елпатьевского), но обладают новым в очерковой прозе свойством, напоминающим мистическое озарение. Однако перед нами скорее эстетическое переживание, нежели непосредственный эзотерический опыт автора. Но это и не просто стилизация, а свойственная эпохе попытка уловить основную интонацию, внутреннюю музыку, орнамент той речи давно прошедших времен, которая способна выразить безусловное ощущение чуда, пронизывающего жизнь. Такой способ постижения действительности совершенно несвойственен традиционной очерковой прозе.

Впрочем, этот художественный принцип встречается лишь в первой части очеркового цикла; в дальнейшем Пришвин проявляет себя куда большим реалистом и, продолжая свой путь вдоль побережья Белого и Балтийского моря, уже не смешивает явь со сказкой. В главах, посвященных путешествию на Валаам, встречаются элементы юмористических зарисовок, характерных для старой очерковой традиции, форма письма и дневниковых записей. Писатель представляет читателю многообразие выразительных и живых портретов и характеров. Тем не

менее, доминирующая линия остается неизменной и находит свое логическое завершение в финале цикла. «И все мое одинокое волшебное путешествие вдруг получило единый смысл, единое значение: я шел в страну без имени за волшебным колобком»[38].

Вместе с тем, общий характер повествования определяется соединением приемов субъективно-поэтического преображения действительности с объективно-изобразительным. «Передо мной на лавочке сидят женщины (лопарки.— *Д. З.*): старуха и дочь ее. Лица их совсем не русские. Если бы можно было так просто решать этнографические вопросы, то я сказал бы, что старуха — еврейка, а дочь — японка: маленькая, смуглая, со скошенным прорезом глаз»[39]. Внешне «парадоксальная» неожиданность способствует отчетливости информации и яркости восприятия, что дает представление о типах внешности местных жителей (жительниц) как обычному читателю, так и специалисту-антропологу. На парадоксальном соотношении воображаемого и реального построен цикл очерков Пришвина «Черный араб» (1910). Мираж и легенда становятся не только ключевыми мотивами, выражающими характер природы, быта и культуры Средней Азии, но подаются автором как наиболее органичный способ коммуникации с незнакомым ему миром, позволяют влиться в этот мир, оставить в нем свой образ и память о своем пребывании.

Взаимопроникновение жанров и стилей среди очерковой прозы характеризует и другие очерковые циклы, которые нельзя однозначно отнести к социологическим или этнографическим. Их синтез мы встретим в очерках «По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову» (1899–1904) Н. Гарина-Михайловского. С одной стороны, автор представляет нам богатый материал, живописующий местные обычаи, природу, антропологические черты населения, его привычки, способы вести хозяйство. Но главным фокусом внимания везде становится социальная сторона быта, традиций и воззрений. Причем доминирует именно критический подход. Жизнь Востока представлена в этом цикле как организм дряхлеющий, неспособный выжить в рамках прежних представлений и норм существования.

Но сама критика исходит не из пренебрежения к чужой культуре и укладу жизни, а из живого сострадания, гуманистических устремлений. Уважение и интерес к чужой культуре проявились и в собирании корейского фольклора, благодаря

чему отечественная литература обогатилась великолепным собранием народных сказок и преданий, которому не было аналога.

Помимо этого в очерковых циклах Гарина-Михайловского мы найдем и другие примеры использования разнородных элементов. Документальные сведения о работе железных дорог, цифры и сводки чередуются, например, с лирическим пейзажем: «Что это за яркий снег и какими переливами играет он, когда солнце начинает спускаться с безбрежно голубого неба к своему закату. Тогда снежная даль отливает всеми цветами радуги: там она нежно-лиловая, здесь зеленоватая, где выступает живая — окраска золота»[40]. И т. д.

В картинах «ночных» улиц Китая и Японии выразительная экспрессивная образность позволяет ощутить хищную сутолоку первых и мертвенную жуть вторых. И хотя функция этих картин отчасти иллюстративна относительно социального контекста, художественная ценность их вполне самодостаточна.

В очерках В. Г. Короленко «Наши на Дунае» (1909) этнографический и культурно-исторический фокус весьма заметно уступает место романтически загадочной, фрагментарно очерченной истории взаимоотношений возчика, его смертельно больной жены и смуглой блондинки из корчмы, причем финал очерков посвящен именно этой теме, а не подведению итогов социологического характера. Фигуру «домну» Катриана, самоучки, искателя правды, можно счесть типической в плане социальном, однако сценки, рисующие его облик, характер и устремления, в большей степени высвечивают остро индивидуальные черты. Ситуации, в которые он попадает, подчас бывают курьезны. Впрочем, такой способ изображения характеров и местных обычаев может быть оправдан все той же задачей показать исключительность явления. Важно, что Короленко здесь также — вольно или невольно — становится скорее субъективным наблюдателем, чем объективным описателем широкой картины жизни «наших на Дунае».

Иной род сочетания путевых заметок и общественной проблематики мы видим в крупном произведении очеркового характера З. Гиппиус «К Светлому озеру» (1902). Здесь уже взаимодействуют не только этнографические и социальные элементы. Наблюдения и переживания автора подчинены духовно-философской направленности. Композиция основана на трех основных частях: путь к Светлояру, встречи и разговоры на Светлояре, путь обратно. Первая и последняя части отличают-

ся от центральной большей описательностью, подробной детализацией. Наблюдения в дороге подаются в форме дневниковых записей и типологически близки к этнографическим зарисовкам. Однако от традиционно этнографических их отличает явное отсутствие системы внешних наблюдений. В отличие от Бунина, Пришвина, Гарина-Михайловского и др. авторов, Гиппиус не стремится отметить в быте местности черты наиболее характерные. Впечатления от дороги проникнуты мимолетностью настроения, смакованием непосредственных ощущений, нюансов, случайных моментов. Основную информацию составляют не столько особенности местного колорита, сколько внутреннее состояние автора, хотя отдельные наблюдения сами по себе достаточно интересны.

Совсем иная роль у сцен, диалогов и образов в центральной части произведения. В них развивается основная мысль и определяется главная цель путешествия. Именно здесь, среди разговоров, проповедей и споров старообрядцев автор и ее спутники обретают ощущение истинной веры, не замутненной скепсисом и не обесцененной повседневностью. Если ключевым словом, постоянно повторяющимся при описании ощущений в пути, служит рефрен «хорошо», то теперь таким рефреном, лейтмотивом становятся слова «главное» и «исток». Сравнивая Петербург с берегами Светлого озера, автор задает риторический вопрос: «Не копошатся ли так называемые "культурные" люди в низкой яме, которая все оседает под их тяжестью,— и не здесь ли, на этих холмах, лежит зерно (только зерно), откуда может вырасти истинная культура?»[41]

Разумеется, сама Гиппиус дает на этот вопрос ответ положительный. «Это — исток. Самое главное»[42]. «Самым главным» в ее концепции (и, предположительно, ее спутников по поездке и по духу) можно назвать преодоление рационализма: «...жизнь, не подделанная под вопрос, а естественно сливающаяся с ним»[43]. Поездки на Светлояр стали к тому времени определенного рода «паломничеством» для русских интеллигентов-«богоискателей». «Обо всем, о чем мы думали, читали, печалились, думали и они у себя в лесу, и может быть, глубже и серьезнее, чем мы»[44],— пишет З. Гиппиус о староверах. Присутствие на Светлояре становится очищающим, освобождающим. Образы огней и воды полны торжественности, таинственности и символического подтекста: свет, отраженный в глубине, мистическая роль воды.

Обратный путь весь проникнут светлым ощущением, повествование о нем сходно с повествованием о дороге «туда»,

композиционно два пути явно симметричны относительно центральной части, но обратно «паломники» возвращаются уже с иным опытом. Отзвук идеи незамутненной старообрядческой веры прочитывается в образе о. Иакова: «сияние без разумения», «все у него безотчетно». Ощущение детской простоты подчеркивается и такими предметными деталями, как клубника и конфеты на столе священника. Трудно утверждать, сознателен этот выбор, или подчинен самому желанию видеть то, что подтверждает концепцию, но так или иначе, в характере непосредственных наблюдений проявляется идеологическая система.

Чтобы отчетливей представить себе меру объективности З. Гиппиус в информативной стороне записок о Светлояре, можно сопоставить ее впечатление от поездки с очерковым циклом Пришвина на ту же тему «У стен града невидимого» (1909). В нем обнаруживается большее стремление представить разнообразную и обширную панораму верований и воззрений, тогда как у Гиппиус можно заметить выборочность, своеобразную «экономность» информации. Очерк ее о Светлом озере претендует на окончательность итога, и это сужает область познания и осмысления, направляет реальные наблюдения по изначально заданному идеологическому руслу.

Пришвин, напротив, открыт многообразным впечатлениям, в сумму которых включено, кстати, и упоминание о «Мережском», т. е. о Мережковском, посетившем эти места вместе с супругой. Если З. Гиппиус безоговорочно резюмирует: «Евангелие они понимают реально и мистически»[45],— то Пришвин представляет читателю в диалогах и монологах множество самых противоречивых вариантов старообрядчества и богоискательства. Его персонажи трактуют Евангелие, равно как и Ветхий Завет, и последующее развитие христианского вероучения, исходя из меры личного опыта, традиции, смешения суеверий и рационализма, не замеченного Гиппиус.

Народные представления для Пришвина в большей степени загадка (нежели ответ на богоискательские запросы современной интеллигенции), несводимая к единому «зерну», к нравственному и религиозному ориентиру.

Своеобычная философская направленность весьма заметна и в «Листригонах» (1907–1911) Куприна. Это произведение также нельзя с определенностью назвать ни этнографическим, ни социальным, хотя в нем воспроизводятся наблюдения над жизнью вполне конкретной социальной группы в конкретном ре-

гионе. Однако основной авторский замысел несравнимо шире задачи изображения быта балаклавских рыбаков и какой-либо конкретной общественной проблематики. Он определяется исканиями писателя в области гармонического сосуществования человека с миром, полным борьбы стихий. Искания эти находят многообразное выражение и в беллетристике Куприна. В то же время, несмотря на подчиненность философской задаче и романтический пафос, описание бытового уклада весьма познавательно.

Направление авторской мысли проявляется и в своеобразной поэтике произведения, отмеченной метафорическим строем и особой экспрессивностью, проявляющейся, например, в синтаксических конструкциях, моделирующих интонацию восторженного рассказа с обилием разговорных инверсий, восклицательных знаков, ритмических акцентов.

Метафоризации многим обязано внутреннее, смысловое единство произведения. Перекличка портретов, сюжетных линий с картинами черноморской природы, полной борьбы, движения (волны, ветер, косяки рыб и дельфинов), простора, света (солнце и ночное свечение воды) построена по очевидному ассоциативному принципу, благодаря подобию семантических и синтаксических построений, сквозным ключевым словам.

Мифологический языческий контекст, заявленный уже в заголовке (листригоны — кровожадные дикари-великаны, встреченные Одиссеем во время странствий), подкрепляется мотивами народных легенд о морском змее, царе морских раков и «господней рыбе», в которых ощущается та же доминирующая идея стихийности, но уже на фантастико-архетипическом уровне. В тот же ассоциативный ряд встраиваются финальные сцены попойки и «паучьих боев». Молодое вино, которому не дают настояться, «опомниться», называют «бешеным»; звериным бешенством окрашены и сцены битвы тарантулов, которые, впрочем, в целостном обрамлении воспринимаются не как нечто отталкивающее, а скорее закономерное — апофеоз внеморального, природного начала, подразумевающего борьбу до последнего предела — физического уничтожения. В согласии с этим и следующая за эпизодом характеристика героев как «потомков кровожадных листригонов», спокойно взирающих на «жестокое зрелище».

Поэтому и закономерна странная, на первый взгляд, финальная эмоция «тихого умиления» — она сходна с чувством взирающего на детей или животных в их природной естествен-

ности. Метод Куприна-очеркиста целиком построен на описательных возможностях художественного очерка, в то время как причинно-следственные построения, характеризующие традиционную очерковую прозу и восходящие к социально-детерминистским объяснениям, практически отсутствуют. Это продиктовано самой проблематикой, относящейся к философски-поэтическому осмыслению жизни, к сфере иррационального взаимодействия человека и природной стихии.

VIII

Существенно меняется и характер описательности в художественном очерке рубежа веков по сравнению, например, с «физиологическим» очерковым методом. Основным свойством описательности в физиологиях было детальное «изучение» определенного фрагмента действительности, представленного как бы в автономном существовании и всем многообразии фактических проявлений, как о том говорит А. Г. Цейтлин в своей работе: «Первая отличительная особенность физиологического очерка — стремление к научности. В отличие от очеркистов, которые воспроизводили избранный ими объект, "физиологи" стремились "изучить" его с помощью художественных средств»[46]. Описывая «барышню», «купчину», разносчика, участника традиционной московской свадьбы, или московского чаепития, автор «физиологии», прежде всего, был наблюдателем и летописцем, исследующим тот или иной пласт многоликой реальности, как ученый — новый вид птиц, или географ — недавно открытые острова. Ю. В. Манн говорит о «заполнении социальной сетки»[47] типами, которые отыскивал вокруг себя автор физиологий. На рубеже веков «сетка» уже практически заполнена. Подробные описательные и повествовательные модели в меньшей степени служат изучению типов, но в значительной мере, как и сходные модели в беллетристике, выражают переживание проблемы или конкретного момента действительности.

Это осуществляется и путем эстетизации описательной сферы, и многообразными вариантами самонаблюдения и саморефлексии: от переоценки личных воззрений в «Исповеди отца» Гарина-Михайловского до сказочных грез Пришвина. Весьма показательны в этом отношении такие, например, произведения, как «Мой полет» Куприна и «Искушение» Короленко. В первом случае это — беглая зарисовка краткого и яркого

эпизода, во втором — подробное исследование существенно важного отрезка жизни автора. «Искушение» (1891) представляет собой уникальный очерк-исповедь, что никак нельзя назвать характерным для истории жанра, хотя способ изложения переживаний героя достаточно традиционен. Важно, что во всех упомянутых случаях основным предметом описания служат не столько факты, сколько реакция на них. В очерке А. С. Серафимовича «Под землей» (1895) при явной фактологической насыщенности (подробное описание труда и жизни рабочих в шахте, технических средств, транспорта и т. п.) весьма значительное по объему и экспрессии место уделено оттенкам переживания автором спуска под землю. Причем переживание это обусловлено в большей степени не реакцией на увиденное, а самим осознанием погружения в глубь земли, т. е.— не столько социальным, сколько экзистенциально-психологическим мотивом. Особенно заметным это новое качество становится при сравнении с тематически сходными очерками писателей-народников: Н. А. Благовещенского («На ткацкой фабрике», «На болоте», «Сельские фарфоровые заводы»), Н. И. Наумова («Еж») и др.

IX

При всем разнообразии художественных выразительных средств и типологических особенностей художественного очерка на рубеже столетий этот жанр сохраняет внутреннюю монолитность. Проблематика и художественный метод представителей различных школ и направлений меньше разнятся в жанре очерка, чем в поэзии или беллетристике. Порой в творчестве одного автора мы наблюдаем больший спектр вариантов композиции, стиля, соотношения вымысла и реальности, чем у писателей, относящихся к разным литературным движениям.

Если Вересаев и Гарин-Михайловский сочетают в своих очерках тенденции беллетристики и документализма, психологическую индивидуализацию персонажей и социальную проблематику, ассоциативные образы и реальные факты, Волошин и Гиппиус не пренебрегают устоявшимися традициями дневниковых заметок, бытовой детализации и исторических ссылок. Сравнивая «Очерки Сибири» и «Крымские очерки» Елпатьевского, легко заметить значительную разницу в жанровой специфике. «Крымские очерки» в гораздо большей степени документальны, познавательны, представляют собой собрание ценных

объективных сведений о природе, быте, истории развития региона. Личные впечатления автора от Крыма обладают характером систематизированных наблюдений и оценок, тогда как в «Очерках Сибири» первична роль экспрессивного обобщения, субъективного переживания, трактовки фактов в лирическом ключе. В границах творчества одного писателя реализованы два существенно отличающихся воплощения очеркового цикла.

Изучение трансформации русского художественного очерка конца XIX — начала XX вв. позволяет сделать определенные выводы о его жанровых функциях и взаимодействии с другими жанрами, а также — с достаточно широким спектром областей культуры, включая науку, философию, общественные взгляды и интересы и т. п. Новаторство многих авторов очерковой прозы не носит характера сознательного эксперимента, а скорее спонтанно следует общим тенденциям развития литературы в целом и жанра внутри литературы. Гораздо большую роль, чем намеренный поиск новых форм, здесь играет стремление автора выразить в полной мере свое видение проблемы, оценку явлений действительности. Для этого он использует как завоевания других родов литературы, так и новые методы, сочетая их в самой различной манере.

Исследуя трансформацию очерковой прозы на рубеже веков, можно выделить многие характерные аспекты, а именно: смену сферы внимания, усложнение систем взаимодействия автора с предметом описания, появление новых конструкций, новых тематических пластов и методов изображения действительности. В целом русская очерковая проза конца XIX — начала XX века на базе выработанных традиций приобретает значительную стилистическую свободу и тематическую многоплановость. Это позволяет художественному очерку перерабатывать и развивать новые тенденции в литературе и мировоззрении соответственно эпохе с ее внутренними противоречиями, борьбой взглядов и существенными переменами в жизни личности и общества.

---

[1] См. об этом, напр.: *Касторский С. В.* Беллетристы-демократы шестидесятых годов XIX в. // Проза писателей-демократов шестидесятых годов XIX в. М., 1962. С. 45.

[2] *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 11.

[3] *Алексеев В. А.* Очерк. Л., 1973. С. 9, 10.
[4] *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века. С. 109.
[5] *Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 294.
[6] Русские очерки. М., 1956. Т. 1. С. LXV–LXVI.
[7] *Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. С. 294.
[8] Там же.
[9] См. об «очерковом принципе» у Г. Н. Поспелова в кн.: Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 188.
[10] *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX в. М., 1982. С. 96.
[11] *Нехай М. В.* Русский демократический очерк 60-х гг. XIX столетия. Минск, 1971. С. 17.
[12] *Алексеев В. А.* Очерк.
[13] Русская литература XIX–XX вв. и вопросы ее типологии. Днепропетровск, 1975. С. 69.
[14] *Шмелев И. С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 8, доп. М., 2000. С. 284.
[15] Там же.
[16] Об организующей роли авторского начала в тексте см., напр.: *Виноградов В. В.* Наука о языке художественной литературы и ее задачи // Исследования по славянскому литературоведению и стилистике. М., 1960. С. 23, 26, 27, 33, 35, 40–45.
[17] *Бровман Г.* В. В. Вересаев. Жизнь и творчество. М., 1959. С. 95.
[18] *Келдыш В. А.* Сборник рассказов А. М. Горького «По Руси». М., 1954. С. 12.
[19] Там же. С. 13.
[20] *Вересаев В. В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1961. С. 123.
[21] *Пивоварова Л. М.* Русский очерк 80–90 гг. XIX в. Казань, 1978.
[22] *Елпатьевский С. Я.* Очерки Сибири. М., 1893. С. 29.
[23] *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 121.
[24] См., напр.: *Колосов Г. В.* Поэтика очерка. М.: изд-во Московского Ун-та, 1972. С. 29.
[25] *Бровман Г.* В. В. Вересаев. Жизнь и творчество. С. 95, 98.
[26] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 251.
[27] *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 250.
[28] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 17.
[29] Там же. С. 7.
[30] *Гиппиус З. Н.* Чертова кукла. М., 1997. С. 576.
[31] Там же. С. 579.
[32] *Волошин М. А.* Путник по вселенным. М., 1990. С. 100.
[33] Там же. С. 33.
[34] *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1982. С. 201.
[35] Там же. С. 196.
[36] Там же.
[37] Там же. С. 200.
[38] Там же.

[39] Там же. С. 261.
[40] *Гарин-Михайловский Н.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1958. С. 14.
[41] *Гиппиус З. Н.* Алый меч. СПб., 1906.
[42] Там же.
[43] Там же. С. 398.
[44] Там же.
[45] Там же. С. 397.
[46] *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе. М., 1965. С. 110.
[47] Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 271.

А. Г. Бойчук

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ НЕКАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Предмет рассмотрения в настоящей работе — выходившая из-под пера авторов «серебряного века» эпическая проза (или, в случае Хлебникова или Е. Гуро, смежные полиродовые литературные феномены), в наибольшей мере демонстрировавшая потенциал жанровых новаций и в силу этого максимально удалявшаяся от некоторых средних, инвариантных параметров соответствующих жанровых континуумов этого периода. Речь идет прежде всего о такой удаленности, которая сразу же опознавалась современниками и становилась фактом критической рефлексии.

Употребление вынесенного в заглавие термина «неканонические» в данном случае требует пояснения. Известно, что в литературе Нового времени собственно неканоническими жанровыми формами прозы принято считать роман и рассказ. Ниже речь пойдет лишь о некоторых феноменах деканонизации, включавшихся в тот процесс, который был направлен на расширение рамок существовавшей жанровой типологии как таковой (об этом процессе в целом и применительно к отдельным жанрам см. вступительную статью и соответствующие главы настоящего тома). В наиболее явном случае типологизирующие обозначения, которые сами авторы давали произведениям подобного плана, выражали стремление к отдалению от всей предшествующей традиции и созданию текстов новаторски-уникальных («симфонии» Белого, «сверхповести» Хлебникова).

В одних произведениях интересующего нас типа (у Белого, Хлебникова) по-разному проявлялась резко заявившая о себе на рубеже XIX–XX веков тяга к художественному синкретизму, установка на синтез различных видов искусства и литературных родов. Для жанровой структуры других существенней

оказывались факторы иного порядка: например, в «Посолонь» Ремизова — перевод в литературный регистр смежных феноменов научной, фольклористско-этнографической, и массовой культуры. В этих произведениях, однако, можно обнаружить и общее, отчетливо обозначающее один из важных векторов эволюции символистской, около- и постсимволистской эпики.

Прежде всего это отход от жесткой дихотомичности прозаического и поэтического (что найдет наиболее наглядное выражение у Хлебникова и Гуро), подчеркнутая монтажность описательных ракурсов, ослабление линейных связей на уровне сюжетной прагматики, место которой в значительной мере занимают циклизация и композиционные скрепы в составе сложного целого произведения, представляющего собой более или менее демонстративно составной «макротекст», повышение семантической значимости отдельных мотивов, их соположения, варьирования или повтора. Тексты такого типа объединили сюжетно разнородные элементы или же отмечены существенной фрагментацией фабулы; возникшие на почве русского модернизма с его увлеченностью мифопоэтикой, на относительно небольшом пространстве они, как правило, вводят достаточно богатый набор соответствующих (космологических, историософских и т. д.) смыслов. Одновременно такая структура могла порождать экстенсивность повествования — появление либо самодовлеющей описательности (как в четвертой «симфонии» Белого), либо как бы произвольно-протяженного соположения внешне далеких друг от друга содержаний (Хлебников). Норма немодернистского нарратива — изображение персонажа на каждом этапе движения сюжета как обладающего некоторой телесно-возрастной и социально-психологической идентичностью — при этом часто в большей или меньшей степени нарушается. Даже на фоне чеховской прозы и драматургии (показавших, как известно, эстетическую правомерность пунктирности психологического рисунка и возможность ослабления мотивировок происходящих с персонажами перемен) это становилось ощутимым сдвигом — герои этих произведений, за редкими исключениями, существенно теряют в бытовой и психологической глубине, обилие фантастики может проблематизировать даже их антропологически-человеческую принадлежность.

По-видимому, несмотря на все несходство подобных произведений у разных авторов, в их содержании есть общая жанрообразующая примета — так или иначе, они повествуют о

многосоставном единстве мира в его разнообразных и часто неожиданных размерностях и пространственно-временных сопряжениях, отсылающих одновременно к мифологическому и современному, бытовому и идеологическому, «земному» и сверхнатуральному. Причем эта не столь далекая от романной задача решается, однако, не романными средствами, а полижанровыми или полистилистическими контаминациями, отказом от открытости романной сюжетики в пользу иных сюжетных схем. Характерно, что в автоописаниях художественных стратегий у двух из упомянутых авторов — Белого и Хлебникова — появляется термин «контрапункт». Если для Белого, помимо тех или иных аспектов собственно прозаической техники, контрапункт знаменует диалектически подвижно-единую ритмическую первооснову универсума, то у Хлебникова («Дети Выдры»), кроме прямого сюжетно-композиционного смысла[1], это слово отсылает и к полиэтнически-многоголосому созвучию исторических периодов и культур. Шесть частей («парусов») эпико-драматической «сверхповести» «Дети Выдры», прозаические или стихотворные, внешне сюжетно и тематически обособлены (в диапазоне от космогонии и мифологической древности до гибели «Титаника» и оценки новейших социально-экономических доктрин), единство же их обеспечивается общностью протагонистов и сквозной мотивикой трагически-героического поражения, претерпеваемого большинством персонажей[2].

Иным образом идея многосоставного единства реализована в книге Ремизова «Посолонь». Для ее структуры определяющим оказывается принцип циклизации. Видеть в этой книге только сборник сказок, представляющих собой переработку отдельных фольклорных мотивов, или же реконструкцию обрядовых действ через детскую игру, т. е. просто неомифологический коррелят сборникам Н. Ончукова, Д. К. Зеленина или детской литературе вроде «бесхитростных», по определению Ремизова, «популярных сказок Авенариуса»[3], было бы упрощением — в ее состав (в первой редакции), кроме собственно сказочных текстов, вошли лирические миниатюры («Монашек», «Снегурушка»), рассказы («Богомолье», святочный — «Медведюшка»), новелла («Змей»), стихотворные колыбельные зачина и концовки и т. д. Однако собственно жанровое новаторство книги задает не присутствие в ней всех этих не вполне однородных составляющих, а завершенный структурный макросюжет, организующий ее целое под знаком природного и

земледельчески-обрядового круговорота. Именно этот макросюжет порождает ту панорамность повествовательного движения, которую сам Ремизов описал через со-противопоставление «поэме» Гоголя: «Автор идет по русской земле и встречает не "мертвые души", а живых духов земли, воздуха и воды: все эти духи живут на русской земле, говорят по-русски и как-то входят в русскую долю, чаруя и крася закатом, сумерками и зорями»[4]. Целостность фольклорно-авторской книги-цикла и определяет жанровый тип «Посолонь», обнаруживающий собственную содержательность: «Круговое время годичного календарного цикла <...> гармонизирует бытие и заменяет здесь разрушительное "экзистенциальное" время <...>»[5].

В литературной ситуации начала XX закономерно, что во всей полноте своих характеристик такого рода новации практически целиком остались, так сказать, авторским достоянием, приметой индивидуальных художественных систем, не дав — если оставить в стороне единичные явно подражательные попытки — сколько-нибудь значимых жанровых моделей (хотя, по-видимому, есть основания рассуждать о такого рода связи первой части незавершенного «Бедного рыцаря» Гуро с «симфониями» Белого). На последующую традицию они воздействовали прежде всего отдельными структурными параметрами. Так, не удивительно появление в русле описанных выше стилевых тенденций — в определенной мере учитывавшее опыт Ремизова, Белого и традиции лирико-импрессионистской прозы начала века в целом (а в более широкой перспективе ставшее трансформацией и романтического жанра книги фрагментов, и формата символистских сборников, которые у отдельных авторов могли включать и стихи, и прозу) — «Небесных верблюжат» Гуро. Эта книга лирических и лироэпических фрагментов принципиально не различала собственно прозу, стих и стихотворения в прозе («Проза в стихи, стихи в прозу. Проза — почти стихи»[6]), не имела сквозного сюжета[7], но варьировала повторяющиеся мотивы и сходную фабульную коллизию противостояния юности-творчества уродливому и меркантильному миру.

* * *

Годы создания первых «симфоний» (1899–1901) отмечены у Белого экспериментами и с тематикой, и с типом повествования — в его ранних прозаических этюдах и рассказах присутствует и линейно-хронологическое описание, и лирическая па-

тетика, и маркированно-визионерская или сновидческая позиция нарратора (отрывки «Видение», «Сон»); к этой последней линии примыкает имитирующая приподнято-пророческую по преимуществу стилистику так называемая «Предсимфония», дошедшая в черновой редакции[8]. Все эти повествовательные модусы в той или иной мере значимы и для пошедших в печать «симфоний», которыми Белый энергично включился в реформирование канона большой прозаической формы. Композиция такой формы при этом изначально строилась у Белого как свободная — известно, например, что возникший независимо от общего замысла отрывок стал вступлением к первой «симфонии» (ср. многочисленные — начиная с первых рецензий Э. К. Метнера — суждения о недостаточной привязке содержания первой части «2-й, драматической» «симфонии» к остальному тексту).

Однако «симфонии» возникли не просто как разрастание и комбинация прозаических отрывков. Уже начиная с «Предсимфонии» у Белого очевидна интенциональность большой формы — помимо тех или иных собственно «музыкальных» импликаций, это стремление строить текст, с одной стороны, не теряющий структурированности (вначале — подсказанная библейским прототипом нумерация строф; членение на части и имеющие некоторую относительно однородную размерность фрагменты-отрывки, которое сохранится во всех «симфониях»), а с другой — позволяющий вольно дозировать сюжетную и смысловую завершенность, вводить и комбинировать внефабульные детали, сочетать лирическое и описательное, экспериментировать с мотивными повторами и ритмико-синтаксической организацией.

Воздействие собственно музыкальных, наряду с литературными, впечатлений и идей на творчество Белого конца 1890–1900-х гг. невозможно недооценить. Рецепция шопенгауэрианской эстетики с ее представлениями о музыке как высшей форме искусства и убежденностью в музыкально-ритмической природе мироздания шли у него рука об руку с поглощенностью собственно музыкальными впечатлениями и чуткостью к изобразительно-суггестивному потенциалу произведений увлекавших его композиторов. Многие ранние тексты Белого рождались из импровизационной стихии: как известно, для некоторых из своих юношеских прозаических отрывков он указывал музыкальные источники, инспирировавшие их создание, каждой из главок «Предсимфонии» сопутствует обозначение му-

зыкального темпа (andante, andante maestoso, allegro furioso и т. д.), которые должны были, очевидно, соответствующим образом определять их восприятие — проговаривание — читателем[9] (любопытно, что уже эти ранние эксперименты писателя перекликаются с установками его прозы 1920–1930-х годов, рассчитанной на чтение-произнесение). В позднейшем мемуарном свидетельстве Белый резюмировал: «Мои юношеские "Симфонии" начались за роялью в сложении мелодиек: образы пришли как иллюстрации к звукам»[10]. В другом свидетельстве читаем: «"Симфонии" родились во мне "космическими" образами, без фабулы; и из этой "бесфабульности" кристаллизовалась программа "сценок". <...> бесфабульности соответствовали многообразные мои музыкальные импровизации на рояле (с 1898 года до 1902 года), выливавшиеся в темы; и к музыкальным темам писались образы; "Северн<ая> Симфония" и "Московская" имели свои музыкальные темы (я их разбирал на рояли)»[11]. Известно, что «отрывом от рояля» Белый назовет только «Возврат»[12].

Эксперименты с новой формой, призванной дать литературные аналоги музыкальным приемам, Белый продолжал вплоть до 1907 года, времени создания заключительной редакции последней, четвертой «симфонии» «Кубок метелей». По его собственному признанию, представления о структурных принципах нового жанра оформились в его сознании не сразу — в предисловии к «Кубку метелей» он напишет, что во время создания предыдущих трех «симфоний» «<...> отчетливого представления о том, чем должна быть "Симфония" в литературе, у меня не было»[13]. Это заметно уже по автоописаниям прозаической техники. «<...> Это симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывки на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение»,— так Белый в предисловии ко «2-й, драматической» «симфонии» раскрывал ее «музыкальный» смысл (89). «Симфонизм» предстает здесь лишь как фрагментация повествования, повтор и варьирование определенных лексико-синтаксических единиц, долженствующие намекать на идейно-образное единство текста, его «лад».

Через несколько лет, в предисловии к «Кубку метелей» Белый высказывался уже более определенно: «Меня интересовал

конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои "Симфонии" <...>. В предлагаемой "Симфонии" я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д. <...> Смысл символов ее [четвертой «симфонии».— *А. Б.*] становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали. И если при поверхностном чтении смысл переживаний передается с точностью до $^1/_2$, то при соблюдении всего сказанного со стороны читателя смысл переживания уясняется <...>» (252–254). Здесь же Белый дал некоторые подсказки по поводу структурной схемы первой и второй частей и — относительно развернуто — одной из главок третьей части «Кубка метелей».

Именно четвертая «симфония», на которую, по собственному признанию, он «смотрел во время работы лишь как на структурную задачу», дала Белому возможность ощутить границы приема. Ее «музыкально-математическая», по удачному выражению С. М. Соловьева, природа уже в момент окончания порождала у Белого сомнения в ее эстетической ценности, становясь запросом к идеальному читателю: «Я <...> недоумеваю — есть ли предлагаемая "Симфония" художественное произведение <...>? <...> Я сознавал, что точность структуры <...> подчиняет фабулу технике <...> и что красота образа не всегда совпадает с закономерностью его структурной формы. <...> Я до сих пор не знаю, имеет ли она право на существование» (252–253).

Авторское обозначение жанра и дававшиеся Белым характеристики структуры «симфоний» естественным образом обращали внимание на соотношение собственно литературного и музыкального начал в художественной природе этих его произведений. Уже в ранних разборах и рецензиях были продемонстрированы два взаимодополняющих подхода — рассматривающих повествовательную ткань «симфоний» с точки зрения соотношения в них музыкального и литературного, с одной стороны, и прозаического и стихотворного, с другой[14].

Если Брюсов выделил в «симфониях» родство именно со стиховыми формами и утверждал, что здесь Белый «создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихотворного создания и вместитель-

ностью и непринужденностью романа <...>»[15], то Э. К. Метнер, Эллис или П. Флоренский активно эксплуатировали в своих анализах музыкальные метафоры. По мнению последнего, например, напоминающий «возвращаемость темы или отдельной фразы в музыке» мотивный рисунок прозы Белого построен таким образом, что «зараз развивается несколько тем различной важности; внутренне они едины, но внешне различны»[16]. Э. К. Метнер, резонно говоривший о невозможности воспроизведения в литературе собственно симфонических приемов, тем не менее сравнивал вторую «симфонию» со свободной сюитой[17]. Чуть позже С. Аскольдов писал, что Белый особенно силен в воспроизведении «полусознательно воспринимаемых обертонов жизни»[18]. При всей условности языка таких описаний мера формальной и содержательной новизны «симфоний» оказывалась схваченной в них достаточно верно.

В той или иной мере последовательные попытки определить, что именно Белый рассматривал в качестве коррелятов тем или иным музыкальным приемам и как эти представления воплощались в повествовательной ткани, предпринимались начиная с 1970-х годов. Наибольшие споры и упреки в излишней гипотетичности вызвали опыты, устанавливавшие близкие совпадения между структурой «симфоний» и строением крупных музыкальных форм — сонаты и двуголосой фуги (А. Ковач и др.[19]). Примечательно, что уже первые исследователи, обращавшиеся к этой проблематике, признавали затрудненность и условность сопоставлений такого рода[20]. Большее согласие по поводу аналогов музыкальному построению в «симфониях» существует в описаниях частных характеристик их поэтики — прежде всего имитации музыкальных лейтмотивов за счет простого или вариативного повтора более или менее протяженных фрагментов текста, установки на суггестивность, семантическую затрудненность, загадочность, графического и фабульного дробления текста, тематических переключений на всех уровнях — между соседними сегментами-отрывками, внутри них и внутри отдельных абзацев и фраз, попыток копировать оперные арии и дуэты[21].

В работах последнего десятилетия демонстрировались и конкретные анализы мотивной комбинаторики «симфоний». Например, некоторые разновидности техник, призванных заменить одновременность звучания музыкального многоголосия последовательными вариациями сходных лексико-синтаксических единиц, обнаружила в последней «симфонии» Белого му-

зыковед Л. Гервер, аргументировавшая знакомство Белого с теорией контрапункта, разрабатывавшейся на рубеже веков С. И. Танеевым[22]. Различные приемы, показывающие, что Белый в «Кубке метелей» действительно мог стремиться максимально полно транспонировать в литературный регистр именно композиционный арсенал смежного искусства (иные случаи создания эффекта квазимногоголосия путем «параллельного развития», т. е. быстрой смены различных тематически-мотивных комплексов в пределах смежных строф или сегментов-отрывков, использование специфических видов повторов[23] и др.) вслед за Л. Гервер выделила в этой «симфонии» О. Тилкес.

Вместе с тем стоит напомнить об удачном определении, данном прозе Белого Н. А. Кожевниковой — «своеобразное исследование, предпринятое с целью доказать, что между поэзией и прозой нет границ»[24]. Взаимодействие поэзии и прозы на материале «симфоний» рассматривалось в аспектах метризации, строфики, структуры тропов, роли рифм и разнообразных стихоподобных типов повтора — мотивных, лексических, фразово-синтаксических (Н. А. Кожевникова, Ю. Орлицкий, О. Тилкес и др.), но не меньшее значение в данном случае это взаимодействие имеет для семантики образов персонажей, а также для создания «ситуации рассказывания» — повествовательной рамки текста. Ниже эти факторы будут учитываться при рассмотрении жанровых особенностей «симфоний» с точки зрения сюжетной организации, набора и структуры образов героев, воссоздаваемой модели мира, а также приемов создания речевых зон повествователя и персонажей.

Основную жанроообразующую роль, в различном соотношении в каждой из «симфоний», сыграли для них, с одной стороны, жанры сказки, легенды и притчи (начиная немецким романтизмом и заканчивая «Красным цветком» Гаршина[25]), инкорпорировавшие у Белого и религиозно-философский подтекст (или даже впрямую некоторые локальные элементы религиозно-философской проповеди), а с другой — традиция большой прозаической формы: повести и пространного очерка, который во второй половине XIX в. мог строиться как цепь сцен или сценок (вспомним слова о «программе “сценок”» в одном из цитированных выше мемуарных свидетельств писателя[26]). Наиболее открыто связь со «сценочной» поэтикой, опиравшейся на прием кратко-знаковой характеристики персонажа по его социальному амплуа или доминирующей портретно-характерологической черте, просматривается во второй «симфонии» —

отчасти и во второй части «Возврата» и первой части «Кубка метелей» — с их картинами жизни большого города и быта светской или богемно-литературной среды.

Способность большой формы вбирать в себя самый разнообразный литературный, идеологический, бытовой и психологический материал в значительной мере приноровлена у Белого к потребности в нравственно-философских итогах, присущей легендарно-притчевой традиции. Писатель использовал обе возможности обращения к условности, свойственные этой традиции — перенося действие целых произведений («Предсимфония») или их частей (вступление к «Северной», первая часть и концовка «Возврата») во вневременной план, или же создавая образ реальности, «подсвеченной лучами потустороннего света», по выражению С. Аскольдова, непосредственно сообщающейся с миром идеального, реальности, в которую свободно проникают фантастические персонажи. Транслируя в каждой из «симфоний» дорогие ему мифопоэтические смыслы, Белый не избегал игры референциальностью текста (фантастика, галлюцинация, бред или, напротив, объективно-сущее) и двойственности мотивировок. Это касается не только той роли, которую во второй «симфонии» играет ирония по поводу апокалипсических мечтаний Мусатова. В «Возврате» Хандриков, припоминающий свое существование до рождения, в глазах обывателей — галлюцинирующий безумец. В четвертой «симфонии» часть эпизодов внешне ирреально-сверхнатурального плана подчинены задаче проблематизировать их восприятие читателем (сон, видение либо подлинное откровение высшей действительности в мире явлений). Однако концовки «симфоний», как известно, неизменно служат утверждению той или иной версии мистической утопии.

Цикличная организация сюжета реализуется в «симфониях» по-разному, сохраняя, однако, трехчастную структуру «утрата (недостача) — поиск, испытания (поражение, "падение") — обретение». Отступлением от этой схемы на первый взгляд кажется «Предсимфония». Но и ее едва просматривающийся герой — «ребенок» третьей главки, превращающийся затем в «старика многовекового» — получает после смерти, как и весь земной мир, «прощение и счастье» (439). В «Северной» «симфонии», где Белый впервые инкорпорировал в фабулу свою идею-концепцию «священной любви», герой и героиня (королевна и рыцарь), не сумевшие соединиться в земной жизни, делают это в загроб-

ной блаженной стране последней части, ожидающей апокалипсического преображения.

В третьей и четвертой «симфониях» трехчастная сюжетная схема дана наиболее прямо. Композиция «Возврата», герой которого покидает мир идеального бытия и кармически «нисходит» в земную юдоль, где превращается в магистранта Хандрикова, чтобы в финале «симфонии» вновь вернуться к космическим праосновам существования, становится продолжением зачаточной фабулы «Предсимфонии», где ребенок переживает «ужас» и «падение», становясь сначала «юношей», а затем стариком, вспоминающим «золотое детство» (422–423)[27]. Герои «Кубка метелей» ощущают взаимную предопределенность судеб — «До встречи томились, до встречи искали, до встречи молились друг другу, до встречи снились» (270) — и припоминают некогда существовавшее между ними единство (мотивы платоново-соловьевского анамнезиса — «знакомым до ужаса, будто в детстве снившимся лицом, <...> где-то уж процелованными устами <...>» — 358). Проходя через цепь испытаний, они сливаются в эсхатологической феерии финала. В «Драматической» «симфонии» ее главный герой Мусатов терпит поражение в обретении мистико-утопического идеала, но утверждение последнего передоверено резонерам (батюшка Иоанн; «пассивный и знающий») и пантеистической символике заключения.

Этой сюжетной схеме сопутствует у Белого нарочитая актуализация архаически-фольклорных функций героев — протагонист, его демонические противники в первой и второй «симфониях» (и Ценх в «Возврате», полковник Светозаров в «Кубке метелей»), чудесный помощник (череда патерналистских образов «симфоний»), красавица, к которой стремится или за которую ратоборствует герой. В соответствии с переключением действия из «земного» в ирреальный план (потусторонний или же план видений, галлюцинаций, снов) система персонажей, начиная с «Возврата», дробится за счет введения «небесных» ипостасей-двойников главных героев.

Второстепенные же и эпизодические персонажи «симфоний» изображаются преимущественно в духе очерково-«сценочной» традиции. В «Драматической» особенно заметно воздействие на Белого ее юмористически-сатирического извода (например, в описании «аристократического старичка» в первой части, деревенских эпизодах с участием брата «золотобородого аскета» Павла Мусатова). Знаменитый гротеск второй «сим-

фонии», неожиданные сочетания разнородных явлений и предметов становятся у Белого в том числе средствами трансформации этой традиции. Иногда это происходит в пределах одного отрывка-фрагмента:

1. У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной тужурке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.
2. Он сантиментально смотрел на экземпляр немецкого перевода сочинений Максима Горького, пощипывая подбородок.
3. Перед книжным магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями.
4. Это был как бы второй Ницше.
5. Из магазина выскочила толстая свинья с пятачковым носом и в изящном пальто.
6. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж.
7. Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаками, отирала пот, выступивший на лбу.
8. Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо (92).

Зарисовка юноши перед витриной книжного магазина (и по пути от него) здесь вполне могла бы стать частью некоего воображаемого скетча в юмористическом журнале. Но остальное, в особенности «свинья с пятачковым носом» (возникающая здесь, как и остальные персонажи этого фрагмента, в первый и единственный раз),— уже примета той специфической для «симфонии» картины юдольного мира, одной из характеристик которой становятся рефреном повторяемые «вечная скука» (90), «Сви-нар-ня» (97), «Содом» (99, 186).

В изображении даже основных героев Белый за редкими исключениями лишь пунктирно фиксирует некоторые содержания их сознания, а не само это сознание в его процессуальности (одно из проявлений этого — относительно редкое использование форм несобственно-прямой речи[28]) — отход от такой манеры обозначится лишь позже, в его первых романах, «Серебряном голубе» и «Петербурге». Описания героев и ситуаций в «симфониях» часто отмечены смысловыми лакунами или намеренно энигматичны. Например, в первой части «Драматической» «симфонии» Белый резко обрывает сюжетную линию,

связанную с «демократом», заставляя этого персонажа совершить неожиданное самоубийство (читатель остается лишь с той мотивировкой этого самоубийства, что «демократ» вдруг осознает трудности, с которыми ему придется столкнуться, общаясь со своей замужней возлюбленной-«Сказкой», и, видимо, тщету земного бытия — 113–115[29]). Эта минимизация прагматически-бытового (гипертрофирующая краткость очерковой «сценки») относится не только к героям второго и третьего планов — предельным выражением этого становится практически полное отсутствие биографической предыстории у протагониста четвертой «симфонии» Адама Петровича. В последней части «Кубка метелей», после смерти (или выжив после ранения на дуэли), он теряет еще и «земную» телесную определенность, отождествляясь со своим «эфирным» двойником.

Доминирующую в «симфониях» повествовательную манеру удачно описал еще С. Аскольдов: «Лица, события, отношения изображаются не смыслами речей, не действиями и связным "поведением", а очень немногими словечками, фразами и как бы обрывками действий и поведений. Он [Белый.— *А. Б.*] не описывает, строго говоря, ничего, а только бегло "обозначает" то, что ему нужно»[30]. Важной чертой монтажной сегментации, чередования или контрастного соположения в следующих друг за другом фрагментах (или внутри фрагмента) разнородных тематически-мотивных комплексов становятся в данном случае частые смены ракурса, переключающие изображение между тремя основными планами — бытового, природного и «космически»-сверхнатурального. Персонажно-фабульный ряд необычайно расширяется при этом за счет антропоморфизации изображаемого мира — природного, неживого в целом и даже абстрактных понятий (например, Вечность — «бледная», «строгая женщина в черном» первой и второй «симфоний»).

Как известно, фольклорно-поэтические олицетворения и Белый-писатель, и Белый-теоретик был склонен возвращать к их мифопоэтическому первоистоку. В «Предсимфонии» и «Северной» «симфонии» Белый использовал как олицетворения, так и прямые трансформации метафор в сказочных персонажей («<...> увидели в просветах туч кучку исполинов. // Безмолвно, величественно исполины шагали, туманные, дымно-синие, в заревых, сверкающих венцах» — 85). В дальнейшем такие трансформации отходят у него на задний план, однако сама антропоморфизация будет использоваться писателем постоянно[31]. Максимально полного выражения эта черта поэти-

ки Белого достигает в «Кубке метелей» — прежде всего в сфере природного, но не только в ней (вообще же напрямую «очеловечиваться» в этой «симфонии» может едва ли не каждый элемент вещного ряда — снеговая баба, фонтан и проч.).

«Кубок метелей» стал, пожалуй, высшей точкой перехода символистской прозы (начатого Мережковским) от ставшей в 1900-е гг. достаточно обычной пейзажной детали, эксплицирующей иносказательный смысл сюжетных коллизий, к природному как персонажу, от отдельных пейзажных зарисовок — к более или менее развернутым фрагментам «пейзажного сюжета», обладающим относительно автономным по отношению к основной фабульной канве смыслом. Мировое целое в четвертой «симфонии» предельно динамизировано — здесь практически отсутствуют статичные пейзажные и метеорологические зарисовки. Помимо разнообразной снежно-метельной образности, «потопа снегов», повторяются, например, мотивы пролетающего облачка, облетающих листьев, бега солнечных стрелблесток, бурного весеннего таяния и т. д.[32] Движение придано как описанию зимней метельной стихии, так и летнему антуражу, в частности, из-за изображения ветра, делающего многие природные феномены, сами по себе внестихийные, причастными вечной мировой динамике (см., например, всю главку «Зацветающий ветр» второй части).

Природное репрезентируется в «Кубке метелей» прежде всего с помощью объектов и феноменов, далеких от вещественности и субстанциональности и, напротив, подчеркнуто дематериализованных, приспособленных к передаче семантики медиации между «здешним» и потусторонним, земным и небесным. Оно постоянно выступает как атрибут или модус выявления сверхнатурального — причем как высшего божественного начала (лебедь — Господь — «крылатый ангел» и пантеистическая «она» — Душа мира второй части; вьюга — «глас Божий», 282, и т. п.), так и демонически-инфернального («вьюжный», вихревой иерей первой части — 187, 191, 193 и след.). Не менее значим в «Кубке метелей» и образ одухотворенного и молитвенно предстоящего «небесному» мирового целого — в «симфонии» разбросано множество деталей, слагающихся в образ «великой церкви мира» (338) — ср. облачный храм (406), «метельные ектении» и другие квазилитургические пассажи. Перекликающийся с темой-концепцией «святой плоти» Мережковского[33], этот образ возник у Белого еще во второй «симфонии»:

Млечный путь спускался ближе, чем следует. Сиял белым туманом, невозвратной мечтой и прошлой юностью.

А в палисаднике дерева, воздымая костлявые руки свои под напором свежего ветерка, ликовали и кричали нараспев: «Се же-ни-ии-ииих гря-де-т в поо-ллуу-ууу-ууу-нооо-щиии!» (192).

Из этого движения природного в «Кубке метелей» выделяется множество «персонажей» — снежный лебедь, метельные «летуны», кусты-гепарды в главке «Верхом на воздухе» второй части, упоминавшийся уже «вьюжный иерей», облачный леопард, сквозные литургические олицетворения вроде «диаконов ледяных» (278), «священнослужителя мороза» (279), «диаконов вихреслужения» (281) и т. д. Прежде всего в качестве такого «персонажа» выступает сама метель, последовательно одушевляемая и становящаяся интегрирующим сверхсимволом «симфонии», вносящим основную лепту в развертывание мифа о стихии как основной мировой субстанции и «ландшафте души» героев[34].

Движение снежно-метельной образности в «Кубке метелей» включает в себя в том числе множество ситуативных параллелизмов с человечески-событийным планом действия. Кроме вихревого динамизма, активности и изменчивости — а именно таковы основные семантические характеристики метели, как и остального описываемого Белым природного универсума — многие иные ее характеристики тяготеют к обоим полярным оценочным полюсам текста. Метельная образность включается и в создание символики грандиозной космической схватки сил Света и тьмы («бой» снеговых «вечно белых отрядов — вознесенных» — 263). Помимо эсхатологической семантики и семантики зримого «восхождения» и ожидания мистического единения с высшим началом («невеста-метель» — 282), снежная стихия может ассоциироваться и с представлениями о «статике в динамике», неизбывной власти мирового круговорота времени-смерти («снежный дым времени метет образ рока» — 292), участвовать в создании образа мира «погибшего» и «мертвого», но также ожидающего воскресения («остуженный мертвец пурги» — 272, снежный «саван» — 274, и др.)[35]. Такая полисемантичность задает одну из основных составляющих картины мира «симфонии» (отчасти характерной и для некоторых других произведений Белого, например для «Петербурга»[36]), в которой стихийная символика определяет логику трансформаций и взаимопереходов «всего во все».

В общем же сюжетном движении «Кубка метелей» в изображении взаимоотношений парных «персонажей» природного ряда («невеста-метель» и ожидаемый «метельный жених», пантеистическая «она» и лебедь — «крылатый ангел») женские участники пар более или менее непосредственно отсылают к соловьевским представлениям о Душе мира — мировой субстанции, в основе своей пассивной, но устремленной к небесному. Коррелируя с сюжетными линиями Адама Петровича — Светловой, странника — игуменьи, змееборца — церкви (человечества), такое изображение дополняет до универсальной тотальности разворачивающийся в «симфонии» миф о высвобождении-«расколдовывании» тварного коррелята Софии небесной.

Исключительно важную роль при такой повествовательной стратегии приобретала вязь ключевых внефабульных мотивов, соотносящих изображение с теми или иными текстами-источниками (мифологическими, фольклорными, литературными и т. д.) и становившихся одним из основных средств создания характеристик персонажей. Простейший, но показательный пример такого рода — появление во второй «симфонии» в обрамлении образа героини («сказки») «софийной» символики, утверждающей ее статус прообраза Вечно Женственного, несмотря на крушение апокалипсических надежд Мусатова: «...И вот сверкнула на голове ее диадема из двенадцати звезд... <...> И в синих очах ее была такая ясность и такая сила, что две звезды скатились с лунного неба, трепеща от дружеского сочувствия...» (174)[37].

В четвертой «симфонии» соотношение между основной фабулой и обрамляющими ее мотивами существенно меняется в сторону последних. Их смысл вычленяется прежде всего из пространных отрезков текста, в пределе — «симфонии» в целом. Отдельный фрагмент при этом может обнаруживать семантические механизмы, свойственные скорее стихотворению символистского типа. Рассмотрим, например, третий фрагмент главки «Мед снежный» «Кубка метелей»:

Темные чувства — осы — роились у сердца.

Алый бархат крови стекал с распятия, где ужас небытия распинал и пригвождал. Царь в алый шелк своей крови облекся.

Кто-то отвергал его душу, то вновь призывал,— покрывал, словно багряницей.

Словно протягивал губку с уксусом: «Кто может Тебя снять с креста?»

Приникал к Распятию, и Распятый: «Ну, конечно, никто!»

Кто-то, милый, снял с кипарисного древа, нежно поцеловал и бросил под ноги горсти гвоздей.

Пусть тысячи колких жал вопьются в бедные ноги, орошаясь пурпуром крови.

Думал (267).

Смысловая затрудненность этого пронизанного символикой крестной жертвы отрывка задается не просто обозначением субъектов (или одного субъекта) возникающих здесь действий с помощью неопределенного местоимения «кто-то», но и неясностью связи между ними: тот, кто «отвергал» и «призывал» душу — тот ли это «милый» (аналог Бога-Отца?), который «снял с кипарисного древа» и «бросил под ноги горсти гвоздей»? Кроме того, многозначно устанавливается связь протагониста «симфонии», Адама Петровича, в сознании которого разворачивается эта сцена (заключающее фрагмент «Думал» вторит концовке предыдущего отывка: «Так он думал. // Да.») с Распятым — он уподоблен ему как распинаемый, но пятая строка фрагмента построена так, что речь идет и о том, что герой извне приникает к кресту.

Затемненность психологического содержания здесь вполне соответствует тому свойственному символистскому нарративу (и прежде всего символистской поэзии) феномену, который С. Н. Бройтман охарактеризовал как «неосинкретизм» субъектной ситуации и субъектную неопределенность[38]. Если смыслообразование в подобных фрагментах становится близким к тому, которое использовала символистская лирика, то сама «симфония», рассчитанная Белым на «медленное чтение», перечтение, т. е. опирающаяся не только на линейное развертывание текста, но и попятное движение, обнаруживала определенное родство со структурой лирического цикла[39] (впрочем, это родство не следует преувеличивать — неоднократно высказывавшийся тезис о диссоциации большой формы в «Кубке метелей», о том, что он тяготеет к распаду на отдельные слабо связанные между собой отрезки текста, вряд ли безоговорочно справедлив).

Во время создания «симфоний» повествовательный канон больших форм символистской прозы представал уже достаточно сложившимся — над социальным (Сологуб) или историческим (Мережковский) многоголосием более или менее выраженно, но всегда достаточно явственно доминировала точка зре-

ния повествователя, которая могла сливаться в тот или иной момент с точкой зрения «авторских» героев и которая более или менее прозрачно эксплицировала индивидуальный миф. «Симфонии» вполне органично примыкали к этой повествовательной манере. Во второй «симфонии» Белый опробовал спектр модуляций повествовательного тона, простиравшийся от всеобъемлющей иронии над уродством «юдольного» бытия до «авторского» высказывания, то замаскированного под нейтральное описание («Ждали утешителя, а надвигался мститель» — 181), то помещенного в квазиречевую зону героев — монахини и «сказки» (провиденциальная формула финала: [чувствовали,] «Что приближается, что идет, милое, невозможное, грустно-задумчивое...» — 193). В «Кубке метелей», словесная ткань которого по своим формальным параметрам во многих случаях максимально приближалась к стиху (его нарратив, определяемый современным исследователем как «стихоподобная визуальная проза»[40], в значительной мере метризован; по сравнению с другими «симфониями» он более насыщен внутренними рифмами, распределенными внутри одного или соседствующих предложений[41]), очень значительное место занимают фрагменты, организованные как непосредственно-лирическое высказывание — сдвигающееся то в сторону повествователя[42], то в сторону голосов персонажей, то располагающееся в области их взаимоперетекания (это относится в том числе к квазилитургическим и имитирующим молитвы фрагментам, в «музыкальном» плане представляющим собой своего рода корреляты богослужебным или оперным ариям и хорам — ср., например, «Вторую метельную ектению», 294–295). В перспективе эволюции писателя последний случай не лишен примечательности — именно нечеткость разделения речевых зон героя и нарратора в лирических пассажах первого романа Белого «Серебряный голубь» (хотя стилистически они будут организованы существенно иначе, чем в «симфониях») составит, как известно, одну из основных причин затрудненности его смыслов.

* * *

Для замысла первой «сверхповести»[43] Хлебникова «Дети Выдры» (1913) были важны эстетические установки, во многом родственные тем, которые воплотились в «симфониях» Белого[44]. Как и в остальных хлебниковских «сверх»-жанрах, в «сверхповестях» стремление выразить тотальные мифопоэтические смыслы еще более явно, нежели у Белого — и неслучайно «Де-

ти Выдры» начинаются с космогонического этюда. Скрещивая в пределах единого произведения тексты, принадлежащие к разным литературным родам[45] и жанрам, допуская сколь угодно смелые сочетания пространственно-временных пластов[46], сталкивая далекие друг от друга понятия и образы, Хлебников создал художественную структуру, требовавшую от читателя недюжинных интерпретаторских навыков, но приспособленную для передачи самого широкого спектра значений.

В ряду хлебниковских жанровых новаций «Дети Выдры», пожалуй, особенно примечательны, и не только из-за включения вставной «гоголевской» новеллы «Смерть Паливоды». Любопытно сравнить «Детей Выдры» с другой «сверхповестью» Хлебникова, «Зангези», относительно более последовательно реформирующей собственно драматическую форму (неслучайно Ю. Н. Тынянов в свое время даже назвал «Зангези» «романтической драмой» — «в том смысле, в каком употреблял это слово Новалис»[47]). Из шести «парусов» «Детей Выдры» три тоже оформлены как драматические сцены и диалоги — второй, пятый и трансформированная мениппея — «разговор в царстве мертвых»[48] заключительного, шестого «паруса». Условная привязка к драматическому роду (за счет квазитеатральной ремарки, предшествующей пространному поэтическому тексту) присутствует и в третьем «парусе», обыгрывающем идею евразийского, в хлебниковском понимании, единства. Что касается первого «паруса», то суждения о его сходстве с чрезвычайно развернутой вводной ремаркой (или сложным образом организованным либретто пантомимы)[49] вполне справедливы: повествование ведется в настоящем времени, уже в первом фрагменте часть действия подается открыто театральным («В верхнем углу площадки, по закону складней, виден праздник медведя» — 242), во втором фрагменте впервые упоминается занавес («В углу занавеси <...>» — там же), в последнем — вводится мотив «театра в театре» («Поднимается занавес — виден зерцог “Будетлянин”» — 244), и т. д. Весь этот театральный антураж задает сквозную сюжетную ситуацию «сверхповести», по ходу которой Дети Выдры становятся свидетелями и участниками событий различных исторических эпох.

Однако именно этот начинающий «сверхповесть» «парус» не только включается в общую драматическую структуру, но и модифицирует ее. Примечательна и протяженность описания (несколько печатных страниц, поделенных на четыре фрагмента), и его содержательная насыщенность (не столь далекая,

впрочем, от символистской театральной традиции, например, сологубовской). Здесь разворачивается солнцеборческий миф, описывается перерождение детей Выдры, обретающих антропоморфную природу (представая первоначально как «нежно-серебристые духи с белыми крылами», затем они «растапливают свои восковые крылья» — 242–243, и т. п.[50]), и происходит первый временной слом — перенесение героев из мифологической древности в современность. Сравним начало «Зангези» — «Колода плоскостей слова» — более близкое по размеру и структуре (описание места действия и представление заглавного персонажа) к обычной развернутой драматической ремарке. Но важнее, что включаясь в общую драматическую структуру «Детей Выдры» по своей функции, первый «парус» разнится с ремарочным словом в драме или либретто установкой на выразительность (метафорические «черный конь морских степей», «письма молнии», хлебниковские неологизмы — «черный самобег», «людоконин» вместо бывшего бы нейтральным кентавр, и т. д.— 243–244), т. е. попадает в регистр прозы, рассчитанной на восприятие обычного читателя, а не только актера и режиссера. «Колода плоскостей слова» в «Зангези» также насыщена тропами, однако в перспективе того межродового синтеза, который, начиная со второй половины XIX века, давал те или иные формы «драмы для чтения», первый «парус» «Детей Выдры», безусловно, примечательнее.

Несколько отличны и герои упомянутых «сверхповестей». Зангези в целом становится коррелятом высокому «я» лирики Хлебникова начала 1920-х годов[51]. Здесь герой практически тождествен своей сюжетной функции. Его близость персонажу романтически-теургически-профетического типа явно реализована в сюжете взаимодействия с учениками и недоверчивыми критиками — он возвещает новую правду «могущим вместить» или подвергается насмешкам. Финал — его мнимая смерть — одновременно ироничен (опровержение газетных слухов) и не позволяет забыть о мифологеме смерти-воскрешения. Протагонист «Детей Выдры», вначале предстающий героем культурного мифа, в заключительных частях также репрезентирован как авторское alter ego, творец и победитель времени и языка. На всем протяжении «сверхповести» он сохраняет черты сверхгероя (спасает «от руссов Нушабе и ее страну» — 246), в концовке, как и Зангези, противостоит толпе («Стоит, как остров, храбрый Хлебников. // <...> Он омывается морем ничтожества» — 279). Однако, сохраняя отчетливую связь с героями про-

фетически-теургического типа, Сын Выдры гораздо менее проявляет себя в собственно фабульных элементах (неслучайно часто принимая роль зрителя). В отличие от более традиционного Зангези, он обнаруживает большее родство с «плоскостными», знаковыми героями последующего авангарда, роль которых — прежде всего олицетворять тот или иной сюжетный и идейный функционал. В этом смысле первая «сверхповесть» встает в тот ряд хлебниковских текстов, от которых протягивается линия к поэтике Хармса и «обериутов».

* * *

В целом история индивидуальных неканонических жанров начала XX века — лишь часть (но часть немаловажная) того многопланного процесса, о котором идет речь и в других разделах настоящего тома и который был связан с поиском альтернатив большой прозаической форме. Энергия такого поиска — одна из существенных примет литературы этого периода.

---

[1] Схему «контрапункта сюжета» «Детей Выдры» см.: *Хлебников Велимир.* Собр. соч. Т. 5. М., 2004. С. 242 (ниже ссылки на этот том — в тексте с указанием страницы). Музыкальные метафоры подобного рода, в частности, отсылки к «симфонизму», в 1910-е гг. становятся нередкими в автоописаниях художественного задания — ср., например, в дневниках Е. Гуро (по поводу замысла «Небесных верблюжат»): «Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души» (*Гуро Е.* Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993. С. 32).

[2] См.: *Баран Х.* О Хлебникове. М., 2002. С. 37–38. О вариантах композиции «Детей Выдры» и черновых вариантах см. также статью Х. Барана «"Сверхповесть" Хлебникова "Дети Выдры" (об одной архивной находке)» (Новое литературное обозрение. 2005. № 5–7. С. 184–199).

[3] *Ремизов А. М.* Письмо в редакцию // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 608.

[4] Цит. по примечаниям И. Ф. Даниловой (там же. С. 626). Здесь же (с. 619, 624) близкая нашей характеристика жанра «Посолонь».

[5] *Козьменко М. В.* Алексей Ремизов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 350.

[6] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. С. 32.

[7] Ср. об отношении к сюжету в дневниках Гуро: «Куски фабул, взятые, как краски и как лейтмотивы»; «Концентрация фабул в два-три слова» (там же).

[8] Подробно об этих ранних текстах Белого см.: *Лавров А. В.* Юношеская художественная проза Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л., 1981.

[9] Подробно о воздействии на Белого музыки см., например, в монографии А. В. Лаврова — *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 40–62. Там же развернуто приведены соответствующие мемуарные высказывания писателя.

[10] *Белый А.* Как мы пишем. О себе как о писателе // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 15.

[11] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 488.

[12] Там же.

[13] *Белый Андрей.* Симфонии / Вст. статья, составление, подгот. текста и примеч. *А. В. Лаврова.* Л., 1991. С. 253. Ниже ссылки на это издание — в тексте с указанием страницы.

[14] В некоторых современных работах эти подходы иногда конкурируют между собой. Часть исследователей (см., напр.: *Keys R.* Bely's Symphonies // Andrey Bely: Spirit of Symbolism. London, 1987; *Орлицкий Ю. Б.* Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 169), исходя из фундаментальных различий литературы и музыки как видов художественной деятельности, принципиально отказываются анализировать «музыкальные» аспекты структуры «симфоний», считая попытки совместить языки музыковедческого и литературоведческого описания в принципе малоосуществимыми и, соответственно, излишними. Конвергенция по оси «проза — поэзия» рассматривается при этом как существенно более важная, нежели по оси «литература — музыка». При всей очевидной необходимости для исследователя оставаться в пределах литературного ряда, подобная точка зрения представляется без нужды сужающей поле анализа.

[15] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 307.

[16] Новый путь. 1904. № 3. С. 161.

[17] Цит. по: *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996. С 211–212.

[18] *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах. 1. Пг., 1922. С. 81.

[19] *Kovac A.* Andrej Belyi: The «Symphonies» (1899–1908). Frankfurt/M.; München, 1976. Последний опыт такого рода — у О. Тилкес, усмотревшей в «Кубке метелей» целый набор соответствий с сонатой f-moll Н. Э. Метнера (*Тилкес О.* Литература и музыка. Четвертая симфония Андрея Белого. [Amsterdam, 1999]. Гл. «Музыкальные приемы в Четвертой симфонии»).

[20] См.: *Janecek G.* Literature as Music: Symphonic Form in Andrei Belyi's Forth Symphony // Canadian-American Slavic Studies. 1974. Vol. 8. № 4.

[21] Ср., например, один из наиболее явных случаев такого рода (из «Кубка метелей»):

О н а

Ты, иерей,— парчовый цвет, весь, как из снега!

О н

Ты, жена, невеста — лебедь моя.

О н и

Мы под куполом, опрокинутым над нами (412).

[22] См.: *Гервер Л. Л.* Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 192–196. О вероятном знакомстве Белого с теорией Танеева см. также: *Кац Б. А.* О контрапунктической технике в «Первом свидании» // Там же. С. 189–191.

[23] Некоторые их виды, в частности, у Белого и вправду сближаются с собственно музыкальными — наиболее показательны здесь литературные аналоги имитации (повтора мелодии, непосредственно перед этим исполненной в музыкальном произведении другим голосом). По мысли О. Тилкес, в «Кубке метелей» у Белого этому может соответствовать, например, близко-вариативное воспроизведение синтаксических (включая рифменные) и мотивных структур в смежных фрагментах:

Полковник стоял среди них, точно из снега сотканный, запорошенный.

Только сказал: «Метель завивается».

Махнул фуражкой, взлетевшей над головой Адама Петровича, как бы угрожая: «Вот тебя... я на тебя!

Вот я».

Повел он плечами. Убежал в снега. Перед ним плясали снега.

Вышел из снега и ушел в снег.

Вздымился над домами иерей — клубящийся иерей, взметенный.

Взревел: «Все разрушается».

Замахнулся ветром, провизжавшим над домами, как мечом: «Вот я: на вас.

Вот я».

И снежил он парчами. Засквозили снега. В них он промчался.

Вышел из снега и ушел в снег (293).

См. подробнее: *Тилкес О.* Литература и музыка. Четвертая симфония Андрея Белого. С. 283–302, 373–377.

[24] *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

[25] О «гаршинском слое» в лирике Белого и «Возврате» см.: *Корецкая И. В.* Корни и крылья // *Корецкая И. В.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 8–9.

[26] Наблюдения о связи «симфоний» с поэтикой «сценок» подсказаны Д. М. Магомедовой.

[27] Ср. также прямую преемственность образов: «Ребенок оброс бородой...» в «Предсимфонии» (424) — Хандриков похож «на ребенка, обросшего бородой» (215), общий в «Предсимфонии» и «Возврате» мотив «падения»-нисхождения.

[28] Ср.: «Все четыре симфонии, если не считать вступления к Первой и отдельных фрагментов Четвертой, представляют собой произведения от третьего лица, почти непроницаемые для чужого слова» — *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. С. 41.

[29] О первой части второй «симфонии» в ее отношениях с целым произведения см., например: *Alexandrov V. E.* Andrei Bely. The Major Symbolist Fiction. Cambridge, Mass, 1985. P. 31–32; *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. С. 68.

[30] *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах I. С. 82.

[31] См.: *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. С. 130–131.

[32] Ср.: *Юрьева З.* Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого // Andrey Bely. Centenary Papers / Ed. by Boris Christa. Amsterdam, 1980. P. 125.

[33] См. об этом подробнее: *Бойчук А. Г.* «Святая плоть» земного в «Кубке метелей» (к теме «Белый и Мережковский») // Литературное обозрение. 1995. № 4/5.

[34] См.: *Пискунов В.* Опыт прочтения «четвертой симфонии» Андрея Белого // Андрей Белый. Мастер слова — искусства — мысли. Paris, 1991. P. 157–158; *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. С. 211.

[35] Об амбивалентности семантики стихии в «Кубке метелей» ср. также: *Alexandrov V. E.* Andrey Bely. The Major Symbolist Fiction. P. 63–64; *Пискунов В.* Опыт прочтения «четвертой симфонии» Андрея Белого. P. 157–158.

[36] См.: *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. С. 173–174.

[37] У «жены, облеченной в солнце» Апокалипсиса — «на главе <...> венец из двенадцати звезд» (Откр., 12, 1).

[38] *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 216–219. Ср. здесь же (на с. 227–228) о трудноразличимости «я» и «ты» в стихотворении «Я» из цикла «Философическая грусть» сборника Белого «Урна».

[39] Подтверждением этого может служить некоторая условность для автора самой протяженности текста, сближающаяся со свободной размерностью лирического цикла. Белый, как известно, признавался в предисловии к «Кубку метелей», что ему «часто приходилось удлинять "Симфонию" исключительно ради структурного интереса» (253).

[40] *Орлицкий Ю. Б.* Русская проза XX века: реформа Андрея Белого. С. 175.

[41] См.: *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. С. 227.

[42] Ср., например, один из инкорпорированных в «симфонию» фрагментов рифмованной прозы (или, при другом подходе, стихотворений в прозе — вспомним, что и в своих ранних опытах Белый мог записывать рифмованный стихотворный текст без разделения на строки), завершающий главку «Гробная лазурь» четвертой части. Будь ему придана чуть иная строфическая организация, то он не столь далеко отстоял бы от лирики, вошедшей, например, в сборник «Урна»:

Горьким пленением, племя юдольное, не устанет мчаться вперед — доколь?
Но вот:
сладким забвением осластится боль.
Прейдут года, и, тая, угаснет время.
А пока — времени река зовет.
Ну вот:
вперед, все вперед — за годом год.
О, юдоль золотая! (388).

[43] Об этом хлебниковском жанре см.: *Oraić D.* Сверхповесть // Russian Literature. 1986. Vol. 19. № 1. P. 43–56. Для понимания истоков этой хлебниковской новации нелишне, по-видимому, вспомнить о том, что в массовой литературе 1850–1870-х годов полудраматически-полупрозаические формы были достаточно обычны (см. об этом, в частности: *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 30–33). Ср., например, описанную А. П. Чудаковым (там же. С. 32) «повесть» Барона И. Галкина (А. М. Дмитриева) «Господин Ловелас» (1872), разбитую на драматические сцены и явления, включающую вставную прозаическую предысторию и использующую в ремарках прозаические приемы. Возможно, назвав свой изначально тяготевший к драме жанр именно «сверх*повестью*» (и сделав тем самым свою трактовку слова «повесть» в этом обозначении далекой от общепринятой), Хлебников отталкивался в том числе и от этой традиции.

[44] См., например: *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. С. 341–342.

[45] О диалектике взаимоперетекания литературных родов у Хлебникова см.: *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 133–153.

[46] Ср. известную автохарактеристику «сверхповести»: «...свобода от времени, от пространства, сосуществование волимого и волящего. Жизнь нашего времени, связанная в одно с порой Владимира Красное Солнышко <...> ...одни драматические произведения (драматические дифференциально-аналитические), другие повествовательные. И все объединено единством времени и сваяно в один кусок протека-

ния в одном и том же времени» (цит. по: *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. С. 189).

[47] *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911–1998. М., 2000. С. 217.

[48] См.: *Сигов С. В.* Пьесы Велимира Хлебникова. Некоторые наблюдения // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911–1998. С. 604.

[49] См.: *Гриц Т. С.* Проза Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911–1998. С. 245; *Сигов С. В.* Пьесы Велимира Хлебникова. Некоторые наблюдения // Там же. С. 605; ср. также примечания Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова (С. 436), и др.

[50] См., напр.: *Кулик И.* Три солнца русской поэзии. Солярная символика в русском авангарде // Искусствознание. 2001. № 1. С. 374.

[51] См. подробно: *Вроон Р.* Генезис замысла «сверхповести» «Зангези» (к вопросу об эволюции лирического «я» у Хлебникова) // Вестник общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996. С. 140–159.

Хенрик Баран (США)

ФРАГМЕНТАРНАЯ ПРОЗА

> «Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала»[1].
>
> «Фрагмент — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен»[2].
>
> *Ф. Шлегель*

В XX веке жанровая установка на фрагмент в поэзии и в прозе, в малых и больших формах — явление, широко распространенное в мировой литературе. Фрагментарные тексты играют важнейшую роль в творчестве Т. Элиота и Дж. Джойса, поэтов-дадаистов, Дж. Дос Пассоса, Х.-Л. Борхеса, А. Роб-Грийе, У. Берроуза, Джин Рис и многих других. Дж. Тайтелл, анализируя истоки и эстетическое воздействие фрагментарного письма, отмечает, что «фрагмент стал одной из визиток модернистского движения, узнаваемым, иногда загадочным способом создания впечатляющего эффекта и передачи сообщения, приемом, внесшим беспокойство в привычные понятия времени и пространства в литературном произведении и соответствовавшим новым концепциям вселенной, которые стали возникать в конце 19-го столетия»[3].

Обращение к фрагменту — явление, часто встречающееся и в русской прозе на протяжении всего XX века, вплоть до произведений Павла Улитина и Андрея Сергеева, на протяжении многих лет известных лишь самому узкому кругу читателей, и многочисленных текстов последних двух десятилетий[4].

Для писателей «серебряного века» характерно и обращение к жанру фрагмента, и использование фрагментарности как приема. Мы видим это в творчестве писателя и философа В. Розанова, в прозе А. Ремизова, в свое время близкого к символизму, но впоследствии проложившего свой собственный путь в

литературе, в произведениях кубофутуристов — Е. Гуро, В. Хлебникова, группы «Гилея» в целом.

В настоящей статье мы рассматриваем два аспекта явления фрагментарности в прозе 1900–1910-х гг. Сначала мы обратимся к примерам отдельных небольших текстов, воспринимаемых как нечто обрывочное, недоделанное, без начала или конца, не укладывающееся в рамки известных читателю жанров. Однако в литературе «серебряного века» заметным явлением оказывается использование фрагмента как материала для больших разнородных конструкций, созданных в результате соединения разных отрывков. Этот аспект поэтики фрагмента предвосхищает широкое движение в культуре всего XX века, с ее установкой на интертекстуальность, на римейк культурных артефактов предыдущих эпох, на постмодернистскую игру, на полифонию. И этому явлению, напрямую связанному с приемом фрагментарности, будет посвящена значительная часть нашей статьи.

Терминология

Начнем с того, что в художественной литературе рассматриваемого нами периода сам термин «фрагмент» почти не применяется. Хотя можно найти немало произведений, которые в большей или меньшей степени соответствуют нашему пониманию слова фрагмент, писатели и поэты начала столетия пользуются рядом других наименований, иногда ими изобретенных. А. Белый помещает в своем первом сборнике «Золото в лазури» раздел «Лирические отрывки в прозе», тем самым отсылая к традициям пушкинской эпохи. В «Уединенном» В. Розанов вводит понятие «опавший лист», которым он пользуется и в следующих двух частях своей «трилогии». А в декабре 1918 г., за месяц до смерти, в продиктованной дочери записи о своих ощущениях в процессе ухода из жизни, появляется название «Лучинка». Как отмечает А. Синявский, «это тоже определение жанра, розановское определение жанра — "лучинка". Потому что "лучинка" — это форма осуществления и бытования текста»[5]. Среди разных малых жанров прозы Ремизова наиболее близкими к нашим представлениям о природе фрагмента оказываются его «сны» — зафиксированные на бумаге обрывки его ночных видений. Что касается футуристов, то в своих сборниках они в основном либо избегают жанровых определений, либо прибегают к безликому термину «Opus», применяе-

мому как к прозе, так и к стихам. Некоторое исключение представляет собой публикация первых частей последней большой работы В. Хлебникова, которые выходят под названием «Отрывок из "Досок судьбы"».

Таким образом, по отношению к литературе «серебряного века» термин «фрагмент» следует отнести к языку описания, метаязыку. Тем не менее, отказываться от него нельзя, так как он позволяет увидеть объединяющие черты разных категорий произведений, созданных авторами разных направлений — выявить некоторые глубинные явления в литературе этого периода. Не менее важным для нас является понятие фрагментарности — оно позволяет включить в наш обзор более широкий круг текстов.

Итак, что такое фрагмент? Условность этого понятия подчеркнул в своем эссе на эту тему К. Кобрин, приводивший примеры как из русской, так и из западных литератур: «Что в обыкновенном языке обозначает слово "фрагмент"? Все, что угодно, не являющееся "целым". Содержание понятия "фрагмент" рождается из оппозиции понятию "целое" (или просто той гулкой бесконечности, в которую закутано это слово). В остальном фрагментом может быть что угодно и какого угодно размера»[6]. Опыт мировой литературы подтверждает правильность такого расплывчатого определения: действительно, термин «фрагмент» соответствует нашему восприятию широкого спектра текстов.

Фрагмент в литературе, отмечает Кобрин, «может быть порождением либо обстоятельств чтения, либо — авторской стратегии». То есть, это либо «истинный фрагмент, порожденный прихотью судьбы», сохранивший что-то от эпох, предшествующих нашей, либо это новый текст, «рожденный авторской стратегией, которая, в свою очередь, может быть следствием особенностей авторского способа рефлексии, либо — историко-культурного контекста, в котором он существует»[7]. Далее, исследователь различает несколько категорий «сознательных» фрагментов, причем эти категории не соответствуют известным литературным течениям. К первой принадлежат произведения авторов, которые в своем творчестве стремятся отразить «природу» или «реальность» — какой бы она ни была, материальной или сверхматериальной — как можно вернее и которые обращаются к жанру фрагмента, потому что считают, что эта реальность «разорвана и фрагментарна». Вторая категория фрагментов принадлежит перу писателей, которые тоже верят в «ре-

альность», но которые считают ее незавершенной или поддающейся трансформации и пытаются использовать фрагмент, чтобы «эффективнее на нее воздействовать». Третья категория создается «сочинителями-солипсистами», которые, по словам К. Кобрина, «не верят ни во что, кроме собственного сочинительства»: если они «пишут фрагментами», то либо потому, что тем самым следуют литературной традиции, либо потому, что «иначе они просто не могут»[8].

Как многие классификации в сфере гуманитарных наук, схема, предложенная Кобриным, довольно условна: причисление того или иного автора к одной из указанных категорий предполагает наличие убедительной интерпретации взаимосвязей между его мировоззрением и его поэтикой, а ею филологи располагают далеко не всегда. Тем не менее, подобная схема помогает подойти к явлению фрагментарного письма в творчестве интересующих нас авторов. Скажем сразу, что, несмотря на несомненные связи между творчеством Ремизова, Розанова, Гуро или Хлебникова и различными литературными и культурными традициями, порождающими фрагментарные произведения, никого из них нельзя назвать пленником этих традиций, которые в конце концов неизменно оказывались опосредованными индивидуальным видением мира художника. «Уединенное» и «Опавшие листья» Розанова, вызывавшие и восторг, и негодование как своей формой, так и содержанием — лишь часть его большого философского и публицистического наследия, в котором преобладают более традиционные способы организации материала. Удивительные «сны» Ремизова — результат его попыток зафиксировать события иной, «ночной» реальности, к которой писатель относился с повышенным вниманием. Импрессионистические фрагментарные произведения Гуро, в которых смещаются границы прозы и стиха, возникают под воздействием живописи и музыки, в результате автор пытается передать не только свое собственное душевное состояние, но и внутреннюю форму окружающего мира. Что касается Хлебникова, то, безусловно, «прихоть судьбы» — небрежность составителей сборников, в которых он выступал, обстоятельства его многочисленных передвижений по стране, охваченной Гражданской войной,— сыграла определенную роль в возникновении его фрагментарных текстов. Однако еще большую роль играли его собственные идеи о характере «реальности», опиравшиеся то на биологию, то на изучение истории, то на астрономию.

Упоминание имен Гуро и Хлебникова естественно выдвигает и другой вопрос: можно ли говорить о фрагменте как жанровом следствии авторской стратегии футуризма в целом, или, по крайней мере, стратегии группы «Гилея» — наиболее значительного из футуристических объединений? На этот вопрос мы попытаемся ответить впоследствии.

Уроки немецкого романтизма

Прежде чем обратиться непосредственно к прозе «серебряного века», остановимся на текстах, с которыми связано вхождение в литературу Нового времени термина «фрагмент». Речь идет о произведениях, созданных содружеством йенских романтиков (А.-В. и Ф. Шлегель, Новалис, Л. Тик) и появлявшихся на страницах журнала «Атенеум» (1798–1800) — по словам О. Вайнштейн, органа «философии нового типа, культивирующей фрагментарный жанр выражения, отвергающей системность»[9]. Фрагменты — «литературные семена» (Новалис) — возникают в среде «так называемых свободных маргинальных жанров» (дневников, заметок на полях, неофициальных писем, конспектов и т. д.) в результате поиска «новых средств философского самовыражения»[10]. Почти все произведения этого типа были «отмечены печатью фрагментарности»; кроме того, в эпоху романтизма они «получают принципиально новое наполнение, меняется характер их функционирования в культуре»[11]. Все это создавало некий естественный контекст для возникновения нового жанра.

Философский фрагмент связан с жанром афоризма, представленным в известном сборнике Шамфора «Максимы, мысли, характеры и анекдоты» (1796) и в других коллекциях изречений, однако он существенно отличается от этого жанра. Как подчеркивает О. Вайнштейн, «афоризм осмыслялся как жанр искусственный, дидактический, риторический, с налетом аллегоризма. Фрагмент, напротив, ассоциировался с естественными открытыми формами вроде романа»[12]. Необходимость преодоления афористической традиции слышна в высказывании Ф. Шлегеля: «Максимы, идеалы, императивы и постулаты служат теперь подчас разменной монетой нравственности»[13]. Различия между афоризмами и фрагментами проявлялись не столько в их внешней форме, сколько в целевой установке их создателей и в воздействии, которое каждая категория текстов оказывала на читателя. «Автор афоризмов,— отмечает О. Вайн-

штейн,— настроен универсально-безразлично, главное для него — эффектное выражение впечатляющей мысли. Автор фрагментов, наоборот, всегда имеет в виду живого читателя, который ждет не готовых сентенций, а следит за становлением мысли, учится самостоятельно думать, или, по словам Новалиса, "вкушает первый поцелуй философии"»[14]. Во фрагментах «пульсирует живой ритм развивающейся души, заразительная энергия интеллектуального юмора». Фрагменты «четко не запоминаются, но затем всплывают и бродят в уме, стимулируя размышление. Афоризмы же <...> как бы напрашиваются, чтобы их учили наизусть, произносили как bon mot в светском обществе»[15].

Описанный здесь процесс возникновения и использования философских фрагментов дает некоторые ориентиры для анализа фрагментарных произведений более поздних периодов. Прежде всего важно наличие определенной словесной среды, в которой уже присутствует некоторая степень фрагментарности. В литературе «серебряного века» исследователю приходится обращать внимание на разные жанровые образования, в которых в той или иной степени ощутима фрагментарность, причем часто нелегко ответить на вопрос, какой «минимум» нужен, чтобы назвать какой-то текст «фрагментом». Заметим при этом, что и авторы «Атенеума» не всегда сходились во взглядах по этому вопросу. В то время как Ф. Шлегель заявляет, что «фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»[16], Новалис подчеркивает, что фрагмент особенно пригоден для изложения идей, все еще находящихся в стадии разработки: «Незавершенное кажется наиболее терпимым в виде фрагмента. Поэтому данную форму можно рекомендовать тому, кто свою работу закончил не полностью, но кто уже имеет несколько странных взглядов, которые мог бы изложить»[17].

Не менее показательно желание йенцев преодолеть философский монологизм, расширить границы дискурса, сделать системную философию более живой, более свободной. Эти стремления представителей «первого авангарда в истории»[18] напоминают как «бунт» Розанова против «Гутенберга», так и готовность футуристов «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности»: неудивительно, что схожие устремления приводят к схожему результату — расширению границ дозволенного в «языках» литературы и искусства начала XX века.

Отметим, наконец, осознание йенскими романтиками потенциальной роли фрагмента в создании других жанровых форм — более сложных по композиции, но более гибких и более свободных. К высказываниям Шлегеля, помещенным в виде эпиграфов в начале нашей статьи, добавим еще одно: «Диалог — это цепь или венок фрагментов. Переписка — диалог большого масштаба, а мемуары — это система фрагментов. Пока еще нет ничего, что, будучи по материалу и форме всецело субъективным и индивидуальным, было бы вместе с тем всецело объективным и как бы необходимой частью в системе всех наук»[19]. Как явствует из «Опавших листьев» Розанова, «Шарманки» Елены Гуро или повести «Ка» и других текстов Хлебникова, подобная установка характерна для фрагментарной прозы 1900–1910-х гг.

Границы жанра: фрагмент и «стихотворение в прозе»

Как соотносится фрагмент в литературе «серебряного века» с возникшей во второй половине XIX столетия линией «малой прозы»? Эта традиция, в западных литературах связанная в первую очередь с именами Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме и О. Уайльда, в русской литературе восходит к «стихотворениям в прозе» И. С. Тургенева и получает продолжение в текстах представителей разных школ — от Я. П. Полонского, В. М. Гаршина и И. А. Бунина до А. Л Миропольского, И. Коневского, И. Ф. Анненского и А. Белого, в «сказочках» Ф. Сологуба, в «снах» А. М. Ремизова[20]. Можно ли отнести какую-то часть этих произведений к жанру фрагмента? А если так, то на основе каких критериев?

Точный ответ на последний вопрос дать невозможно. По-видимому, с одной стороны, приходится оценивать степень «поэтичности» данного текста, а с другой — его «незавершенность». Понятно, что в обоих случаях оценка будет связана не только с читательским «горизонтом ожидания», но и литературным фоном данного текста.

Сопоставление «стихотворений в прозе» Тургенева с некоторыми произведениями начала XX столетия выявляет как некоторые различия, так и точки соприкосновения. Прежде чем обратиться к самим сочинениям такого рода, приведем отрывок из рассказа М. М. Стасюлевича о встрече с Тургеневым в 1882 г., во время которой редактор «Вестника Европы», в котором эти тексты Тургенева позднее были опубликованы, уз-

нал об их существовании. Тургенев «объяснил, что это нечто вроде того, что художники называют эскизами, этюдами с натуры, которыми они потом пользуются, когда пишут большую картину. Точно так же и Тургенев, при всяком выдающемся случае, под живым впечатлением факта или блеснувшей мысли, писал на первом попавшемся клочке бумаги и складывал все в портфель»[21]. Такое описание творческого процесса частично напоминает характеристику, которую дает возникновению своих «опавших листьев» В. Розанов.

Можно ли отнести «стихотворения в прозе» Тургенева к жанру фрагментов? В целом, очевидно, нельзя: при всем разнообразии этих текстов, большей или меньшей степени их «поэтичности» — во многих случаях ее просто нет — они не соответствуют минимальному требованию «незавершенности». В конце каждого стихотворения, чему бы оно ни было посвящено, Тургенев проясняет свою основную мысль, дает ключ к его истолкованию. Так, например, в стихотворении «Деревня», лирическая, с любовью расписанная картина русской природы заканчивается внезапной сменой интонации в последнем абзаце: «И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и всё, чего так добиваемся мы, городские люди?»[22] Нет сомнения, какой ответ на этот риторический вопрос предлагает автор. В стихотворении «Насекомое» с подзаголовком «сон» объяснение гибели беспечного молодого человека от укуса «странного» «чудовища» направляет мысль читателя за пределы нашего обычного мира: «Страшная муха тотчас улетела... Мы только тогда догадались, что́ это была за гостья»[23]. А в «Повесить его!», где бывший офицер эпохи наполеоновских войн рассказывает о том, как погиб его денщик, бывший крепостной, последние слова рассказчика — «Егорушка, голубчик праведник»[24] — указывают на то, что смерть невинного солдата служит не только обличению военных и общественных порядков.

К жанру фрагмента можно потенциально отнести лишь несколько миниатюр Тургенева, из группы текстов, опубликованных лишь в XX веке — «Фраза», «Простота», «Брамин», «Ты заплакал...» Дело здесь не столько в их предельной сжатости, сколько в потенциальной «открытости» их смыслового плана. Эта открытость наиболее ощутима в первом из перечисленных произведений:

> Я боюсь, я избегаю фразы; но страх фразы — тоже претензия.

Так, между этими двумя иностранными словами, между претензией и фразой, так и катится и колеблется наша сложная жизнь[25].

На основе своего личного отношения к двум словам иностранного происхождения писатель выстраивает более обширное заключение, смысл которого — и это существенно — раскрывается не полностью: фраза «наша сложная жизнь» может относиться и к жизни самого Тургенева, и к русскому образованному обществу, и к культурной ситуации послепетровской России в целом.

Стихотворения в прозе, вышедшие из-под пера поэтов-символистов, также нелегко причислить к жанру фрагмента. Это видно, например, в случае трех прозаических текстов, длиной от двух до четырех страниц, помещенных А. Л. Миропольским (А. А. Лангом, 1873–1917) в первом и втором выпуске сборников «Русские символисты». Сюжеты этих текстов («Лучи», «Большой белый дом», «Ярко-светлая звезда»), в целом достаточно туманные, позволяют автору обрисовать эмоциональное состояние их героев, осознавших то ужасы нашей действительности, то свое собственное одиночество и неспособность к действию. Однако ни описанные там ситуации, ни наборы трафаретных образов, которыми изобилует проза Миропольского[26], не вызывают ощущения чего-то недосказанного, не провоцируют читателя на дальнейшие домыслы об их значении[27].

Также проблематичным, с точки зрения жанровой принадлежности, оказываются миниатюры, опубликованные модернистом «второго разряда»[28] Александром Галуновым в сборнике «Ad Lucem. Стихотворения в прозе» (1904). Хотя в большинстве случаев их объем подает надежды на то, что они окажутся фрагментами, содержание этих текстов, как видно из следующих примеров, не соответствует ожиданиям:

Я принесу жертву дивному Гелиосу: запылает пламя, порываясь к светлому отцу, и дым понесется, играя, волнуясь в солнце.

Гелиос, я твой!

Свежие розы-венок принесу я тебе, Киприда, и, прильнув к коленям, шепну тихо...

Симфония Бетховена: мощь и огонь!

Брр,— что там за шепот?

То кумушки и куманьки вообразили, что они у себя в гостиных.

О если бы явилась вдруг тень Бетховена и, потянув их за уши, дотянула б эти уши, до надлежащей величины!

Милый брат, ты лежишь, скован.

Ты говоришь: встану,— и головой пробью небо, руками расшвыряю тучи, и с визгом выскочит земной шар из-под ног.

Пусть: то ново![29]

Даже первый из этих примеров не является по-настоящему незавершенным: изображенная в тексте сцена не вызывает у читателя ощущения чего-то неоконченного, а реконструкция слов, не произнесенных вслух лирическим героем — задача достаточно тривиальная. Что касается остальных двух текстов, отличающихся от предыдущего и стилистикой, и тональностью, то они представляют собой вполне законченные высказывания, субъект которых формулирует свое отношение то к обществу, то к вселенной как таковой, и не подталкивают читателя к каким-либо раздумьям[30].

Наиболее интересные результаты дает обращение к «Лирическим отрывкам в прозе», помещенным А. Белым в его первом сборнике «Золото в лазури» (1904). Кроме рассказа «Аргонавты», этот раздел включает два текста, лирический характер которых очевиден («Видение», «Сон»), а также несколько ощутимо «сюжетных» произведений («Волосатик», «Ревун», «Ссора», «Этюд»). Из перечисленных сочинений понятию «фрагмента» ближе всего соответствуют «Сон», смысловой план которого, несмотря на определенное сходство с текстами Миропольского, остается в известной мере «открытым», а также «Ссора», где Белый набрасывает небольшую сценку из первобытной жизни:

Узловатые корни надводных деревьев сплетались, убегая в воду. В воде отражалась лапчатая зелень вершин, и ослепительно-желтое пламя закатов, и караван бледно-голубых птиц, бивших крыльями в палевом сиянии, и волосатые, длиннорукие существа, раскачивающиеся на ветвях. Одни существа смирно сидели и глухо рокотали, раскрывая рты: это они говорили о погоде. Другие неуклюже ступали когтистыми, волосатыми ногами и размахивали руками, сохраняя равновесие. Один взобрался на самую вершину дерева и пожелал ругаться среди лапчатых листьев. Он оглашал ревом окрестность, созерцая море колыхающихся вершин, разверзая пасть и блистая клыками. А внизу плескалась вода... Узловатые корни сплетались между

собой, убегая в воду; отражалась лапчатая зелень, сквозящая палевым блеском, и караван бледно-голубых, тонконогих птиц, с багряными клювами, разрезавший небеса.

Закат погасал, а красноволосый ругатель не переставал браниться, вызывая врага и озираясь по сторонам.

Таков уж он был по природе. Лапчатые листья то прижимались друг к другу в немой покорности, то снова начинали кивать кому-то невидимому, зовущему. Вдруг листья раздвинулись недалеко от ревучего молодчика и оттуда блеснуло два чернопламенных глаза; загорелая, бронзовая рука, покрытая волосами, пригрозила ругателю, и гортанный голос закричал: «Вот я тебе поругаюсь, дурак, волосатик, оранг-утанг!» Скоро неизвестный по пояс выставился из-за лапчатых листьев, показывая язык обезьяне. Он был в звериной шкуре и с голыми руками. Его бронзовое лицо поросло черной, жесткой и спутанной бородой. За поясом торчали стрелы, а в руке он держал лук. Еще немного поглумились они друг над другом, поругались, покричали, позлились, и неизвестный, упершись ногою в лук, согнул его. Упругая стрела свистнула и воткнулась в грудь ругателя оранга, который, замотав руками, утонул в зеленом море колыхающихся вершин. Его друзья, сидевшие внизу на толстых суках, увидели падающее тело и летящее к нему навстречу отражение в воде, пока оба не слились, плеснувши водою... Колыхнулись розовые цветы на поверхности... Сбежались все к одному месту — волосатые и обозленные, размахивали руками, скалили зубы, подняли такой рев, что бледноголубые птицы с багряными клювами испуганно сорвались с вершин и понеслись над вечерним миром.

Встав над лапчатым морем вершин, там, где блистало озеро, можно было заметить, что воздвигнута черная раскачивающаяся громада, стоящая над водой. Прежде ее не было. Она появилась внезапно. Это был косматый мамонт, пришедший на водопой. Его белые клыки чуть блестели вдали. Он протягивал хобот, издавая трубные гласы[31].

Тексты, вошедшие в раздел «Лирических отрывков», были отобраны Белым из рабочей тетради, включающей многие его ранние прозаические опыты. Как отмечает А. В. Лавров, при подготовке сборника «Золото в лазури» Белый отобрал некоторые более поздние отрывки, а другие подверг серьезной правке. По словам поэта, они были поданы, «не в *революционной* косматости *"98"* года, <а> в *кадетской* эстетически-культурной оправе, в стилистике (сквозь призму 1903 года)»[32]. Таким образом, отдел «Лирические отрывки» мог оказаться на-

много более «фрагментарным», однако эстетические установки Белого в момент составления сборника привели к другим результатам.

Описывая отрывки, оставшиеся за пределами сборника, Лавров указывает, что они представляют собой «спонтанную, дневниковую фиксацию настроений и впечатлений» Белого — «исходную форму всех прозаических жанров» поэта[33]. Нетрудно себе представить, каким образом подобный материал, с его исходным элементом фрагментарности, мог привести к достаточно радикальному эксперименту с формой и содержанием литературы.

Разновидности фрагмента: «сны» А. Ремизова

«Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон»,— записал А. Ремизов в своем дневнике[34]. Если ранние публикации Ремизова в повременных изданиях, впоследствии собранные в сборниках «Посолонь» (1907) и «Лимонарь» (1907), принадлежат к жанрам «сказки» и «легенды», то уже в 1908 г. в журналах начинают появляться циклы его «снов», а в 1911-м, в третьем томе своих «Сочинений», писатель печатает состоявшийся из 50 текстов цикл «Бедовая доля». В дальнейшем, до конца жизни, этот жанр прозаических миниатюр остается в центре внимания Ремизова: в корпус его опубликованных произведений входят не менее 340 «снов».

Писатель предварил цикл «Бедовая доля» следующим заявлением: «Предлагая вниманию благосклонного читателя мои путанные, пересыпанные глупостями рассказы,— считаю долгом предуведомить, что вышли они из-под моего пера не как плод взбаламученной фантазии, а как безыскусное описание подлинных ночных приключений, в которых руководил мной вожатый ночи — Сон»[35]. Как известно, Ремизов довольно рано стал записывать свои сны — что делала и его жена, С. П. Довгелло-Ремизова — и фиксировать их содержание в рисунках: «В течение нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня»[36]. Эти записи становятся исходным материалом для его опубликованных «снов»: Ремизов обрабатывает его так же, как он в свое время перерабатывал фольклорно-этнографический материал в свои сказки и легенды[37].

Несмотря на тематические переклички между снами Тургенева и «снами» Ремизова, нельзя говорить о преемственности

их поэтики. В отличие от снов и других примеров «малой прозы» Тургенева, с ее открытым аллегоризмом, тексты Ремизова следуют своей собственной логике. Читатель, попавший в воображаемое пространство одной из миниатюр Ремизова, сразу сталкивается с его «незавершенностью», с непредсказуемостью дальнейшего развертывания гипнологического «сюжета» и с отсутствием авторитетного авторского голоса. Как отмечает А. Ваннер, «странность и непрозрачность снов, которые для традиционного толкователя — лишь временная преграда на пути к смыслу, для Ремизова становятся тем, чем надо просто наслаждаться»[38]. Именно эти качества, характерные как для ранних, так и для поздних «снов» Ремизова, дают полные основания для того, чтобы присвоить «снам» Ремизова более обобщающее жанровое определение — «фрагмент».

В качестве примеров обратимся сначала к двум текстам из «Бедовой доли»:

Сфинкс

Ко мне пришел К., мой знакомый музыкант и сочинитель, уезжает он надолго, может быть, навсегда, пришел проститься.

И я поцеловал его в макушку. А он обертывается ко мне и, притрагиваясь носом к моему носу, говорит:

— Надо вот так, так целуются сфинксы.

Я же подумал:

«Ты-то, может быть, и сфинкс, а я всего только птица»[39].

Умер наш отец

Умер наш отец. Нас четыре брата. И вот, будто мы все вчетвером подняли гроб и спускаемся вниз по лестнице. И вдруг крышка у гроба треснула, и большой кусок откололся от гроба. А мы все несем и страшно нам, потому что не знаем, что в гробе осталось, а не знаем потому, что не видим, а посмотреть не можем. И спускаемся с гробом по лестнице вниз[40].

Ремизов завершает свой ранний цикл «примечанием»: «Ко всякому сну одинаковое заключение: “Тут я и проснулся”»[41]. Выдвигая общий лексический элемент всех текстов как бы «за скобки», писатель подчеркивает, с одной стороны, уникальность их удивительных сюжетов, а с другой стороны, невозможность их завершить, так как некая посторонняя сила — внешняя по отношению к миру сна — препятствует их потенциальной развязке.

Наибольшее количество «снов» Ремизова представлено в книге «Мартин Задека. Сонник» (1954), в которую вошли произведения, написанные в разные периоды. В «Полодни ночи», своем предисловии к этому сборнику, Ремизов подчеркивает принципиальной алогизм мира сновидений: «Действие во сне можно представить как ряды нагромождений вверх. И никакого, в принятом значении, смысла. Подлинный сон всегда ерунда, бессмыслица, бестолочь; перекувырк и безобразие»[42].

Этот «перекувырк и безобразие» налицо в одном из более поздних «снов» Ремизова:

Андре Жид

Любопытно было посмотреть какой Андре Жид, когда он остается один. Я отыскал щелку и носом приплюснулся, остря глаза. Я знал, что Андре Жид один и кроме него никого. И вижу у стола стоит Верлен. И сколько я ни вглядывался, Верлен не пропадал. И беспокойно мечется крыса. Это я попал ногой в нору и спугнул крысу.

«Надо ее перерубить!» говорит Верлен и, обернувшись к Андре Жиду, ударил кулаком крысу по морде. Крыса взвизгнула и я отскочил от щелки[43].

В своем предисловии Ремизов пытается осмыслить природу снов, выяснить соотношение сновидений то с дневной, будничной жизнью, то с миром мертвых, то с литературой. Он подступает к этой теме с разных сторон, однако, естественно, к окончательным выводам не приходит. Рассуждение о природе снов заканчивается почти так же внезапно, как и его «сны»:

Есть способ наловчиться припоминать сны, только это совсем не так, как вспоминаешь прошедшее в жизни.

Вот что говорит наш легендарный Мартын Задека:

«По пробуждении от сна напрягается ближе к макушке, откуда и надо зацепить, и тащи, не обращая внимания».

Попробую[44].

Период пребывания Ремизова в Париже совпал с расцветом движения сюрреалистов, уделявших много внимания снам и воссоздававших их с помощью автоматического письма. Однако хотя есть определенное сходство между опытами сюрреалистов и текстами Ремизова и хотя он принял участие в сборнике А. Бретона «Траектория сна» (1938)[45], сам писатель отверг применяемый сюрреалистами метод «автоматического письма».

Фрагментарные «сны» Ремизова, предвосхитившего гипнологические произведения сюрреалистов почти на два десятилетия, гораздо ближе в своем радикализме к более поздней литературе абсурда[46].

Разновидности фрагмента: футуристы

Т. С. Гриц, ученик В. Б. Шкловского и один из первых историков русского футуризма, отметил особую роль прозаического фрагмента в творчестве футуристов в статье «Проза Велимира Хлебникова», написанной в 1933 г., но опубликованной лишь в 1996 г.: «В эпохи литературных революций, когда заново пересматриваются не только отдельные жанровые элементы, но вся система литературы, когда складываются и сдвигаются языковые пласты,— в прозе появляется фрагмент, жанр, связанный с экспериментом, с исканием новых путей в области поэтического слова. Фрагмент характерен и для раннего футуризма, который был еще не футуризмом, а будетлянством»[47].

Гриц упоминает здесь лишь возникновение нового жанра в прозе; на самом деле фрагмент играл гораздо большую роль в литературной практике футуристов. Хотя термин «фрагмент» не всплывает в известных программных заявлениях поэтов-новаторов, объединившихся в литературную группу «Гилея», установка на фрагментарность была заметной частью их поэтики и в известной мере вытекала из некоторых общих эстетических предпосылок.

Следует сразу отметить, что в своем творчестве «гилейцы»[48] избегали нормативности. Поэтика «Гилеи», как и раннего авангарда в целом с его установкой на «принцип свободного творчества»[49], на поиски нового, была полной противоположностью канонизации приемов. Тем более, что в группе объединились поэты с очень разными мировоззрениями, с очень разными устремлениями и с очень разной ролью в формировании программы «Гилеи». Поэтому истолковывать практику членов группы на основе их известных манифестов и статей, значит потенциально сводить творчество поэтов-«гилейцев» к упрощенной схеме.

Оставляя в стороне вопрос о причинах создания фрагментарных текстов тем или иным из «гилейцев», отметим, что фрагментарность в их творчестве связана с рядом общих факторов. Важнейшим стимулом, безусловно, было воздействие авангардистской живописи, особенно кубизма с его отказом от реализма в воспроизведении видимого мира, от единой точки

зрения. В совместной декларации «Слово как таковое» (1913) В. Хлебников и А. Крученых признают свою ориентацию на опыт художественного авангарда: «живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность»[50]. Хотя параллель между живописью и литературой здесь проводится на уровне языка, понятие «причудливых хитрых сочетаний» можно соотнести и с другими уровнями текста, в том числе и с композицией.

Важную роль в формировании поэтики фрагмента у футуристов сыграла их установка на «ляпсус», «ошибку», «диссонанс», на «случай». Для произведений этих авторов, наряду с грамматическими «сдвигами» и стилевой разноголосицей, характерна отрывочность на уровне сюжета и композиции. Как объясняет Крученых в статье «Новые пути слова», подобные явления вызваны необходимостью «изобразить непонятность, алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни»[51].

Немало фрагментарных текстов, которые способствовали созданию определенного «образа поэтики» футуризма, появилось на страницах футуристических изданий из-за небрежности со стороны составителей-редакторов или даже наборщиков. Нередко в результате неумелого, ошибочного или неполного прочтения рукописей вместо какого-то целостного, вполне законченного произведения — по крайней мере, с точки зрения самого автора — публиковались лишь отрывки, осмыслить которые крайне сложно. С данной проблемой особенно часто сталкивался В. Хлебников.

Наконец, определенную роль в ориентации футуристов на фрагмент сыграл возросший с начала XX века в России интерес к произведениям того же Новалиса и других романтиков. Распространению этого интереса активно способствовал Вяч. Иванов, который не только перевел ряд произведений Новалиса, но и выступал с лекциями о его творчестве[52]. А в 1914 г. Г. Петников, член футуристической группы «Лирень», выпустил сборник переводов из Новалиса[53]; возможно, что это издание повлияло на В. Хлебникова[54]. Здесь добавим, что некоторые из высказываний Новалиса должны были быть особенно близки футуристам; они вполне созвучны их творческим установкам: «Кривая линия — победа свободной природы над правилом»[55]; «Отрывочные мысли суть созерцания и ощущения — следовательно тела»[56].

Тяготение к фрагменту особенно заметно в творчестве Елены Гуро — поэта, прозаика, художника и одного из инициаторов создания группы «Гилея». Гуро умерла рано (23 апреля 1913 г.), как раз в то время, когда «гилейцы» (кубофутуристы) оказались в центре внимания широкой публики. Несмотря на значительные отличие ее произведений от творчества товарищей по цеху, она успела оказать на них значительное влияние.

В творчестве Гуро сочетаются два соразмерных, равноценных элемента — литература и живопись. Хотя обращение к другим видам искусства было типичным явлением среди поэтов и художников периода раннего авангарда, в наследии Гуро мы видим наиболее гармоничное соединение этих двух составляющих. По воспоминаниям Д. Бурлюка, «Гуро писала <...> отдаваясь внутреннему влечению, которое искало выхода из "кельи души" ее, то беря в руку кисть, то бросая слова, соединенные между собой, равно, законами поэзии или прозы»[57].

В своей статье о Хлебникове Т. Гриц отметил: «Елена Гуро — фигура очень показательная для диалектичности литературного процесса. Примыкая к футуристам, она во многом связана с Ремизовым, отчасти с Василием Розановым (см. в "Небесных верблюжатах" совсем розановские фельетонные записи о "рыцаре Печального Образа" или "отрывки", напечатанные в "Лирне") и традицией фрагментарной прозы символистов»[58]. Эклектический характер творчества Гуро, ее открытость разнообразным влияниям неоднократно отмечались в научно-исследовательской литературе, и это лишь констатация факта, не носящая какого-либо пейоративного оттенка.

Небольшое по объему литературное наследие Гуро состоит из сборника «Шарманка» (1909) и пьесы «Осенний сон» (1912), ряда прозаических и поэтических произведений, опубликованных в различных изданиях, книги «Небесные верблюжата» (1914), вышедшей после смерти автора, незаконченного романа «Бедный рыцарь» (1910–1913)[59], а также определенного количества черновиков, писем, дневников.

Книга «Шарманка. Пьесы, стихи, проза» написана под сильным влиянием поэтики символизма; в нее входят произведения разных жанров, поэтические и прозаические фрагменты, объединенные темой города. Фрагментарность — важный признак этого сборника, который можно рассматривать как одну из ранних вех в процессе формирования футуризма.

В цикле прозаических этюдов под общим названием «Мелочи» Гуро уподобляет свое восприятие детскому:

Сон <вегетарианца>

Это был сон.

Было утро. Тонкие четкие веточки виснули с берез, точно нежные вещицы. Точно их создали осторожно и с любовью. Тонкая сеть над землей серебрилась перламутром.

На балконе сухонький старичок в детских воротничках читал внимательно книгу. Совсем тихо и долго, так что плед у него свалился с плеч на колени. Тихий, внимательный, осенний. Прозрачная рябь на него набегала — и убегала. Точно излучался: не то смеялся, не то струился.

Какой-то серебряный комочек прикатился, ласкаясь к его ногам, мигая серебряными ресничками.

Вокруг сухонького старичка зеленели, смеялись нежные мшинки. Гладкие тянулись светлые половицы, на них насорились сосновые иглы. От чайного стакана желтый зайчик сидел на стене; прыгал, смеялся и упал в лучинную корзинку у стены. Стал розовым.

Взглянули кроткие голубые глазки. Светлые стружки кто-то строгал, они свернулись на досках кудрявым руном.

Надо всем осеннее небо стояло недвижным, доверчивым озером, бледное до блаженной пустоты,— нежно сияло. В нем легко и безгрешно плыла земля,— и не было берегов...

Грезили создавшие. Радовались создания[60].

Отказ от сюжетного драматизма, наряду с попыткой воссоздать нежный, детский язык, придает этому тексту черты фрагмента.

Важнейшей стилевой особенностью поэтики Гуро был импрессионизм. В своих дневниках 1900-х гг., тесно связанных с ее опубликованной прозой, как и в рассказах «Ранняя весна» (1905) и «Перед весной» (1906), она стремится не к описанию виденного, а к передаче ощущения, впечатления, «осветившего» прожитый день.

Прозаические тексты, как и стихотворные, свидетельствуют о значении, которое Гуро придает духовному опыту, интуитивному сознанию, органическому восприятию окружающего мира, зримого и незримого. В ее произведениях последних лет понятие красоты становится не только эстетической, но и этической категорией. Значение этой расширенной категории для Гуро отражено в ее известном высказывании о взаимоотношениях — именно взаимоотношениях! — между поэтом и природой. Во фрагменте «У песчаного бугра в голубой день...», в сборнике «Небесные верблюжата», Гуро пишет: «Поэт — дая-

тель, а не отниматель жизни... Посмотри, какой мир хорошенький,— вымытый солнцем и уже верит в твое чувство и твои будущие писания и глядит на тебя с благодарностью... Поэт — даятель жизни, а не обидчик, отниматель»[61].

Мысль о единстве материального и духовного, человеческого и природного приводит Гуро к созданию фрагментов, удивительных по своей емкости и способности ошеломить читателя. Следующий текст, опубликованный в 1920 г. в сборнике «Лирень», весьма далек от более ранних «Мелочей» с их инфантильным восприятием мира:

Доктор Пачини вошел в хлев и кормил людей, приходивших из размалеванных вывесками улиц. Потом он вошел в интеллигентное сияющее стекло двери.

И пока он был комодом и переживал новизну улицы, весны, и ветерка, и талого снега.

И он стал белой башней. Розовые лучи грели его бока, точно вся весна льется в эти ворота.

— А мне ничем сегодня не пришлось быть, кроме дурного блестящего сапога[62].

В творчестве Гуро заложен потенциал разрушения художественных шаблонов и схем. Ее иррациональные, неоромантические, антипозитивистские идеи находят выражение в форме, отразившей сам процесс творения — фрагментарных записках, письмах, сценках живого общения, обладающих текучей структурой, противоположной понятию монументальности текста. В отличие от упомянутого выше решения А. Белого представить свои «Лирические отрывки» в более «причесанном» виде, опубликованные тексты Гуро мало чем отличаются от материалов, оставшихся в ее тетрадях:

Еще есть очень важная для нас, будто забытая, страна: души тех, кого мы обидели (те, кого мы обидели).

Как это всегда исключительно больно выходит.

Двое сидят на холме и смотрят. Ветви осенили их дружбу. Внизу вечер. Греет оранжевый песок горячей лаской. В небосклоне молочная туманность, оттуда выплывает белая ночь и ляжет на дюны.

Возможно, что в деревья вселяются духи гораздо более высокие, чем души людей. Чтобы создать эту громадную молитву гигантов к небу.

Поет. Финляндский залив. Он всю жизнь широко смотрит в зеленую глубь хвой.

У этого домика лесные мысли.

* * *

Чашки мне китайской синьки, кофейник друзей и ананас радости.

Рай любви и таланта.

Все поделено дружно и всего по два в раю для двоих. И больше ничего стало не надо.

Остановись мгновенье — прекрасно ты[63].

За исключением отдельных текстов, опубликованных самой Гуро или соратниками поэта в футуристических и других изданиях, основной корпус ее фрагментарной прозы появился в составе ее книг. О них речь пойдет отдельно; сейчас перейдем к фрагментарным произведениям других поэтов-футуристов.

Печатным дебютом В. Хлебникова стало небольшое прозаическое произведение «Искушение грешника», опубликованное в журнале «Весна» в 1908 г. Этот текст, который в новом «Собрании сочинений» классифицирован как стихотворение в прозе, поражает и своим языком, насыщенным неологизмами и архаизмами, и неожиданными переходами от реального плана к переносному, и обрывочным началом и окончанием, которые мы здесь приводим:

...И были многие и многия: и были враны с голосом «смерть!» и крыльями ночей, и правдоцветиковый папоротник, и врематая избушка, и лицо старушонки в кичке вечности, и злой пес на цепи дней, с языком мысли, и тропа, по которой бегают сутки и на которой отпечатлелись следы дня, вечера и утра, и небокорое дерево, больное жуками-пилильщиками, и юневое озеро, и глазасторогие козлы, и мордастоногие дива, и девоорлы с грустильями вместо крылий и «ногами» любови вместо босови, и мальчик, пускающий с соломинки один мир за другим и хохочущий беззаботно, и было младенцекаменное ложе, по которому струились злые и буйные воды <...>

Волк-следотворец завыл, увидел стожаророгого оленя. И вся вселенная была широко раскрытый клюв ворона.

Но с ее лица не сходила овселеннелая улыбка сил, и время не уставало держать под рукой черный костыль...[64]

Содержание этого произведения связано с драмой Флобера «Искушение святого Антония» и трактовкой знаменитого сю-

жета в европейской живописи[65]. Что касается жанрового определения этого текста, то формальная «открытость» и минималистский сюжет дают все основания отнести его к фрагментам.

«Искушение грешника» — одно из двадцати трех произведений, помещенных в разделе «Стихотворения в прозе» в пятом томе «Собрания сочинений» Хлебникова. Во всех этих текстах, в основном восходящих к раннему периоду творчества поэта, почти отсутствует, по словам редакторов тома, «канва событийности» и акцентированы «приемы бессюжетного лирического высказывания»[66]. Значительная их часть была извлечена из рукописей и опубликована лишь после смерти Хлебникова; в отличие от ситуации с текстами Гуро, чьи черновые наброски близки к ее опубликованным вещам, далеко не очевидно, что все хлебниковские отрывки следует печатать вместе. Добавим, что, хотя некоторые произведения из этого раздела действительно воспринимаются как стихотворения в прозе — в основном благодаря обилию неологизмов,— такое жанровое определение не подходит, например, к следующей небольшой прозаической вещи:

Юноша я — мир

Я клетка волоса или ум большого человека, которому имя — Россия.

Разве я не горд этим?

Он дышит, этот человек, и смотрит, он шевелит своими костями, когда толпы мне подобных кричат «долой» или «ура». Старый Рим, как муж, наклонился над смутной темной женственностью Севера и кинул свои семена в молодое женственное тело.

Разве я виноват, что во мне костяк римлянина?

Побеждать, завое<вы>вать, владеть и подчиняться — вот завет моей старой крови[67].

Этот текст, в котором телесная мифологема становится основой для идеологической концовки, является хорошим примером того, насколько непростой может оказаться задача определить то или иное произведение как фрагмент. В данном случае эффект незавершенности — если он на самом деле присутствует! — достигнут благодаря заглавию текста и его началу, где автор с первых слов указывает на необычное соотношение своего «я» и «тела» России.

Бесспорным примером фрагмента является небольшой прозаический текст «Выход из кургана умершего сына», опубликованный в сборнике «Ряв!» в 1914 г.:

У спутницы череп на плечах. Она в белой соломенной шляпке с голубой тесьмой.

Ломающий траву черный самокат. Вот он. Кивнув головой, смеясь, они садятся. Сквозь окна сильно освещенного дома видно, как они входят, ничем не смущая живых, в стеклянную дверь, любезно встреченные, обмениваясь приветствиями. Высоко стоит белый воротник с остро отогнутым концом. Он, с таинственными знаками, отводит в сторону одного из туземцев и, завернув свой череп в «Новое время» или «Речь», прижав его локтем, присоединяется к обществу, вступая в беседу. У ней в руках веер. Два гостя, неосторожно рано вышедших, вталкиваются в черный самокат и, испуская крики жалобы, увозятся прочь. Огни здания становятся ярче. 6 часов. На небе бледны звезды. С крыльца того же дома с шестью столбами спускаются нареченные с белыми голубыми цветами, с скромными прекрасными лицами. Впрочем, они одеты так же, как беглецы из кургана. При спуске с крыльца продавщицы протягивают им цветы. Среди них мелькает чрезмерно костлявое лицо, дотронувшееся костяным пальцем до провала щеки[68].

В этом произведении, как отметил Т. Гриц, «"страшная" тема мертвеца дана в пародийной трактовке». Благодаря «ремарочному стилю», позаимствованному Хлебниковым из мира театра, «Выход...» поражает отсутствием начала и конца, мотивировки происшествий: «... это запись событий, происходящих перед глазами постороннего и не понимающего наблюдателя»[69].

«Стилистические возможности, намеченные в "Выходе из кургана", Хлебниковым разрабатываются в "Детях Выдры"»[70]. Фрагментарный рассказ стилистически близок первым двум частям «сверхповести» «Дети Выдры» (1911–1913) — большого произведения, построенного по принципу монтажа. Однако, в отличие от Т. Грица, нам не кажется, что эти две части «Детей Выдры» представляют собой некий новый этап работы Хлебникова над прозой. На самом деле рассказ «Выход из кургана» тесно связан с одним из черновиков «сверхповести», так называемым «планом-конспектом» (в работах последних десяти лет к нему применяются термины «либретто», «сценарий»),

написанным тем же ремарочным стилем. Скорее всего, опубликованная вещь возникла в результате сокращения следующих двух эпизодов черновика (к сожалению, в тексте остаются неразборчивые места), из которых видно, что первоначальный сюжет был значительно более полным:

5 вид

Старая могильная плита и другие. Вечер. Косари уходят с песней в село. Жницы кладут на плечи серпы. Человек с седой бородой опершись на длинную корявую палку стоит и смотрит на нее. Вечер, он уходит. Плита сама подымается; выходит обратившийся в связь костей человек одетый по последнему крику, желтые перчатки, с черепом под мышкой, в котором стекло с длинной тесьмой блестит над пустотой глазницы, с хвостиком развевающихся черных пол, и отворяет вторую плиту чтобы дать выйти своей спутнице. У ней все же череп на плечах. Она в белой соломенной шляпе с голубой тесьмой. Она смеясь держит веер народа Восходящего Солнца. «На помолвку», говорит спутник, дотронувшись до плеча Возницы. Тот молча соглашается кивнув головой. Черный самокат увозит их к светло освещенному дому, вокруг которого среди темноты собрался народ. Привратник широко раскрывает стеклянную дверь и видно, что они присоединяясь к танцующим не стесняя их, любезны встречены хозяином в смокинге, хозяйкой, раскланиваясь и участвуя в обмене пустых приветствий. Он не расстается с черепом под мышкой и высоко и гордо держит белый ворот с отогнутыми концами на плечах. Он отводит в сторону одного из туземцев и просит лист «Нового Времени» или «Речи». Старательно завертывает в бумагу свою ношу и положив под мышкой, участвует в пляске пар. она обворожительна. Старый <2 сл. нрзб.> и держит чашку кофе. Двое вышедших на улицу втаскиваются в черный самокат и заревев <нрзб.> рук<?> и быстро увозятся Истопником Возницей. Гость незаметно предлагает свой череп <3 сл. нрзб.>. < Нрзб.> поцеловав и <нрзб.> изящную телом, он кружится. Ночь.

6 вид

Раннее утро. Весьма серое небо. 6 часов. На небе бледная, красная краска. На лестнице проводы, спускаются нареченные. Впрочем одеты они точь в точь как беглецы из кургана. Невеста с большим снопом белых голов ? и нежных крас полевых кринов. Они садятся в зеленый, убранный зелеными ветвями самоезд, с возницей в зеленой ливрее. Прощайте, Выдрик, кричат ему и машут платком. Продавщицы цветов ждут их у низшей ступени, заранее протягивая цветы.

Среди них мелькает чрезмерно костлявое лицо продавщицы положившей провал щеки на костлявый палец[71].

Вопрос о фрагментарности прозаических текстов Хлебникова не сводится к их собственной внутренней организации: как мы отметили выше, его следует рассматривать и в связи с издательской практикой футуристов. Прозаических вещей, в которых Хлебников сам пытался создать эффект незавершенности, относительно немного[72]. Однако из-за того, как обращались с его текстами редакторы сборников, ряд произведений поэта, в том числе и значительных, был напечатан по частям, или же, наоборот, на страницах футуристических изданий соединялись автономные произведения. Все это способствовало возникновению легенды о непонятном, бессмысленном, «заумном» творчестве поэта.

Пример расчленения текстов Хлебникова встречается уже в вышедшем в апреле 1910 г. сборнике «Садок судей»[73]. Его поэма «Журавль», в которой описывается апокалиптическое появление в Петербурге птицеподобного чудовища, напечатана лишь частично; окончание поэмы появилось четыре года спустя в сборнике Хлебникова «Творения 1906–1908 г.» (1914), а весь текст был восстановлен лишь в первом томе подготовленного Ю. Н. Тыняновым и Н. Л. Степановым «Собрания произведений» (1928). Впрочем, и в полном тексте поэмы видна установка Хлебникова на нестандартные, фрагментарные конструкции: после пространного описания гибели многих жителей города, поэма внезапно заканчивается строками «Но однажды он поднялся и улетел вдаль. / Больше его не видали». Такая «развязка» обрывает сюжетную линию и создает впечатление как бы «небрежности» автора, «усталости» самого поэта от текста.

Ранняя словотворческая «Песнь Мирязя» Хлебникова также печаталась по частям: ее начало появилось в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912), которым открывается история собственно «Гилеи»[74], а окончание было напечатано в сборнике «Молоко кобылиц» (1914). Поскольку рукопись этого текста отсутствует, о причинах подобного решения можно только гадать[75].

Сборник «Пощечина общественному вкусу» дает пример и противоположной, «соединительной» операции с текстами Хлебникова. Под общим заглавием «Конь Пржевальского» здесь напечатан ряд стихотворных отрывков, среди которых, с

подзаголовком «Ор. № 14», помещен следующий небольшой текст:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька?
Нет, не важная барыня,
А, так сказать, лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу вела большевитую
С сосновыми князьями.
И зеркальные топила
Обозначили следы,
Где она весной ступила,
Дева ветренной воды.
Полно, сивка, видно, тра
Бросить соху. Хлещет ливень и сечет.
Видно, ждет нас до утра
Сон, коняшня и почет.[76]

В этом стихотворении, по технической ошибке то ли редактора, то ли наборщика, оказались соединенными два разных текста, «Кому сказатеньки...» и «Полно, сивка, видно тра...»[77] По-видимому, они были извлечены непосредственно из большой тетради, в которой в течение нескольких лет Хлебников записывал результаты своих словотворческих поисков и наброски художественных произведений[78].

Впоследствии Д. Бурлюк в предисловии к сборнику Хлебникова «Творения 1906–1908 г.» описал характер своей работы с рукописями поэта и, заодно, частично объяснил фрагментарный характер многих опубликованных текстов: «Хлебников не подобен поэтам, кои пишут на "пишущей машинке"; рукописи коих заключены в папки с золотым обрезом, автору известна каждая строчка. <...> Рукописи Хлебникова хаос — вороха измятых, исписанных бисером бумаг. Из тетрадок его 1905–1908 года мы выбрали все наиболее характерное. Мы сочли своим долгом поместить многие отрывки — в одну, две строки»[79].

Неудивительно, что установка на фрагментарность подчеркнута и в некоторых стихотворениях, помещенных в сборнике «Творения 1906–1908 г.». Подборка текстов открывается стихотворением «Сын Юноны. Конец». Сразу после заглавия следует строка «(См. Дохлая луна)»[80], которая отсылает читателя к началу того же произведения, напечатанного в коллективном издании «гилейцев» «Дохлая луна»[81]. Следующее стихо-

творение в сборнике озаглавлено «Погонщик скота, сожранный им»; подзаголовок — «Отрывок из сгоревшей» (подразумевается — рукописи). Другое стихотворение, «Вы помните о городе...», посвященное легендарному прошлому Москвы, напечатано просто с заголовком «Отрывок»[82]. Окончание поэмы «Журавль» озаглавлено «Восстание вещей»; его подзаголовок «(Окончание. Садок судей I. 1908–9 г. "Журавль")»[83] нарочно отодвигает дату первого будетлянского сборника, таким образом свидетельствуя о приоритете русского футуризма по отношению к итальянскому. Текст этот завершается в самом конце страницы, а на следующей странице, без заметного интервала, напечатаны строки «Оргатых (так! — *Х. Б.*; должно быть — *рогатых*) далей высок чертог, / Крылатых звалей звеног»[84] — это создает впечатление, что данные две строчки являются настоящим концом поэмы.

Добавим, наконец, что восприятию текстов Хлебникова и других «гилейцев» как фрагментарных способствовала внутренняя организация ряда футуристических сборников. В «Садке судей», например, большинство текстов напечатано таким образом, что заглавие — если оно существует — находится справа, буквально «на полях» страницы, а к этому заглавию добавлено написанное латиницей сокращение *Op.*, то есть «опус» и порядковый номер[85].

Эта практика доведена до предела Д. Бурлюком и Н. Бурлюком. Их стихотворения в «Садке судей» напечатаны подряд, без разбивки, и единственным разграничением между разными текстами служит заглавие справа — в большинстве случаев это именно словосочетание «Op. №». В тех разделах сборника, которые включают произведения братьев Бурлюков, границы между текстами буквально стираются, начало и конец произведения становятся немаркированными. В случае Е. Гуро и В. Хлебникова эти границы сохраняются, но поскольку стихи, проза и драматические произведения печатаются в рамках одного и того же авторского раздела, то до некоторой степени стираются и жанровые различия.

Подобная практика, которая в «Пощечине общественному вкусу» применяется лишь к стихотворениям Хлебникова, подчеркивает «незавершенность», незаконченность публикуемых произведений. Лишенные индивидуальности, в принципе взаимозаменяемые, «опусы» — лишь сырой материал, который легко убрать, или, наоборот, использовать для создания более масштабного произведения. Понятно также, что любому текс-

ту в составе подобного сборника, внутренне цельному или нет, может быть присвоен статус фрагмента.

Фрагментарные конструкции

Наряду с небольшими текстами, которые по тем или иным причинам воспринимаются как фрагменты и печатаются самостоятельно, в литературе «серебряного века» возникает другое, более важное явление: писатели и поэты создают крупные произведения, повествовательная ткань которых складывается из фрагментов. В конструкциях подобного рода традиционные причинно-следственные или риторические связи либо ослаблены, либо вовсе упразднены, а на первый план выступают иные принципы организации текста.

Несколько таких конструкций мы рассматриваем ниже. Заранее подчеркнем, что причины их создания весьма разные: в каждом тексте или группе текстов отражена индивидуальная мировоззренческая позиция, индивидуальные поиски в области поэтики. В той или иной форме каждый из интересующих нас авторов комментирует эти поиски и найденные им решения, с которыми нередко связаны новые жанровые наименования — «симфония» (Белый), «короб» (Розанов), «сверхповесть» (Хлебников).

Естественно, что в авторских метаописаниях акцент ставится на новом, на индивидуальном. Однако временная дистанция — а ведь целое столетие отделяет нас от культурной ситуации начала XX века! — не только выявляет сходства между различными феноменами в культуре, но и предоставляет исследователям дополнительные средства для анализа, обогащает их метаязык новой терминологией, с помощью которой можно описать общие черты ряда текстов.

Для обсуждения интересующих нас произведений особенно полезны два понятия — *монтаж* и близкий к нему *коллаж*. Первый термин восходит к опытам в области фотографии во второй половине XIX в., но становится широко распространенным благодаря картинам и теоретическим работам С. М. Эйзенштейна и других советских кинематографистов 1920-х гг., а сейчас «все чаще используется в качестве универсальной категории»[86]. Монтаж, отмечает Вяч. Вс. Иванов, в «широком <...> смысле» — «такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении

в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)»[87]. Принцип монтажа, который «может выявляться в разных сторонах культуры и в то же время для современного исследователя обнаруживаться в самых разных стилях и культурах», весьма близок к *бриколажу* в примитивных обществах — т. е., способу создания словесных и иных текстов из нагроможденных предметов, «характер связи которых по смежности определяется окружением непосредственно соседствующих звеньев»[88]. «В искусстве начала нашего века», подчеркивает Иванов, «построение по сходному с древним бриколажем монтажному типу таких коллажей (как в первобытном искусстве.— *Х. Б.*), как и монтажное разложение одного предмета, было связано и с новым подходом к пространству»[89].

Коллаж привлекает к себе внимание благодаря экспериментам художников-кубистов, начиная с 1912 г., хотя сама техника была известна уже в древнем Китае и средневековой Японии. Рожденный в период кризиса культуры 1910-х гг., коллаж «принадлежит к тем феноменам, которые, всегда оставаясь на периферии, тем не менее участвовали в формировании магистральных тенденций культуры»[90]. Возникший в период кризиса традиционной западной культуры и поисков новых путей в искусстве, коллаж, как и монтаж, «уводит искусство от проблем отражения, репрезентации реальности», «создает особое пространство игры с самыми разными языками культуры, прививает искусству любовь к этой игре»[91]. «Коллажное пространство состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной породы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалом разных фактур и разной плотности»[92] — такая характеристика вполне применима и к фрагментарным словесным произведениям «серебряного века».

От фрагмента к «симфонии»: А. Белый

Если публикация «Лирических отрывков в прозе» А. Белого дала не очень много для развития жанра фрагмента, то это-

го нельзя сказать о его четырех «симфониях» — первых примерах больших фрагментарных текстов в русской литературе. «Симфонией (2-й, драматической)» молодой писатель дебютировал в 1902 году. Вслед за ней, в 1904 г., появилась написанная еще в 1900 г. «Северная симфония (1-я, героическая)». В 1905 г. была опубликована «III симфония» «Возврат» (написана в 1902–1903), а в 1908 г.— «Кубок метелей. Четвертая симфония» (написана в 1902–1906).

«Симфонии» — плоды не только глубоких музыкальных познаний Белого, его собственных опытов в области музыкальной композиции, но и воздействия, которое оказала на него философия Шопенгауэра, отдававшего музыке приоритет среди других искусств. А. Лавров отмечает, что жанр «симфоний» возник «путем разрастания лирических отрывков и сочетания отдельных настроений в более сложные и многотемные образования <...> он возник благодаря тому, что Белый в своих литературных экспериментах рискнул полностью покориться овладевшей им музыкальной стихии»[93]. Философ С. Аскольдов, чью характеристику «симфоний» регулярно цитируют исследователи, подчеркивает, что тексты, принадлежавшие к новому жанру, созвучны «естественному способу восприятия мира» Белым: в их строках, промежуточных между стихами и прозой, слышна «музыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельностей, а самая сложная *симфоническая*»[94].

Наиболее удачной из «симфоний», и по замыслу, и по его осуществлению, оказалась «Симфония (2-я драматическая)»[95], которую молодой писатель снабдил следующим «Предисловием»:

Произведение имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...[96]

Работы о творчестве Белого обычно подчеркивают фрагментированный характер не только композиции второй «симфонии», но и изображенного в ней мира. По словам Л. Силард, в произведении «возможные фабульные связи заменены "монтажем" отдельных эпизодов, соотносимых разве что пространственно и во времени: разрозненные сцены из жизни большого города связываются иногда лишь тем, что они происходят в одно и то же время или в одном и том же месте»[97]. Текст симфонии состоит из многочисленных сегментов, каждый из которых охватывает собой какой-то небольшой эпизод или сценку: «Калейдоскоп сцен, калейдоскоп лиц — это хаос жизни большого города, жизни цивилизации XX в.»[98]

В «Предисловии» Белый упоминает «повторение некоторых музыкальных фраз». В «Драматической» «симфонии», как и в остальных, он следует примеру «Так говорил Заратустра» Ницше, насыщая свой текст фразами-лейтмотивами и стремясь к созданию ритмизованной прозы.

В силу фрагментации текста, содержание второй «симфонии» может быть описано лишь в самых общих чертах. Пространство произведения — своеобразная проекция внутреннего мира Белого и его окружения в период эсхатологических переживаний и ожиданий мистического преображения жизни. Воссоздавая в «симфонии» быт и разговоры московских мистиков, Белый, с одной стороны, окрашивает их легкой иронией, близкой к романтической («сатирический» смысл произведения), а с другой, демонстрирует свою веру в возможности духовного познания мира, скрываемого эмпирией («идейный» смысл).

Обратимся к остальным «симфониям». Первая, «Северная», изобилует мифологическими, сказочными и литературными образами, почерпнутыми из различных живописных, литературных и музыкальных источников. Тем не менее, несмотря на явную несамостоятельность содержания, первая «симфония» уже «являет собою подлинно художественное целое, первый законченный образец нового жанра и стиля»[99]. Произведение пронизано повторами отдельных строк, которые образуют не-

кий дополнительный уровень текста, как бы независимый от уровня повествования.

Как и во второй «симфонии», в третьей, «Возврате», принцип символистского «двоемирия» также структурирует весь текст: «реальный», эмпирический мир центральной части произведения противопоставлен «идеальному» миру обрамляющих ее первой и третьей частей. Несмотря на то, что «Возврат» не так «монтажен», как остальные «симфонии», Белый и здесь работает с лейтмотивами, которые и создают фрагментарную ткань произведения.

Четвертая симфония, «Кубок метелей», начинается с пространного предисловия, в котором Белый анализирует свою работу над текстом. Заранее парируя возможные отрицательные реакции — а таких оказалось много! — писатель посвящает читателей в свои сомнения по поводу принятых им решений, в том числе и «способа письма»: «Меня интересовал конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои “Симфонии” <...> В предлагаемой “Симфонии” я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д.»[100] Показательно признание Белого, что «точность структуры, во-первых, подчиняет фабулу технике (часто приходилось удлинять “Симфонию” исключительно ради структурного интереса) и что красота образа не всегда совпадает с закономерностью его структурной формы», однако чисто риторическим приемом кажется заявление, что во время работы он смотрел на «симфонию» «лишь как на структурную задачу»[101].

В четвертой «симфонии» отражены душевные переживания Белого середины 1900-х гг.: «я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха <...> священной любви»; «...мне хотелось изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра»[102]. Однако для того, чтобы понять всю сложную символику «Кубка метелей», признается писатель, требуются особые усилия: необходимо «изучить» произведение, «рассмотреть структуру, прочесть еще и еще». «Но какое право имею я на то, чтобы меня изучали, когда я и сам не знаю, парадокс или не парадокс вся моя “Симфония”?»[103] — добавляет Белый, иронизируя над самим собой.

Хотя «симфонии» Белого до сих пор вызывают неоднозначные реакции[104], заслуживает внимания характеристика, данная этому жанру В. Брюсовым: «Симфонии Белого создают

свою собственную форму, не существовавшую до них. Достигая музыкального строя истинной поэмы, они сохраняют всю свободу, всю широту, всю непринужденность, которые доставили в свое время *роману* его преобладающее положение»[105].

От фрагмента к книге: Е. Гуро

В 1913 г. Е. Гуро пишет своему новому знакомому, молодому поэту А. Крученых: «Мне стыдно посылать Вам "Шарманку". Это первая ступень хотя искреннего, но связанного исканием техники и формы творчества и, пожалуй, исканием не на тех путях. Недовольство этой формой бросило меня к теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от недостатков схемы, от недостатка того лаконизма "подразумевания", который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность»[106].

В поисках новых путей Гуро работала одновременно над пьесой «Осенний сон», сборником «Небесные верблюжата» и романом «Бедный рыцарь»; при ее жизни было напечатано лишь первое из этих произведений. Сборник прозы, стихов и рисунков «Небесные верблюжата», который представляет собой конструкцию, состоящую из фрагментов и к которому мы сейчас обратимся, Гуро завершить не успела. После ее смерти книга была окончательно скомпонована и опубликована М. Матюшиным, мужем Гуро, и ее сестрой Екатериной Низен (Гуро). Они приняли окончательное решение о составе сборника, который вошел в русскую литературу именно в их варианте.

В начале 1990-х гг. текстологическая работа Матюшина и Е. Низен получила критическую оценку Л. В. Усенко, опубликовавшего книгу в другой, «смешенной» редакции[107]. Однако, как отмечает М. Йованович, и эта версия не может считаться удовлетворительной, вследствие чего любой анализ структуры книги представляется опасным[108].

В своей рецензии на сборник «Небесные верблюжата» В. Ходасевич заметил, что «в самых приемах ее (т. е. Гуро.— *Х. Б.*) письма очень уж много влияния симфоний Андрея Белого и некоторых стихов Блока, чтобы можно было говорить об исключительной новизне ее творчества»[109]. Дневниковые записи Гуро подтверждают факт определенного сходства между попытками найти новую форму, соответствующую ее идеям, и инструментарием «симфоний»: «Вольные ритмы»; «Проза в стихи. Стихи в прозу. Проза — почти стихи»; «Куски фабул,

взятые, как краски и как лейтмотивы»; «Концентрация фабул в два-три слова»; «Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души»; «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определенные образы, о которых не говорится вовсе»[110].

Другие дневниковые записи проливают свет на глубоко личный характер сборника Гуро:

Что надо выразить

Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви.

Флюид геройства и юности.

Искреннюю неловкую обнаженность юности, до дна, что ставит вещь вне литературы.

Она должна будить свежий юный дух геройства, любовь к живому, чтобы все неловкое, что себя стыдится (выявить) увидало себя.

Для того, чтобы вещь внелитературная имела какой-нибудь смысл, она должна быть без красивости и полна чувства. Без чувств ни штриха.

Все равно я никому не давала слова писать удачно, я обещала только писать искренно[111].

Эти идеи отражены уже в «Газетном объявлении» — первом после эпиграфа фрагменте в «Небесных верблюжатах»:

Верблюжьего пуха особо теплые фуфайки, кальсоны, чулки и наживотнички.

Это делается так: ловят в засаду молодых светлых духов, длинноватых и добрых, похожих на золотистых долговязых верблюжат, покрытых пухом святого сияния. Сгоняют их в кучу, щелкая по воздуху бичом, и нежные, добродушные создания, слишком добрые, чтобы понять, как это делают боль, толпятся, теснятся, протягивая друг через друга шеи, жмутся о грубую загородку, теряя с себя в тесноте свой нежный пух.

Этот-то пух небесных верблюжат, особо теплый весенним живоносным теплом, и собирают потом с земли и ткут из него фуфайки.

— А как же бедных верблюжат так и убьют? — спросили меня с беспокойством.

— Чего их убивать,— их погоняют, погоняют, пока пух с них пообобьется, да и выпустят обратно в небо до следующего раза, а пух у них отрастает в одну минуту еще лучше прежнего[112].

В книге Гуро нет сюжета в традиционном понимании этого слова. «По пути от "Шарманки" к "Небесным верблюжатам" она отошла от сюжета, но сохранила фрагмент как составляющую своей художественной индивидуальности»[113]. Однако было бы ошибкой считать, что в книге нет структуры. Композиция сборника, указывает М. Йованович, обоснована «движением (порою и контрастным) мотивов и их вливанием в лейтмотивы вплоть до основополагающих из них <...> Чаще всего мотивы эти взаимосвязаны при помощи приемов сцепления или кольцевого построения»[114]. В своей важной статье о «Небесных верблюжатах» ученый проясняет не только смысловые основы для избранной автором организации книги, но и связь этого произведения с двумя другими частями «трилогии», «Осенним сном» и «Бедным рыцарем».

Одна из помет в дневнике Гуро — «Проза в стихи. Стихи в прозу. Проза — почти стихи». Таких переходов, усиливающих восприятие текста как фрагментарного, в «Небесных верблюжатах» относительно немного. Приведем два примера:

Море плавно и блеско
Летают ласточки.
Становится нежно-розовым
Мокнет чалочка,
Плывет рыбалочка
Летогон, летогон,
Скалочка!

Что еще за скалочка? Это просто так, я выдумал. Это очень мило, Скалочка! — Скалочка! Это должно быть что-то среднее между ласточкой и лодочкой![115]

От счастья летнего рождаются слова! Все хорошие слова:

Прудик, водик,
бродик,
верблюдик,
растерятик,
пароходик.

А пароходик со звонкой, красной Американской полосой сегодня утром видели с балкона[116].

В своей работе о созданном Е. Гуро мифе о юноше-сыне и его смерти В. Н. Топоров отметил, что этот миф имел «определяющее значение для всего ее творчества и в некоем высшем смысле стал программой ее жизни»[117]. Далее ученый дает некую общую характеристику и личности Гуро, и ее стилистике — эта характеристика точно улавливает особенности текста «Небесных верблюжат»: «Гуро <...> больше заботилась не о последней точности (похоже, она боялась подобных соблазнов), а о том, чтобы не впасть в тот тип "языка", который мог бы "зарегулировать" им описываемое, внести ненужные или необязательные связи, непоправимо отравить бытийственное и бесконечное мнимоподлинным и бытовым детерминизмом. Отсюда — ее язык и манера его использования, позволяющая говорить о высокой степени "неконвенциональности" художественных текстов Гуро — неокончательность, фрагментарность, свободный режим чередования стихов и прозы, слабая и не претендующая на полную достоверность детерминированность, "акварельность", роль разреженностей и зазоров, с одной стороны, и повторений и вариаций — с другой <...>»[118].

От фрагмента к «коробу»: В. Розанов

Хотя в начале нашей статьи мы упомянули имя В. Розанова, до сих пор мы не рассматривали отдельно его вклада в развитие фрагмента в словесности «серебряного века». Причина простая: несмотря на то, что Розанов — автор большого количества отдельных фрагментов, разнообразных как по форме, так и по содержанию, они печатались не самостоятельно, а в составе цельных сборников. Фрагменты Розанова неотделимы от его знаменитой «трилогии» — «Уединенное» (первое издание — 1912, второе — 1916), «Опавшие листья» (1913) и «Опавшие листья. Короб второй и последний» (1915), а также от оставшихся в рукописи (или напечатанных минимальным тиражом) других сборников[119]. Не случайно в своей рецензии на первый «короб» «Опавших листьев» П. П. Перцов заявил — пусть с некотором преувеличением,— что «всякая цитата из этой книги, из интимных ее страниц была бы ошибкой: так меняется тон их, будучи выхвачен из живой ткани целого»[120].

Интеллектуальное и эстетическое воздействие каждой из частей «трилогии» вызвано не только содержанием собранных

в ней отдельных фрагментов, но и самим фактом чередования столь разных текстовых единиц. По словам Е. В. Барабанова, в литературном пространстве «Уединенного» «одновременно в непосредственном соседстве друг с другом либо радикально разрушены, либо смещены, либо — вопреки всем канонам! — сведены в обновленном единстве доселе обособленные элементы традиционной литературы: дневниковая запись, афоризм, частное письмо, литературоведческий разбор, теологический комментарий, полемическая реплика, мемуарный рассказ, лирический фрагмент, бытовой факт семейной жизни»[121]. Чуть ли не на каждой странице его книги — а Розанов хотел, чтобы каждый отрывок печатался на отдельной странице — читатель сталкивается с новой темой, слышит изменившуюся интонацию автора, поражается резким контрастом между темой данного фрагмента и избранной писателем стилистической окраской.

«Мерцающая стилистика»[122] Розанова видна в следующих соположенных друг с другом небольших текстах, где за философским изречением с его приподнятой интонацией следует запись физических ощущений и шутливое ниспровержение умственных усилий как таковых:

> Слава — змея. Да не коснется никогда меня *ее* укус.
>
> *(за нумизматикой)*
>
> * * *
>
> Лежать в теплом песке после купанья — это в своем роде стоит философии.
>
> И лаццарони, вечно лежащие в песке, почему не отличная философская школа?[123]
>
> *(за нумизматикой)*

Желая подчеркнуть новаторский характер «Уединенного», Розанов, как и А. Белый в предисловии ко второй «симфонии», начинает свою книгу с вопроса о ее генезисе и соотношении со сложившимися литературными традициями:

> Шумит ветер в полночь и несет листы... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья — без всего постороннего... Просто — «душа живет»... то есть «жила», «дохнула»... С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. Собственно, они

текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить,— и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листья собрать[124].

Итак, согласно Розанову, в книге представлен спонтанный, необработанный, сырой материал. Слова о том, что «листья» «"сошли" прямо с души», должны служить гарантией искренности, убедить читателя, что в книге его не ждут словесные штампы. Чтобы сделать это заявление более весомым, Розанов настаивает на своей литературной самодостаточности: «Ах, добрый читатель я уже давно пишу "без читателя" — просто потому что *нравится*. Как "без читателя" и издаю...»[125] Однако писатель не ограничивается заявлением о своем отказе от участия в литературном процессе; его следующий довод — эпатаж, близкий к резким программным заявлениям, с которыми в скором времени будут выступать футуристы:

Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой,— можешь и ты не церемониться со мной:

— К чёрту...
— К чёрту![126]

Оставим в стороне только что процитированный отрывок (он из области чистой риторики) и обратимся к вопросу: насколько серьезно можно отнестись к началу вступления к «Уединенному»? Черновая заметка, сохранившаяся в бумагах Розанова, служит своего рода подтверждением, что «листья» действительно возникали спонтанно — то ночью за занятиями коллекцией древних монет, то во время писания статей, то в вагоне, то во время прогулки[127]. Указание на место, где, если верить писателю, возник данный отрывок, нередко следует сразу за основным текстом.

Из «Уединенного»:

И только одно хвастовство, и только один у каждого вопрос: «какую роль *при этом* я буду играть?» Если «при этом» он не будет играть никакой роли,— «к чорту».

(за нумизматикой; о политике и печати)[128]

Эти заспанные лица, неметеные комнаты, немощеные улицы... Противно, противно.

(Луга — Петерб., вагон)[129]

Тем не менее отказать розановским фрагментам в определенной доле *литературности*, считать их лишь *вздохами*, *полумыслями*, *получувствами* — т. е. плодами потока сознания писателя — тоже нельзя. «Листья» не только способны встряхнуть читателя остротой зафиксированных в них мыслей или чувств. Воздействие розановских «отрывков» усиливается благодаря их месту в цепочке текстов, а это расположение далеко не случайно. Так, в «Уединенном» к концу книги усиливается тема удара, постигшего жену Розанова В. Д. Бутягину, посвященные ей страницы — датированные — учащаются, диапазон чувств, испытываемых Розановым по этому поводу, расширяется:

1 1/2 года полу-живу. Тяжело, печально. Страшно. Несколько месяцев не вынимал монет (античн., для погляденья). Только вырабатываю 50–80 р. «недельных»: но никакого интереса к написанному.

(16 декабря 1911 г.)

<...>

Как Бог меня любит, что дал «ее» мне.

(19 декабря 1911 г.)

<...>

Кончил рождественскую статью. «Друг» заснул... Пятый час ночи. И в душе — Страстная Пятница

(23 декабря 1911 г.)[130].

Следует отметить, что даже в «Уединенном», где «листья» в основном небольшого объема и могут быть соотнесены с образом *вздоха*, Розанов поместил один достаточно пространный текст — рассуждение о еврейской микве. В «Опавших листьях» длинных текстов побольше — это рассказ о Религиозно-философских собраниях, рассуждения об адъютанте Александра II А. М. Рылееве, о французах, об «Уединенном», о К. Н. Леонтьеве и др. А во втором «коробе» «Опавших листьев», гораздо более объемном по сравнению с предыдущими частями «трилогии», Розанов печатает, наряду со своими обычными отрывками, двенадцать писем своего товарища по гимназии К. Кудрявцева, не говоря уже о таких довольно больших текстах, как подробный план издания его статей и ряд рассуждений на политические, общественные и другие темы.

К вопросу об истоках своих записей Розанов возвращается неоднократно. В «Уединенном» он подчеркивает непосредственную связь «листьев» с динамикой психических процессов в собственном сознании. Более того, по Розанову, сам меха-

низм создания этих необычных текстов проясняет процесс развития литературы, дает возможность освободить ее от уз печатного слова:

Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)? Потому что о печати не приходит мысль; и следовательно, Гутенберг пришел «потом».

У нас литература так слилась с *печатью*, что мы совсем забываем, что она была *до* печати и в сущности вовсе *не для* опубликования. Литература родилась «про себя» (молча) и для себя; и уже потом стала печататься. Но это — одна *техника*[131].

А в первом «коробе» «Опавших листьев» писатель вновь указывает, что его книга принадлежит к более ранней культурной эпохе:

Совершенно не заметили, что есть нового в «У<единенном>» Сравнивали с «Испов<едью>» Р<уссо>, тогда как я прежде всего не исповедуюсь.

Новое — *тон*, опять — манускриптов, «до Гутенберга», для себя. Ведь в средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали <...>

Таким образом, «рукописность» души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная и не приобретенная, и дала мне *тон* «У<единенного>», я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания[132].

«Здесь мы подходим к главной разгадке, к основному жанровому и стилистическому принципу "опавших листьев" — к их *рукописности*»,— отмечает А. Синявский и продолжает: «Рукописность в первую очередь — это признак мимолетности, сиюминутности, мгновенности. Мгновенная запись, сделанная на листочке бумаги и тут же отброшенная,— вот рукописность. И второй смысл рукописности — интимность: это я пишу для себя, а не для вас, не для издания в печати»[133]. Добавим и третий смысл рукописности: так как текст якобы не предназначен для распространения, пишется для себя или для самых близких, он — *искренен*. Хотя Розанов заявляет, что «не исповедуется» (перед читателем, естественно), а раньше, как мы видели, он вообще отказался считаться с мнением публики, тем не менее, подразумеваемая искренность — элемент его литературной

стратегии, некая попытка дать психологическое обоснование высказываниям, нередко прямо противоположным, которые писатель поместил в своих трех книгах.

Мнения по поводу жанровой природы «трилогии» Розанова (их идеологической стороны касаться не будем) резко расходятся. В. Б. Шкловский в своей работе 1921 г. заявил, что «эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения. Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски»[134]. Его мысль нашла подтверждение в работе А. Л. Крон, выделившей восемь разных авторских «голосов»-масок в «трилогии» и описавшей столкновение разных жанров, фрагментарно представленных в ней[135]. А. Синявский, оперируя терминами самого Розанова, утверждает, что «Опавшие листья» «книга из мусорной корзины. Книга без замысла, без предварительного сюжета, без цели. И вместе с тем книга о самом себе, более чем какая-либо другая книга прилегающая к душе и к телу человека»[136].

«Книга Розанова,— пишет В. Шкловский,— была героической попыткой уйти из литературы, "сказаться без слов, без формы" — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму»[137]. С этим положением трудно не согласиться. Добавим, однако, что для литературного проекта Розанова есть прецедент — это описанные в начале нашей статьи усилия немецких романтиков выработать новые формы более открытого, более гибкого философского дискурса. Множество фрагментарных текстов, разнообразных по форме и содержанию, включенных в «трилогию», как раз напоминает среду тех «свободных маргинальных жанров», с их установкой на неофициальность, на интимность, которые печатались на страницах журнала «Атенеум». Можно сказать, что, Розанов, стремившийся уйти из литературы, единолично реконструировал целое философско-литературное направление.

От фрагмента к монтажному тексту: В. Хлебников

Выше мы рассмотрели несколько небольших фрагментарных текстов Хлебникова и указали, какие дополнительные причины могли способствовать превращению того или иного про-

изведения поэта во фрагмент. Однако этим вопрос о роли фрагментов в его творчестве не исчерпывается: Хлебников — автор ряда больших произведений, составленных из разнородных текстов, причем способ его обращения с такого рода материалом существенно отличается от того, как работали писатели, о которых шла речь до сих пор. Хотя можно говорить об элементах монтажа и в других его произведениях (напр., в пьесе «Госпожа Ленин», в поэмах «Любовь приходит страшным смерчем...», «Война в мышеловке» и «Ладомир»), наиболее важные монтажные тексты поэта — «сверхповести» «Дети Выдры», «Зангези», повесть «Ка» и незаконченный цикл квазинаучных работ о времени «Доски судьбы».

Хотя «Дети Выдры», первое произведение, которое можно отнести к придуманному Хлебниковым жанру «сверхповести», появилось в начале 1914 г., писатель фиксирует название самого жанра лишь в конце жизни, во введении к «Зангези». Там же он объясняет, чем отличается новый жанр от других литературных видов:

> Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов.
>
> Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: како веруеши? — каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести,— повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело — белого камня, плащ и одежда — голубого, глаза — черного.
>
> Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения.
>
> Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть.
>
> Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка[138].

Итак, «сверхповесть» — монтаж из самостоятельных текстов, фрагментов. В «Детях Выдры» эти части названы *парусами* (архитектурный термин), в «Сестрах-молниях» — *парусами* или *полотнами*, в «Зангези» — *плоскостями*. Автономность частей «сверхповести» проявляется и в жанровой принадлежности, и в тематике. Добавим, что смысл употребляемых во «Введении» терминов «повесть» и «рассказ» шире обычного: они могут обозначать любой вид литературного произведения.

«Сверхповесть» «Дети Выдры», напечатанная в «гилейском» сборнике «Рыкающий Парнас» (1914), делится на шесть «парусов», в которые поэт включил написанные в период 1911–1913 гг. прозаические фрагменты, театральный набросок, эпическую поэму, философское рассуждение, стихотворный «разговор мертвых» (жанр, восходящий к античной латинской литературе). Упомянутые в заглавии центральные персонажи произведения — брат и сестра, дети мифологической Выдры. Они свободно перемещаются из одной исторической эпохи в другую, встречаются с различными историческими персонажами и сами выступают под разными личинами. «Сверхповесть» открывается попытками Сына Выдры обустроить только что созданный мир, превратив первозданный пламенный «хаос» в благоприятный для жизни «космос» (здесь Хлебников опирается на мифы одного из народов Сибири). В пятом «парусе» поэт описывает гибель океанского парохода («Титаника») и излагает в стихотворной форме свою концепцию временных циклов. В последнем «парусе» «духи великие», герои из прошлого беседуют внутри души Сына Выдры — Хлебникова.

Такое жанровое и смысловое разнообразие — результат задуманного Хлебниковым эксперимента. Как видно из найденного несколько лет назад фрагмента черновика «сверхповести», поэт изначально хотел создать произведение театрального характера, причем его замысел предполагал отказ от реализма, от ориентации на обычное трехмерное пространство[139]. Однако обстоятельства публикации «Детей Выдры» сложились весьма неблагоприятно, вследствие чего, судя по всему, текст, напечатанный в «Рыкающем Парнасе», сильно отличается от первоначального замысла Хлебникова.

Разница между концепцией «Детей Выдры» и известным нам произведением видна из сохранившихся черновиков. Среди них — упомянутый выше «план-конспект», начало и конец которого отсутствуют[140]. Сохранившийся текст представляет собой монтаж из многочисленных набросков, в которых изображены разнообразные странствия Сына и Дочери Выдры во времени и пространстве. Сам Хлебников применил к этой конструкции музыкальный термин «контрапункт», тем самым подчеркивая сложное взаимодействие составных элементов произведения.

Главным связующим элементом «сверхповести» оказывается Сын Выдры. В его лице, вместе со многими его «двойниками», появляющимися в разных частях произведения, Хлебни-

ков прославляет героизм, который занимал важное место в поэтической мифологии «Гилеи».

В 1918 г. Хлебников работает над произведениями, которые вошли в состав «сверхповести» «Сестры-молнии». Текст этот не был завершен и при жизни поэта не публиковался. В «Собрании сочинений» он напечатан как состоящий из четырех парусов: «Разговор молний», «Страстная площадь», «Смерть коня» и «Переселение душ»[141]. Первый и последний паруса «сверхповести» состоят из коротких стихотворных высказываний действующих лиц — молний, описывающих свои различные перевоплощения, а второй парус и третий парус проецируют события периода Гражданской войны на историю Страстей Христовых.

Вопрос о жанровом характере двух других произведений, «Азы из узы» (1920–1921) и «Царапина по небу» (1920), остается открытым, хотя есть основания причислить и их к «сверхповестям»[142]. «Азы из узы» (приблизительное значение заглавия — «освобожденная личность», «освобожденное *Я*») составлено из текстов харьковского периода, посвященных Азии — ее разным культурам и религиям, ее кровавому прошлому и ее революционному настоящему. «Царапина по небу» — изложение исторических и языковых теорий Хлебникова; некоторые из частей этого произведения созданы на разных «языках», разработанных поэтом, в том числе и «звездном языке».

«Зангези», крупнейшая «сверхповесть» Хлебникова, состоит из двадцати одной «плоскости». Большинство из них было написано в период 1920–1922 гг.; окончательный текст был скомпонован в январе 1922 г., хотя и в дальнейшем подвергался изменениям. Как и в «Детях Выдры», объединяющим элементом оказывается центральный персонаж «сверхповести» — поэт-пророк Зангези, alter ego Хлебникова, который оглашает перед слушателями идеи поэта о природе времени и о языке. В Плоскости IV он читает отрывки из трактата Хлебникова «Доски судьбы», в Плоскостях VII, VIII и XII употребляет хлебниковский «звездный язык», чтобы истолковать события революции и Гражданской войны, а в Плоскости XVIII объясняет исторические события действием «открытого» Хлебниковым «основного закона времени». В других частях «сверхповести» он поет песни, написанные «самовитым словом» (Плоскость XIII), звукописью (Плоскость XV) и заумным языком (Плоскость IX).

Имя героя «сверхповести», «своеобразный венец хлебниковского словотворчества»[143], скорее всего, возникло из контаминации названий двух великих рек, Замбези (Африка) и Ганга (Азия), и представляет собой некую эмблему единства всего человечества. Зангези, проповедующего свои мысли в стихах, можно рассматривать как учителя и проповедника в традициях индийских гуру; нет сомнения и в его близости к Заратустре Ницше.

Примененный в «Детях Выдры» принцип монтажа фрагментов был использован Хлебниковым в повести «Ка» (1915, опубл. в 1916 г.). Это произведение, быть может, «самое странное, фантастическое и загадочное явление во всей русской прозе»[144], посвящено приключениям автобиографического героя и его Ка — «тени его души», согласно древнеегипетской мифологии. Так как для двойника героя «нет застав во времени», он может перемещаться «из снов в сны»[145]. Они свободно путешествуют из России периода мировой войны в глубокое прошлое (древний Египет) и будущее (2222 год), посещают разные государства и даже мнимые пространства (рай мусульман).

Текст повести насыщен фигурами божеств, исторических деятелей разных эпох и современников поэта, литературными цитатами, событиями из жизни петербургской литературной богемы и завуалированно — эпизодами из биографии самого автора. Один из ключевых персонажей «Ка» — фараон Аменофис (Аменхотеп) IV, установивший в XIV в. до н.э. культ солнечного диска. И в этой повести, и в некоторых других текстах Хлебников проводит параллели между своей деятельностью и достижениями египетского религиозного реформатора (еретика — с точки зрения традиционной египетской религии)[146]. Не менее важной, и наименее проясненной, является любовная линия сюжета, выстроенная Хлебниковым на основе известной восточной легенды о несчастных любовниках Лейле и Меджнуне.

В черновой записи Хлебников определяет характер своей работы над «Ка» как «разборку сундука», «метод отрывков»[147], а в самом тексте, в микроэпизоде, в центре которого стоит двойник героя, он дает прямое указание на его монтажную организацию: «“А, это он, бездноглазый! — воскликнули несколько прохожих.— А где же Тамара, где Гудал?” — дав повод воткать в повесть эти художественные мелочи своим испугом горожан»[148]. Не касаясь подробнее вопроса об интертекстуальных связях произведения Хлебникова, отметим лишь, что

в нем использованы многочисленные материалы об истории и религии Древнего Египта, причем характер их использования иногда также сводится к монтажу необозначенной цитаты из научного источника[149].

Согласно Т. Грицу, «для Хлебникова композиционная законченность существенной роли не играет. Его интересует технологическое движение сквозь словесный материал. Отсюда обычная у него путаница жанров и стилей: стихи, включенные в прозу, проза, переходящая в стих, ремарки, вытесняющие диалог и драматический диалог, вставляемый в повествование»[150]. Утверждение об отсутствии у Хлебникова интереса к композиции представляется спорным. При всей кажущейся «небрежности», с которой Хлебников соединяет фрагменты в единое целое, в повести «Ка» присутствует — по-видимому, в зашифрованном виде — некий сюжет, тесно связанный с биографией поэта, который еще предстоит раскрыть исследователям.

Для Хлебникова любое его произведение — это одновременно и законченная вещь, и, потенциально, «строительная единица», фрагмент, который можно вставить в новую конструкцию. Показательно, что через несколько лет после неудачной публикации «Детей Выдры», думая о переиздании «сверхповести», он предполагал включить в нее целиком повесть «Ка»[151].

Монтаж является также принципом конструкции «научного» трактата Хлебникова «Доски судьбы», над которым он работал в 1920–1922 гг. и первые три «листа» (раздела) которого вышли в свет уже после его смерти[152]. В этом произведении поэт, давно пытавшийся доказать, что исторические события подчиняются «законам времени», излагает свою последнюю формулировку этих законов. Исторические события, утверждает Хлебников, регулируются числами 2 и 3: «Я понял, что время построено на степенях двух и трех, наименьших четных и нечетных чисел. Я понял, что повторное умножение само на себя двоек и троек есть истинная природа времени»[153]. Или, как он объясняет вторую половину закона, «Поступок и наказание, дело и возмездие. Если в первую точку умирает жертва, через 3^5 <дней> умирает убийца»[154].

В своем трактате, объединяющем большое количество самостоятельных прозаических текстов, каждый с отдельным заглавием[155], Хлебников приводит огромный материал, в основном почерпнутый из трудов по истории человечества. Путем разнообразных арифметических вычислений он пытается дока-

зать связь разных событий — от сражений глубокой древности вплоть до последних действий Советского правительства. Таблицы, в которых представлены ряды аналогичных и противоположных событий, сменяются размышлениями о времени, о значении для человечества открытого им закона, о своей собственной судьбе[156].

Почему Хлебников избрал для «Досок судьбы» форму монтажа? О нехватке времени, о том, что смерть помешала поэту представить свои идеи в работе более традиционного вида, говорить не приходится: он все-таки успел подготовить к печати первую часть («1-й лист») своего труда и дать ей обобщающее название — «Отрывок из "Досок судьбы"». Возможно, права А. Хакер, предположившая, что Хлебников обратился к фрагменту вследствие знакомства с творчеством Новалиса, который, как мы уже отметили, рекомендовал этот жанр как особенно подходящий для изложения «незаконченных», «странных» взглядов[157].

От фрагмента к новому жанру: А. Ремизов

Как и в случае Розанова, обращение Хлебникова к большим монтажным произведениям и осмысление принципов подобной конструкции — важный этап в разрушении традиционной системы литературных жанров. Следующая фаза в этом процессе — творчество А. Ремизова периода революции и эмиграции.

Началом обращения писателя к монтажным текстам можно считать его книгу «Взвихренная Русь» (1927), посвященную революции, «Смутному времени» XX века. Г. Слобин подчеркивает экспериментальный, новаторский характер этого произведения, благодаря которому Ремизов вышел «из тупика, в который завел его жанр романа» и которое стало «наивысшим достижением первых двадцати лет его творчества»[158]. Слобин называет «Взвихренную Русь» «литературно-исторической хроникой»[159]; А. В. Лавров указывает, что критики и исследователи часто испытывали затруднения, пытаясь определить жанр этого произведения, и просто пользовались общим термином «книга»[160]. Основой «Взвихренной Руси» стал дневник Ремизова за период с 1 марта 1917-го по август 1921-го. В этот ряд писатель вводит разного рода тексты, в том числе уже опубликованные — поэмы в прозе, рассказы, псевдодокументы и т. д. В свое время М. Осоргин подчеркнул, что «... вся эта

неслитая смесь быта и бытия, бодрствования и сна, крови и анекдота, великого горя и мизерных радостей,— все это и есть олицетворение *взвихрённой* России, той самой, которую мы воочию видели и горю которой приобщились»[161]. Лавров же отмечает, что «создание впечатления внешнего хаоса, стилевой, тематической, жанровой чересполосицы, безусловно, было <...> творческой задачей Ремизова — его художественным образом той социально-исторической субстанции, которая стала предметом повествования»[162].

Тот же исследователь считает, что «техника», используемая Ремизовым в данном произведении, «вполне удовлетворяет индивидуальному жанровому понятию "сверхповести", изобретенному Велимиром Хлебниковым»[163] и для обозначения жанровой принадлежности произведения Ремизова прибегает к термину роман-коллаж, что подчеркивает «сугубую разножанровость и разнородность по стилевой фактуре составляющих его фрагментов»[164]. Ремизов использует коллажные приемы на разных уровнях текста, вплоть до сочетания двух типов повествования — «описывающего подлинную реальность, преломленную авторским сознанием, и воспроизводящего реальность заведомо мнимую, фантомную: художественно обработанные записи снов»[165]. Анализ творческой истории «Взвихренной Руси» показывает, что Ремизов сознательно отходил от традиционного повествования и, как свидетельствует его признание, стремился к фрагментарности: «Я беру себя — свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти куски соединяю»[166].

Обращение Ремизова к жанру больших произведений-коллажей продолжается в течение всей его жизни в эмиграции. Он создает новые крупные мемуарные тексты: «Подстриженными глазами» (опубл. 1951), «Иверень» (публиковалось по частям при жизни Ремизова, полностью — 1986), «Учитель музыки» (опубл. 1981) и «Петербургский буерак. Шурум-бурум» (частично опубликован в 1981, полностью — 2003). Как отмечают исследователи творчества Ремизова (особенно те, кому приходилось заниматься его текстологией), он выстраивает эти и другие крупные произведения из опубликованных ранее небольших рассказов, которые впоследствии группируются в более сложные единицы, а затем входят в состав повестей и романов[167].

Весьма показательны заглавия и подзаголовки некоторых из этих произведений, а также вступления к ним: они намекают не только на содержательную сторону текстов Ремизова, но и на его установку на создание некоего целого из фрагмен-

тов. «Подстриженными глазами» — это «книга узлов и закрут моей памяти», навеянных событиями 1877–1897 гг. Написать такую книгу, подчеркивает писатель, «значит написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом», написать о том, «чего не могу позабыть»[168]. Слово «Иверень», утверждает Ремизов, «означает осколок, выблеск», а сама книга «загогулин моей памяти» (подзаголовок) охватывает события 1897–1905 гг.[169] «Учитель музыки», «каторжная идиллия» — это, по определению писателя, «стоглавая повесть» или «стоглавая идиллия, заключающая в себе 25 глав»[170]. Употребление Ремизовым эпитета «стоглавая» сразу же связывает произведение, преимущественно посвященное эмигрантской жизни 1920–1930-х гг., с традициями монументальных словесных творений Московской Руси[171]. А выражение «шурум-бурум», первоначальный вариант названия «Петербургского буерака»,— это то, «что заведется в хозяйстве "на выброс", всякая заваль, ветошь, лом»[172] и традиционный выкрик торговцев старьем[173].

Книги воспоминаний Ремизова, отмечает А. д'Амелия, подчинены «хронотопу изгнания, где время является как потеря времени (и исторического и личного), слияние молодости и старости, совмещение различных исторических эпох, странствование по культурному времени; а пространство — это безграничное пространство изгнанника, двойное пространство слитых вместе зарубежья и родины»[174]. Фрагментарная композиция книги-коллажа, столь близкая опытам Хлебникова и Розанова[175], предоставляет писателю максимальные возможности для подобных передвижений.

Однако фрагментарная композиция характерна не только для больших мемуарных книг Ремизова: писатель прибегает к ней и в других произведениях этого периода, как изданных, так и не предназначенных для печати. Среди них — «Кукха. Розановы письма» (1923), книга, в которой Ремизов пытается сохранить «житейскую, семейную»[176] память о близком человеке, используя для этого, выборочно, эпистолярные тексты самого В. Розанова и снабжая их комментариями, стилизованными в духе Розанова. Материал здесь гораздо менее разнородный, чем в «Взвихренной Руси» и других «коллажах», и его более узкий временной охват (1905–1911, 1911) не дает возможностей для особо значимых хронологических перестановок, однако сам принцип создания произведения из фрагментов виден и здесь. Тем же приемом монтажа Ремизов пользуется в четырнадцати «Книгах записей С. Ремизовой-Довгелло» — тет-

радях, в которых после смерти жены 13 мая 1943 г. он помещает обработанные им выписки из ее дневников, ее заметки, письма и другие документы. Опять, как и в случае с «Кукхой», документальный материал здесь дополнен комментариями — иногда вполне «розановскими» — самого Ремизова[177].

* * *

Линия фрагментарной прозы оказалась вполне продуктивной в русской литературе. Хотя фрагментарность — универсальное явление в искусстве, на русской почве она часто принимала особые формы. Л. Горалик справедливо связывает «российский вклад» в эту традицию со стилистикой «из подполья»[178], не в последнюю очередь обусловленной политическими обстоятельствами. Расцвет фрагментарной прозы за последние два десятилетия (Л. Петрушевская, Г. Сапгир, В. Соснора, М. Гаспаров, М. Безродный и др.) можно соотнести с тем же, знакомым по началу XX века, восприятием окружающей реальности как хаотичной и быстро меняющейся. Кроме того, фрагментарное письмо сулит богатые возможности для самовыражения, которое часто граничит с графоманством. И, конечно, мощный толчок для развития фрагментарной прозы дают новые технологии: практика sms — «школа» для молодого поколения писателей. Задачу описать это культурное явление мы оставляем решать другим.

---

[1] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Пер. с нем. / Примеч. *А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова.* Т. 1. М., 1983. С. 290.

[2] Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934. С. 183.

[3] *Tytell J.* Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism // Fragments: Incompletion and Discontinuity / Ed. Lawrence D. Kritzman. New York, 1981. P. 3.

[4] См. антологию «Очень короткие тексты» (М., 2000), а также интернет-проект «Современная малая проза. В сторону антологии» на сайте http://www.vavilon.ru/shortprose/ (сейчас в составе интернет-проекта «Арго»).

[5] *Синявский А.* «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж, 1982. С. 123–124.

[6] *Кобрин К.* Рассуждение о фрагменте // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 231.

[7] Там же. С. 231–232.

[8] Там же. С. 232. Кобрин добавляет, что есть еще одна группа авторов фрагментов — тех, кому просто «лень (или недосуг) заканчивать свои вещи» — и сразу же подчеркивает, что фрагменты Пушкина, с которым образ поэта-ленивца столь прочно связан, результат его «мышления отрывками» (С. 232–233).

[9] *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 41 (Чтения по истории и теории литературы. Вып. 6).

[10] Там же. С. 45.

[11] Там же. С. 45, 47.

[12] Там же. С. 47.

[13] *Шлегель Ф.* Указ. соч. С. 284.

[14] *Вайнштейн О.* Указ. соч. С. 48

[15] Там же.

[16] *Шлегель Ф.* Указ. соч. С. 300.

[17] *Novalis.* Fragmentenslg. VI, 598, No. 318. Различие во взглядах Ф. Шлегеля и Новалиса отмечено в работе: *Hacker A.* Novalis' Fragments and Velimir Chlebnikov's *Doski sud'by* // Russian Literature (Amsterdam). 2004. Vol. 55. P. 217.

[18] Цит. по: *Greenleaf M.* Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994. P. 20.

[19] *Шлегель Ф.* Указ. соч. С. 293.

[20] См.: *Wanner A.* Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story. Evanston, Illinois, 2003. Н. А. Богомолов подвергает общую концепцию А. Ваннера справедливой, на наш взгляд, критике; см.: Новое лит. обозрение. 2005. № 74. С. 591–593.

[21] Цит. по: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. М., 1982. С. 452. В своем рассказе о встрече с Тургеневым Страхов употребляет выражение «эти фрагменты», скорее всего, реагируя на объем текстов.

[22] *Тургенев И. С.* Указ. соч. С. 126.

[23] Там же. С. 151.

[24] Там же. С. 167.

[25] Там же. С. 185.

[26] Приведем окончание «Ярко-светлой звезды»:

«Гром. Вопли. Безумие. Жизнь в борьбе против самой себя. Среди общего хаоса — труп, обезображенный болезнью, смрадный, смертоносный.

Бессильно дрожат могучие крылья. Погасли мечты. Лед в сердцах. Безмолвен путь, без проклятий, без надежды. Приговор — смерть.

Борьба стихала. Мрак рассеивался. На небе сквозь обрывки туч плыла ярко светлая, пылающая звезда» (Русские символисты. Вып. 2. М., 1894. С. 48).

[27] Эти произведения получили резко отрицательную оценку В. С. Соловьева в его известной рецензии: «О г. Мирополъском мне нечего

сказать. Из 10 страничек, ему принадлежащих, 8 заняты прозаическими отрывками. Но читать декадентскую прозу есть задача, превышающая мои силы» (*Соловьев В. С.* [Рец.] Русские символисты. Вып. 1-й. Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский. М., 1894 (44 с.) // Вестник Европы. 1894. № 8. С. 892). В третьем выпуске «Русских символистов» Брюсов объявил об «отречении» Миропольского от «литературной деятельности» (что, впрочем, не соответствовало истине).

[28] *Обатнин Г.* Kupido wor proklaty, или человеком надо быть // Кириллица, или Небо в алмазах: Сборник к 40-летию Кирилла Рогова (http://www.ruthenia.ru/document/539852.html).

[29] *Галунов А.* Ad Lucem. Стихотворения в прозе. М., 1904. Без нумерации страниц.

[30] К сожалению, более поздний сборник фрагментарной прозы Галунова «Вереница этюдов» (1907) оказался недоступным. Ограничимся цитатой из статьи Г. Обатнина. Книга эта «несет на себе приметы стиля, зрелого до разложения. Единый "лирический герой", контрабандой пронесенный в прозу, нарочитая бессвязность повествования, невнятные — тонкие — эмоции, незавершенность, импрессионизм и т. д.» (*Обатнин Г.* Указ. соч.).

[31] *Белый А.* Золото в лазури. Репринт. изд. / Послесл. и примеч. *А. В. Лаврова*. М., 2004. С. 188–190.

[32] Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 487.

[33] *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 10.

[34] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 303.

[35] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. М., 2002. С. 441.

[36] Там же. С. 354.

[37] О методе работы Ремизова с источниками см. также: *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191–210.

[38] *Wanner A.* Op. cit. P. 96.

[39] *Ремизов А. М.* Указ. соч. С. 449–450.

[40] Там же. С. 451.

[41] Там же. С. 452.

[42] Там же. С. 356.

[43] Там же. С. 378.

[44] Там же. С. 360.

[45] Ремизов опубликовал там очерк «Морозная тьма», посвященный сновидениям в творчестве Пушкина (во французском переводе — «Шесть снов Пушкина»).

[46] *Wanner A.* Op. cit. P. 100.

[47] *Гриц Т. С.* Проза Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлеб-

никова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Сост. *Вяч. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис.* М., 2000. С. 237.

[48] В дальнейшем, наряду с терминами «*гилейцы*» и *футуристы*, мы также будем пользоваться терминами *кубофутуристы* и *будетляне* (введенное В. Хлебниковым, это слово применялось и другими членами группы «Гилея»).

[49] Формулировка принадлежит художнику и теоретику авангарда В. Маркову (Матвейсу, 1877–1914).

[50] Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / Сост. *В. Н. Терёхина, А. П. Зименков.* М., 1999. С. 48.

[51] Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. *В. Маркова.* Мюнхен, 1967. С. 67.

[52] См. подробнее: *Wachtel M.* Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, Wisconsin, 1995.

[53] *Новалис.* Фрагменты / В пер. *Г. Петникова.* М., 1914.

[54] См.: *Hacker A.* Op. cit.

[55] *Новалис.* Указ. соч. С. 8.

[56] Там же. С. 14.

[57] Цит. по: *Харджиев Н.* К столетию со дня рождения Д. Бурлюка // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 323.

[58] *Гриц Т. С.* Указ. соч. С. 237.

[59] С конца 1980-х гг. «Бедный рыцарь», сохранившийся в рукописи, был опубликован несколько раз, в разных версиях.

[60] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза / Сост., вступ. статья и примечания *Л. В. Усенко.* Ростов-на-Дону, 1993. С. 231.

[61] Там же. С. 53–54.

[62] Там же. С. 259.

[63] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Избранное / Сост., предисл. и коммент. *Арсена Мирзаева.* СПб., 2001. С. 166. Записи из тетради.

[64] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904–1922 / Под общ. ред. *Р. В. Дуганова*; сост., подгот. текста и примеч. *Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова.* М., 2004. С. 35, 38.

[65] Там же. С. 392.

[66] Там же. С. 387.

[67] Там же. С. 10.

[68] Там же. С. 119.

[69] *Гриц Т. С.* Указ. соч. С. 244, 245.

[70] Там же. С. 245.

[71] ОР ИМЛИ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 4–4об. Данная транскрипция фиксирует лишь основной слой черновика.

[72] Другое дело, что вполне возможны различные оценки тех или иных текстов. Так, Н. Башмакова в любопытной попытке формаль-

ного сопоставления текстов Гуро и Хлебникова, рассматривает рассказ «Охотник Уса-Гали» (*Baschmakoff N.* Гуро и Хлебников: Формы фрагментарного высказывания // Russian Literature (Amsterdam). 2004. Vol. 55. P. 37–52). По мнению Т. Грица, с которым мы согласны, это одна из «наиболее традиционных вещей» поэта (*Грец Т. С.* Указ. соч. С. 248).

[73] В сборнике также участвовали Е. Гуро, Екатерина Низен (псевдоним Екатерины Генриховны Гуро, 1874–1972), Д. и Н. Бурлюки, В. Каменский и С. Мясоедов.

[74] Кроме «Песни Мирязя» Хлебникова, проза в сборнике представлена текстами Н. Бурлюка, В. Кандинского и Б. Лившица. Из трех рассказов Бурлюка, фрагментом условно может быть названо программное стихотворение в прозе «Тишина Эллады». Как фрагменты воспринимаются три, и, возможно, все четыре «маленьких рассказа» Кандинского, а также посвященное художнице А. Экстер стихотворение в прозе «Люди в пейзаже» Лившица (см. подробный анализ этого текста: *Гаспаров М. Л.* «Люди в пейзаже» Б. Лившица. Поэтика анаколуфа // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 212–228).

[75] Мнения исследователей относительно жанровой природы «Песни Мирязя» расходятся. Т. Гриц считал, что первая половина написана прозой, а вторая — стихами (Указ. соч. С. 240, 242); редакторы «Собрания сочинений» включили произведение в том прозы.

[76] Пощечина общественному вкусу. М., [1912]. С. 7.

[77] Согласно редакторам «Собрания сочинений», первый текст относится к 1908–1909 гг., а второй к 1911 г.

[78] Тетрадь хранится в РГАЛИ, Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 60. Ошибку составителей «Пощечины» можно понять: в стихотворении «Кому сказатеньки...», начиная со строки «И зеркальные топила», Хлебников вдруг резко меняет тональность, так что оно тоже кажется составленным из двух разных произведений.

[79] *Хлебников В. В.* Творения 1906–1908 г. М. [Херсон], 1914. Ненумерованная страница. После смерти Хлебникова со схожим описанием процесса подготовки его произведений к печати выступил В. Маяковский: «Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова» (*Маяковский В.* В. В. Хлебников // *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 23). Сам Хлебников был непоследователен в вопросе о том, как надо редактировать его произведения. Хотя в основном он предоставлял право это делать своим соратникам по «Гилее», иногда результаты вызывали его протест: см. его «открытое письмо»

от 2(15) февраля 1914 г. (*Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. М., 2005. С. 225).

[80] *Хлебников В. В.* Творения... С. 1.

[81] Впоследствии весь текст публиковался под заглавием «Любовник Юноны».

[82] *Хлебников В. В.* Творения... С. 22.

[83] Там же. С. 59.

[84] Там же. С. 63.

[85] Названия стихотворений В. Каменского: «Жить чудесно. Ор. 1», «Развеснилась весна. Ор. 3. (В. Хлебникову)» и др.; двух прозаических вещей Е. Низен — «Детский рай. Ор. 1» и «Праздник. Ор. 2».

[86] *Раппопорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 14.

[87] *Иванов Вяч. Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. С. 119–120.

[88] Там же. С. 119, 120.

[89] Там же. С. 120.

[90] *Бобринская Е.* Коллаж. Фотомонтаж // *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 228–229.

[91] Там же. С. 232.

[92] Там же.

[93] *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // *Белый А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. *А. В. Лаврова*. Л., 1991. С. 12.

[94] Цит. по: *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 13.

[95] Т. Хмельницкая находит в ней подлинный «симфонизм замысла, применяющего музыкальные принципы контрапункта и переплетения насущных для Белого лейтмотивов, передающих всю сложность и противоречивость жизни в широком эпическом охвате, в ритме, нащупывающем пульс времени» (*Хмельницкая Т.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый: проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 113).

[96] *Белый А.* Симфонии. С. 89.

[97] *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 151.

[98] Там же.

[99] *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 18.

[100] *Белый А.* Указ. соч. С. 252–253.

[101] Там же. С. 253.

[102] Там же. С. 254.

[103] Там же.

[104] См., например, анализ «симфоний» в книге английского исследователя Р. Киса (*Keys R.* The Reluctant Modernist. Andrei Belyi and the Development of Russian Fiction, 1902–1914. Oxford, 1996. P. 118–157).

[105] *Брюсов В.* Среди стихов. Манифесты, статьи, рецензии. 1894–1924. М., 1990. С. 127.

[106] *Guro E.* Selected Writings from the Archives / Ed. Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Stockholm, 1995. P. 92.

[107] См. его объяснение принятых им текстологических решений в: *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза... С. 136.

[108] *Йованович М.* Некоторые вопросы мотивного и лейтмотивного строения сюжета *Небесных верблюжат* Елены Гуро // *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 406.

[109] Русские ведомости. 1915. 14 янв. Цит. по: *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Избранное... С. 231.

[110] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза... С. 32.

[111] Там же. С. 32–33.

[112] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Избранное... С. 39–40.

[113] *Ljunggren A.* Elena Guro's Literary Prehistory // *Guro E.* Selected Writings from the Archives / Ed. *Anna Ljunggren* and *Nina Gourianova*. Stockholm, 1995. P. 15.

[114] *Йованович М.* Указ. соч. С. 406.

[115] Там же. С. 77–78.

[116] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. Избранное... С. 67.

[117] *Топоров В. Н.* Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 226.

[118] Там же.

[119] «Смертное», «Мимолетное», «Сахарна», «Последние листья».

[120] Цит. по: В. В. Розанов: Pro et Contra. Антология. Кн. II / Сост. *В. А. Фатеев*. СПб., 1995. С. 180.

[121] *Розанов В. В.* Сочинения. Т. 2. Уединенное / Сост., подгот. текста и примеч. *Е. В. Барабанова*. М., 1990. С. 638–639.

[122] Там же. С. 639.

[123] Там же. С. 253.

[124] Там же. С. 195.

[125] Там же.

[126] Там же.

[127] Там же. С. 655. Термин «короб», к которому Розанов прибегнул во второй и третьей частях «трилогии», также подчеркивает спонтанность, непреднамеренность собранных в нем «листьев».

[128] Там же. С. 228. Отметим, что «За нумизматикой» — повторяющийся элемент в «трилогии», сам по себе семантически нейтральный.

Добавление «о политике и печати» указывает на предмет замечания Розанова, снимает потенциальную неопределенность: «рамка» текста превращается в значимую его часть.

[129] Там же. С. 252. В. Б. Шкловский указал на то, что эстетический эффект многих фрагментов вызван «пейзажем противопоставлений» — несоответствием между мыслью или переживанием и зафиксированными в сноске обстоятельствами их возникновения (см.: *Шкловский В. Б.* Розанов // В. В. Розанов: Pro et Contra. Антология. Кн. II. С. 331–333).

[130] *Розанов В. В.* Сочинения. Т. 2. Уединенное... С. 273–274.

[131] Там же. С. 227.

[132] Там же. С. 348, 349. Параллели между попыткой Розанова писать, как писали «до Гутенберга» и футуристическим бунтом не только против литературных иерархий, но и против технологии книгопечатания регулярно отмечаются исследователями.

[133] *Синявский А.* «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж, 1982. С. 115.

[134] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 326.

[135] *Crone A. L.* Rozanov and the End of Literature: Polyphony and the Dissolution of Genre in *Solitaria* and *Fallen Leaves*. Würzburg, 1978.

[136] *Синявский А.* Указ. соч. С. 112.

[137] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. 326.

[138] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904–1922. М., 2004. С. 306.

[139] См.: *Баран Х.* «Сверхповесть» Хлебникова «Дети Выдры»: Об одной архивной находке // Новое лит. обозрение. 2005. № 75. С. 184–199.

[140] Начало черновика — рукописный фрагмент, обнаруженный нами в амстердамском фонде Н. И. Харджиева (см. пред. примеч.).

[141] Объяснение этого композиционного решения см.: *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 444. В единственной предыдущей публикации «Сестер-молний» текст состоит из трех частей. См.: *Хлебников В.* Собр. произвед. Т. I–V / Под общ. ред. *Ю. Тынянова* и *Н. Степанова*; ред. текста *Н. Степанова*. Т. III. М., 1931. С. 155–170.

[142] В «Собрании сочинений» оба текста трактуются как поэмы.

[143] *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта // *Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000. С. 362.

[144] *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 317.

[145] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 122.

[146] См.: *Баран Х.* Египет в творчестве Хлебникова // *Баран Х.* О Хлебникове: контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 124–169.

[147] *Хлебников В.* Собр. произвед. Т. 4. С. 331.

[148] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 132.

[149] Ряд источников повести раскрыт в наших работах. См.: *Баран Х.* О Хлебникове: контексты, источники, мифы; *Баран Х.* Вокруг повести «Ка» Велимира Хлебникова // Фольклор, постфольклор, быт, литература. Сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб., 2006. С. 290–302.

[150] *Гриц Т. С.* Указ. соч. С. 251.

[151] Если бы замысел был осуществлен, результат озадачил бы самого прилежного поклонника творчества поэта, поскольку точек пересечения между этими двумя текстами совсем немного, как на уровне сюжета и персонажей, так и на уровне «идеологическом».

[152] Первая полная публикация «Досок судьбы», на основе сохранившихся рукописей, была осуществлена В. Бабковым (*Хлебников В.* Доски судьбы / Реконстр. текста, сост., коммент., очерк *В. В. Бабкова*. М., 2000). Несмотря на несомненную ценность этого издания, принятые в нем текстологические решения нельзя считать окончательными.

[153] *Хлебников В.* Доски судьбы... С. 10–11.

[154] Там же. С. 12.

[155] А также несколько стихотворных текстов, два из которых помещены в начале «Досок судьбы».

[156] О разных сторонах этого сложного произведения см.: «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы. М., 2008.

[157] *Hacker A.* Op. cit. P. 217.

[158] *Слобин Г.* Проза Ремизова. 1900–1921 / Пер. с англ. *Г. А. Крылова*. СПб., 1997. С. 142.

[159] Там же.

[160] *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. Взвихренная Русь. М., 2000. С. 546.

[161] Цит. по: *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 550.

[162] Там же. С. 549.

[163] Там же. С. 550.

[164] Там же.

[165] Там же. С. 551.

[166] Там же. С. 553.

[167] *Обатнина Е.* «Магический реализм» Алексея Ремизова // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 3. Оказион. М., 2003. С. 573.

[168] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М., 2000. С. 5.

[169] Указ. соч. С. 263.

[170] *Ремизов А.* Учитель музыки. Каторжная идиллия / Подгот. к печат., вст. ст. и примеч. *А. д'Амелия*. Paris, 1983. С. 556.

[171] А. В. Лавров называет древнерусские кодексы — сборники, своды, создаваемые писцами из разнородных материалов, вероятным

прообразом работы Ремизова над «Взвихренной Русью» (*Лавров А. В.* Указ. соч. С. 556–557).

[172] Цит. по: *д'Амелия А.* Поздние повести Ремизова: в поисках жанра // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 108.

[173] *Грачева А. М.* Басни. Кощуны и миракли русской культуры («Петербургский буерак» и «Мышкина дудочка» Алексея Ремизова) // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2003. С. 424.

[174] *д'Амелия А.* Поздние повести Ремизова: в поисках жанра. С. 109.

[175] А. М. Грачева пишет о влиянии «парадоксальной» формы «Опавших листьев» на организацию «Петербургского буерака» (Указ. соч. С. 428). Однако воздействие на творчество Ремизова модели нелинейной композиции, одним из создателей которой был Розанов, намного шире.

[176] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 7. Ахру. М., 2002. С. 37.

[177] О тетрадях см.: *д'Амелия А.* Указ. соч. С. 110–113.

[178] *Горалик Л.* Собранные листья *(об одном и том же всегда об одном и том же)* // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 241.

Г. К. Орлова

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

Русская литературная сказка конца XIX — начала XX в. представляет собой явление неоднородное в жанровом и стилистическом отношении. В ней своеобразно реализовывались тенденции, господствовавшие в культурном сознании эпохи. Расцвет жанра выглядит закономерным на фоне общего всплеска интереса к фантастическому в «серебряном веке». Увлечению фантастикой и мистикой сопутствовал повышенный интерес к фольклору, в частности фольклорной архаике и этнографии. Апеллируя к традиции, сказка обращается к фольклору, мифологии, литературе разных исторических эпох и народов, одновременно являясь благодатной почвой для реализации тенденции к индивидуальному мифотворчеству, что выражается, среди прочего, в стилизациях и контаминациях традиционных и новаторских сюжетов, влияет на язык и широту охватываемой тематики. Наряду с классическими типами сказки (волшебной, авантюрной и т. п.) появляются сугубо авторские жанровые образования, в том числе сказки с вкраплениями элементов легенды, притчи и др. Сказочные жанры предоставляют возможность реализации игровых форм репрезентации материала.

Разумеется, существовал огромный пласт, относящийся к так называемой литературе для детей и представляющий собой зачастую «поделки», произведения ремесленников, относящиеся даже не ко второму, а к третьему или четвертому ряду с точки зрения художественной ценности текста. Так или иначе, эти явления имеют значение в вопросах изучения развития литературы как единого процесса, отражающего различные исторические, культурные, социальные тенденции. Однако если рассматривать этот вопрос с точки зрения зримой эволюции жанра, с позиций проявления новаторских тенденций, интерес представляет именно так называемая *модернистская* сказка.

При всем разнообразии произведений, фигурирующих под названием «сказка», определяющим для их идентификации как образцов именно этого жанра является репрезентация чудесного как само собой разумеющегося, обыденного, а также ряд структурных особенностей, прежде всего использование традиционных жанровых маркеров (узнаваемых элементов сказки, таких как волшебные герои или предметы, характерные сюжетные ходы и т. п.). Однако ряд показательных текстов не несет в себе никаких характерных признаков этого жанра, и мы можем говорить о них как о «сказках» только на основании авторского определения, авторской «воли». Это в большой степени является следствием мутации, которую претерпевала сказка на рубеже веков (как в плане разрушения традиционной формы, так и в плане создания новых образований на основе уже существующей жанровой системы).

Несмотря на то, что некоторая часть сказок предназначалась детям, внимание к вопросам, в конечном итоге повлиявшим на формирование интереса к сказке, выводило ее за рамки детской литературы. Поиск онтологических и нравственных оснований человеческого существования, проблемы полярности мирового устройства, оппозиционности различных жизненных начал — от глобального противостояния Добра и Зла во вселенной до расщепления человеческого сознания, обилие микрофилософских концепций, оккультные учения[1], возникающие на фоне ницшеанской утраты Живого Бога, обусловили специфику сказочной фантастики конца XIX — начала XX в. со свойственными ей интересом к потусторонней тематике и аксиологической направленностью.

Любопытно, что сказка, являясь по сути периферийным жанром, на протяжении 1890–1910-х гг. не испытала существенной эволюции, в отличие от модернистской литературы в целом. И все же нужно отметить характерный феномен: в эти два десятилетия существует, разумеется, и традиционная литературная детская сказка, но большой пласт ярких произведений создается либо без учета детской аудитории, либо *детское* используется как маска для достижения иных эстетических целей. В 1910-е гг. пишут замечательные произведения для детей такие авторы, как Саша Черный, Максим Горький, Алексей Толстой, но в то же время появляются сказки М. Кузмина, Ф. Сологуба, явно рассчитанные на аудиторию, не ограниченную по возрастному критерию.

Характерная черта, отличающая область интереса модернистской сказки — особый тип фантастики, подразумевающий прорыв в трансцендентное, запредельное, доопытное, непознаваемое. Свойственная культуре «серебряного века» в целом, в сказке эта тенденция, генетически восходящая к романтизму, преломляется по-своему у разных авторов. С точки зрения развития сюжетной линии разрабатываются темы романтической мечты, рока, романтические сюжеты борьбы Добра и Зла, свершившейся судьбы, переживания сильного чувства — любви, ненависти, тоски, страха — с характерно подчеркнутым трагизмом, часто в качестве главных действующих лиц выступают персонажи с традиционно романтическим статусом: принцессы, влюбленные и т. д. («Очарование печали», «Отравленный сад» Ф. Сологуба; «Дубовичи» А. Амфитеатрова; «Время» З. Гиппиус).

Ярче всего представлена связь с романтической традицией в творчестве Ф. Сологуба. В центре его сказок, как и едва ли не большинства иных произведений — слияние, переплетение чудесного и реального. Однако двоемирие, свойственное поэтике писателя, отличается от традиционной романтической категории, обычно именуемой этим словом. Показательны в этом отношении сказки «Турандина» (1912), «Венчанная» (1913), «Мечта на камнях» (1912). Тайна «Мечты на камнях» сконцентрировалась в вопросе «Кто же я?». Сыну кухарки мечтателю Гришке чудится, что разговаривает он с принцессой Турандиной, что он — царский сын, погруженный в колдовской сон, забывший свое настоящее имя. Мечтательница Елена Николаевна («Венчанная») встречает лесных царевен (в «реальной» жизни они — обыкновенные дачные барышни), которые «венчают» ее как царицу. В этих сказках явственно виден «романтический» след. Герою, отличающемуся от других своими внутренними свойствами, в определенный момент открывается «настоящий» мир. В этой «параллельной» реальности ему иначе видятся все вещи, он получает способность различать подлинную сущность явлений, обладающих, как и он сам, двойной природой.

Турандина из одноименного произведения сказочным образом входит в жизнь, но, не принадлежа этому миру, так же неожиданно исчезает из него. Для обывателей, генеалогия образов которых восходит к гофмановским филистерам, это повод задуматься над практическими вопросами. «Купила сказка

место в жизни,— очарованием своим и сокровищами волшебного мешка»,— иронизирует Сологуб[2].

При сравнении «Турандины» с «Золотым горшком» Гофмана становятся ясными коренные отличия в позициях двух писателей. Правда, композиция сюжета выявляет между этими произведениями много общего. Это история любви молодого человека из реального мира и «чудесной» женщины, встречи и развития их отношений, приходящих к логическому завершению, и возникающего на этом фоне одновременного переплетения чудесного и обыденного и их взаимоотторжения. В обоих произведениях действуют и родственные с точки зрения литературной генеалогии персонажи-обыватели, сходны и так называемые волшебные подарки (используются они, однако, в разных целях и имеют разное композиционное и символическое значение) — волшебный мешочек в «Турандине» и золотой горшок в одноименной сказке Гофмана. Любопытно также, что и Ансельм, и Петр Антонович Буланин находятся в затруднительном материальном положении. Однако и в сюжетах, и вообще в поэтике двух сказок существует ряд существенных различий, позволяющих говорить о принципиальном художественном несовпадении романтизма Гофмана с символизмом Сологуба.

Гофмановский Ансельм — существо из реального мира, но не принадлежащее обыденности в полной мере, он — «недотепа», человек «не от мира сего», «музыкант» (в романтической иерархии это подразумевает высокий ценностный статус), что не мешает автору иронизировать по его поводу. Главный герой «Турандины» Петр Антонович — пародия на романтического героя, типичный филистер, «немузыкант». Знакомство с Серпентиной и ее отцом Линдгорстом «вовлекает» Ансельма в сказку и приводит к счастливой развязке. В «Турандине» сказка не только внутренне, но и внешне, на сюжетном уровне, вторгается в жизнь (Турандина пришла из сказки не по своей воле, вынужденно, и в сказку вернулась). Если в «Золотом горшке» главный герой «попадает» в чудесный мир, а точнее — этот мир ему открывается, то в «Турандине» именно сказка входит в жизнь героя, причем на совершенно бытовом реальном уровне, как буквально реализованная метафора.

В мире Гофмана важная закономерность — двойственное существование персонажей и даже неодушевленных предметов (Серпентина — змейка, дверное украшение — старая ведьма и т. п.) при одновременном внутреннем разделении героев на «хо-

роших людей, но плохих музыкантов» и «хороших музыкантов». В «Турандине» же, несмотря на то что сказка и жизнь проникают друг в друга, они остаются неслиянными, внутренняя дистанция между чудом и обыденностью внешне подчеркнута финальным уходом героини. Разделение персонажей на сказочных и реальных непреодолимо.

События, в результате которых меняется жизнь героев, также различны. Петр Антонович «призывает» Турандину (минутное желание человека вырваться из плена обыденности). Ансельм вовлечен в чудесные события внешне благодаря череде случайностей, однако это судьба, изначально предназначенная ему как человеку «не от мира сего». Таким образом, волшебный мир Гофмана открыт для избранных, хотя и представляет собой явление самодостаточное, в то время как у Сологуба любой контакт сказки с жизнью влечет за собой в общем-то печальные последствия.

В связи с этим можно говорить и о принципиально несовпадающих позициях авторов в отношении к основному противоречию — жизни (реальности) и сказки (поэзии, волшебства). Это несовпадение имеет и «вещное» выражение в структуре сказок. Волшебные подарки играют совершенно разную роль в композиции произведений. Мешочек Турандины обеспечивает героям благополучное существование в реальном мире, появляясь в начале, при становлении отношений героев, и определяет возможность сказки в жизни — это плата за ее существование, залог спокойствия, своего рода временное перемирие, компромисс между сказкой и жизнью. Золотой горшок, подарок Линдгорста героям — это вознаграждение, он венчает сюжет, но в то же время оказывается связан и с ироническим снижением, пародией на романтическую мечту (голубой цветок) в русле свойственной гофмановской поэтике двойственности. Возвышенное отношение автора к волшебному неразрывно слито (в отличие, например, от Новалиса) с иронией, пронизывающей всю ткань произведения. Трагизм же смоделированного Ф. Сологубом мира заключается как раз в невозможности преодоления пропасти, разделяющей сказку и жизнь. Ирония Сологуба ограничивается в выборе своего предмета противоречием между двумя мирами, пошлостью жизни реальной. Кратковременный контакт не приносит положительного результата.

Эта особенность авторской позиции проявляется еще более ярко в сказках «Снегурочка» и «Ёлкич». Там соприкосновение

двух миров трагично, оно приводит к непоправимым результатам. Движимые, казалось бы, благими побуждениями, взрослые приводят Снегурочку в теплый дом, чтобы она согрелась, они не могут поверить в то, что перед ними необычная девочка. В результате героиня погибает: чудесный ребенок тает. Герой сказки «Ёлкич», мальчик Сима, обречен с самого начала: он нежизнеспособен в силу пограничности своей природы, принадлежности не только миру людей, но и волшебному, странному миру. Он слышит и понимает то, что недоступно другим. Сказка заканчивается его нелепой, с точки зрения внешнего, обыденного существования, но закономерной, предрешенной с точки зрения логики внутреннего развития, гибелью.

Слияние реального и ирреального, переплетение волшебства и обыденности составляет существенную особенность поэтики сказок не только Сологуба, но и других писателей «серебряного века».

Отчасти сходным образом соотносятся реальный и ирреальный миры в творчестве А. Ремизова с его устремленностью в «недра земные», а также А. Амфитеатрова и З. Гиппиус. А вот у Н. К. Рёриха фантастическое пространство сказок отделено от мира обыденного, автономно. Если в сказках А. Амфитеатрова имеет место вторжение реального в ирреальное, чудесного в обыденное, всегда полное трагизма, и конфликты возникают в результате соприкосновения и взаимодействия пограничных миров, то во многих произведениях Н. Рёриха пространство едино, представляет собой некую измененную реальность, иную по отношению к привычной земной действительности, с конфликтами, протекающими внутри этого замкнутого мира. В творчестве же А. Ремизова, добавим, потустороннее воспринимается часто как обыденное, оно существует как бы в том же мире, но в ином измерении и может быть враждебно человеку.

Проблема осознания и репрезентации фантастического элемента в сказочной литературе связана с глобальным интересом к миру детства в его противопоставленности обыденной, «взрослой» реальности, к специфике восприятия ребенком явлений феноменальных и ноуменальных. Многие видели своеобразие сказочного чуда именно в ориентации на детское сознание. С такой отчетливостью, остротой этот вопрос пожалуй еще не стоял в литературе. Сказка, апеллируя к детскому, одновременно отталкивается от него. Несмотря на то что печатаются сказки преимущественно в детских изданиях, в прессе

идет дискуссия об их настоящем адресате, а также о пользе чтения сказок вообще (впрочем, уже в конце XIX в. сторонники сказки преобладают).

Н. Леонтьева, например, относится к тем критикам, которые защищали сказку, считая ее такой же естественной «необходимой пищей для детской фантазии», как материнское молоко для младенца[3]. Иной точки зрения придерживался И. И. Феоктистов, называя «чтение детьми сказок» явлением органичным, но осуждая тем не менее «искусственное затягивание периода увлечения ими»[4] в ущерб науке. Он не одобрял сказку как произведение фантастическое (отрицал Гофмана за его пристрастие к фантастике, достоинство же сказок Андерсена, например, он видел в том, что в них «фантастическое не есть цель», а «служит только формою для выражения его самых задушевных убеждений...»[5]), но признавал этот жанр с формальной точки зрения, как способ выражения идеи, отличая ее, однако, от притчи и аллегории. «Хороша только та книга, которую читал с восторгом в детстве и которую с чувством тихой радости прочтешь и в зрелых летах»[6],— писал И. И. Феоктистов в 1891 году. Автор указателя «Что читать детям до пятнадцати лет» М. Лемке цитирует высказывание В. Г. Белинского, где знаменитый критик называет полезным для детей то произведение, «которое в состоянии занимать взрослых...»[7] Ту же мысль высказал в письме к Г. И. Россолимо А. П. Чехов[8].

Различное отношение критики к сказке ярко проявилось в дискуссии, развернувшейся на рубеже веков вокруг произведений Х. К. Андерсена. Споры об адресате сказок датского писателя, вероятно, были столь оживленными по причине их мнимо-наивной формы повествования. В уже упомянутом письме к Г. И. Россолимо А. П. Чехов называет Андерсена среди писателей, которые «охотно читаются детьми, взрослыми тоже»[9]. Редким достоинством считал эту черту сказок Андерсена Н. В. Чехов. В своей книге «Детская литература» он отмечал, что сказки датского писателя «принадлежат к тем немногим произведениям литературы, которые одинаково нравятся и взрослым и детям, которые можно перечитывать в каждом возрасте и находить в них все новые и новые красоты, все более и более глубокие мысли»[10]. Иное отношение демонстрируют рецензенты «Русской мысли» (1888) и «Северного вестника» (1894): первый называет Андерсена «неподражаемым “писателем для детей”, знакомым нам исключительно по своим сказкам»[11], второй считает его «одним из самых талантливых писателей для

детей»[12]. Критик «Русской мысли» (1894) в рецензии на Собрание сочинений Андерсена в переводе супругов Ганзен занимает промежуточную позицию. Он называет Андерсена писателем, «стяжавшим всемирную известность своими *сказками* для детей», а само издание «при разумном распределении чтения» — «превосходнейшим образовательным пособием для всех возрастов»[13].

В работах, посвященных детской литературе, в связи с отстаиванием необходимости чтения сказок в детском возрасте встречается сравнение состояния детского возраста с «состоянием младенчества»[14] народа, в котором и создавались первые сказки. Так, А. Хирьяков отмечает, что «маленький читатель по многим своим свойствам стоит очень близко к древнему человеку», оговаривая, однако, необходимость тщательного отбора сказок для чтения детям. «Ведь если сегодня колдунью в котел и завтра колдунью в котел, то послезавтра нельзя говорить о прощении врагам, потому что и детскому уму не чужда логика»[15],— обосновывает Хирьяков свое убеждение.

Наиболее яркие, оригинальные авторские сказки рубежа веков, такие, например, как «Свадьба контрабандиста» или «Дубовичи» А. В. Амфитеатрова, «Придворный ювелир» А. М. Ремизова, «Покой» и «Правила добра» Л. Н. Андреева (1911), «Политические сказочки» Ф. К. Сологуба (1906) или «Иван Иванович и черт» З. Н. Гиппиус (1905), едва ли можно считать предназначенными для детского чтения. Одни насыщены пугающей мистикой (например, «живые мертвецы», колдуны, питающиеся живыми людьми и покойниками, в сборниках А. Ремизова «Докука и балагурье» (1914), содержащем обработки сказок, сделанные в 1905–1912 гг., «Укрепа» (1916)), другие представляют собой философские размышления на тему жизни и смерти. Так, диалог Ивана Ивановича и черта из сказки З. Гиппиус полон иронии и скептицизма. Прогрессивный общественный деятель Иван Иванович становится жертвой собственного высокоумия, путаясь в дьявольских, в прямом смысле слова, тенетах. Вступая в диалог с «отцом лжи», герой поддается его логике, чего не происходит с теми, кто в простоте держится подальше от лукавого: «два оборванца» из эпилога сказки, «взглянув ему в лицо — вдруг оба плюнули и, заворчав, <...> шарахнулись назад, во мрак. Черт не обратил на них ни малейшего внимания: это, вероятно, были люди не по его специальности»[16]. Важный сановник из «Покоя» Л. Андреева также оказывается обманутым «дьявольской» логикой. Черт в

«Правилах добра» становится жертвой собственного аналитического ума.

Своеобразно осуществлялось представление о связи чудесного и детского внутри самих сказок. В сказке рубежа веков были представлены и «очевидные» приемы, когда чудесное появляется для или из-за ребенка (малоинтересные с «технической» точки зрения случаи явной адресации детям, когда сказка написана специальным «детским» языком,— сказки О. Беляевской, Ф. Домбровского, Е. Шведера, А. Алтаева (Ямщикова М. В.); способ, когда в качестве реалистической мотивации, связующего звена между действительностью и фантастикой используется сон ребенка или прием рассказывания ребенку чудесной истории, что сопровождается возникновением рамочной конструкции,— «Случай с Евсейкой» М. Горького, «Дождинка», «Русалочий гребень» Т. Чехлатовой, «Маша и мышки» А. Толстого, некоторые сказки Д. Мамина-Сибиряка, «Сказка о стальных перьях» Э. Пименовой). Как правило, эти связи тоньше в модернистской сказке. Связь реального и ирреального может представать в совершенно иной интерпретации: чудесное не нуждается в оправдании, оно присутствует в реальности незамеченным, обнаруживаясь перед острым и непосредственным восприятием ребенка. В сказках Ф. Сологуба «Снегурочка» и «Ёлкич» (1908) общение с фантастическими персонажами ничем не затруднено и не требует никаких специальных условий. В сказке «Мечта на камнях» (1912) мир фантастического является ребенку в видении, реальность которого не вызывает у него сомнений. В «Чуде отрока Лина» (1906) ребенок сам становится посланцем этого мира. Не скрываются перед детьми бесенята А. Ремизова, «... малым ребятам они ничего не делают, и днем при них не скрываются, по своим делам ходят, как при своих...»[17] В «Снежном доме» А. Толстого мальчик Петечка играет с дочкой домового. В подобных произведениях персонажи-дети используются как средство репрезентации иной реальности, как инструмент, с помощью которого реальное соединяется с ирреальным.

Важное место в поэтике сказки «серебряного века» принадлежит игре как способу утверждения подлинности чудесного. Наиболее репрезентативны в этом смысле «К морю-океану» и «Посолонь» (1907) А. Ремизова. Эти циклы насыщены фольклорной архаикой: игровыми формулами, считалками, колядками, заговорами. Игровой пласт в этих сказках нельзя считать реалистической мотивацией в чистом виде, он не заставляет

ставить под сомнение подлинность происходящего, но лишь создает дополнительный план прочтения. В то же время автор как бы лукавит с читателем: рационалистические попытки разложить художественную реальность на отдельные, взаимопроникающие пласты натыкаются на непосредственность заданной в произведении оценки. Игры детей не являются оправданием фантастического, игра и магия не существуют как параллельные миры — реальный и нереальный или же посюсторонний и потусторонний, они даже не равны друг другу, они и есть одно и то же, нерасчленимы. Ремизов обращался не только к ритуальным формам фольклора. В его «сказочном тереме» можно найти традиционные волшебные сказки («Сказка о Медведе, трех сестрах и Зайчике Иваныче»), сказки, генетически связанные с быличками (многое в цикле «Докука и балагурье»).

Совершенно иной аспект игры видим в текстах, несущих на себе отпечаток влияния западноевропейской литературной сказки. Ее влияние ощутимо во многих произведениях начала XX в. Появляется продуктивный впоследствии поджанр, представляющий собой рассказ о каком-то интересном, увлекательном, часто забавном эпизоде из жизни персонажей: детей, животных, игрушек. Такого рода произведения построены обычно в форме «приключения», как в сказках Саши Черного «Нолли и Пшик», «Красный камешек», А. Толстого «Прожорливый башмак», «Снежный дом», «Маша и мышки», Н. Санжар «На огороде бабушки Матрены» и др.

Написанная в андерсеновском духе сказка «Нолли и Пшик» (1912) представляет собой рассказ о приключениях куклы и паяца. Ожившие игрушки «притворяются» неживыми, даже в присутствии кошки они не должны выдать себя: «Заговори только при ней — всему дому станет известно»[18]. Причина не указана, это положение задано в тексте как само собой разумеющееся и единственно возможное. Свидетелей необычайного происшествия нет, завеса не приоткрывается и для ребенка. Таким образом, все развитие действия представляет собой допущение, некую вероятность, событие, которое, возможно, не произошло в реальности. Автор предлагает читателям поиграть в детскую игру «понарошку». В том же ключе написана сказка А. Толстого «Прожорливый башмак» (1911) с той только разницей, что характеры не «прописаны», упор делается на приключение, развитие действия.

Герой сказки Саши Черного «Красный камешек» (1912) получил от чудесного персонажа на один день камешек, позволяющий понимать язык животных. На следующее утро камешек исчезает. Здесь мы снова сталкиваемся с ситуацией допущения. Произведение заключает в себе два возможных толкования. Первое: все происшедшее — волшебство. Согласно второму, происшедшее — игра детской фантазии. Характерно, что, в отличие от сказок Сологуба, в этой сказке волшебство можно воспринимать как своеобразную мотивацию происшедшего чуда (игра по правилам). Чудо Сологуба не имеет отношения к волшебству, оно происходит не по какой-то причине, не благодаря чему-то, но просто существует в реальности, как и все остальное. Чудо Саши Черного происходит на детской игровой площадке.

Сказки Сологуба, в отличие от сказок Саши Черного, по языку, стилю и сюжету не ориентированы на читателя-ребенка, хотя их героями являются дети. Сологуб апеллирует к специфике восприятия ребенка, которое характеризуется в сущности как синкретичное. Ребенок не вырван из мира ноуменального, его взгляд сохраняет изначальную непосредственность и соответственно может быть использован как способ проникновения, окно в потусторонность. Для А. Ремизова детское еще и своеобразная маска, имитация, что отсылает к проблеме стилизации в сказке «серебряного века» в целом.

Серьезные изменения происходят с точки зрения понимания специфики жанра. Сказка на рубеже веков претерпевает два разнонаправленных изменения. С одной стороны, происходит сужение понимания того, что есть сказка сама по себе, в сравнении с восприятием XIX в. (сказка — то, что сказывается, короткое увлекательное повествование далеко не только с фольклорными истоками), с ограничением поля, охватываемого понятием «сказка», рамками чудесного, фантастического. С другой стороны, происходит расширение границ внутри жанра в современном понимании, появляются различные инварианты, жанровые разновидности, в то время как XIX в. представляет нам преимущественно волшебную и сатирическую сказки, корнями уходящие в народную культуру. Эта особенность — использование большого спектра жанровых разновидностей — является одним из проявлений основополагающего свойства модернистской сказки — универсализма. Новые элементы поэтики привносятся в традиционные волшебные сказки, сказки о животных/растениях и вещах. Сказочная фантас-

тика отдаляется от традиционных образов и сюжетных ходов. Ее особенностью становится свобода в поиске фантастического сюжета, персонажей и приемов, открытость влиянию других жанров. Любопытно, что, помимо существующего «классического» типа анималистических сказок или сказок о природном мире и о вещах — А. Толстого, М. Горького, Д. Мамина-Сибиряка, А. Ремизова («Лиса-Летунья»), З. Гиппиус («И звери»), Ф. Сологуба («Лучишка в темничке») и др.,— возникает разновидность, несущая следы возврата к анимистическому восприятию мира[19], не свойственному ни литературной сказке XIX века, ни западноевропейской литературной сказке. В «Соломенном женихе» А. Толстого («Сорочьи сказки», 1909) в персонажах-людях воплощаются явления природы. Соломенный жених Василисы, данный овинником, замерзает в снегу, а по весне превращается в всколосившуюся рожь, сама же Василиса становится цветами-васильками, с рожью переплетающимися. В «Дубовичах» А. Амфитеатрова воскресает и умирает пантеистическая религия предков: дух старого дуба берет в жены юную дочь владельца усадьбы и погибает под топором, оставив после себя сына с родимым пятном в виде дубовой ветки. Смена времен года — стержень цикла «Посолонь» А. Ремизова (1907), использующего образы календарной фольклорной архаики. «Дикий бог» Ф. Сологуба функционально выстраивается на эксплуатации темы страха — обожествления людьми дикого зверя.

Характерной чертой сказки рубежа веков являются вкрапления элементов других жанров (или даже смешение жанров), таких как быличка (контаминации сказки и былички в сборниках А. Ремизова «Докука и балагурье», «Укрепа»; некоторые из «Сорочьих сказок» А. Толстого, позже выделенных им в «Русалочьи сказки»), притча (Н. Рёрих. «Гримр-викинг», «Старинный совет»), эссе (Н. Рёрих. «Марфа-Посадница»), возрожденческая новелла (элементы западноевропейской новеллы эпохи Возрождения в сказках М. Кузмина), легенда (А. Амфитеатров. «Мертвые боги», Н. Рёрих. «Девассари Абунту», «Лаухми Победительница», «Миф Атлантиды»), апокриф (З. Гиппиус. «И звери», Н. Рёрих. «Великий ключарь»), памфлет (М. Кузмин. «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале»), былина (Н. Рёрих. «Лют-Великан»), святочный рассказ (А. Толстой. «Русалка»), побывальщина (А. Толстой. «Водяной»). Смешение жанров особенно характерно для Н. К. Рёриха. Его сказки, как видно уже из приведенных заглавий, носят черты восточных

сказаний, притч, апокрифов, былин. Включенная в книгу «Сказки» «Царица Небесная» представляет собой похвалу Пресвятой Богородице, «Замки печали» — небольшую поэтическую зарисовку. В сказке «Клады» есть черты заговора и сказа; певуче и таинственно звучит текст: «От Красной Пожни пойдешь на зимний восход, будет тебе могилка-бугор. От бугра на левую руку иди до Ржавого ручья, а по ручью до серого камня»[20]. В то же время традиционные формулы оттеняются замечаниями и оценками простого человека: «Намедни чинился у меня важный человек. Он говорил, а я услыхал... Сановитый был человек»[21].

В «Мифе Атлантиды» можно увидеть контаминацию сказки и легенды. Любопытно, что произведение входит в сборник, озаглавленный «Сказки», но в названии несет отсылку к мифу — это частное проявление принципа жанрового универсализма. Ориентация на легенду заключается в претензии на достоверность в прошлом (отсылка в далекое прошлое), а также в способе изложения («возвышенный» стиль). Однако сюжет о мифической Атлантиде явно недостоверен, отсутствует свойственный легенде способ мотивации фантастического как проявления сверхъестественного. Напротив, некоторая «естественность» происшедшего затопления, а также относительная пространственно-временная замкнутость повествования позволяют говорить об элементах сказочной поэтики, хотя произведение безусловно далеко от жанра сказки в традиционном понимании, как в отношении способа экспликации идеи (наказание за отвержение любви — отвержение владыкой любви своих подданных — постигает целый континент), так и в смысле развития сюжета (некоторая «скомканность» и непредсказуемость финала и откровенная его несказочность, пессимистичность).

Установка на универсальность проявляется также в ориентации на различные мифологические системы, фольклорные и литературные традиции, открытость всевозможным культурным влияниям. Эпоха рубежа веков представляет собой источник неисчислимых богатств с точки зрения восприимчивости к различным традициям в сочетании с тенденцией к индивидуализации. Происходит всплеск интереса к фольклору и мифологии, истории и этнографии как отечественной, так и зарубежной на разных этапах развития культуры, однако миф как таковой приобретает иное звучание в литературе «серебряного века».

Условно можно разделить сказки на находящиеся в поле материнской и «чужой» культуры, на обращающиеся к фольклорной или литературной традиции[22]. Фактически разделение это упрощенное. В творчестве разных писателей можно встретиться с использованием реалий различных культур, со стилизацией, а также с опосредованным влиянием первоисточника. Существует большая группа произведений, находящихся в русле материнской культуры и использующих структурные особенности и образность русских народных сказок (А. Ремизов. Ряд сказок из сборника «Докука и балагурье», циклов «Посолонь» и «К морю-океану»: «Зайка» (1905), «Зайчик Иваныч» (1906), «Котофей Котофеич» (1907); А. Толстой. «Сорочьи сказки»; Н. Телешов. «Крупеничка»; Д. Мамин-Сибиряк. «Сказка про славного царя Гороха и его прекрасных дочерей, царевну Кутафью и царевну Горошинку», «Аленушкины сказки»; многие сказки Ф. Сологуба; З. Гиппиус. «И звери»; стихотворные сказки А. Коринфского, К. Фофанова, С. Клычкова, С. Басова-Верхоянцева, А. Барыковой, М. Лохвицкой), однако для большого числа сказок характерным является интерес к контексту чужой культуры. Наряду с переводами и пересказами иностранных сказок возникают оригинальные сказки, использующие разнообразные культурно-мифологические модели. При этом присутствие элементов стилизации становится почти неизбежным. Особенно ярко этот момент проявляется в сказках, смыкающихся с другими жанрами[23]. Этнографический интерес русской литературы обращается на Запад — например, на античную мифологию («Мертвые боги» А. Амфитеатрова) или средневековую европейскую культуру («Белая цапля» Н. Телешова (1900), сказки М. Кузмина) — и на Восток («индийские» сказки Н. К. Рёриха).

В текстах, содержащих апелляцию к фольклорной традиции, последняя существует в опосредованном, пересозданном виде. В сказках, обращающихся к чисто литературной традиции, фольклорно-мифологические корни предстают в уже переосмысленном литературным первоисточником виде (к таковым можно также отнести многие сказки Ф. Сологуба).

«Северная легенда» И. Бунина «Велга» (1895) построена на эксплуатации скандинавской темы. Суровое северное море, потомки викингов — и среди бушующей стихии бушующее чувство молодой женщины. Хотя невозможно с точностью утверждать, что «Велга» испытала влияние андерсеновской «Русалочки», однако ряд сюжетных особенностей и общий «север-

ный» дух легенды Бунина дают основания для такого предположения. Любящая без надежды на взаимность Велга, как и Маленькая русалка, жертвует собой ради любимого Ирвальда, сердце которого принадлежит ее сестре Снеггар. Как и Русалочка, она обращается к колдунье за помощью, а затем, зная, что превратится в чайку, и юноше неведома останется ее жертва, спасает его. Повествование предваряется описанием северного моря и тоскливых криков морской птицы. Это создает некую дистанцию между временем, в котором ведется рассказ (и соответственно повествователя и слушателя), и временем действия — прием, использующийся как при рассказывании сказки, так и легенды.

Связью с традицией и принадлежностью к той или иной жанровой разновидности во многом определяется язык сказок. Наиболее ярко эта черта предстает в стилизациях.

Обращение к стилизации характерно для Н. К. Рёриха. Его сказки, написанные ритмизованной и частично метризованной прозой, отличает использование коротких эмоциональных предложений, восклицаний, патетическая приподнятость стиля. Подражание народному певучему языку — в сказках «Клады» (1912), «Города пустынные» (1910). В ряде сказок абзацы выполняют ту же функцию, что и куплеты в песне. Каждое новое предложение начинается с глагола, обозначая некое отдельное действие-событие. Каждый абзац представляет собой некоторую последовательность действий-событий, определенный этап развития общего действия. Атмосфера постепенно сгущается, нагнетается, в отдельных случаях разряжаясь в момент кульминации, расположенной ближе к концу произведения. В сказках «Замки печали» (1906), «Граница царства» (1910) абзац равен одному предложению или нескольким очень коротким. Это создает впечатление прерывистости речи, текст как бы перебивается вздохами, живым дыханием. Интересно, что одним способом — таким специфическим членением текста — достигается стилизация под восточную легенду («Лаухми Победительница», 1908), заговор («Клады», 1912), славословие («Царица Небесная», 1910).

М. Кузмин «играет» с различными историческими эпохами, ведя повествование в несерьезном тоне. Это создает ощущение дистанции, так что даже ценностный аспект произведения воспринимается несколько отстраненно, и поддерживает иллюзию заданной в тексте удаленности происходящего во времени. Таковы сказки-повествования о чьей-то судьбе с характерной для

них поучительностью, фабульностью, нанизыванием на сюжетную нить однородных событий («Послушный подпасок», «Дочь генуэзского купца», «Рыцарские правила», «Принц Желание»).

В той или иной степени, на образном, лексико-синтаксическом уровнях элементы стилизации встречаются у разных художников: А. Амфитеатрова, Н. Телешова, Н. Гарина-Михайловского, Д. Мамина-Сибиряка, А. Толстого, А. Ремизова,— являясь одной из граней характерной черты сказки рубежа веков — эстетизма.

И все же наиболее существенной чертой, определяющей специфику сказки «серебряного века», является попытка философского осмысления картины мира. «Философская» подоснова составляет важную особенность всей вообще модернистской сказки. Л. В. Овчинникова отмечает, что «практически любое обращение к сказке в это время было связано со стремлением авторов к осмыслению общих, глобальных проблем истории, человеческой судьбы»[24], «стремлением авторов через объединение сказочно-фантастического и реального понять смысл действительности, объяснить устройство мира, возможности его развития и место человека в нем»[25]. Практически во всех произведениях просматривается образ рефлектирующего автора, выражается эта рефлексия через иронию, как, например, в сатирических сказках Л. Андреева, Ф. Сологуба, через попытки объяснения психологического состояния главного героя («Время» З. Гиппиус), через авторские ремарки, комментарии к происходящим событиям, или же используется какой-либо другой способ репрезентации. Автор-повествователь является одновременно автором-философом, произведение — высказыванием, художественным воплощением авторской идеи. Однако существовали сказки, в которых эта тенденция достигала наибольшего выражения, их можно определить по преимуществу как философские. Имеются в виду произведения, построенные целиком на эксплуатации какой-то мысли, такие как «Придворный ювелир» А. Ремизова, «Иван Иванович и черт» З. Гиппиус, «Покой», «Правила добра» Л. Андреева. Фабула в них не столь важна, интрига выражена на вербальном уровне, с точки зрения событийной интерес могут представлять зачин и концовка.

Черт в «Правилах добра» «вдруг возлюбил добро»[26], однако постоянные противоречия, которые обнаруживает его рассудок при попытках выяснить, «что есть добро и как его де-

лать так, чтобы не вышло зла»[27], превращают его существование в ад. В те минуты, когда «совершается» добро, черт даже не подозревает об этом, когда же хочет осознанно поступать «по правилам», то совершает «ошибки». Обращение к так называемым «вечным» вопросам высшего порядка переводит фантастику модернистской сказки на несказочный уровень через сообщение ее философской подоснове семантики трансцендентного.

Как общая тенденция сказочного творчества конца XIX — начала XX вв. выделяется тяготение к созданию циклов, основанных на тематическом или жанровом принципе (Д. Мамин-Сибиряк. «Светлячки», «Аленушкины сказки»; А. Толстой. «Сорочьи сказки», «Русалочьи сказки»; Ф. Сологуб. «Политические сказки», «Книга сказок»; Л. Андреев. «Сказочки не совсем для детей»; А. Ремизов. «Посолонь», «К морю-океану», «Докука и балагурье»)[28], что сопровождается, как правило, соблюдением стилистического единства. Возможно использование стилистического единства или даже такого субъективного элемента повествования, как настроение, и в качестве основного объединяющего признака (А. Амфитеатров. «Красивые сказки»). Тонко продуман принцип организации произведений в циклы и в сборники у А. Ремизова. Как верно пишет исследователь, «основная идея каждого сборника распадается на ряд тем, представленных в отдельных циклах и контрапунктически сопряженных друг с другом в композиционном целом книги»[29].

Пристальное внимание к вопросам этики, однако, не менее важная черта творчества писателей конца XIX — начала XX вв. Эта проблема гораздо шире, чем поиск в сказках морали, нравственной идеи или поучения. Основной существенный момент, характеризующий ценностный аспект литературной сказки «серебряного века», заключается в том, что нравственная проблематика в ней неотделима от трансцендентной. Это слияние порождает такую важнейшую особенность модернистской сказки, как череда инфернальных образов. Темы судьбы, искушения, отношений с потусторонним миром, вовлеченности человека в процессы, происходящие во вселенной, тема Добра и Зла[30] в своеобразной форме преломляются в сказках.

«Нечистая сила» в сказках многолика. Разные авторы представляют различные взгляды на происхождение, функции демонических персонажей и их отношения с человеком. «Мэтром» в этой области по праву можно назвать А. Ремизова.

Помимо существовавших в народной мифологии, он создал множество персонажей «низшей демонологии», различных природных духов земли, воды, леса, воздуха, снабдив каждый вид персональной характеристикой и родословной. Амплитуда очень широка — от вполне безобидных до весьма опасных. Особый разряд представляют «бывшие люди» — упыри, колдуны, оборотни. Эти персонажи пользуются явным расположением автора. Для пересказа Ремизов также преимущественно выбирал «страшные» сказки. Главное, что объединяет всех их разнообразных персонажей,— тотальное противостояние человеку, отличное от человеческого существование в особом состоянии.

Персонажи демонического ряда, представленные в «Красивых сказках» А. Амфитеатрова, также находятся в иных измерениях по отношению к человеку. Пересечение с ними гибельно, хотя бы то или иное существо и не было прямо враждебно людям. Гибельно даже расположение этих созданий. Царевну Аделюц из одноименной сказки полюбил страшный морской ворон — олицетворение погибели человеческой души, и тщетны были усилия матери спасти дочь. Нечистый в обличии красивой девушки погубил Николая Дубовую-Голову из «Свадьбы контрабандиста». Но и люди могут иной раз причинить им вред, как это происходит в сказке «Дубовичи», где старый дуб — языческий кумир погибает под топором. Как видно из этих произведений, Амфитеатров разделяет «дьявольское» демоническое и «старых» богов. Если первое откровенно враждебно людям и наделено всеми атрибутами Зла, то языческое начало всего лишь вступает в трагически неразрешимый конфликт с «новым порядком», не отождествляясь со стихией инфернального.

Абсолютно невинны демонические персонажи у Д. Мамина-Сибиряка, в стихотворной сказке Поликсены Соловьевой «Как бесенок попал на елку». Они представляют собой уже исключительно факт литературы, утратив свою бесовскую сущность. На промежуточной ступени между человеком и демоном, реальностью и ирреальностью — маленькая лесная нечисть в сказках М. Пожаровой «Мохнач» и Н. Манасеиной «Кикимора».

Несколько сложнее обстоит дело в сказках А. Толстого, соединяющих элементы быличек, святочных рассказов, побывальщин, народных детских сказок. В сказке «Русалка» впечатление от страшноватой истории о том, как русалка погубила

старого деда, нивелируется скептической концовкой, в которой выражается сомнение в правдивости рассказа. Демонические персонажи могут быть враждебны людям и животным, могут помочь в благодарность за оказанную услугу («Звериный царь») или отомстить («Хозяин»). Анчутки Ремизова («Банные анчутки», 1914) зло подшучивают над людьми, шутки эти могут стоить жизни. Анчутка Толстого («Звериный царь») может причинить вред, вызывает страх, но угодить ему означает извлечь пользу и для себя. Мотив глобального противостояния Добра и Зла — в сказке «Странник и змей». Зло, традиционно воплощенное в образе змея, ничего общего с домовыми и овинниками не имеет, общение с ним гибельно для души. Таким образом, в сказках Толстого воплотилось народное полуязыческое-полухристианское представление о потустороннем мире с возможностью для людей вступать в обоюдовыгодный контакт с представителями этого мира, но одновременно с наличием полюсной модели бытия (борьба Света и Тьмы).

Совершенно в ином ключе развивается инфернальная тематика в сказках Л. Андреева «Покой» и З. Гиппиус «Иван Иванович и черт» и «Время» (1896), представляющих ее философское осмысление в русле литературной традиции.

В отношении Ф. Сологуба верным кажется высказывание И. А. Тихонова о способе представления зла как объективированной сущности мира в литературном произведении[31]. Оно может не находить четкого воплощения в сюжете, разливаться «в воздухе», пронизывать собой ткань художественного произведения, весь его универсум. Однако в сказке «Царица поцелуев» (1921) зло воплощается в традиционном типе искусителя рода человеческого, при этом автор избегает конструирования зрительного образа, ограничившись действием его голоса, что создает помимо нюансов в развитии интриги некую иллюзию невидимого присутствия на протяжении всего повествования.

Этический аспект сказочного жанра всецело находится в рамках тотального разделения реальности на положительно и отрицательно заряженные начала. Назидательный элемент, разумеется, изначально в большой степени свойствен сказке как жанру, однако сказка «серебряного века» подразумевает особое разнообразие способов его выражения. Лучшим образцам жанра чуждо резонерство, примитивное морализаторство. Ценностный момент может выражаться имплицитно, например, при помощи апелляции к определенной жанровой разновидности,

устойчиво маркированной как аксиологичная (использование элементов притчи Н. Рёрихом в «Детской сказке» (1893), «Гримр-викинге» (1899)) при помощи традиционных приемов: персонификации (например, персонификация в образах животных различных пороков в «Сорочьих сказках» А. Толстого); аллегории; иронии; сюжетной логики (Добро побеждает Зло); вербальных характеристик. Эти приемы характерны для подавляющего числа сказок таких авторов, как Н. Телешов, Н. Гарин-Михайловский, К. Чуковский, Д. Мамин-Сибиряк («Алёнушкины сказки»), Тэффи («Утка», «Таракан»). М. Горький в «Самоваре» (1909–1917) использует сразу несколько способов экспликации идеи: персонификацию (как основу), иронию, речевые характеристики персонажей и авторские ремарки. Примером наивного морализаторства — в общем-то не менее характерного для литературы эпохи, чем отмеченные выше случаи — может служить сказка Н. Манасеиной «Пойманная молния», а также многие тексты Л. Чарской.

В чуждых психологизма сказках М. Кузмина важна изначально заданная либо постепенно раскрывающаяся ценностная шкала. Героиня «Золотого платья» (1913), отказавшись от многого из жалости к людям, получает вознаграждение, намного превышающее все то, что она потеряла. В сказке «Шесть невест короля Жильберта» (1913) идея эксплицируется в тезисах, эволюционирующих от начального «Мне совсем не важно, что ты говоришь... а важно то, что ты делаешь»[32] до финального «Сами поступки ничего не значат, а важны причины, их породившие, а главное, люди»[33].

Самостоятельный пласт литературных явлений представляют собой сатирические сказки, образующие особый поджанр среди всего многообразия сказок рубежа веков и с точки зрения особенностей поэтики, и с точки зрения связи с традицией. Но этот вопрос, как и вообще проблема смеха в сказке «серебряного века», составляет тему отдельного исследования.

---

[1] См.: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.

[2] *Сологуб Ф.* Турандина // *Сологуб Ф.* Капли крови. Избранная проза. М., 1992. С. 334.

[3] *Леонтьева Н.* О детском чтении (Из наблюдений учительницы) // Образование. 1905. № 11/12. С. 128.

[4] *Феоктистов И. И.* К вопросу о детском чтении. СПб., 1891. С. 106.
[5] Там же. С. 101.
[6] Там же. С. 98.
[7] *Лемке М.* Что читать детям до пятнадцати лет. СПб., 1910. С. 7.
[8] См.: А. П. Чехов — Г. И. Россолимо 21 января 1900 года // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 9. Письма. М., 1980.
[9] Там же. С. 19.
[10] *Чехов Н. В.* Детская литература. М., 1909. С. 170.
[11] *Т. А.* Г. Х. Андерсен // Русская мысль. 1888. № 3. С. 98.
[12] Без подп. Иллюстрированные сказки Андерсена; Сборник сочинений Андерсена: В 4 т. // Северный вестник. 1894. № 2. С. 63.
[13] Без подп. Собрание сочинений Андерсена: В 4 т. // Русская мысль. 1894. № 12. Библиографический отдел. С. 584.
[14] *М. А. Ч.* Воспитательное значение сказки // Воспитание и обучение. 1894. № 1. С. 45.
[15] *Хирьяков А.* Сказки, собранные братьями Гриммами. Иллюстрированная сказочная библиотека // Образование. 1896. № 2. С. 109.
[16] *Гиппиус З. Н.* Иван Иванович и черт // *Гиппиус З. Н.* Собр. соч. Т. 3. М., 2001. С. 506.
[17] *Ремизов А. М.* Банные анчутки. Из книги «Укрепа» // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 384.
[18] *Черный С.* Нолли и Пшик // *Черный С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1996. С. 189.
[19] См.: *Крохина Н. П.* Миф и символ в романтической традиции. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
[20] *Рёрих Н. К.* Клады // *Рёрих Н. К.* Сказки. Л., 1991. С. 47.
[21] Там же. С. 48.
[22] Л. Л. Фиалкова говорит также о художественной генеалогии персонажей, мифологической, фольклорной, литературной (см.: *Фиалкова Л. Л.* Гоголевская традиция в русской фантастической прозе конца XX в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1985).
[23] В качестве примера искусного «проникновения» в чужую культуру можно привести «Легенды» Дм. Мамина-Сибиряка, которые, являясь произведением сугубо авторским, были приняты за обработку старых сибирских сказаний.
[24] *Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). М., 2001. С. 155.
[25] Там же. С. 154.
[26] *Андреев Л. Н.* Правила добра // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1994. С. 13.
[27] Там же. С. 17.
[28] Сборник «Докука и балагурье» сам по себе состоит из нескольких циклов-тем.
[29] *Данилова И. Ф.* О сказках Алексея Ремизова // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 615.

[30] См.: *Слободнюк С. Л.* «Идущие путями зла...»: древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг. СПб., 1998.

[31] См.: *Тихонов И. А.* Формы и функции фантастики в русской прозе начала XX в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 1994.

[32] *Кузмин М.* Шесть невест короля Жильберта // *Кузмин М.* Проза и эссеистика: В 3 т. Т. 2. М., 1999. С. 107.

[33] Там же. С. 113.

А. М. Грачева

РУССКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА 1900–1910-х гг.: ИДЕИ И ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ

Одним из постулатов советского литературоведения, который был преемственно воспринят из дореволюционной критики, было утверждение о бездонной пропасти между «высокой» и «низкой» литературой и фактическое приравнивание беллетристики к бульварной литературе. В 10-м томе академической Истории русской литературы (1954) заявлялось, что «с начала 1907 года появляются сборники и альманахи, на страницах которых пропагандируется общественный индифферентизм, утверждается культ личного наслаждения, эротика, пессимизм. <...> Мутным потоком хлынула бульварно-порнографическая и детективная литература. <...> Большое распространение получают бульварно-развлекательные романы (А. Вербицкая, Е. Нагродская) <...> Выразителями основных тенденций этой литературы в годы реакции, кроме писателей и поэтов символистского лагеря, были буржуазные беллетристы Л. Андреев, М. Арцыбашев, А. Каменский, А. Вербицкая, А. Амфитеатров, Б. Зайцев и др.»[1].

При всей идеологической выдержанности данная концепция восходила еще к началу XX в., в частности, к нашумевшей статье К. Чуковского «Нат Пинкертон» (1908). Именно этот критик был одним из лидеров в анализе «явления времени» — тенденции захвата бульварной литературой книжного рынка «интеллигентного читателя»; проникновения ее приемов и тем в произведения «высокого» искусства. Чуковский расценил все это как порчу, деградацию и полностью отождествил беллетристику и бульварную литературу. Лишь с середины семидесятых годов прошлого века в советском литературоведении начались попытки идейного «оправдания» русских беллетристов[2]. С конца восьмидесятых годов и до настоящего времени для

российских и зарубежных исследователей эта часть литературы начала XX в. становится все более значимой и необходимой для изучения эпохи[3]. Но насколько успешно развивается культурологическое осмысление беллетристики начала века, настолько еще запаздывает постижение ее эстетической природы.

До сих пор четко не установлена семантика терминов: «бульварная литература» и «беллетристика». Их точное разграничение будет возможно только после целостного изучения и дифференцирования значительного числа обозначаемых ими художественных явлений. Поскольку в современном литературоведении понятие «бульварная литература» более разработано, то в настоящей работе остановимся на выявлении и определении некоторых параметров понятия «беллетристика», сразу же оговорившись, что результаты следующего далее исследования имеют предварительный характер и предполагают дальнейшее рассмотрение заявленной литературоведческой темы.

Как известно, в России термин «беллетристика» (belles-lettres) имел длительную историю. Постоянные колебания оценочного характера его семантики были связаны с восходящей еще к Древней Руси тенденции расценивать тексты повествовательных жанров как нечто менее значимое, прежде всего со стороны содержания, чем произведения «документальных» жанров, относимых к высокой литературе. В этом плане примечателен капитальный труд русских медиевистов «Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе» (Л., 1970), в котором ярко выражено стремление как-то уравновесить существовавшую в Древней Руси и отчасти унаследованную Россией Нового времени поляризацию значимости литературных явлений. Как указано во введении, этот труд «посвящен складыванию и возникновению в древнерусской литературе жанров художественной прозы — повести, рассказа, новеллы, романа. Явления, получившие полное развитие в *русской беллетристике (художественной прозе)* (курсив мой.— *А. Г.*) нового времени, зарождались в самых разнообразных памятниках письменности XI–XVII вв., в том числе и таких, которые в целом не могут быть отнесены к произведениям художественных жанров»[4]. Примечательны формулировки некоторых глав этого труда, объективно фиксирующие сложные взаимодействия между «высокими» жанрами и проникающими в их структуру составляющими жанров «низких», например: «Беллетристические элементы в переводном историческом повествовании XI–XIII вв.», «Беллетристи-

ческие элементы в историческом повествовании XIV–XV вв.». Не ставя перед собой глобальной задачи проследить соотношение разных уровней внутри литературы как системы, все же отметим, что в России термин «беллетристика» всегда в той или иной степени нес печать чего-то легковесного, обозначал некий чем-то сомнительный «элемент» словесной культуры.

В настоящей статье под понятием «беллетристика» понимается художественная проза, ориентированная на достаточно обширную, так называемую «демократическую» аудиторию, что обуславливает специфику ее идеологических и эстетических функций. Беллетристика занимает промежуточное место между «высокой» и «бульварной» (массовой) литературами.

* * *

Начало XX в. было ознаменовано появлением в русской литературе такого явления, как бестселлеры. Вслед им шел широкий шлейф негативных критических отзывов, а также пародий, но их герои становились объектом поклонения и подражания. Характерно, что эти произведения не были образцами стиля и эстетических новаций. Во многом они были эстетически консервативны и даже архаичны. Тем не менее многие зачитывались ими. «Оказывается,— писал К. Чуковский,— что сочинения г-жи Вербицкой разошлись за десять лет в 500000 экземпляров, что <...> эти милые “Ключи счастья” за четыре, кажется, месяца достигли тиража в 30000 экземпляров и что, судя по отчетам публичных библиотек в Двинске, в Пскове, в Смоленске, в Одессе, в Кишиневе, в Полтаве, в Николаеве, больше всего читали не Толстого, не Чехова, а именно ее, г-жу Вербицкую <...> раскрываю наудачу первый попавшийся библиотечный отчет и вижу, что там, где Чехова “требовали” 288 раз, а Короленко 169,— там г-жа Вербицкая представлена цифрой: 1512. <...> О, <...> откуда эти страшные цифры?»[5]

Появление книг-бестселлеров было связано с новым этапом развития русской культуры. Для начала XX в. было характерно значительное увеличение интереса к чтению в средних и «низовых» слоях общества. Читательская аудитория развивалась постепенно, но существенные изменения произошли после революции 1905 г., прямо или опосредованно повлиявшей на мировоззрение масс. Этому способствовало и снятие прежних жестких цензурных ограничений. Именно в эти годы появляются такие романы-бестселлеры, как «Санин» М. Арцыба-

шева, «Дух времени» и «Ключи счастья» А. Вербицкой, «Люди» А. Каменского, «Гнев Диониса» Е. Нагродской и др.

В начале XX в. читательская аудитория не представляла собой единого целого. Это был сложный конгломерат разных социокультурных групп, имеющих определенные читательские пристрастия[6]. Для анализа интересующей нас проблемы важно то, что каждый пласт литературы имел своего читателя. «Идейную», «серьезную» литературу преимущественно читали широкие слои интеллигенции (учителя, врачи, инженеры и др.), учащаяся молодежь (студенты, курсистки, гимназисты). «Легкое» же чтение было, как правило, интересно «низовым» читателям: служащим невысокого ранга, приказчикам, грамотным рабочим и т. п. Подобное разделение достаточно условно. К тому же надо учитывать, что значительную массу читателей составляли женщины, принадлежавшие к разным социальным слоям, но во многом объединяемые специфическими «женскими» запросами.

Большинство бестселлеров начала XX в. генетически восходили к популярному в русской литературе XIX в. жанру романа о «новых людях». Этот жанр был представлен на разных литературных уровнях. Значительной читательской популярностью пользовались как романы И. Тургенева «Отцы и дети» (1862), Н. Чернышевского «Что делать?» (1863), Д. Мордовцева «Знамения времени» (1869), так и антинигилистические романы А. Писемского «Взбаламученное море» (1863), Н. Лескова «Некуда» (1864) и «На ножах» (1870–1871), В. Клюшникова «Марево» (1864) и т. п., щедро черпавшие художественные средства из эстетического арсенала бульварной литературы. Устойчивый успех подобного повествования был обусловлен мифологической основой образа главного героя. «Разумный эгоист» Чернышевского, трагический нигилист Тургенева или всеразрушающий «бес» Достоевского, Лескова или Гончарова — все это был переосмысленный современным сознанием архаический тип культурного героя-демиурга, творящего «новую землю» и «новые небеса» по воле пославшего его Творца (или того, кто кощунственно подменял его и терпел сокрушительное поражение). Разновидностью того же мифологического культурного героя, популярной у самых низовых читательских групп, был персонаж переводной беллетристики — всемогущий защитник добродетели (граф Монте-Кристо, принц Рудольф из «Парижских тайн» Эжена Сю, раскаявшийся злодей

Рокамболь из серии посвященных ему романов Понсон дю Террайля и т. д.).

Именно к этому мифологическому по своей основе типу принадлежал главный герой романа М. Арцыбашева «Санин» (1907).

Действие романа разворачивалось в провинциальном городке среди привычных средне-интеллигентскому читателю лиц: ссыльных студентов, ловеласов-офицеров, добродетельных земских врачей и мечтающих о небывалой любви барышень. По типу сюжета произведение укладывалось в привычную схему так называемого «тургеневского романа», в котором любовная история была средством для выявления какой-либо «прогрессивной» идеи, и ее «передовому носителю» доставалась как приз любовь героини. Критики сразу определили «генеалогию» нового произведения, постоянно сравнивая его с хрестоматийно известным романом Тургенева «Отцы и дети». Но если бы все ограничивалось только следованием тургеневским традициям, то «Санин» встроился бы в хвост длинного ряда «общественных» романов, перепевавших произведения великих романистов XIX в., и вскоре канул в небытие. Но так не случилось и причиной тому был главный герой романа — молодой человек без определенных занятий Владимир Санин.

Он был единственным из персонажей произведения, кто не был заражен всеобщей «бациллой пессимизма». Почему? Потому что всегда следовал только велениям своей натуры. В образе Санина Арцыбашев создал свой вариант «естественного человека» начала XX в., не зависимого от социума, не скованного никакими догмами. Герой утверждал: «Человек не может быть выше жизни <...> он сам — только частица жизни <...> Неудовлетворенным он может быть, но причины этой неудовлетворенности в нем самом. Он просто или не может, или не смеет брать от богатства жизни столько, сколько это действительно нужно ему. Одни люди сидят в тюрьме всю жизнь, другие сами боятся вылететь из клетки, как птица, долго в ней просидевшая <...> Человек — это гармоническое сочетание тела и духа, пока оно не нарушено. Естественно нарушает его только приближение смерти, но мы и сами разрушаем его уродливым миросозерцанием <...> Мы заклеймили желания тела животностью, стали стыдиться их, облекли в унизительную форму и создали однобокое существование <...> Человечество жило не даром: оно вырабатывает новые условия жизни, в которых не будет места ни зверству, ни аскетизму...»[7]

Постоянным образом-спутником главного героя был цветущий Сад (символ Природы), в единстве и слиянии с которым находился Санин. В то же время его оппоненты (защитник «ветхих» моральных и социальных доктрин студент Сварожич; апологет и жертва догм «офицерской чести» Зарудин и др.) почти всегда оказывались антагонистами Природы. Для понимания авторской концепции важен эпиграф к роману из библейской книги «Екклезиаст», ставшей для Арцыбашева высшим выражением философии бытия: «Только это нашел я, что Бог создал человека правым, а люди пустились во многие помыслы». Его смысл наглядно раскрывался в сюжете романа: «помыслы» — то есть человеческий Разум вел героев к следованию ложным истинам и самоуничтожению (судьбы Сварожича, Зарудина, Соловейчика кончались самоубийством), оказывался «прав» и жив только тот, кто строил свое существование, следуя законам Природы — Санин.

Критики неоднократно сопоставляли идеи Санина с «философией жизни» Ф. Ницше. Действительно, индивидуализм героя с резким отталкиванием от морали, основанной на заветах христианства, и апологетикой личности, в своих желаниях как бы стоящей «по ту сторону добра и зла», мог вызывать ассоциации с учением Ницше, учением, в котором проблема нигилизма занимала одно из центральных мест. Однако помимо сходства современники отмечали и коренное отличие Санина от «сверхчеловека» немецкого философа. Так, например, критик Н. Россов [Н. П. Пашутин] писал: «Санин в “сверхчеловеки” не лезет и ни о каких “сверхчеловеках” не думает. Он требует, чтобы любили себя такими, каковы мы есть, и наслаждались жизнью так, как это возможно сегодня, сейчас, и во имя этого он ломает мешающие ему перегородки принципов, оставшиеся в наследство от полосы интеллигентского подвижничества. Он в жизни любит силу, и только силу, как и Ницше. Но Ницше с этой “силой” идет к “власти”. Здесь для него главное. <...> Санин — равнодушен к власти, а по отношению к “господам” заражен всеми грехами крайней демократии»[8]. Нигилизм арцыбашевского героя был глубже связан с развитием русской общественной мысли. На это указывал и сам автор, нарочито заставив Санина заснуть при чтении книги Ницше «Так говорил Заратустра», хотя в романе имеется несколько скрытых цитат из нее. Более существенным было соотнесение нигилизма Санина с «революционным нигилизмом» русской разночинной интеллигенции XIX в., наиболее полно во-

площенным в образе тургеневского Базарова. Парадоксальность художественного мышления Арцыбашева заключалась в том, что он использовал тургеневский литературный сверхтип — образ позитивиста Базарова — для создания адогматического героя.

Санин как бы заявлял всем своим бытием: что бы ни происходило вокруг, жизнь человеческая отнюдь не безысходна, так как всё, идущее от часто лгущего Разума, является лишь одной и при том отнюдь не главной стороной человеческой натуры. Основное в ней — стремление к наслаждению. Его высшим проявлением является любовь.

«Санин» сразу же стал романом-бестселлером. Он пользовался громадным успехом у читателей, главным образом, молодежи. Заговорили о создании обществ «санинцев» и «санинисток», о возникновении в учащейся и студенческой среде «лиг любви», чье появление якобы было инспирировано модным романом.

«Санин» повлек за собой появление множества посвященных ему критических статей, брошюр и книг. Основные споры вызывали не эстетические достоинства произведения, а этическая программа, пропагандируемая Арцыбашевым и его любимым героем. Хранители «устоев» и «заветов» негодовали. Для негативной оценки романа характерно название критической статьи А. Г. Горнфельда — «Эротическая беллетристика». В Германии, где сразу же вышел перевод романа, власти запретили произведение как вредное для чтения. В «Постановлении» о конфискации тиража утверждалось: «Роману "Санин" свойственно грубо оскорблять нравственность и чувство стыдливости в половом отношении у читателя с нормальными инстинктами; он содержит в себе ярко выраженные эротические тенденции, причем научное обоснование обсуждаемых вопросов не поставлено на такую высоту, чтобы оттенить на второй план описание половых явлений. Герой романа защищает точку зрения, что только половое наслаждение имеет еще ценность, он хочет свободной любви. Серьезных доводов за и против этой точки зрения герой романа не приводит»[9]. Позицию противников «Санина» наиболее четко сформулировал В. Г. Короленко: «Это уже прямо порнография, и притом нездоровая. Что тут нового, кроме того, что до сих пор авторы не решались еще описывать en toutes lettres, как "она лежала под ним и как вздрагивали ее голые ноги". Следующий "новатор", если захочет пойти еще дальше, опишет уже весь физиологический акт

от начала до конца. Но ведь это будет глава из гинекологии в лицах, а не психология и не искусство»[10].

Но у романа были и защитники, утверждавшие преемственную связь «Санина» с линией романов о «новых людях», прежде всего, с романом Тургенева «Отцы и дети». Неоднократно констатировалось, что Арцыбашев использовал сюжетную схему «тургеневского романа». Критики, немало рассуждавшие о семантике фамилии главного героя, так и не вспомнили, что Санин — это фамилия главного персонажа повести Тургенева «Вешние воды» (1872) — в отличие от арцыбашевского персонажа, человека слабого, увлекаемого злой женской волей. В «Санине» также имеется много скрытых текстуальных и мотивных цитат из «Отцов и детей». Сторонники произведения Арцыбашева утверждали, что нигилист Базаров в свое время не меньше эпатировал общество, чем новый «естественный человек» Владимир Санин. Е. Колтоновская писала: «Моралисты порицают <...> роман как раз за то, чего в нем нет — за порнографию. <...> Санин — такой же герой своего времени, каким был Печорин, Базаров <...> Основной параграф новой программы — право человека на жизнь и наслаждение, требование, чтобы человек всегда был самим собой, не ограничивая своих желаний ничем»[11]. Александр Блок одновременно и приветствовал нового героя, и вопрошал: «В “Санине”, первом “герое” Арцыбашева, ощутился настоящий человек, с непреклонной волей, сдержанно улыбающийся, к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный. И думаешь — “то ли еще будет?” А может быть, пропадет и такой человек, потеряется в поле, куда он соскочил с мчащегося поезда, и ничего не будет?»[12]

Роман «Санин» имел открытый финал. Сам автор как бы провоцировал читателя, ставил загадку, что случится с героем в дальнейшем? Сразу же после публикации произведения Арцыбашева и читатели, и критики принялись строить предположения о судьбе героя. «Кто же, наконец, Санин?»[13] — называлась брошюра критика, скрывшегося под псевдонимом «Кол-Оман». Появился опус Е. Хижнякова «“Санин”, роман Арцыбашева в критико-юмористическом очерке» (Харьков, 1908), где герои (Санин, Лида, Карсавина) встречались с автором и обсуждали проблемы романа и свои дальнейшие судьбы. Некто, скрывшийся под псевдонимом «О. Ш.», опубликовал якобы подлинный «Дневник поклонницы Санина», которая следовала теории «свободной любви» и умерла от венерической

болезни[14]. Читатели так жаждали дальнейших известий о популярном герое, что сами брались за перо. Так, на одном обсуждении романа, по свидетельству Я. Данилина, «было прочитано продолжение "Санина". Его дальнейшие похождения, согласно этому изложению, оказались не совсем удачными. В городе, куда он прибыл после прыжка с поезда, его жестоко избил чиновник, дочь которого он начал было выводить на новую дорогу. В спорах с молодежью он запутался и был в конце концов ошикан. Санин счел за лучшее удалиться из этого города и по дороге опять спрыгнул с поезда. Но на этот раз разбил себе голову, после чего у него обнаружились несомненные признаки умственного расстройства»[15]. В 1914 г. появился роман Ип. Рапгофа «Возвращение Санина», в котором повествовалось о дальнейших любовных приключениях брата и сестры Саниных. Читатели жаждали продолжения «Санина» и требовали этого от автора.

Роман А. Каменского «Люди» (1910) имел успех, хотя и более скромный, чем «Санин», в тех же читательских кругах. Еще до массового увлечения «проблемой пола» (1907–1910 гг.) его автор обратился к художественному исследованию психологии и психопатологии страсти. Для Каменского и «тургеневские девушки», и герои-мечтатели — это ушедшие в прошлое социокультурные мифы, отраженные в общественной психологии, искусстве, но никогда не существовавшие в действительности. Так, в рассказе «Жасмины» (1903) идеальная девушка отказывалась выйти замуж за любящего ее молодого человека, так как хотела, чтобы их союз остался духовным союзом «дальних» — т. е., по терминологии Ницше, людей будущего. Герой исполнял ее желание, но в финале осознавал, что ее боязнь настоящего — не отражение идей грядущего, а проявление мещанской любви к покою.

Дальнейшим закономерным развитием писательского пути Каменского стал скандально прогремевший рассказ «Леда» (1906). В нем наиболее ярко и сбалансированно проявилось соединение беспроигрышно-популярных тем бульвара с использованием неомифологизма «высокой» литературы начала века. Сюжет рассказа «Леда» отличала открытая сконструированность. Бытовая оболочка места действия играла роль сценических декораций, на фоне которых выступали герои-маски.

Местом действия рассказа был Петербург. Для Каменского северная Пальмира воспринималась в традиции русской литературы XIX в.— «Петербургских повестей» Гоголя, «Маскара-

да» Лермонтова. Именно маскарад как значимый элемент петербургской культуры стал в произведениях Каменского конца 1900–1910-х гг. единственным парадоксальным способом приближения к чаемой гармонической утопии. Отметим, что сама тема маскарада в подобной трактовке была заимствована Каменским у модернистов. В рассказе «Леда» залы петербургского ресторана и буржуазной квартиры превращались в неведомые пространства, скрывающие необычайные тайны.

Читательскому признанию «Леды» способствовала и откровенная пикантность сюжета (знакомство петербургского «непризнанного» философа Данчича с приезжим инженером Кедровым, который навещал его дома и с изумлением узнавал, что жена нового приятеля — красавица Леда имела обыкновение ходить по своей квартире в обнаженном виде), и соединение в одном тексте ряда нарочито узнаваемых древних и новых мифов.

Само название рассказа — «Леда» — вызывало воспоминание об античном мифе, к началу XX в. ставшем одним из клише обывательского сознания. И, в то же время, писатель как бы сводил воедино и обывательские, и эстетские толкования мифа. Кедров размышлял об имени героини: «Звали ее почему-то, вместо Елены, Ледой, и эта выдумка сегодня казалась Кедрову особенно оригинальной и тонкой. "Леда,— мысленно повторял он,— как это красиво — Леда»[16]. По гимназически-популярному варианту греческого мифа Леда — супруга спартанского царя Тиндарея и возлюбленная Зевса. От их союза родилась Елена Прекрасная. Со времен античности легенда о любви Леды и Зевса, явившегося ей в образе лебедя, стала одним из излюбленных мировых сюжетов искусства. В Новое время этот сюжет воспринимался как символическое воплощение Эроса. В рассказе Каменского собравшиеся в петербургском ресторане интеллигенты рассуждали о будущем мира, о жизни через тысячу лет, о Богочеловеке и Человекобоге. В их кратком разговоре писатель объединил многие идеи, составлявшие основу различных произведений нового русского искусства, и, в особенности, символистских текстов. В частности, он обратился к уже растиражированной в это время концепции Вл. Соловьева, интерпретировавшего идею Достоевского о том, что красота спасет мир. Имя великого писателя было лишь упомянуто в рассказе, но для «проницательного читателя» этого было достаточно, чтобы открыть архетип произведения — «Сон смешного человека» Достоевского.

Основа этого произведения — миф о «золотом веке», увиденном героем во сне. «Смешному человеку» представилась некая идиллическая страна, напоминавшая древнюю Грецию, где он оказался среди прекрасных людей, живущих по законам высшей гармонии: «Ощущение любви этих невинных и прекрасных людей осталось во мне навеки,— вспоминал герой Достоевского,— и я чувствую, что их любовь изливается на меня и теперь оттуда. <...> О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня <...> Никогда я не замечал в них порывов того *жестокого* сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле <...> Казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая»[17]. К Достоевскому восходило и само сюжетное построение «Леды» (прекрасное видение, явившееся герою), и тип визионера — инженера Кедрова, случайно оказавшегося в фантастическом Петербурге. Оказавшись в квартире Данчича, «Кедров <...> увидел Леду совершенно голую, увидел тело поразительной чистоты линий и белизны, в одних золоченых туфлях на высоких каблуках, увидел гордо поднятую прекрасную голову с тяжелой, падающей на спину прической. Блеснул тонкий браслет на одной руке у плеча, блеснули большие, ясные и гордые глаза» (с. 245). Как видно из описания героини, ориентация на античный колорит причудливо соединена с пикантными деталями поэтики эротической бульварной литературы. По замыслу Каменского, эпатажное поведение Леды, являющейся в таком виде перед своими потенциальными возлюбленными, но позволяющей им лишь целовать следы своих ног,— это знак, маркирующий ее принадлежность к миру утопии, в которой будут установлены новые отношения между людьми. Перед потрясенным инженером Леда развивает целую теорию о том, что красота спасет мир, придя в облике прекрасных людей будущего: «Жизнь должна быть красивой, Кедров, и в том, что я делаю, нет положительно ничего оригинального и смелого. <...> Я презираю вашу отвратительную комнатную любовь с ее приспущенными фитилями ламп, презираю ваш узаконенный прозаический разврат с его так называемыми медовыми месяцами и первыми ночами <...> Ну, <...> давайте чокнемся за великий культ и за моего будущего ... сообщника, за нового мудрого и свободного человека» (с. 246–247). Как видим, и здесь в общий конгломерат популярных идей подключена вуль-

гаризировано понятая идея Ницше о «дальнем» — «будущем» возлюбленном Леды.

Как и в случае с Арцыбашевым, рассказ имел скандально громкий успех у читателей, в основном в молодежной среде. Большинство критиков расценило его как обыкновенную порнографию, далекую от искусства. В этом плане характерен отзыв А. Горнфельда: «Леда г. Каменского — подлинная распутница, и в этом он виноват, в каждой строчке его изображения чувствуется, как он лижет взглядом ее нечистую обнаженность. Охотно верю, что это не входило в его намерения, но, кажется, ему не под силу сочиненная им ситуация»[18]. Лишь немногие критики увидели в рассказе попытку воплощения популярной философской идеи при помощи литературной «игры» мотивами высокой и бульварной литератур, а в Леде — набросок «дальней». «Еще солнечной поэмы существования нет,— писал Н. Я. Абрамович,— Но Леда уже ходит нагая»[19]. Примечательно, что рассказ «Леда» имел и непосредственный современный литературный прототип — рассказ Ф. Сологуба «Красота» (1899), в котором повествовалось о прекрасной девушке Елене, ходящей обнаженной в своей квартире и любующейся собой в зеркале. Сравнение литературных судеб двух этих произведений является ярким примером популяризаторской функции беллетристики, отличающей ее от высокой литературы. Каменский, вульгаризировав идеи символистов и соединив их с бульварной «клубничкой», добился небывалого успеха у массового читателя, к середине 900-х годов уже «подготовленного» к упрощенному восприятию «нового искусства».

Не оригинален, а скорее традиционен был Каменский и в определении своей главной художественной задачи — разоблачения лицемерия мещанского (буржуазного) общества. При этом на первом плане стояло разрушение нравственных догм, «сковывающих» свободу личности. Единственной попыткой как-то теоретически выразить свои взгляды была его публичная лекция «О свободном человеке», опубликованная в виде брошюры в 1910 г. В ней писатель делил людей на мещан и тех, кто находится на пути к человеку будущего или хоть чем-то «выламывается» из привычных догм. Областью, наиболее жестко регламентированной мещанами, писатель считал сферу любви.

Взгляды Каменского нашли наиболее концептуальное выражение в романе-бестселлере «Люди».

Впервые основной сюжетный мотив романа был применен Каменским в рассказе «Белая ночь» (1906), персонажи которого пытались проникнуть в чужую квартиру для установления новых отношений между людьми. Они говорили о чаемом провозвестнике нового: «Все ждут пророка. Ждут, что придет кто-то новый и смелый, и разрушит преграды, и скажет, что нет чужих людей, чужих квартир, нет знакомых и незнакомых, а есть только ничем не преграждаемая свобода влечения одного к другому. И вспыхнет великая бескровная революция отношений между чужими...»[20]

В романе «Люди» главный герой — бывший студент Виноградов — вселялся в чужие квартиры и проводил своеобразные «психологические эксперименты» над их обитателями, пробуждая подсознательные желания, инстинкты и добиваясь полной естественности, искренности человеческих отношений.

Каменский, как и Арцыбашев в «Санине», использовал привычную сюжетную схему «тургеневского романа». Однако оба писателя не только применяли, но и пародировали клише этого романного типа, наиболее популярного в русской беллетристике второй половины XIX — начала XX в.

В романе «Люди» Виноградов дважды «уступал» любимую девушку соперникам во имя проверки истинности своих убеждений. Само же название романа восходило к образам идеальных людей из утопии «Сон смешного человека» Достоевского и к типу сверхчеловека Ницше. «Люди» Каменского — это новые люди, каких еще мало в настоящем (вспомним подзаголовок романа Чернышевского — «из рассказов о новых людях»). В финале произведения условная сконструированность этого вроде бы «реалистического» романа была нарочито обнажена. Виноградов и его наконец-то обретенная возлюбленная обсуждали все, что с ними случилось. Героиня отмечала: «Опыты, которые проделывали мы оба, наше неодинаковое бесстрашие, неодинаковая любовь к людям, наше с Вами идейное несходство и наша дружба представляются мне теперь страницами какого-то эксцентрического романа, с сочиненной фабулой, искусственным построением, но — не скрою от Вас — страницами, которые перелистываешь в памяти с острым, почти рискованным любопытством»[21].

Романы-бестселлеры Арцыбашева и Каменского были рассчитаны на аудиторию, привыкшую к традиционному «идейному» роману, прежде всего — на учащуюся молодежь. Использование атрибутики литературы, нацеленной на создание

«героя времени», образца для подражания, «нового человека», обрекало произведение на успех. Притом автор намекал, что созданный роман — результат одновременно и следования традиции, и разрыва с ней. В рецензии на роман «Люди» подобную игру с читателем подметил, хотя и толковал по-своему, М. Волошин, указавший, что «тип нового "естественного человека", нового апостола борьбы с "условностями" в области пола привился и размножился. Арцыбашев еще грешит кое-где объективной художественностью. А. Каменский стоит уже вне этих слабостей. <...> Ввиду того, что этот роман совершенно лишен каких бы то ни было художественных достоинств, которые могли бы подкупить эстетические вкусы наших читателей, можно пожелать ему наиболее широкого распространения. Он с редкой наглядностью выявляет известные слабые стороны русского идейного романа»[22]. Осмеянный мэтром нового искусства расчет на узнавание привычных форм и художественных приемов был верным средством увеличения читательской аудитории.

В начале XX в. процесс крушения прежней ценностной системы происходил и в русском женском самосознании. Говоря о появлении нового типа женщины — «ницшеанки», публицисты и критики тех лет неоднократно цитировали следующий эпизод из популярного тогда романа В. Винниченко «Честность с собой» (1911): «В двух шагах был подъезд какой-то гостиницы. Над дверьми горел большой фонарь <...>, а у порога на стуле дремал швейцар в ливрее и картузе с галунами. Дара решительно подошла к нему и громко спросила: — Свободные комнаты есть? Швейцар <...> торопливо заговорил: — Пожалуйте, пожалуйте! ... Есть, есть <...> Лакей <...> отворив один из номеров, <...> зажег свечу. <...> Комната была большая, чистая и даже уютная.— Хорошо. Я беру ее,— сказала Дара. <...> — Не угодно ли самоварчик? — Нет. Ничего не нужно. <...> И подождите. Дара, <...> повернувшись к лакею, <...> спокойно и строго сказала: — Приведите мне сюда мужчину. Лакей сделал большие глаза.— Как изволили сказать? — осторожно переспросил, боясь, очевидно, что не так понял.— Я говорю, приведите мне мужчину. Водите же вы мужчинам женщин. Ну, вот так же приведите мне мужчину. Я заплачу ему и вам»[23].

Эта сценка из романа Винниченко представала в оценке критиков то как образец морального «падения», то, наоборот, как пример «взлета» женщины, порвавшей путы устаревших

моральных ценностей. Многие из них отмечали рождение нового типа женской личности, ориентирующейся на новые поведенческие модели. Это было реально существующее общественное явление, почти сразу же отраженное искусством. Именно о такой прямой взаимосвязи между жизнью и ее художественным преломлением писала поборница феминизма Александра Коллонтай в программной статье «Новая женщина» (1913): «Только литература последних десяти, пятнадцати лет, только новейшие писатели и писательницы уже не могли обойти нарождающийся, выявляющийся тип, не могли не запечатлеть их на страницах своих творений. <...> Кто же такие эти новые женщины? Это не "чистые", милые девушки, роман которых обрывался с благополучным замужеством, это и не жены, страдающие от измены мужа или сами повинные в адюльтере, это и не старые девы, оплакивающие неудачную любовь своей юности, это и не "жрицы любви", жертвы печальных условий жизни или собственной "порочной" натуры. Нет, это какой-то "новый", "пятый" тип героинь, незнакомый ранее, героинь с самостоятельными запросами на жизнь, героинь, утверждающих свою личность, героинь, протестующих против всестороннего порабощения женщины в государстве, в семье, в обществе, героинь, борющихся за свои права, как представительницы пола. Жизнь творит новых женщин — литература их отражает»[24].

Романы «Ключи счастья» А. Вербицкой (1908–1913)[25] и «Гнев Диониса» Е. Нагродской (1911)[26] были созданы почти одновременно с романом «Санин». Их главных героинь критики называли «Санин в юбке» и видели в них типы русских ницшеанок.

Книги Вербицкой и Нагродской тоже были произведениями о женском варианте «нового человека» — героине, освободившейся от «старых» норм в любви. Примечательно, что в «Ключах счастья» типологическая преемственность образа главной героини была декларативно подчеркнута. Один из эпизодов романа представлял собой обсуждение романа «Санин» Маней Ельцовой и ее первым «учителем жизни» — Яном Сицким: «А вы читаете "Санина"? — спрашивает она раз, прерывая чтение.— О, да. С огромным интересом. А вы? — Тоже читаем потихоньку <...> Какое он животное!..— В этой книге, Маня, я вижу яркий протест против закаменевших моральных ценностей <...> Здесь больше сказано в защиту личности, чем во всей западноевропейской литературе» (Кн. 1. С. 110). По-

добным художественным «жестом» Вербицкая отметила не только идейную, но и эстетическую взаимосвязь своего романа с книгой Арцыбашева. Герой или героиня бестселлера, вольно меняющие свою судьбу, освобождающиеся из-под власти социальных и моральных законов, были привлекательны для тех, кто мог уйти от бремени своих проблем лишь в сконструированный фантастический мир.

«Ключи счастья» Вербицкой и «Гнев Диониса» Нагродской отличались по манере письма и широте художественного материала. «Ключи счастья» — шеститомный многосюжетный роман. В нем была представлена пестрая жизненная панорама: картины украинского усадебного захолустья чередовались с изображением быта парижской богемы, будни русского революционного подполья и эмиграции сменялись яркими зарисовками артистического мира Москвы и Петербурга. И на этом фоне разворачивался центральный сюжет — история балерины-босоножки, последовательницы Айседоры Дункан — Мани Ельцовой. «Гнев Диониса» — камерное повествование о жизни талантливой художницы Тани.

При несомненных многочисленных различиях оба романа объединял новый подход к решению таких коренных вопросов женской судьбы, как отношение к любви, семье, общественной жизни, творчеству. Их единство заключалось также в общем неприятии традиционных для русского общества идеальных моделей женского поведения (в частности, того, что условно называлось типом «тургеневской девушки») и в опоре на одни и те же философские и научные авторитеты. Наконец, обоим романам было присуще некое сходное направление в разрешении проблем, поставленных русской действительностью перед женщиной, осмелившейся строить свою судьбу на новых ценностях.

Идейные концепции обоих романов сформировались под влиянием популярных в России работ Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и «Так говорил Заратустра».

Сюжеты бестселлеров «Ключи счастья» и «Гнев Диониса» основаны на соединении экзотики и иллюзорного правдоподобия. Они также смонтированы из сюжетных мотивов разных видов романного жанра (бытового, авантюрного, сенсационного и др.).

Роман «Ключи счастья» начинался как история бедной воспитанницы женского института Мани Ельцовой, обреченной на незавидную судьбу гувернантки. Но бытовое правдоподо-

бие почти сразу же нарушалось, так как основой книги Вербицкой стал популярный в массовой литературе «миф о Золушке». «Обыкновенная» девушка встречала не одного, а сразу нескольких красавцев-«принцев» (Яна Сицкого — князя, революционера и проповедника новой морали; Нелидова — аристократа-помещика, потомка Рюриковичей, и Марка Штейнбаха — барона и миллионера). Каждый из них влюблялся (и не безответно) в Маню, каждый способствовал превращению «Золушки» (скромной институтки) в «принцессу» — всемирно известную балерину-«босоножку». Если Арцыбашев и Каменский камуфлировали свои книги под романный тип старой «высокой» литературы, то произведения А. Вербицкой «Ключи счастья» и более ранний «Дух времени» откровенно ориентированы на жанр сенсационного романа. В то же время ее романы были результатом соединения средств бульварной литературы со «злободневной» тематикой.

Это было подмечено и осуждено критиками, в большинстве хранившими «заветы» идейной литературы. Так, В. Тан-Богораз с возмущением писал: «Г-жа Вербицкая описывает самую толщу минувшей революции: эс-эры, эс-деки, анархисты, аграрные поджоги, экспроприации, дважды распущенная Дума и вся черно-красная гамма российской политики, и на этом уныло-двуцветном фоне выделяется повесть о том, как Маша Ельцова любила двух мужчин в одно и то же время <...> И выходит, как будто вся великая российская разруха свершилась для того, чтобы послужить пьедесталом Маше Ельцовой и ее сложному сердечному хозяйству»[27].

По сути то, что высмеивал критик, было художественным приемом, делавшим события минувшей революции более понятными читателям, и прежде всего читательницам, привыкшим к постижению исторических катаклизмов «при помощи» романов Дюма или Понсон дю Террайля. После наложения на современную российскую историю жанровой сетки, привычной для этой читательской категории, происходившее в России 1905–1907 гг. становилось не менее интересным и «понятным», чем события времен Людовика XIV или Наполеона Малого, а секреты московских купеческих семейств оказывались не менее интригующими, чем тайны мадридского или французского дворов. Не менее беспроигрышным был и эффект «близкого далека». Вербицкая вводила в свои произведения традиционную для реалистической прозы экспозицию и своеобразный «стаффаж» — множество привычных для российской действительно-

сти персонажей, бытовых реалий, возникающих на периферии повествования и как бы аранжирующих центральный «неправдоподобный» сюжет.

Намек на ответ, касающийся вопроса, центрального для основной части читательской аудитории Вербицкой,— где ключи к женскому счастью? — был заложен уже в самом заглавии романа, которое также являлось цитатой из хрестоматийно известной поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?» В письме от 1910 г. писательница сообщала критику А. А. Измайлову о замысле своего нового романа: «Я задумала "Ключи счастья" так: моя героиня начинает как всякая женщина, с культа любви. В след[ующей] книге "На высоте", (кот[орую] я пишу сейчас) она ищет себя и счастья. Разочаровавшись в любви, становится артисткой. Но утомившись искусством, этой привилегией богатых, познакомившись через анархистов, товарищей Яна (главного героя книги) с миром, где не ценят жизнь, где идею и борьбу ставят выше счастья, она с головой кидается туда. Удовлетворит ее этот путь? Кто скажет? Но она счастлива, потому что она ищет. Вот вам моя схема»[28].

Изложенный тип сюжета во многом соответствовал жанровому типу романа воспитания, который был традиционен в женской беллетристике XIX в. Но художественная структура и содержание реально созданного произведения разошлись с авторской версией, изложенной в письме критику, консервативному в своих этических и эстетических убеждениях.

В романе Вербицкой миф о Золушке был соединен с мифопоэтическими мотивами, заимствованными из модных работ Ницше.

Жизненная дорога Мани Ельцовой — это, действительно, путь к «высоте» в том символическом плане, который был скрыт в аллегориях книги «Так говорил Заратустра»: восхождение вверх — рост души — является, одновременно, и спуском вниз — познанием бездн той же души. В главе «О дереве на горе» Заратустра говорил встреченному юноше: «Чего же ты пугаешься? С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину,— ко злу! <...> Да, ко злу! — воскликнул юноша еще раз. Ты сказал истину, Заратустра. Я не верю больше в себя самого, с тех пор как стремлюсь вверх, и никто уже не верит в меня,— но как же случилось это? Я меняюсь слишком быстро: мое сегодня опро-

вергает мое вчера. Я часто перепрыгиваю ступени, когда поднимаюсь,— этого не прощает мне ни одна ступень. Когда я наверху, я нахожу себя одиноким. <...> Чего же хочу я на высоте?»[29]

В романе Вербицкой образы «восхождения», «ступеней» являются лейтмотивными. Первая книга романа так и называется — «Дрожащие ступени». Каждый жизненный шаг героини был новой ступенью в процессе изменения ее души, подъема к «новой женщине». Стать ею — такой завет оставлял Мане ее идейный учитель, последователь философии Ницше Ян Сицкий. Знаменательно, что на его могильном камне выбивали цитату из книги «Так говорил Заратустра»: «Я люблю того, кто строит Высшее над собой и так погибает».

Первой ступенью духовного восхождения Мани была ее любовь к Нелидову. Здесь Вербицкая прощалась с ушедшим в прошлое сверхтипом русской литературы — «тургеневской девушкой». Именно о ней мечтал Нелидов, отвергший героиню за несоответствие этому умозрительно сконструированному образу. Ее чувство к нему было страстью, полным растворением своего «я» в любимом. Это был этап доминирования в личности героини Женственного, которое представало как воплощение стихийно-дионисийского начала. Последнее проявлялось и в одновременной любви Мани к Нелидову и Штейнбаху, и в экстатических танцах героини.

Попытка самоубийства Мани после разрыва с аристократом-помещиком была проявлением несвободы личности, не способной пережить крах традиционных женских сверхценностей.

Следующий этап в развитии героини — трансформация ее души под влиянием аполлонического начала, внесенного в ее жизнь соприкосновением с мировой культурой. Знаменательно, что Штейнбах увозил Маню в Италию, являвшуюся в русской литературе начала века расхожим символом гармонии. Итогом соединения аполлонического и изначально присущего Мане дионисийского начал было превращение героини в творческую личность — актрису. Постепенность такого слияния подчеркнута в описании обучения Мани у знаменитой балерины Изы Хименес: «Она и Маня — это были два мира, два начала: Дионис и Аполлон ... И если творчество Изы бенгальским огнем ослепительного фейерверка зажигало все образы, все чувства, все события <...>, то творчество Мани было тем лунным блеском, который из повседневного создает сказочный мир» (Кн. 4. С. 44).

Став актрисой, Маня приближалась к типу «новой женщины» — человека будущего, предсказанного в книге «Так говорил Заратустра». Вторая часть романа так и называется — «На высоте». Кругозор героини максимально расширялся. Теперь ей было интересно и искусство, и революционное деяние, и феминистское движение. В романе Вербицкой можно найти одно из первых в русской литературе подробное описание заседания феминистской лиги «Права женщин». Творчество героини достигло расцвета, и персонажи романа говорили о нем как о гармоническом единстве: «Бакланов заметил: <...> Она еще лучше теперь. В ее игре странно слились <...> два элемента... Дионисийское начало...— Полноте! Здесь? — капризно перебивает Валицкий.— Это именно аполлоническая красота, о которой говорил Ницше... (Кн. 5. С. 64).

На этом этапе развития Мани ее связь с поэтом Гаральдом была воплощением свободного союза двух художников, для которых любовь — лишь творческий импульс, одно из слагаемых полноценной жизни.

Финалом романа было возвращение Мани к своей первой любви — Нелидову и самоубийство. Зачем писательнице понадобилось подобное завершение истории героини? Казалось бы, Маня Ельцова полностью освободилась от «ига любви», стала свободной личностью. Но, по мысли Вербицкой, женский тип, изображенный в образе героини, был лишь ступенью к чаемой новой женщине будущего. Примечательно, что для психологического обоснования финала романа Вербицкая обратилась к теории Отто Вейнингера, изложенной в его популярной в России тех лет антифеминистской книге «Пол и характер». Надо отметить, что использование переосмысленной концепции этой работы было парадоксальным, но характерным явлением в русской женской беллетристике начала XX в.

Основной идеей Вейнингера было доказательство психофизической противоположности двух абсолютизированных половых форм. Одну из них он обозначил буквой «М» (мужчина), другую — буквой «Ж» (женщина). По Вейнингеру, женщина является полностью неполноценной во всех смыслах по самой сути своей биологической природы. Все значимое в мире связано с половой формой «М» — то есть с мужчиной. Поэтому, считал Вейнингер, «мрачная судьба постигнет женскую эмансипацию, если женщины будут создавать себе иллюзии и видеть свои цели только в социальной жизни, в историческом будущем рода, а своих врагов только в мужчинах и в создан-

ных последними правовых институтах. Тогда придется сформировать армию амазонок, которая, впрочем, просуществует недолго, т. к. через известные промежутки времени эта армия должна будет непременно рассыпаться. <...> Истинное освобождение духа не может быть произведено даже самой большой и дикой армией; каждый индивидуум пусть борется за него сам. Против кого? Против того, кто препятствует этому освобождению в его собственной душе. *Самый огромный и единственный враг женской эмансипации — сама женщина*»[30].

По теории Вейнингера, абсолютных форм «М» и «Ж», то есть абсолютных мужчин и женщин в природе не существует. Большинство живущих индивидов представляют собой различные «промежуточные» варианты. Для мирозданья наиболее ценна та женщина, в которой присутствует как можно большая часть мужской субстанции. Но сам Вейнингер скептически относился к ее наличию в натуре даже самых выдающихся женщин.

В финале романа Вербицкой Женственное вновь побеждало в душе героини. Но смысл концовки произведения был двойственным. Женственное торжествовало: Маня предпочитала смерть с любимым жизни без него. Однако это был сознательный выбор свободной личности, а не послушное следование за охваченным жаждой самоуничтожения Нелидовым. Финал книги как бы подтверждал идеи, заложенные в двух эпиграфах ко всему роману, взятых из книги «Так говорил Заратустра». Первый из них: «В теле твоем больше разумного, чем в твоей лучшей премудрости. И кто знает, для чего именно нужна твоему телу лучшая премудрость?» Второй эпиграф: «В любви — доля безумия. Но в безумии — доля разума...». Развязка повествования знаменовала торжество жизни над любыми головными построениями разума.

Те же художественные приемы создания популярного произведения были использованы в более скромном по масштабам романе Е. Нагродской «Гнев Диониса», в котором история любви художницы Тани к двум мужчинам — мужественному Илье и женственному Старку — разворачивалась то на фоне привычных российских пейзажей, то в экзотической Италии.

Само название романа Нагродской («Гнев Диониса») вызывало в памяти читателя представление о данной Ницше трактовке дионисийского начала как одного из истоков художественного творчества. «Гнев Диониса» — это название картины,

задуманной главной героиней романа, которая так рассказывала о ее сюжете: «Дионис разгневался! И от этого гнева все кругом сразу опьянело, все потеряло голову — все перемешалось в хаос! Все скачут, прыгают, кричат, хохочут. Он отнял разум! Вся толпа людей опьянела сразу! ...В этой толпе самые спокойные, сохранившие разум — это пантеры, они смотрят с презрением на людей <...> А над всем этим — Дионис — женственный, но величественный и гневный, полуприподнявшийся со своего золоченого ложа!» (с. 138). В течение долгого времени художница не могла реализовать свой замысел. Разум подсказал героине сюжет, но его художественное воплощение могло быть найдено только при помощи чувственного переживания.

Миф о гневе Диониса и его преобразующих мир последствиях является метатекстом в неомифологическом романе Нагродской. В свете этого мифа рождается второй, символистский смысл простенького, на первый взгляд, сюжета романа. Таня любила ученого Илью — олицетворение мира разума и гармонии. Она была его любовницей, так как законная жена не давала ему развода. Наконец, их брак становился возможен. Но накануне свадьбы Таня встретила красавца Старка, в котором она неожиданно нашла модель для фигуры Диониса в своей картине. Их взаимная страсть была проявлением стихийного дионисийского начала, о котором писал Ницше. Оно несло страдание и гибель, но оно же было необходимым дополнением начала аполлонического, которое проявлялось в любви Тани к уравновешенному Илье.

Роман написан в форме исповеди Тани. Запутавшись в противоречиях, героиня была не в силах самостоятельно разрешить сложившуюся жизненную коллизию. И здесь Нагродская использовала архаический художественный прием — введение в сюжет фигуры резонера — мецената Лачинова. Он-то и помогал Тане понять себя и найти выход из сложившейся ситуации.

В романе «Гнев Диониса» Нагродская, не называя имени Отто Вейнингера, использовала его теорию для истолкования психологической драмы героини. Лачинов раскрывал Тане суть ее натуры: «Вы *мужчина*. Что же в том, что вы имеете тело женщины. Женщины к тому же женственной, нежной и грациозной. Все же вы мужчина. Ваш характер кажется очень оригинальным и сложным, если смотреть на вас, как на женщину, а как мужчина, вы просты и обыкновенны. <...> Судьба столкнула вас со Старком... Здесь я вижу действительно странный

случай, какую-то "шутку сатаны", потому что Старк был именно тем между мужчинами, чем вы между женщинами. <...> Странно, что судьба столкнула вас, но это вы бросились один к другому через все препятствия — ничего нет удивительного. Было бы страннее, если бы этого не случилось. Ни он с другой женщиной, ни вы с другим мужчиной этой страсти не испытали бы никогда. Вы счастливая женщина, друг мой» (с. 259, 261).

В «Гневе Диониса» Нагродская эклектично соединила идеи Вейнингера и Ницше, идеи, воспринятые и изложенные в романе на уровне их освоения массовым сознанием начала века. Согласно Вейнингеру, промежуточные половые формы стремятся друг к другу (ученый развивал концепцию платоновского диалога «Пир»), и подобная взаимокомпенсация рождает счастливые союзы. Следуя Ницше, реализация художника-творца возможна лишь при единоборстве и, одновременно, единении аполлонического и дионисийского начал. Лачинов советовал Тане сохранить обе связи, чтобы быть счастливой и творить. Эмансипированная героиня Нагродской должна была переступить последнюю грань — осознать, что любовь к двоим — Илье и Старку и есть залог полноценной реализации ее как художественной личности. В конце романа Илья умирал, Таня оставалась со Старком, и творческий дух покидал ее. Таким образом, в финале «Гнева Диониса» восстановление старой моральной нормы — моногамного союза — было увязано с угасанием женщины как творческой личности.

Сразу после появления оба романа стали бестселлерами. Так, например, за один 1911-й год роман «Гнев Диониса» выдержал три издания. Как свидетельствовали отчеты библиотек, романы пользовались постоянным читательским спросом, главным образом, у женской аудитории.

Критики откликнулись на появление «Ключей счастья» и «Гнева Диониса» многочисленными статьями, но большинство отзывов носило печать пренебрежительного или в лучшем случае снисходительного отношения рецензентов к женской литературе в целом и к этим произведениям в частности. Особую неприязнь вызывало то, что в них затрагивались проблемы, лежащие, по мнению критиков, за пределами эстетических границ. Объединяя книги Вербицкой и Нагродской, критик Б. Б. Глинский писал, что «очевидно, мы присутствуем при любопытной переоценке женских былых ценностей, где мужчинам приходится вынести над собою строгий суд и выслушать

карательный приговор и при том без всякой надежды на снисхождение»[31].

То, что с трудом было «прощено» Арцыбашеву, нарушившему традиции изображения любви в русском романе, не могло быть разрешено писательницам. Одна из критических статей В. Тана-Богораза, направленная против произведений Вербицкой, так и называлась: «М. и Ж.»[32]. То есть в самом заглавии лежала «вейнингеровская» точка отсчета по отношению к женскому творчеству как таковому. В сохранившемся в архиве черновике ответа Тану Вербицкая отмечала: «Я хорошо знаю себе цену, не страдаю манией величия и не считаю себя талантливой. О, нет. Но я понимаю, почему меня читают в данную минуту. Я вижу, что влечет ко мне читателя. Я затрагиваю все те же вопросы, старые вопросы о любви, о браке, о борьбе личности с обществом. Но очевидно я — вопреки мнению г-на Тана — вкладываю в решение этих вопросов тот темперамент, ту искренность, то несомненное свое, что отличает меня от других. Может быть именно то, что я пишу по-женски? И чувствую, и думаю тоже по-женски?»[33]

Итак, как показал анализ двух наиболее известных произведений русских писательниц, популярные философские теории в упрощенном виде активно популяризовались женской беллетристикой. Среди философов наиболее расхожим было имя Ф. Ницше. Но далеко не все составляющие ницшеанского «сверхчеловека» оказались созвучными идейным поискам писательниц. Так, например, «воля к власти» оказалась за пределами их интересов. Основное внимание было уделено интерпретации критики Ницше христианской морали и вытекающих отсюда нравственных законов и обязанностей человека по отношению к другим людям, обществу.

В женской литературе начала века, основной проблемой которой оставался «женский вопрос», последний сопрягался с переосмыслением отдельных положений философии Ницше при исследовании психологии взаимоотношений между полами. В романах, одновременно, констатировалось разрушение значимости сексуального чувства в жизни женщины наряду с разрушением прочих устаревших сверхценностей и утверждалась свобода женщины в этой сфере. У русских писательниц разрешение этих проблем было болезненно-сложным процессом в связи с особым целомудренным, основанным на христианских догмах, характером русской литературы великих предшественников. Поэтому образ «новой женщины», «ницшеанки» оста-

вался в русской литературе лишь чаемой возможностью. И Таня, и Маня Ельцова были лишь отблесками типа подобной женщины будущего. Фактически оба романа: и «Ключи счастья» Вербицкой, и «Гнев Диониса» Нагродской,— кончались крахом попыток преодолеть старые нормы, но они привлекали читательниц как отражение происходящей психологической перестройки женского сознания.

* * *

Русская беллетристика начала XX в. необычайно оперативно откликалась на актуальные общественные, политические, научные и эстетические явления времени. Если ее художественные формы представляли собой не всегда органичный сплав традиции и новации, то содержание наряду с использованием беспроигрышных мифологических схем всегда было исполнено не столько «духом времени», сколько репортажным «духом минуты».

Среди общественных тем наибольшее внимание привлекала политическая тематика. Большинство писателей так или иначе откликнулись на события революции 1905 г., и в 1910-е гг. политическая тематика занимала определенное место во всех стратах многоуровневой системы русской литературы. Но кроме политики были и более экзотические общественные темы. Примечателен факт, что в русской прозе беллетристика взяла на себя роль популяризатора масонских идей.

Как известно, после 1905 г. в России началось возрождение вновь легализованного масонства[34]. Среди беллетристов, увлекающихся тайными учениями, надо назвать имя Е. Нагродской. Ее интересы разделял муж — инженер В. А. Нагродский. Впоследствии супруги вошли в число масонских лидеров. Согласно данным А. И. Серкова, В. А. Нагродский в 1919 г. был привлечен в ложу «Космос» (*Серков. История*. С. 144), а в дальнейшем, в годы парижской эмиграции стал одним из руководителей русского масонства. В 1920 г. была предпринята первая попытка образования женской масонской организации. Как отметил тот же исследователь, «в ложе № 1 международного масонского Ордена "Друа юмен" посвящают жену <...> Нагродского — Евдокию Аполлоновну» (*Серков. История*. С. 296). В 1927 г. в союзе «Друа юмен» была открыта русская женская ложа «Аврора», фактической руководительницей — венераблем которой стала Нагродская, оставившая свой пост лишь в 1929 г., незадолго до своей смерти (напомню, что она сконча-

лась в 1930 г.). О деятельности Нагродской в ложе сохранились воспоминания Н. Берберовой. Мемуаристка писала: «Женщины играли в "Авроре" первенствующую роль. Строгостей там было меньше, чем в ложах других "Послушаний". Я знала двух "сестер" <...> А. В. Тыркову <...> и Евдокию Нагродскую, автора популярного и "рискованного" (как тогда говорили) романа "Гнев Диониса" <...> Нагродская приняла меня очень тепло. Она после приглашала меня, но скоро увидела, что в ложу входить я не собираюсь. Ни она, ни Тыркова не изменили ко мне своего доброго отношения»[35]. Как видно из анализа имеющейся научной литературы, на современном уровне исследований наиболее изучена масонская деятельность Нагродской периода эмиграции. Исследование общественных занятий писателей-беллетристов — это особая тема, но в случае Нагродской знаменательно то, что она использовала свое мастерство беллетристки для пропаганды масонских идей.

В 1914 г. появился ее роман «Белая колоннада», который до 1915 г. выдержал три переиздания.

На первый взгляд, это — великосветский любовный роман, основанный на тривиальном сюжете неудавшейся женитьбы разорившегося красавца Николая Лопатова на богатой красавице-вдове Екатерине Накатовой.

Начало повествования — происходящая в холодном, сумрачном Петербурге сцена похорон родственника Накатовой. Деревья над могилами кажутся героине «грешными душами одного из кругов Дантова Ада»[36]. Возвращаясь с кладбища, Накатова сожалеет, что не попала на премьеру вагнеровского «Лоэнгрина», рассеянно смотрит в окно и: «в эту минуту в глубине двора какого-то низенького деревянного дома она увидела высокую, великолепную белую колоннаду с широкой лестницей, ведущей к ней <...> — Это какая улица? — спросила она шофера. // — Ямская,— ответил он. <...> // Она подумала: — Белая колоннада на холме, где-то вблизи Ямской... Как это странно. // Но это только промелькнуло в ее голове, и она сейчас же забыла об этом» (с. 213–214).

Действие «внешнего» сюжета произведения развивается по законам банальных клише «великосветского романа» — изящные ухаживания Лопатова; его «овладение» Накатовой; ее беременность, делающая брак неотвратимым; приготовления к свадьбе. Однако этот сюжет, его перипетии и герои — лишь поверхностная конструкция, рассчитанная на «профанов», под которой скрыт истинный — «внутренний» — аллегорический

сюжет романа. Именно его идейно-художественная концепция в символическом виде отражена в заглавии произведения. Развитие этого сюжета основано не на «реалеподобном» фабульном развитии, а на динамике метафизических поисков Накатовой высшего мира, к которому ведет лестница «белой колоннады».

Символическое движение героини по ступеням к храму сопровождается чудесами и испытаниями, преодолеваемыми вместе с помощниками, владеющими тайными силами. Художественное пространство романа основано на антитезе земного и горнего, ложного и истинного. Мир реального Петербурга — маркирован как «мир Интерно», лжи и обмана, которому противостоит чаемый «мир Монт Сальвата».

Роман Нагродской основан на системе лейтмотивов. Использование подобной архитектоники свидетельствует об использовании писательницей художественной техники модернистов. Лейтмотив темы Монт Сальвата, дорога к которому открывается лишь избранным, «посвященным», первоначально раскрывается через упоминание названия оперы «Лоэнгрин». Герои романа неоднократно высказывают сожаление, что так и не услышали этого произведения Вагнера. Однако тему Монт Сальвата ведет еще ряд символических лейтмотивных образов. Произведение Нагродской пронизано многочисленными символическими образами из «Лоэнгрина» и «Парсифаля».

Начиная с первых страниц романа, образ «белой колоннады» «преследует» героиню, постепенно приобретая все более глубокий символический подтекст. Сначала «колоннада» предстает как нечаянное видение, как знамение, смысл которого ускользает от сознания Накатовой. Первоначально она испытывает эгоистическое желание удовлетворить свою прихоть — вновь увидеть красивое здание. Но постепенно поиск исчезнувшей «белой колоннады» превращается во все более осознаваемую тягу к обретению не материального объекта, а духовного символа.

Дальнейшее развитие аллегорического сюжета — это ступени испытаний, которые проходят Накатова и окружающие ее люди в поисках «белой колоннады». Первым, кто их не выдерживает, оказывается ее жених. Именно ему Накатова подробно описывает свое странное видение: «Ах, кстати, вы не знаете, что это за здание где-то там, <...> где Ямская... Великолепная колоннада, с мраморной широкой лестницей. // — На какой улице? // — Не знаю. <...> Право, не знаю... Это было

так красиво: освещенный солнцем белый мрамор... Освещенный солнцем? Но день был туманный... шел мелкий дождь. Но она ясно видела, что колоннада была освещена солнцем, она видела голубое небо над красивым портиком. Что за чушь? // Конечно, показалось. Но что показалось? Само здание или это освещение? <...> Скажите, вы тогда были на "Лоэнгрине"? // — Не знаю, я не был» (с. 217–218). Лопатов лжет невесте, что он искал и не нашел «белой колоннады», безапелляционно утверждая, что ее не существует. В художественной системе романа нигилистическое отрицание присутствия незримого, но чаемого храма символически маркирует отрицательную оценку героя, любовь которого оказывается ложью.

Накатова пешком отправляется по Петербургу на поиски «белой колоннады». Это — характерный для аллегорической дидактической литературы мотив путешествия как символа духовного странствия. На улице она встречает девушку Талю (Наталью), знакомство и последующая дружба с которой возникают на основе веры Тали в существование таинственной «колоннады». Она сразу же говорит Накатовой: «Вот что, пойдемте искать вместе! Будем спрашивать и найдем,<...> все улицы обойдем, так и увидим» (с. 223).

Образ Тали — приехавшей из Сибири курсистки — это не только образ чудесного помощника героини, но и одного из избранных, находящихся на низших ступенях посвящения в тайные доктрины. Об обряде ее посвящения иносказательно сообщается в рассказе Тали о своей попытке самоубийства, когда ее вынул из петли («воскресил» из мертвых) некий старец-ссыльный. «Я <...> побежала вешаться в саду за оврагом <...> как сквозь сон вижу: стоит старик, высокий-высокий, седой, весь в белом. <...> Отчего он мне показался таким огромным? <...> Почему он мне каким-то королем из древней саги показался? Даже как будто из груди его какие-то лучи шли» (с. 294).

Знакомство с Талей — это начальный этап метафизического странствования героини романа. Изменяясь сама, Накатова становится как бы катализатором раскрытия духовных сущностей окружающих, которые либо оказываются духовно мертвы, как Лопатов, либо, в свою очередь, начинают свой путь к воскрешению.

Такой предстает судьба родственника Накатовой — петербургского прожигателя жизни Жоржа. При посещении неаполитанского аквариума он задумывается о том, что жизнь чело-

века должна иметь высший смысл, тогда как его бессмысленное существование можно уподобить жизни моллюсков. И тогда он слышит голос, призывающий его не забыть эту мысль и на мгновенье видит седую даму со светлым взором. Второй раз он встречает ее на похоронах матери по ту сторону гроба, и, наконец, в третий раз, на премьере модной оперетки он взывает к Всевышнему о жажде какой-то иной жизни, и в этот момент вновь встречает ту же даму. Это — некая Ксения Нестеровна Райнер, приехавшая в Россию из Парижа, куда она должна скоро вновь вернуться к своим друзьям.

В аллегорической системе тайнописи романа российская подданная Ксения Райнер — одна из «великих посвященных», парижский эмиссар, приехавший в Россию пробудить тех, кто готов стать на путь движения к храму. Именно она способствует разрыву Жоржа с бездуховным петербургским окружением и его отъезду в Париж к «брату», к «друзьям». В письме к оставшейся в Петербурге родственнице Жорж приглашает ее к себе такими словами: «Приезжайте и вы, тетя. Я чувствую, я знаю, что и вы "наша". Вы не удивляйтесь этому слову, потому что я уверен, вы поймете, что оно значит. <...> Целую <...> Ваш Жорж. Нет, не Жорж, а Юра! Не хочу быть больше Жоржем» (с. 308).

В системе художественной символики романа Нагродской слова «братья», «друзья», «храм» приобретают отчетливый подтекст, связанный с масонской символикой. Отъезд героя в Париж воспринимается как метафора смерти и воскрешения, что подтверждается и сменой имени.

Разрыв Накатовой с обманувшим ее женихом, незаконная беременность ставят героиню на грань смерти. И здесь ее воскрешают Таля и Райнер. Курсистка знакомит Накатову с Райнер, которая, как пишет автор, «была очень оживлена и рассказывала о своих друзьях и своей жизни за границей <...> Ксения Несторовна,— дрожащим голосом произнесла Екатерина Антоновна,— я вас прошу, возьмите меня с собой.— C'est decidée,— ласково ответила Райнер» (с. 309).

Финал романа — сцена отъезда Накатовой и Райнер в Париж. Это, одновременно, момент и воскрешения героини, и ее перехода на новую ступень эзотерического познания. Когда поезд отъезжает, Накатова оглядывается и видит следующую картину: «Яркое солнце хлынуло потоком на тающий снег <...> Вот и фигурка Тали, махающая платком. Она вся залита этим весенним солнцем, и яркий луч ударяет во что-то, должно в

пуговицу на ее жакете, и кажется Накатовой, будто светлый луч горит на груди девушки... И не на платформе стоит она, а на широких ступенях, а за ней, уходя в голубое небо, сверкая мраморным портиком, высится стройная белая колоннада» (с. 312).

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что роман Нагродской был написан в атмосфере интенсивного развития и распространения в России масонских учений и, в частности, экспансии тех их направлений, которые шли из Франции. Изучение конкретных контактов Нагродской с масонскими организациями в период ее жизни в России — это задача историка. Но историко-литературный анализ романа «Белая колоннада» показал, что контакты эти были настолько сильны, что активно проявлялись и в художественном творчестве писательницы. Ее роман можно рассматривать как своего рода агитационную масонскую литературу, где нарочито банальный, рассчитанный на «профанов» сюжет был своего рода камуфляжем для жесткой аллегорической структуры текста для «посвященных». В этом плане Нагродская не только продолжала, но и развивала дальше линию оккультного романа, представленного в русской беллетристике произведениями В. Крыжановской [Рочестер].

* * *

1910-е гг. стали для русского общества временем освоения идей психоанализа З. Фрейда. И, как ни парадоксально, именно в беллетристике эти идеи послужили основой для создания новых принципов художественного психологизма. Внутренняя популяризаторская функция беллетристики обуславливала то, что, пользуясь выражением Достоевского, идея оказывалась выброшенной на улицу — т. е. упрощенной и даже доведенной до абсурда, но, тем не менее, она входила в массовое сознание. Остановимся на примерах из творчества А. Каменского и Е. Нагродской.

В рассказе Е. Нагродской «Клуб настоящих» повествование построено на переплетении речи автора-рассказчика и главного героя — благополучного петербургского чиновника, светского молодого человека Маркела Ильича, прозванного домашними Марселем. В свою очередь, речь героя представляет собой как бы диалог его сознания и подсознания. В начале рассказа глухие жалобы героя на жену, мать, службу являются лишь слабыми всплесками некоего «ущемленного аффекта»,

который мучительно ищет выхода из области бессознательного. Случайно Марсель находит тетрадку с приглашением на некое собрание. Приглашение выражено в нескольких, с логической точки зрения бессмысленных фразах, которые герой разгадывает только интуитивно: «Эта бессмыслица, конечно, не имела никакого значения, тетрадочка очевидно принадлежала ребенку <...>. Почему же Маркел Ильич всю эту неделю все думает об этом, и все его мысли сосредоточены на этих, очевидно, бессмысленных фразах. Не то, чтобы он искал в них смысла, связи,— нет, наоборот,— он принял все в буквальном смысле и старался приурочить окружающее к этим фразам — и тогда получались неожиданные результаты»[37].

Подсознание указывает герою путь к разгадке тайны тетради. В условленном месте он встречает некую даму, которая приводит его в некое общество, названное ими «Клуб настоящих», полное странных людей. Узнав, что Марсель попал к ним случайно, его расспрашивают как он разгадал тетрадку и попал к ним. На этот вопрос Марсель отвечает: «— Я не знаю... я право не могу вам объяснить, просто — "придал значение" и пошел.— А не припомните ли вы мысли, с которыми вы шли? — Я... я думал об неустройстве мостовых в Петрограде <...>.— А — а. Хорошо, а потом? — Да, право, больше ничего: что-то о мосте Александра III в Париже» (с. 166–167).

Диалог фиксирует закрепление в сознании героя псевдослучайных образов, по сути являющихся эмблематическими знаками психологического дискомфорта личности. Ведущая диалог дама советует Марселю ровно через неделю или прийти к ним снова, или сесть в сумасшедший дом. Таким образом фиксируется невротическое состояние героя и ему предлагается или подчиниться естественному ходу вещей (сесть в сумасшедший дом), или прибегнуть к какому-то необычному способу преодоления душевной болезни.

До следующего посещения клуба Марсель пытается найти помощь у классической медицины, воспринимая все, что с ним случилось, как болезненный бред. Консилиум врачей спрашивает, что же с ним случилось: «— Видите ли господа, <...> у меня во время потери памяти был бред или может быть и не бред...— А, это очень важно! — вскричал один из докторов.— Когда я взошел на Пантелеймоновский мост...— Название моста совершенно не играет никакой роли,— оборвал его профессор Книпанский.— Да, да, когда я вошел на мост... я совершенно ничего не думал...— Зачем же вам сообщать нам, что

вы ничего не думали <...> Содержание вашего бреда не играет никакой роли — довольно того, что у вас был бред» (с. 178–179).

Таким образом, беседа Марселя с дамой из «Клуба настоящих» противопоставлена его беседе с врачами. Это как бы два подхода к исследованию состояния невротика: традиционный, когда значение придается тому, что имеет смысл с точки зрения нормального человека, и, фактически, подход психоаналитика, расшифровывающего потаенную значимость обмолвок, фантазий, бреда и снов больного. Главный консультант — профессор Книпанский в присутствии коллег советует Марселю вести здоровый образ жизни, но, оставшись наедине, совершенно меняет тон, переходя на просторечие и лакейски лебезя, советует ему идти на Пантелеймоновский мост — дорогу к «Клубу настоящих».

Оказавшись в Клубе, Марсель снова рассказывает о том, что его волнует. Незаметно в речи героя сознание уступает место подсознанию. Расщепление личности героя на две ипостаси, одна из которых путем «вытеснения» отодвинута в область бессознательного, оборачивается неожиданным реваншем этой второй, подавленной личности: «Я, я очень несчастен... Мама строгая, мама велела мне жениться... и... и служить. Она велит мне сделаться действительным статским, а я люблю играть в теннис. Я бы хотел играть в казаки и разбойники, но... но... это нельзя <...> Боже мой, отчего в теннис можно играть, а просто в мячик нельзя! <...> Мама уже сердится за теннис. Боже мой, как мне хотелось купить у Дойникова железную дорогу! Там и семафорчик, и станция, и заводной паровоз и... и... нельзя! <...> — Полно, полно, дитя мое,— ласково заговорила женщина, гладя его по голове,— не надо плакать. Купи себе железную дорогу и какие хочешь игрушки, принеси сюда и играй. <...> Ты получишь матросский костюмчик.— Нет, я хочу гимназическую блузу! — сказал Маркел Ильич, вытирая слезы» (с. 184).

«Клуб настоящих» оказывается своеобразным психоаналитическим центром, где у каждого выясняют то, что таится в глубинах его психики и дают возможность материализации «ущемленного аффекта». Так, кафешантанная певичка выступает в роли классной дамы, богач-банкир жалуется на свою бедность, профессор Книпанский был сыном швейцара и материализует свою тайную генетическую память об этом; продавщица из магазина предстает в облике миллионерши.

В финале оказывается, что весь этот Клуб — и прихоть, и доброе дело разочаровавшейся красавицы-богачки, дающей членам Клуба иллюзорное ощущение полноты жизни их подлинного внутреннего «Я». Рассказ заканчивается вопросом: если Клуб — это иллюзия, то каков же выход из той жизни, которая для человека является «ненастоящей», т. е. основана на тотальном психологическом подавлении личности.

На аналогичной игре сознательного и бессознательного начал в психике построен уже рассматривавшийся роман А. Каменского «Люди». Бывший студент Виноградов проводит что-то вроде психологических экспериментов над людьми, заставляя вырваться на поверхность их бессознательные желания. Влюбившись в девушку, он раскрывает ей саму себя, заставив испытать и чувственную часть ее натуры (толкнув ее к любовной связи с ценителем наслаждений Нарановичем), и ее рассудочное начало (не воспрепятствовав ее браку с идейным писателем Березой).

На званом вечере Виноградов показывает Надежде едва заметные проявления подавленных инстинктов: «Приват-доцент, красавец-мужчина с поэтически бледным лицом, вьющимися волосами и золотистой бородкой, спрятал в задний карман сюртука большую грушу, чтобы съесть ее <...> по возвращении домой. Студент в безукоризненном мундире <...> незаметно вытер руки о дорогую шелковую портьеру.— Зачем вы мне показываете все это? — говорила Надежда,— зачем вы тратите наблюдательность на такие маловажные вещи? Разве этим исчерпывается человеческая душа? — Представьте себе, что очень часто, и притом до самого дна» (с. 42).

Если в рассказе Нагродской гармонизация сознания и подсознания была невозможной без привлечения утопического «Клуба настоящих», то в романе Каменского «Люди» стихийный психоаналитик Виноградов достигал успеха, излечив от дисгармонии душу любимой девушки.

Фрейдистская теория природы сновидений обусловила художественную структуру рассказов «Сны» Нагродской и «Жизнь во сне» Каменского.

В рассказе «Сны» два главных героя — тридцатилетняя вдова Серафима и семнадцатилетний юноша Ваня. Оба они живут в большой купеческой семье и их неожиданно объединяет страсть смотреть и рассказывать свои сны. Повествование ведется от лица героини, которая бессознательно фиксирует внешнее течение событий и буквально передает зачастую бессмыс-

ленное содержание их снов. Однако само это изложение отражает не только явное содержание, но и то, что Фрейд называл «скрытыми мыслями сновидения»[38]. Для Вани и Серафимы сновидения выполняют компенсационную роль исполнения тайного желания: «Я, тетушка,— говорит он Серафиме,— не простые сны вижу <...> и будто не сны, а вправду. Так вправду, что то, что я вот в конторе сижу, и Тимофеич бранится, и вы, и дяденька — это все сон, а во сне правда... Вы смеетесь, тетенька? — Нет, не смеюсь — это и со мной бывает...» (с. 12).

Постепенно герои начинают обдумывать и обговаривать продолжения своих снов и из них выстраивается внутренний сюжет рассказа: взаимная любовь героев, неприемлемая окружающими и не осознаваемая ими самими. Роман, разворачивающийся между персонажами сновидений, предстает как выражение либидо героев рассказа. То скрытое влечение, которое они испытывают друг к другу, отрицается сознанием Серафимы как повествовательницы. Но его развитие фиксируется неуклонным ходом событий сновидения.

В рассказе дано совмещение двух реальностей: яви и сновидения. При этом события первой в преображенном виде фиксируются второй. Все более уходящая сознанием в мир реальности сновидения, Серафима совершает ошибки в повседневной жизни, например, теряет ключи от кладовых, и сон фиксирует это состояние дискомфорта: «Ученый-то был прежде революционер, и остались у него бумаги, которые могли много его друзей погубить <...> Ученый ночью пошел эти бумаги обратно украсть. Сыщик проснулся, и ученый его убил» (с. 28).

Кульминация сюжета рассказа — объяснение героев, являющееся подтекстом их сна о вдове, встретившей на кладбище красавца-художника. Однако первая реальность не допускает существования параллельной: во встречах героев видят банальный адюльтер. Чтобы вернуться во вторую, истинную для него реальность сна, Ваня принимает наркотик и умирает. В финале героиня решает последовать его примеру: «Все на меня косятся... шепчутся... Вот глупые-то, причем тут я? Да смотрите, смотрите: мне все равно... Вот отстою панихиду и прощайте... Снитесь себе сами» (с. 41).

Рассказ А. Каменского «Жизнь во сне», повествующий о чиновнике Романовском, бессюжетен, если подразумевать под сюжетом последовательность событий жизни героя. Начало рассказа — небольшая преамбула от автора, характеризующая Романовского, который «жил, по общему мнению, скучно: на-

нимал небольшую комнату, не ходил по театрам, не пил, не курил, не играл в карты, не приглашал к себе женщин»[39]. После этой экспозиции следует неожиданный монолог Романовского, составляющий содержание рассказа. Это повествование от первого лица является изложением жизни героя в подсознании. Фактически это комплекс рассказываемых им снов, являющихся конгломератом остросюжетных историй. Все они несут компенсационный характер, восполняя реальную жизненную несостоятельность героя, и в первую очередь, отмеченное в экспозиции рассказа отсутствие половой жизни.

В алогичных, на первый взгляд, сновидениях Романовского прослеживается одна закономерность — в различных вариантах проходит образ прекрасной женщины, которая достается герою сновидения. Это то, что называется сновидениями, подвергнутыми цензуре, скрывающими главное, что раскрывается в повторяющемся сне Романовского о давно потерянной жене: «Недели через две после того, как мы расстались с нею, ну, скажем, здесь, в Петербурге, я вижу, что я проснулся где-то на юге, в доме моих родителей, проснулся в странной тоске <...>. Открываю глаза и вижу Маню в ее любимом открытом голубеньком платье, в котором она ходила еще невестой. <...> она <...> выводит меня за руку через все комнаты в сад. <...> Потом я вижу, что мы уже не в саду, а на берегу какой-то реки, и Маня быстро идет впереди меня к крутому дугообразному мосту, странному скользкому мосту без перил. Я догоняю ее, чтобы помочь ей перейти, но Маня уже на середине моста <...> и кричит: "да помоги же". В безумном ужасе я чувствую, что я никак и ни за что не успею помочь. И в ту же минуту она соскальзывает в самую середину реки и на моих глазах погружается в прозрачную воду, так странно, совсем стоя, в голубеньком платьице, с голубеньким зонтиком над головой, и медленно тонет, опускается ниже и кивает мне из-под зонтика головой <...> И вот пятнадцать лет мы встречаемся и расстаемся с моей Маней, и все крепнет и светлеет наша любовь» (с. 142–143).

По мере движения внутреннего — сновидческого сюжета рассказа идет нарастание эротической символизации образов снов. Финал рассказа — сон о комнате, идентичной реальному жилью героя-повествователя, но с неизвестной закрытой дверью: «В комнате никого, кровать постлана аккуратно, на столике около нее колода карт и большие стариковские никелированные очки <...> Что же дальше, спросите вы? В том-то и

ужас, что ничего. <...> Выхода из комнаты другого нет, <...> и дверь в наш коридор, <...> Как же это, думаю я, раньше никто этой двери не видал? <...> я <...> ждал, кто же, наконец, появится в ней. У меня предчувствие, что когда-нибудь я увижу...» (с. 145–146).

В этом сновидении даны классические символы женского начала, приводимые в качестве примера в работах Фрейда,— комната, запертая дверь, задержанное и никогда не реализуемое желание увидеть ее открытой.

Финал рассказа «Жизнь во сне» по своему внутреннему смыслу аналогичен концовке рассказа «Сны». Герой завершает разговор так: «Извиняюсь, я великолепно сегодня выспался и на службе и здесь с вами, пора ехать домой... жить» (с. 146).

Таким образом, в обоих рассказах психоаналитическое истолкование сновидений, воспроизводимое в виде фиксации автором их определенной последовательности, не только позволяло по-новому подойти к изображению психологии персонажа, но, фактически, являлось основой для новых, нефабульных принципов сюжетообразования.

Проанализированные произведения Е. Нагродской и А. Каменского, в которых использование данных входившей в моду теории психоанализа оказало влияние на изменения поэтики, являются лишь отдельными частными проявлениями нововведений, осуществленных беллетристикой 1910-х гг. Осуждаемые критикой тех лет остросюжетность, использование образа-маски нельзя всецело сводить к «скатыванию» от «благородного» идейного реализма в низины бульварщины.

* * *

Расцвет русской беллетристики пришелся на 1900–1910-е годы. Именно в это время она становится предметом не только чтения, но и широкого общественного обсуждения. Споры по поводу нашумевших произведений происходят как в читательской среде, так и на страницах разнообразных, даже сугубо элитарных критических изданий.

Эстетика беллетристических произведений была основана на декларируемом и реализуемом принципе, утверждающем Красоту как всемогущую силу, которая тотально торжествует и царствует в вымышленном художественном пространстве. При этом из идейно-эстетического багажа массовой (бульварной) литературы в беллетристику вошло представление о тождестве Красоты и Добра. Подобное представление имело ми-

фологические корни. В произведениях красота внешности героя, места действия, страстей имела важный идейно-художественный смысл. При этом Зло могло на время выступить под личиной Красоты, но его маска должна была быть обязательно сорвана. Добро же было красиво всегда.

Этот внутренний закон эстетической маркированности персонажей достаточно жестко проведен в романе «Санин». Так, взаимосвязь «этики и эстетики» напрямую подчеркнута в словесных портретах арцыбашевских героев: «Лида была меньше ростом и гораздо *красивее* (курсив мой.— *А. Г.*) брата. В ней поражали тонкое и обаятельное сплетение изящной нежности и ловкой силы, страстно горделивое выражение затемненных глаз и мягкий звучный голос, которым она гордилась и играла. Она медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая *красивая* кобыла, спустилась с крыльца, ловко и уверенно подбирая свое длинное серое платье. Путаясь шпорами и преувеличенно ими позванивая, за нею шли два молодых, *красивых* офицера» (с. 13).

Роман «Ключи счастья» не только населен красавцами и красавицами, но и наполнен описаниями прекрасных произведений искусства, чудесных заморских земель. Аналогичная *апология Красоты* присутствует и в произведениях Каменского и Нагродской. Характерный пример — частотность употребления одного и того же эпитета в рассуждениях героини «Гнева Диониса»: «Я люблю цветы, как *красивых* (курсив мой.— *А. Г.*) женщин. Я очень люблю *красивых* женщин, даже более, чем цветы. Как много у нас *красивых* женщин, гораздо больше, чем где-либо, а *красивых* мужчин я почти у нас не видала <...> Я посматриваю кругом на суетящихся людей; ищу в толпе *красивых* и типичных лиц, любуюсь на лучи заходящего солнца, *красиво* падающего на массу стаканов на буфетной стойке. Какой *красивый* блик на лиловой блузке этой дамы у окна...» (с. 23–24) .

Эстетизация действительности способствовала «возвышению» потребителей подобной литературы, как правило, не принадлежащих к элитарным слоям, реально соприкасавшимся с произведениями искусства. Выполняя запросы «своего» читателя, беллетристика отчасти сознательно мимикрировала под литературу одного из модных направлений высокого искусства. В отношении к современникам — собратьям по перу беллетристы были imitatorum servum pecus не реалистов, а символистов. На рубеже 1900–1910-х гг. их читатели уже были «под-

готовлены» к широкомасштабному восприятию символистских идей и эстетических приемов, адаптированных популярной прозой.

Беллетристика начала XX в. была одной из составляющих модного стиля эпохи — модерна, одним из постулатов которого был панэстетизм. Как отмечал Г. Ю. Стернин, модерн с самого начала «осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи, <...> пытался показать себя монопольным представителем художественного прогресса. В этих притязаниях "нового стиля" было немало спекулятивного, содержавшего в себе заметную долю творческой беспринципности. Ориентация на массового потребителя искусства порой вела на деле к оживлению консервативных, отживающих живописных концепций, например, позднего академизма, безотказно "работавшего" в течение нескольких десятилетий до этого на вкусы мещанского обывателя»[40].

Если спроецировать эстетику модерна на область литературы, то становится понятной закономерность употребления в произведениях беллетристов наиболее архаичных художественных средств позднего романтизма. На рубеже веков они активно использовались бульварной литературой. Беллетристы учитывали психологию «своего» читателя, увлекавшегося чтением романтической литературы (произведениями Дюма, Сю, Понсон дю Террайля и т. п. авторов) и в то же время чаявшего соприкоснуться с модными художественными идеями.

Эстетическая задача беллетристики была декларативно изложена в «Ключах счастья», где точно определен адресат произведения и перечислены его литературные запросы: «Тот, кто думает, будто рабочему и мастерице не нужна красота, тот совершенно не знает этого читателя. Дайте ему очерки из фабричной жизни, которая ему осточертела <...> быт деревень, который он знает лучше того, кто пишет <...> дайте ему погром или очерк каторги,— ничего этого он читать не станет. Ему скучно... И он прекрасно знает правило, что все роды искусства имеют право на существование, кроме скучного. Он романтик, этот читатель <...> И от литературы они ждут не фотографии, не правды... нашей маленькой, грязненькой, будничной правды... а как бы это сказать — прорыва в вечность... Литература должна быть не отражением жизни, а ее дополнением» (Кн. 6. Ч. 1. С. 198). Таким образом, беллетристы создавали произведения, выполняющие компенсаторную роль. Они

вводили читателя в те сферы действительности, которые в реальности были ему недоступны, а также увлекали в миры, созданные щедрым воображением романиста.

С эстетизирующей функцией была тесно связана и функция популяризаторская. Еще с XIX в. беллетристика являлась своеобразным «проводником» всевозможных идей, передаваемых читателю в образной оболочке. Обязательными элементами произведений были многочисленные «идейные» разговоры, в которых сообщались сведения из разных областей политики, науки и искусства.

К. Чуковский точно определил роман «Ключи счастья» как «сочетание Рокамболя и Дарвина, Пинкертона и Маркса <...> А чтобы Пинкертон вышел еще интеллигентнее, в самом современном стиле (как в лучших домах: декадан-с! пожалуйте!)»[41].

Обращение беллетристов к известным именам и теориям из различных областей человеческой культуры можно более точно определить как «популяризация популярного». Авторы ставших бестселлерами произведений не ставили перед собой чисто культуртрегерской задачи. Они обращались к философским теориям, политическим учениям, эстетическим идеям, которые уже были знакомы и «узнаваемы» читателями. К примеру, имя Ф. Ницше и книга «Так говорил Заратустра» были в какой-то степени широко известны, но берущему в руки новый роман хотелось узнать побольше о теориях немецкого философа, материализованных в увлекательном сюжете художественного произведения.

Типичным в произведениях беллетристики было известное по педагогическим методикам сочетание «повторения пройденного» (сведений, уже знакомых читателю хотя бы со школьной скамьи) и «нового материала» (популярного изложения злободневных проблем, модных теорий — всего того, что «сию минуту» обсуждалось в слоях политической, духовной, художественной и пр. элиты). Эту черту беллетристики подметила современная критика. Так, например, Я. Фридман писал о романе «Санин»: «В этом, столь бедном событиями романе, мы то и дело встречаем собравшимися всех действующих лиц, точнее: говорящих лиц, горячо, с пеной у рта, спорящих о Боге, вере, христианстве, совести, идеализме, литературе, любви, рабочих, революции и т. п.»[42]. Аналогичную картину критики видели и в произведениях популярных писательниц. Характеризуя творчество Вербицкой, И. Хейф отмечал, что «на всех ее произве-

дениях <...> как будто застыла пестрая печать всего, что угодно. И, впрямь, чего тут нет? И о купечестве, и о третьем сословии, и о мещанстве, и о модернизме, и о минувшей войне, и о революции, и о животной любви, и о чистой любви. Господи! Сколько тем, сколько вопросов, а между тем ни одного художественно-живого воплощения, ни одного яркого волнующего образа»[43]. Критики ругали модные произведения за всеядность и поверхностность, однако присущая им «ознакомительно-обучающая» функция способствовала их широкой популярности.

Беллетристику начала XX в. читали все — и те, кто безоговорочно восхищался ее героями, и те, кто решительно отказывал ей в праве именоваться литературой, включая в это понятие только произведения высокого художественного достоинства. Ряд критиков того времени, осознавая сложность, а подчас и полную неприменимость к подобным творениям привычных критериев эстетического и идейного анализа, пытались найти другие критерии оценки беллетристики. Среди них основным был социологический, исходящий из исследования потребителя такой литературы. Рецензенты искали ответы на вопросы: кто он, этот читатель; почему в данный момент он увлекся произведениями беллетристики; какое место занимают они в литературном процессе?

Большинство критиков связывали популярность творений Арцыбашева, Вербицкой, Каменского, Нагродской и других подобных им авторов с психологическим состоянием низовых социокультурных групп и слоев русского общества после поражения революции 1905 г. Причина успеха произведений такого рода заключалась в точном угадывании авторами «больных вопросов», волновавших их читателей.

Произведения Арцыбашева и Каменского были адресованы, в первую очередь, молодому поколению — студентам, курсисткам, гимназистам. И неслучайно, что в их произведениях значительное место было отведено, как говорили тогда, «половому вопросу», или «проблеме пола». Последняя, естественно, существовала всегда, но приобрела особую остроту в момент разочарования молодежи в социальных способах переустройства окружающей действительности. «Этот вопрос («половой вопрос».— *А. Г.*),— отмечал критик А. П. Омельченко,— и есть зазвеневшая в читательской душе струна. Породил его не Арцыбашев своим романом, но этот роман появился в тот момент русской жизни, когда демократическая молодежь, вынужденная ходом вещей отказаться от широких политических

выступлений и вместе с тем не имеющая возможности коллективным путем дебатировать политические вопросы, вплотную подошла к вопросу о личном счастье»[44]. Несмотря на голословные обвинения в порнографии, произведения Арцыбашева и Каменского были написаны с учетом возрастных этических запросов молодого читателя. Это было также подмечено наиболее «проницательными» критиками. Так, А. Ачкасов писал, что «в сравнении со многими-многими творениями современной анакреонтической музы "Санин" кажется невиннейшей и благонравнейшей повестью для детей старшего возраста»[45].

Произведения беллетристов приносили молодежному читателю желанное забвение, давали ему возможность путем самоотождествления с всесильным героем погрузиться в иллюзию — ощутить в себе силу и возможность решить волнующие его «больные проблемы» времени.

Свою специфику имела читательская аудитория женских бестселлеров и, в первую очередь, прогремевших романов А. Вербицкой. Писательница хорошо сознавала, на какого читателя она работает. В статье «Писатель, критик и читатель» Вербицкая писала: «Я открыла отчеты библиотек и узнала следующее: меня читает учащаяся молодежь больше всего <...> Затем идут рабочие <...> Затем читают меня ремесленники, швеи, мастерицы, приказчики. Это — в бесплатных читальнях. Публика пестрая, всех возрастов и классов, но, в общем, демократический элемент преобладает»[46].

Почти единственными среди критиков, кто положительно отозвался о произведениях Вербицкой, были критики-марксисты М. Ольминский и А. Луначарский, применившие к оценке ее книг социологический критерий. Критики констатировали их популярность в молодежной и в рабочей среде и определили «безвредность» и даже «некоторую полезность» чтения этой аудиторией такого рода литературы. «С какой чуткостью ко всеми захаянной Вербицкой с ее романом "Ключи счастья",— писал Луначарский в статье «Ольминский как литературный критик»,— Ольминский сумел, нисколько не обольщаясь слащавыми и фальшивыми формами этого романа, прозреть некоторый подъем, некоторое стремление к чему-то более светлому и высокому, чем окружающая действительность, и в повальном увлечении молодежи этим слабым, сейчас уже забытым романом, Ольминский увидел симптом роста новых плодотворных течений в этой среде. Могу сказать не без гордости, что я был, пожалуй, единственным человеком, который, ниче-

го не зная об этой статье Ольминского, в большом докладе «"Ключи счастья" как знамение времени» — в Женеве уже указывал на то, какая именно сторона в творчестве Вербицкой оказалась пленительной для нашей полуобразованной демократии больших городов, а вместе с тем для студенческой молодежи, для провинциальных читателей и особенно читательниц <...> жажда красивой, более прямой, более героической жизни заставила потянуться к ней читателя»[47].

Обобщая причины популярности женской беллетристики начала XX в., можно заключить, что в ней читатель и, в первую очередь, читательница находили массу полезных сведений, популярное изложение разного рода модных теорий и концепций, текущих исторических событий. Но главным было то, что все это составляло яркий фон для развертывания мелодраматического сюжета, основанного на «мифе о Золушке».

Таким образом, громкий успех беллетристических произведений в России начала XX в. был обусловлен точным ответом их авторов на духовные и эстетические запросы определенных социокультурных слоев читательской аудитории.

Как показал анализ, наиболее популярной жанровой формой русской беллетристики был тенденциозный роман. Авторы широко использовали наследие Тургенева и Достоевского, насыщая свои произведения как прямыми текстовыми цитатами, так и цитацией на уровне образа героя, мотива и целого сюжета. Этот традиционный для «идейной» русской литературы романный тип был обогащен введением элементов жанровых форм авантюрного романа в его разных подвидах (криминального, сенсационного и т. д.). Другой излюбленной формой беллетристики был рассказ, анализ которого выявляет одновременное развитие как его остросюжетного типа с введением условного героя-маски, так и типа, основанного на внефабульных принципах сюжетообразования.

Вместе с писателями высокой литературы беллетристы участвовали в «прощании» со сверхтипами русской словесности XIX в., при этом они актуализировали архаические типы героев, восходящих к старым и новым мифам.

В итоге можно сделать вывод о том, что беллетристика 1900–1910-х гг. использовала мифы и штампы литературного бульвара, так же как отдельные идеи и приемы высокой литературы для создания произведений, одновременно, и новых, и привычных читателю. При этом употребление принципов построения сюжета, образности, символики бульварной литера-

туры чаще всего носило характер литературной игры, в которой автор и читатель иронически дистанцировались от изображаемого. Одновременно, беллетристика активно, хотя и упрощенно аккумулировала в себя новейшие политические, философские, научные и эстетические теории, включая их в адаптированном виде в идейную основу произведений, а иногда используя их выводы для обновления художественной структуры произведения.

В начале XX в. русская литература представляла собой многоуровневую эстетическую систему, в которой беллетристика была промежуточным звеном между высокой классикой и бульварным чтивом. При этом внутри системы происходили диффузные процессы, шло интенсивное взаимопроникновение и взаимообогащение страт. Как справедливо отметила исследовательница Лора Энгельштейн, «в годы перед первой мировой войной высокое искусство и искусство бульвара находились не столько в оппозиции, сколько в диалогических отношениях»[48]. Беллетристика была тем центром, где скрещивались взаимовлияния высокой и массовой литератур. Отдельными своими новациями она совпала с творческими поисками мастеров высокой литературы и также стояла у истоков авангарда двадцатых годов.

---

[1] История русской литературы. Т. 10: Литература 1890–1917 годов. М., 1954. С. 607–608.

[2] См., напр., стремление отойти от «традиций» Чуковского в монографии В. А. Келдыша: Произведения Вербицкой — «образчик бульварной, "ванькиной" литературы (мнение К. И. Чуковского) и явление демократического творчества <...> — таков диапазон суждений о писательнице <...> Ее творчество, хотя и не укладывалось целиком в рамки "массовой" буржуазной литературы, все же явственно сближалось с нею рядом своих сторон» (*Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 9).

[3] Напр., см.: *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 303; *Clowes Edit W.* The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature. 1890–1914. De Kalb, Illinois, 1988. P. 276; *Engelstein Laura.* The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in fin-de-siècle Russia. Itaka and London, 1992. P. 620 (Перевод: *Энгельштейн Лора.* Ключи счастья. Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX веков. М., 1996. С. 572).

[4] Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 3.

[5] *Чуковский К.* Вербицкая // *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 16–17.

[6] См., напр., сб.: Чтение в дореволюционной России. М., 1992.

[7] *Арцыбашев М. П.* Санин. М., 1990. С. 275–276. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[8] *Россов Н. [Пашутин Н. П.].* О старых богах и новых настроениях. (Из последних страниц истории русской интеллигенции) // Познание России. 1909. № 1. С. 147.

[9] Судьба «Санина» в Германии. СПб., 1909. С. 12.

[10] *Короленко В. Г.* Письма. 1888–1921. Пб., 1922. С. 293.

[11] *Колтоновская Е.* Проблема пола и ее освещение у неореалистов // Образование. 1908. № 1. Отд. II. С. 107.

[12] *Блок А.* Литературные итоги 1907 г. // Золотое Руно. 1907. № 11–12. С. 97.

[13] *Кол-Оман.* Кто же, наконец, Санин? Одесса, 1908. С. 16.

[14] *О. Ш.* «Санин», г. Арцыбашев и женщина. Пб., 1908. С. 32.

[15] *Данилин Я.* «Санин» в свете русской критики. М., 1908. С. 76.

[16] *Каменский А.* Рассказы. Т. 1. 2-е изд. СПб., 1908. С. 232. Далее текст рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц.

[17] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. Л., 1983. С. 112–114.

[18] *Горнфельд А.* Книги и люди. СПб., 1908. Т. 1. С. 25.

[19] *Абрамович Н. Я.* В осенних садах. СПб., 1909. С. 104.

[20] *Каменский А.* Петербургский человек. М., 1936. С. 66.

[21] *Каменский А.* Люди. СПб., 1910. С. 175. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[22] Аполлон. 1909. № 3. С. 43–45.

[23] *Винниченко В.* Честность с собой // *Винниченко В.* Честность с собой. Записки курносого Мефистофеля. М., 1991. С. 152–153.

[24] *Коллонтай А.* Новая женщина // Современный мир. 1913. № 9. С. 152–154.

[25] *Вербицкая А.* Ключи счастья. Кн. 1–6. М., 1908–1913. Далее цитируется в тексте с указанием части и страниц.

[26] *Нагродская Е.* Гнев Диониса. 3-е изд. СПб.: [Б. г.]. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[27] Аполлон. 1909. № 3. С. 43–45.

[28] РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 62. Л. 12.

[29] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 30.

[30] *Вейнингер Отто.* Пол и характер. М., 1992. С. 77–78.

[31] *Б. Г. [Глинский Б. Б.].* Е. А. Нагродская. Гнев Диониса // Исторический вестник. 1911. № 9. С. 1163.

[32] *Тан [Богораз В.].* «М. и Ж.» // Утро России. 1910. № 105. 13 февр. С. 2.

[33] РГАЛИ. Ф. 1042. Оп. I. Ед. хр. 44. Л. 9.

[34] См.: *Серков А. И.* История русского масонства. 1845–1945. СПб.: 1997. С. 67–126. Далее цитируется в тексте: *Серков. История* с указанием страниц.

[35] *Берберова Н.* Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. Харьков; М., 1997. С. 7–8.

[36] *Нагродская Е. А.* Белая колоннада // *Нагродская Е. А.* Гнев Диониса. Белая колоннада. СПб., 1994. С. 211–312. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[37] *Нагродская Е.* Сны. Пб.: [Б. г.]. С. 153. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[38] *Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ. Вып. 1. М.; Пб., 1923. С. 124.

[39] *Каменский А.* Зверинец. Новые рассказы. СПб.: [Б. г.]. С. 135. Далее цитируется в тексте с указанием страниц.

[40] *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984. С. 170.

[41] *Чуковский К.* Вербицкая // *Чуковский К.* Книга о современных писателях. Пб., 1914. С. 19. В редакции этой статьи в Собрании сочинений слова «Пинкертона и Маркса» заменены на «Пинкертона и Спенсера» (С. 20).

[42] *Фридман Я.* Характеристика «героя» нашего времени Санина. Брест-Литовск, 1908. С. 10–11.

[43] *Хейф И.* Вербицкая // Литературный сборник. Кн. 2. Двинск, 1913. С. 21.

[44] *Омельченко А. П.* Свободная любовь и семья. СПб., 1908. С. 13.

[45] *Ачкасов А.* Арцыбашевский Санин и около полового вопроса. М., [1908]. С. 17.

[46] Утро России. 1910. № 99–66. 6 февр. С. 3.

[47] *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1967. С. 470.

[48] *Engelstein Laura.* The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in fin-de-siècle Russia. P. 418.

С. И. Кормилов

ЖАНРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕТРИЗОВАННОЙ ПРОЗЕ

К началу XX в. относится сравнительно широкое распространение орнаментальной прозы — прозы, использующей средства, которые традиционно отличали стихотворную поэзию[1]. Наиболее близко к стиху проза подходит, используя метризацию, т. е. относительно упорядоченное, близкое к стопному, чередование ударных и безударных слогов. Русской литературе метризованная проза известна с конца XVIII в. (М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин), а в XIX в. встречается довольно часто, но обычно не охватывает больших произведений или их значительных частей. Это поначалу или короткие лирические тексты (Ф. Н. Глинка, М. Ю. Лермонтов, А. В. Кольцов), или драматические сцены (А. А. Дельвиг, А. Ф. Вельтман, П. С. Мочалов), или небольшие поэмы (Вельтман). Самое объемистое произведение первой половины XIX в. в метризованной прозе — полное переложение «Слова о полку Игореве», осуществленное А. Ф. Вельтманом в 1833 г. (2023 икта). Некоторые из метризованных произведений были самостоятельными вставками в более крупные прозаические, или же метризация охватывала, особенно во второй половине столетия, не выделенные иными способами отрезки текста. Так, иногда в исторических пьесах 1860-х гг. (Н. А. Чаева, Н. Бицына) в эмоциональных местах персонажи вдруг начинали декламировать двусложными стопами, не объединенными в стихотворные строки. Это был как бы намек на высокую (и уже считавшуюся тогда несколько архаической) стихотворную драматургию. Л. Н. Толстой попробовал написать трехсложниковой прозой один из эпизодов неоконченного романа о Петре Первом (1870-е гг.) — разговор царевны Софьи с Василием Голицыным.

Во всех этих случаях введение в прозу важнейшего элемента стиха призвано было создать эффект драматизации или ар-

хаизации речи. Эффект, конечно, чисто условный: ни диалоги, ни историческая тема сами по себе не располагают к метру, но сказывалась глубокая литературная традиция, выделявшая ритмом речь, наиболее отличную от обыденной[2]. То же средство могло содействовать ее «лиризации». А Н. Н. Златовратский в третьей и четвертой частях романа «Устои», писавшегося в 1870–1880-х гг., использовал его для «идиллизации» тона неторопливого повествования о вековых «устоях» русской крестьянской жизни. Видимо, писателю-народнику «бесконечный» метр напоминал гекзаметры Гесиода — автора «Трудов и дней»; именно как «гегзаметр» воспринял его М. Горький, неодобрительно отозвавшийся о нем в письме к С. Клычкову (1925)[3], который прибег к этому средству в своих народно-мифологических романах.

Ближе всех по времени к «серебряному веку» из писателей, обращавшихся к метризованной прозе, оказался Н. С. Лесков. Преимущественно в функции «драматизации» вводил он двусложник в прозу весьма различных по тематике повестей и романов еще 1860-х («Обойденные», «Островитяне», «На ножах») и 1870-х гг. («На краю света»)[4], а в конце 1880-х и особенно в 1890-е гг. стал обильно метризовать на основе трехсложника легендарные повести из времен античности и раннего христианства: «Скоморох Памфалон», «Прекрасная Аза», «Гора. Египетская повесть», «Невинный Пруденций», «Оскорбленная Нетэта» (последняя[5] была опубликована лишь в 1917 г.). В «Невинном Пруденции» в какой-то мере метризованные отрезки текста встречаются почти на каждой странице[6]. В более ранних произведениях их существенно меньше. Лесков в письме к редактору «Исторического вестника» С. Н. Шубинскому ставил в особую заслугу критику С. Трубачеву то, что он уловил в повести «Гора» (опубликованной в 1890 г.) речитативную «музыкальность», которой автор сознательно добивался[7]. Общепризнанного термина для обозначения метризованной прозы не выработали ни XIX век, ни первая треть XX, когда она применялась особенно часто и разнообразно. В 1920-е и начале 1930-х гг. Андрей Белый предпринял грандиозный эксперимент, попробовав целиком охватить прозаическим метром не только романы, но и книги воспоминаний. «Серебряный век» до такой крайности (которую современный теоретик характеризует в качестве «реформы русской прозы»[8]) не дошел, объективно сохранив преемственность с опытами предшественников.

Широкое распространение (по сравнению с XIX в.) метризованной прозы началось отнюдь не благодаря Андрею Белому, с именем которого ее обычно связывают. В 1900 г. он написал три прозаические миниатюры — «Видение», «Ревун» и «Этюд»,— где неустойчивая трехсложниково-дольниковая метризация просматривается в отдельных фразах и частях фраз, но напечатал их вместе с четырьмя неметризованными «лирическими отрывками в прозе», как они им обозначены, только в своем стихотворном по преимуществу сборнике 1904 г. «Золото в лазури». Пример из «Этюда»: «Мигнула зарница. Колыхнулась звериная шкура. Патриарх, голубой от луны, выставил голову, и ночной ветерок задышал на него. Тронулись на севере космы, гонимые ветром. И шептал в тихую ночь, прижимая чело к костлявым пальцам: "Каин, мой сын, о мой сын первородный!"»[9] Некоторые части фраз явно выбиваются из ритма, не только не охватывающего весь текст, но и разбивающего фразы на отдельные отрезки («Тронулись на севере космы» — резкое отступление от дольника; «прижимая чело к костлявым пальцам» — дольник с двумя «стяжениями», в прозаическом контексте скорее уподобляющийся прозе как таковой). Тематика «отрывков» так или иначе связана с той или иной экзотикой: в «Видении» это сразу отражено в заглавии, действие «Ревуна» происходит в горах причудливого вида, герой миниатюры — таинственный старик, тоже напоминающий видение; в «Этюде» экзотика легендарная, взывающий как бы моностихом 4Д к своему сыну Каину патриарх — это, естественно, библейский Адам.

В первом опубликованном произведении Белого, 2-й симфонии (1902), метризации мало, а 1-я, написанная в 1900 г. и включающая различные сложные ритмические формы, напечатана была лишь в 1904-м, когда вышел и сборник «Золото в лазури». Определенно большее влияние на формы тогдашней литературы оказали «Песни» М. Горького о Соколе и Буревестнике, впервые опубликованные в 1895 и 1901 гг. Правда, это не метризованная, а, по М. Л. Гаспарову, «мнимая проза»[10], т. е. записанные в строчку стихи (получившие распространение с начала XX в.), но влияние ведь необязательно предполагает буквальное повторение. Бесспорное влияние или образности, или композиции, или ритмического строения горьковских «Песен» обнаруживается в лирическом рассказе В. К. Станюковича «Кариатида», включенном в его книгу 1907 г. «Путевой альбом», в «Песне о земле и солнце» В. И. Нагорного (1908), од-

ном из стихотворений в прозе, составляющих сборник М. С. Налина «Сирень цвела...» (1910)[11]. Но особенно характерна «баллада» видного эсера, террориста Г. А. Гершуни «Разрушенный мол», не раз печатавшаяся отдельной книжкой — в 1902 и 1905 гг. в Петербурге и Ростове-на-Дону анонимно, в 1902 же и 1906 гг. в Москве и Берлине под именем М. Горького. Прозаическое обрамление сообщает о том, что старый моряк рассказывает автору-слушателю предание моряков о борьбе моря с наваленными в него человеком-тираном скалами. Обрамление и «морские» аллегории, однозначно предсказывающие революцию и связанные с ней жертвы,— от Горького, но метризация основной части произведения (812 иктов, 71 абзац) иная. Затянутый трехсложник с отклонениями к дольнику, видимо, был призван непосредственно изображать натиск и напряжение волн, кидающихся на препятствие стая за стаей (ср. в поэме 1831 г. «Эскандер» Вельтмана: «И море шумит: Эритрейские волны рядами несутся и снова всю землю хотят покорить Океану; // Но волны гранитною грудью набеги валов отражают»)[12]. Иногда возникает эпизодическая рифма: «О, скалы! о, грозные скалы! Когда-то и вы свободными были, когда-то и вы свободой дышали... Зачем вы у деток свободу украли?» Очень много коротких абзацев, иногда они даже короче обычных стихотворных строк, т. е. имеет место прямой переход метризованной прозы в стих и наоборот:

«“Плакало море...”

Шли годы...

Много прошло их...

“Много волн молодых о скалы грудь свою разбивали...”

“Все мрачней и мрачней становилось кругом...

Смутилися волны.— Будем ждать! будем сил набирать!”

“Шли годы...

“Юные волны крепли. Гонцов во все стороны моря оне разослали, спящих будить, все волны на битву со скалами звать.

“Спустились гонцы в пучину к старым волнам,— старые волны звать на борьбу.

“Старые волны угрюмо седой головою качают.— “Нет в нас ни мощи, нет в нас порыва. Где нам бороться, где нам со скалами спорить!”»[13]

А. Белому была известна биография Гершуни. Это он бежал из Сибири в бочке из-под капусты, как террорист Дудкин в «Петербурге». Вероятно, знал Белый и «балладу» «Разрушенный мол». Не она ли натолкнула его на мысль о метризации

не отдельных фраз или небольших отрезков произведения, как он до сих пор делал, а целого произведения?

Однако первое сочинение 1900-х гг., пронизанное метризованной прозой, появилось абсолютно независимо ни от Горького, ни от Белого, ни от Гершуни. В 1900 г. в Харькове вышла юмористическая книжка (около 130 маленьких страничек) некоего И. Д. Арского «По рельсам и по шпалам!...» Эта «поэма в прозе» от первого лица повествовала о комических злоключениях героя-чиновника по пути к новому месту службы в город Ново-Захолустинск. Почти каждая страница содержит двусложниковую метризацию; где-то ее немного, а где-то едва ли не вся страница. Здесь метризация выполняет роль своего рода антидраматизации, «псевдоповышения» стиля. Арский сознательно отталкивается от стихов: иногда вытягивает метр, пока получается, в единую цепочку стоп, стараясь преодолеть расчлененность двусложниковой прозы. Ниже в цитате обозначаются черточками все-таки возникшие «стыки» или «перепады». «Дело в том, что совершенно неожиданно, внезапно, / а главное, совсем помимо нашей воли / и нашего желания, мы, пассажиры, вместе, с нашими узлами, чемоданами, взлетели вдруг на воздух, к потолку вагона, / перемешались, перепутались, не раз столкнулися друг с другом / и нашими летающими саквояжами и, наконец, все вместе, кучей, грохнулись о пол, нестройно оглашая воздух хором стонов и проклятий...» Однако, несмотря на правильность метра («столкнулися»), его здесь можно уловить практически только при скандировании, а с использованием особенно длинных слов, т. е. обильного пиррихирования, автор сам с него сбивается — в речи носильщика № 8915: «— Да, тоись, Ново-Захолустинский-то поезд... Беспременно даже опоздает, потому — дорога больно уж неосновательная, узкая дорога... / Ну, и того... и опоздает,— как не опоздать: теперича, примерно, взять Товаро-Пассажиро-/Ноголомательную (перебой.— *С. К.*) дороги,— уж на что же лучше,— /дороги будем говорить, первеющие, а и то не один (переакцентуация.— *С. К.*), посчитай, без опозданья не приходит, ну, а тут, известно уж,— узкоколейная...»[14] Естественно, в жанровом подзаголовке книжки слово «поэма» выглядит комично. При такой длине периодов и некоторых слов, да еще и при наличии перебоев теряется ощущение четно- или нечетноударности и метр звучит как обыкновеннейшая проза. В этом разгадка того факта, что если в стихе трехсложников и дольников гораздо меньше, чем двусложников, то в метризованной прозе

наоборот. Расчлененная двусложниковая проза слишком похожа на обычный стих, а нерасчлененная слишком похожа на обычную прозу. Это делает ее недостаточно самостоятельной и потому не очень нужной формой.

Типичный образчик «повышающей» стиль двусложниковой прозы — поэма Горького «Человек», напечатанная в 1904 г. Ее ритмическое строение, которое, по признанию автора, получилось «неожиданно»[15], как показывают подсчеты, имеет переходный характер. Первые полтора абзаца — прозаические; в первой главе поэмы господствуют колоны 5Я: 121 из 151 метрического колона (80% колонов, 85% стоп); во второй главе Горький пытается преодолеть слишком явную «мнимую прозу», пятистопников здесь остается 118 из 191 колона, т. е. 62% (63% стоп), а колоны иного строения становятся разнообразнее. Но вся поэма напомнила врагу патетики А. П. Чехову «проповедь молодого попа, безбородого, говорящего басом, на *о* <...>»[16].

Определенно был независим в своей метризованной прозе от кого-либо из современников А. М. Ремизов, видимо, второй после Белого автор по количеству произведений, в которых использована эта форма. «Лермонтовская энциклопедия» сообщает: «В 3-й части поэмы в прозе “Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова” (1917) Р. говорит о своей близкой “до боли”, “кровной” связи с Л. <...>». Вместе с тем отмечается, что проза Ремизова, «орнаментальная и стилизованная, в основах своих чужда лермонт. традиции <...>»[17]. Но вряд ли при такой любви к Лермонтову писатель обошел вниманием стихотворение в метрической прозе «Синие горы Кавказа...» (1832). Связь с Лесковым, особенно с его легендами, очевидна; не исключена и с Вельтманом (его «сказочными» и сказовыми повествованиями), во всяком случае через Лескова.

Повесть «В плену» датирована 1896–1903 гг. Первая дата — условная. Автор в 1896 (и 1898) г. был в одиночном заключении, о нем и вспоминает, а также о своем пути по этапу на север и пребывании в ссылке в Усть-Сысольске. Но и в 1903 г. Андрей Белый не мог повлиять на него своей метризацией: во 2-й «Симфонии», изданной первой (1902), ее мало, а 1-я была напечатана в 1904 г. «Песни» Горького влияли на произведения небольшого объема. У Ремизова же метризованы некоторые места повести (правда, две ее главы ранее печатались как отдельные произведения). Функция горизонтального ритма здесь — лиризация. Дольником и тактовиком передаются душевное состояние героя-заключенного, впечатления от услы-

шанной песни, мысли по поводу тайны, которая чувствуется в песне, реакции на пробившийся в камеру солнечный луч, на ночные звуки; здесь и сон о воле. Очень много коротких строк, не длиннее стихотворных. Во второй части повести бесспорной метризации нет; 1-я главка третьей части (о ссылке) — «В царстве полуночного солнца» — начинается с метризованной прозы, чрезвычайно напоминающей свободные стихи Фета, в основе тоже трехсложниковые:

«Стою на трапе.
Далеко за рекою раскинулась ночь, последняя летняя.
— *И за что я люблю тебя, светлая ночь!*
Вереницей идет и впивается в сердце тысячу раз повторенное».

Далее, хотя главка не вся метризована, выделенная курсивом строка повторяется рефреном. В последующих главках есть и обычная, и метризованная, и «мнимая» проза, и неравные короткие строки, звучащие практически стихами, и двусложник, колеблющийся между обычным стихом (записанным с маленькими «прозаическими» полями) и обычной прозой:

«Наутро выглянуло солнце.
Зима плясала быстро-быстро.
А вместе с нею плясали оснеженные ели. Измученные волны обдавали берег серою пеной».

Продолжается тот же абзац бесспорной метрической прозой:

«Цветы черемухи смешались с снегом. И, свистам вторя, ржали кони на берегу, застигнутые снегом.
Где были птицы?
Петухи молчали»[18].

Неясно, почему надо было уничтожать метр двумя падежными формами на *–ою* и почти немедленно сохранять его за счет слияния звуков: *с снегом*. Видимо, Ремизов колебался между разными формами организации речи, так и не отдав никакой предпочтение.

«Декадентская» повесть «Часы», писавшаяся в 1903–1904 гг., не автобиографична и не лирична; здесь лишь в двух местах можно усмотреть небесспорные двусложниковые и трехсложниково-дольниковые элементы: «На каланче пожарный, закутанный в овчину, в своей ужасной медной каске вдруг остано-

вился и стал искать пожара, но зарево над колокольнею погасло, и снова зашагал пожарный вокруг черных звенящих шаров и звенящих проволок» (начиная со слова «вокруг» двусложниковая метризация пропадает); «Лунные тучи шли за окном. Лунными тучами шли перед Катей дни наступающей жизни и наливались луною»[19].

В сборнике же «сказок» 1900–1906 гг. «Посолонь» (1907) хватает и лиризма, и традиционного для метризованной прозы фольклоризма. Здесь есть и собственно стих, и собственно проза, и двусложниковая проза, перебиваемая обычной («Кикимора»)[20],— на сказочном материале двусложниковая проза не имеет прецедента,— и в целом ряде сказок трехсложниково-дольниковая и нередко тактовиковая, но никогда не охватывающая произведение целиком. Наиболее сильная метризация, кроме двусложника «Кикиморы»,— в миниатюрах «Борода», «Разрешение пут», «Плача» и «Троецыпленница»[21], которые сказками как раз нельзя назвать, они посвящены деревенской жизни и природе. Это уже скорее линия Златовратского, чем Вельтмана и Лескова. Первая из названных миниатюр — о конце лета, о празднике «Бороды» на созревающей ниве; дойдя до хороводов и пляса, автор почему-то вопреки содержанию, предполагающему, казалось бы, усиление ритма, переходит на обычную прозу. Три других «сказки», идущие подряд в цикле «Осень темная»,— тоже не сказки. «Плача» представляет собой чисто лирическую миниатюру о природе; 11 абзацев-предложений в ней — однотипные анафорические, параллельные конструкции. В «Разрешении пут» рассказывается о маленькой девочке, которая учится ходить и которой «вещая» старуха помогает заклятьем. «Троецыпленница» — опять об осенней погоде, деревенском быте и о курице, съеденной по обряду.

В сборнике Ремизова «Лимонарь сиречь: Луг духовный» (1907) частично метризован апокриф «Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его» — кульминационная сцена битвы Ильи Пророка с бесовскими силами[22] и описание печальных для земли последствий его усердия и ожесточения: «Задавлены пчелы, замочен рой. Без листьев деревья. Голо орешенье. Задушены птицы. Побит скот. Ни шерстинки. Поломан горох. Помята капуста»[23]. Метризация невыдержанная и завуалированная отрывистостью коротких фраз. Ремизов экспериментирует с графикой, в частности расставляет слова столбиком[24], но без связи с метризацией.

Очень разные метро-ритмические формы представлены в сборнике 1908 г. «Чортов лог и полунощное солнце. Рассказы и поэмы». Среди «поэм» фигурирует лишь одна настоящая — «Иуда предатель», а также «Белая башня» — часть повести «В плену». Остальные произведения в стихах и прозе слишком коротки для такого жанрового обозначения. Миниатюра «Бубыля», похожая на те, которые вошли в «Посолонь» (оттуда перепечатаны «Кикимора» и «Разрешение пут»), и рассказывающая о домовом подполья, вся метризована трехсложником, но не чистым[25]; «Белая ночь» — версэ, т. е. короткие строки-абзацы[26], как с двусложниковой, так и с трехсложниковой метризацией.

В романе «Пруд» (1905, отдельное издание — 1908) проза вообще довольно ритмична, в частности благодаря коротким абзацам, хотя роман этот гораздо меньше пронизан лирическим началом, чем «В плену» и «Посолонь». Отдельные же места отчетливо метризованы. Первый дольниковый отрезок — молитва отца Глеба, несобственно-прямая речь[27]. Далее отдельные метризованные места тоже связаны с «церковной» тематикой — колокольным звоном (рефрен — с. 86 и 88), церковной службой (использована инверсия: «<...> из скорбей выплывающий, над всеми звучит голосами: // *Мир вам*» — с. 90), но не только. В общем напряженность и драматизм этой форме также сопутствуют (с. 89). С рефреном «Любите же меня, любите!», он же и первый абзац, дан двусложниковый лирический пассаж, в котором немало коротких строк, как в стихе (конец главы XIX 1-й части — с. 111). В конце главы III 2-й части, отличающемся именно драматическим напряжением, «толчками» проступает сквозь прозу то двусложниковый, то тактовиковый и дольниковый ритм (с. 162). Есть и другие явные случаи метризации (с. 112, 167, 183–184, 231, 283) и спорные места. Метризуются лирические описания (осенний пейзаж — с. 231) или лирические и одновременно драматические раздумья. Так, в финале романа Глеб рассуждает (опять это несобственно-прямая речь, она не оформлена как прямая):

«Отчего ж не могу я молиться Родному и Равному, но из царства иного?

Проклятие — царство мое, царство мое — одиноко.

Люди и дети и звери мимо проходят скорчась, со страхом.

Я кинулся в волны, волны земные.

Ты мне ответишь?..

Ты сохранила образ мой странный и зов в поцелуе?» (с. 283). Абзацы короткие (версэ). Большинство метризованных вставок (наиболее заметных) в романе обособлено пробелами.

Если в автобиографической повести, сборнике сказок и романе «Пруд» Ремизов отдает предпочтение трехсложниковой метризации, то в «Трагедии о Иуде принце Искариотском» (1908) оживляет прозу двусложником в соответствии с родовой традицией, как бы намекая на стихотворность драм, тематически обращенных в прошлое[28] (исторические пьесы писались в XIX в. белым ямбом). Весьма расшатанный трехсложник попал лишь в монолог Иуды, который, по ремарке, «как с цепи сорвался в исступлении»: «Черная, красная, желтая, белая,— будь ты чудовище, будь ты последний урод, мне все равно — все равны. Нет памяти в сердце. Нет над сердцем суда. Нет сердцу ответа. Ты, Солнце, ты Месяц, вы Звезды, и Тот, Кто словом держит землю, дайте звериную силу забыть! Подымайтесь тучей, разорвите в клочки мое сердце: сердце помнит, сердце не забыло... Ноги мои гвоздями пробиты, руки мои гвоздями пробиты, прободено сердце, а я еще жив!»[29] Дольник здесь местами переходит в двусложник («Подымайтесь тучей, разорвите» и «сердце помнит, сердце не забыло» — 5Х). Близость своей драматической метризованной прозы к стихам Ремизов подчеркнул в издании 1919 г., дав в приложении небольшую поэму «Иуда предатель» (1903), 1-я главка которой написана преимущественно вольным белым ямбом со значительными отступлениями; во 2-й главке — свободный стих на трехсложниковой основе с переходом в вольный ямб; в главках 3–6 преобладают более короткие, 2-ударные стихи; финал — переход трехсложника (2Амф) в ямб:

Я слышу рыданье
Поруганной веры.
Внимаю лобзанью
Из верных верного
Иуды[30].

А в 1908 г. эта поэма была включена в вышеупомянутый ремизовский сборник «Чортов лог и полунощное солнце. Рассказы и поэмы», демонстрирующий большое жанровое разнообразие.

В повести о современной городской жизни «Крестовые сестры» (1910), от которой Ремизов отсчитывал новый период своего творчества, метризации нет за исключением нескольких спор-

ных в этом смысле фраз[31]. Метр оставался в прозе Ремизова для стилизации и переделок фольклора и апокрифов, иногда даже в виде очень небольших и сомнительных элементов[32]. В сочинении «Жерлица дружинная, от живописной казны Николая Константиновича Рёриха — словом русской земли Алексей Ремизов» (1916) частично метризованы исторические и фольклорные фантазии[33]. В том же сборнике-альбоме «Рерих», где напечатана «Жерлица», сам Н. К. Рёрих опубликовал свои «Сказки и притчи», где неровной трехсложниковой метризацией пронизаны древнеиндийская легенда «Заповедь Гайятри» и частично две других вещи[34].

Еще одним активнейшим «метропрозаиком» был «предакмеист» А. А. Кондратьев. В своей утонченной прозе (как и в стихах) он разрабатывал мотивы греческой и, реже, иной древнейшей мифологии. Это как бы прямое продолжение традиции позднего Лескова, но совершенно без этической проблематики; рассказам Кондратьева и его роману «Сатиресса» присущ декадентский эротизм. Большой рассказ «Пирифой» датирован 1899–1900 гг. Его герой — царь лапифов; в действии участвуют многие мифологические персонажи, начиная с перевозчика Харона. Метризации в этом рассказе еще нет. В 1906 г. Кондратьев представил на конкурс журнала «Золотое руно», призванный «уловить наконец вечно ускользающую личину врага рода человеческого»[35], рассказ «В пещере» с весьма еретической версией воскресения Христова: главной участницей этого действа оказывалась богиня Астарта (Иштар)[36]. Повествование ведется от лица мелкого бесенка, случайно избежавшего участи собратьев, переселенных из тела бесноватого в стадо свиней и утопленных вместе с ним, а потом оказавшегося в пещере рядом с захороненным распятым. Финал крайне напряженных событий описан так: «Когда я очнулся, в пещере царил полумрак и все было тихо. Никто не трубил и не пел, и не было слышно реянья крыльев. / Боязливо приподнял я голову. В дырку сосуда было заметно, что в склепе более нет никого. / Камня у двери также более не было.

Тело исчезло. Одни лишь ткани сложены были в том месте, / где недавно лежало оно, еще храня вдавленный след его головы. Астарты тоже не было видно. Но аромат роз стоял еще в воздухе...»[37] (чертами в цитате выделены перебои дольникового ритма: в первом и третьем случае между ударными по три безударных слога, во втором — ни одного, т. е. этот ритм можно считать тактовиковым, по М. Л. Гаспарову[38]). Мет-

ризация пронизывает почти весь текст, но не охватывает его полностью (или хотя бы одну страницу целиком)[39]; сколько-нибудь протяженные отрезки не метризуются наиболее заметным способом — силлабо-тоническим (стопным), в основе этого ритма — дольник (междударные интервалы в 1–2 слога, причем далеко не всегда двусложные интервалы преобладают — такую степень метризации легко не заметить, но она бесспорно присутствует, писатель явно избегает длинных слов либо размещает их на границах колонов, более или менее адекватных строкам стиха). Кондратьев может при этом иногда использовать и другие средства, свойственные стиху, в том числе рифмы на границе с обычной, не метризованной хотя бы дольником, прозой (в цитате последняя взята в прямые скобки), синтаксически не выделенной из метризованной: «В облитой солнцем долине, / что лежит по ту сторону Царских Прудо*в*, под сень ветвистых дубо*в*, в стан пастухо*в* пришли некогда три таинственных странника, [и один из трех оставил семя] в палатке вожд*я*. Этот странник был *я*». В другом случае зарифмована как будто чисто прозаическая фраза: «Я ль не улыбалась тебе глаз*ами* дет*ей*, цвет*ами* Эздрелонских пол*ей*?»[40]

В 1907 г. вышел «мифологический роман» Кондратьева «Сатиресса» с почти исключительно фантастическими мифологическими персонажами, но воспроизводимыми апокрифически (главная героиня — существо, неизвестное мифологии, знающей лишь сатиров). В отношении метризации автор проявил чувство меры: хотя роман и невелик, такая ее плотность, как в рассказе 1906 г., могла на более обширном пространстве слишком утяжелить речь (что и случилось впоследствии с Андреем Белым). Отнюдь не подчеркнутая метризация очень кратких отрезков текста, вплоть до одной фразы, неупорядоченно разбросана по этому произведению[41].

В 1908 г. Кондратьев собрал свои «мифологические рассказы» в сборник «Белый козел». Включает он и «Пирифоя» и «В пещере». Рассказы не датированы (кроме «Пирифоя» и рассказа «В объятиях тумана. Миф», 1906). Некоторые из них — одноименный сборнику, «Последнее искушение (Рассказ духа)», «Афродита заступница», «Лебеди Аполлона. Осенняя сказка» — совсем, а рассказ «Что случилось потом (Из сказок древнего Египта)» — почти совсем лишены метризации, как «Пирифой». От тематики (греческой, египетской, новозаветной) и авторского обозначения жанра («рассказ духа», «сказка») это не зависит. «Последнее искушение» повествует о распятии Хри-

ста и составляет своего рода дилогию с рассказом «В пещере», который, однако, вошел во второй сборник рассказов Кондратьева «Улыбка Ашеры» (1911); но один рассказ дилогии вовсе не метризован в противоположность другому. Значительной метризацией отличаются рассказы «Орфей» и особенно «Сапфо у Гадеса», «В объятиях тумана», «Слезы Селемна», все «греческие» и сугубо апокрифические.

В «Улыбке Ашеры» также есть рассказы без метризации: «Из преданий Тартара», «Семь бесовок» (на современную тему — о спиритизме) — и обильно метризованные: одноименный сборнику (в отличие от «Белого козла»), «Тоскующий Ангел», «Царь Шедома». Последние столь же различны по тематике и «этнической» ориентации, как и первые. Заметно, но сравнительно умеренно метризован «Фамирид», посвященный автором своему «дорогому учителю Иннокентию Федоровичу Анненскому»[42], хотя представляющий миф совершенно иначе, чем «вакхическая драма» Анненского «Фамира-кифарэд»; обычной прозой написана одна из песен Фамирида[43], что имеет место и в других произведениях Кондратьева,— между тем как остальные песни Фамирида и муз стихотворные. Очень немного метризации в рассказах «На неведомом острове» и «Надпись на саркофаге», посвященных соответственно Н. С. Гумилеву и кн. Г. С. Гагарину. Кондратьев все же пренебрег рецензией Гумилева на повесть Ремизова «Часы» (издана с подзаголовком «роман» в 1908 г.), в которой метризации почти нет и об авторе которой будущий вождь акмеизма тем не менее сказал: «Иногда он унижается даже до размеренной прозы — самого позорного изобретения бездарных людей. Пример на 21 стр.:

"На каланче пожарной, закутанный в овчину, в своей ужасной каске, вдруг встрепенулся и, тупо вперяясь глазами, в город, искал пожара..."»[44]

Функции прозаического метра у А. А. Кондратьева везде — условное усиление псевдоархаичности и экзотичности текстов.

А. Белый пока еще использовал метризованную прозу скромнее, хотя шел к ней, безусловно, от стиха[45]. В «Северной симфонии (1-й, героической)» (1900) встречаются в прозаической записи соответствия тем его почти пословно разделенным и крайне прихотливо рифмованным стихам, которые М. Л. Гаспаров называет рифмованной прозой[46]. В этих местах рифмы внутри абзацев и между ними принципиально уравнены. Дву- и трехсложники могут соединяться в пределах абзаца. «Пляски

и песни любимые продолжал чародей: “О, цветы мои, чистые, как кристалл! Серебристые!”» — пока только трехсложники, но следующий абзац — короткий двусложник, 2Я («Вы —утро дней...»), третий — ряд коротких двусложников: «Золотые, благовонные, не простые — червонно-сонные, лучистые, как кристалл, чистые». Это 2Х, 2Х, 2Х, 2Я, 1Я, 2Х («как кристалл» дальше рифмуется с «кричал»), 1Х. Четвертый абзац повторяет второй: «Вы —утро дней» (2Я). А пятый звучит как сочетание 3Х и 2 Анап («И кричал, ликуя: “Все нежней вас люблю я”»), но на самом деле конструкция сложнее, ведь «И кричал» не сливается с «ликуя», поскольку рифмуется с «кристалл» в третьем абзаце, и, значит, эти два слова либо 2Х, либо 1 Анап, а «ликуя» либо 1Я, либо 1 Амф. «Все нежней вас люблю я» тоже разлагается соответственно рифмовке («нежней» — «утро дней»). Если игнорировать рифмы как не имеющие отношения к ритмическому членению, то пятый абзац будет состоять именно из 3Х и 2 Анап: «И кричал, ликуя: “Все нежней вас люблю я”»[47]. В метризованной прозе так оно и есть. Но для Белого это не просто метризованная проза, а более сложное образование, слияние метризованной прозы с рифмованной «мнимой прозой» для глаза, т. е.— исходно — все-таки со стихом. Подобные усложненные конструкции обнаруживаются в 1-й симфонии еще шесть раз (с. 65, 70–71, 73, 78, 83, 85). Они тоже дают пример смешения кратчайших и удлиненных метризованных строк, двусложниковых и трехсложниковых отрезков, рифм концевых и внутренних:

«Лес был суров.

Между стволов в дни безумий все звучал, все звучал звонкий голос волхва, призывая серебрянотонких колдуний для колдовства.

В дни безумий:

“С жаждой дня у огня среди мглы фавны, колдуньи, козлы, возликуем.

“В пляске, равны, танец славный протанцуем среди мглы!.. Козлы!..

“Фавны!» (с. 70–71).

На А. А. Кондратьева такие формы оказать влияние частично могли.

Но основной их фон у Белого прозаический. Трехсложниково-дольниковая метризация «обычного» типа, лишь с эпизодическими рифмами, встречается примерно через одну–две стра-

ницы, однако не вытесняет прозу как таковую. Чуть-чуть проступает двусложниковая метризация (с. 85, 91).

Во 2-й симфонии (1901) метризовано трехсложником и дольником только 13 коротких абзацев и изречение 5 Амф (моностих?), вложенное в уста Владимира Соловьева: «Конец уже близок: желанное сбудется скоро» (с. 97, 98, 159, 162, 170, 174, 181, 176), двусложником — три с половиной абзаца (с. 98, 99, 159, 172). В 3-й симфонии «Возврат», опубликованной в 1905 г., метризация лишь первого типа в неполных девяти абзацах (с. 210, 220, 228, 231, 232, 244), да еще в трех сомнительная (с. 217, 258). В 4-й симфонии «Кубок метелей», завершенной в 1907 г., Белый возвращается к слегка упрощенным, с добавлением недорифмованности, экспериментам времен 1-й симфонии. Их много (с. 319, 328, 332, 335, 358, 359, 379, 380, 381, 394, 395, 396, 397, 401, 402, 419). Например:

«Смерть, довольно: там — одна нам юдоль, но нас много, нас много. Нам дорогой раздольной не идти никогда.

Нет: — да.

Голубая дорога голубого чертога.

Смерть, довольно: нам вольно.

Нам от радости больно» (с. 335).

Опять рифмы — внутренние и конечные в абзацах, к тому же укороченных до размеров обычного стиха,— функционально приравнены. Но нет прежнего мельтешения рифм. Чаще всего в 4-й симфонии используются цепочки внутренних рифм, нередко с нерифмованными отрезками. Всякие метры и ритмы сочетаются произвольно, никакого метрического единства не может быть: «К милому в воздух, к милому с мольбой свои руки бросала, руки ему простирала, от пальца пчелку отрывала — гуляла, вздыхала». «Вы, мужичонки, пчелы Господни, вы, мужичонки, сердце земле да воле открывайте, на призыв вставайте, мед нив с истомой снимайте.

Покрывайте, мужичонки, соломой избенки» (с. 319, 328). Если в последнем случае такой «раёшный» ритм более или менее семантичен, то в предыдущем примере этот эксперимент вряд ли удачен. Встречается, как и в 1-й симфонии, рифмовка конечного слова абзаца со словом внутри другого абзаца: «Он шеп*нул.* // (Лебедь плес*нул* крылом.)» (с. 358). Кроме усложненных конструкций с рифмами, которых в 4-й симфонии значительно больше, чем в 1-й, в ней немало и обычной трехсложниково-дольниковой прозы, впрочем, нередко тоже снабженной рифмами, анафорами и другими повторами. В тех или иных

соотношениях с прозой как таковой она дает себя знать на большинстве страниц симфонии. В конечном счете она, хотя сложные конструкции в ней не столь сложны, как в 1-й, ритмически организована больше и разнообразнее и выделяется в этом плане из всей тетралогии.

Белый определенно ищет новых форм выражения, перебирает разные варианты, но не может остановиться на тех или иных как наиболее приемлемых. Это приведет к тому, что он охладеет к экспериментам с рифмами в прозе, а к трехсложниковой метризации привыкнет как к универсальной (для него) форме речи. Подступы к такому решению наблюдаются в его первых романах.

Ритм романов А. Белого анализировался Дж. Янечеком по двустраничным выборкам. Это ненадежно, но основную тенденцию и такие цифры отражают. Соотношение междуударных интервалов от 0 до 5 слогов в «Серебряном голубе» (1909) 11, 26, 36, 17, 7, 2; в «Петербурге» редакции 1916 г. 7, 18, 48, 13, 13, 1, в сокращенной редакции 1922 г. 7, 16, 52, 11, 14, 1; в «Котике Летаеве», написанном в 1915–1916 гг., 3, 15, 53, 13, 15, 1; в «Крещеном китайце» (1921) 8, 9, 78, 1, 1, 3; в «Москве» (1926) 7, 8, 81, 0, 1, 2; в «Масках» (1932) 7, 5, 80, 0, 1, 6[48]. Ясно, что Белый переходил к все более последовательной метризации, к преобладанию двусложных интервалов.

У Ремизова, не говоря уже о Кондратьеве, метризованная проза еще ориентирована тематически или стилистически, пусть широко. У Белого 1-я симфония воссоздает фантастическое Средневековье, остальные — современность, «фантастическое» в них скорректировано мотивом безумия. Но внешней формой друг к другу ближе 1-я и последняя симфонии. Начав с 1909 г. метризовать романы («Серебряный голубь» пока в очень небольшой степени, «Петербург» — в небывало большой), Белый сделал самый решительный шаг к универсализации приема. В этом качественном, а не только количественном отношении его метризованная проза отличается от той же формы у других авторов. Но этим Белый и ослабил ее значение. Прием, оказывавший иногда сильное воздействие на фоне нейтральной прозы, не мог сохранять это свойство, когда стал претендовать на то, чтобы самому быть нейтральным фоном. Практически все стали связывать его только с именем А. Белого и оценивать однозначно отрицательно[49]. Правда, в 1988 г. М. Л. Гаспаров, напротив, заявил, что Белый в прозе достиг «фантастической выразительности слов и интонаций» и «чтобы гибкость

этих интонаций была ощутима, ему пришлось для оттенения подстелить под них жесткий трехсложный метр: ритм без метра (точнее, без установки на метр) оказывался неощутим»[50]. Но вопрос о том, где и чему метр «помогает», где и чему «мешает», невозможно решить однозначно для всех случаев.

В «Серебряном голубе» как правило не очень выдержанная метризация занимает чаще всего не более чем по несколько строк на странице и далеко не на каждой. Иногда такие страницы идут подряд, но есть «зазоры» страниц по 6–8 и даже в 17 и 22[51]. Первый частично метризованный пассаж появляется в четвертой главке («Обитатели села Целебеева») первой главы: «Ничего себе, гостеприимный; придешь к нему, бабу свою (жену схоронил Митрий) пошлет на колодезь: воды в самовар принести; сейчас это лавку очистит от стружек и начнет всякие тары-бары про мебельное свое дело<...>» (с. 37). Через несколько страниц первоначальный импульс закрепляется, но не только за счет метризации: многочисленные инверсии также способствуют ощущению ритмически необычного построения речи. Если механически разделить роман пополам, то метризации больше ближе к концу, с нарастанием напряженности действия. В «Избранной прозе» 1988 г. издания на первую половину приходятся 25 страниц с элементами метризации, на вторую — 38. Однако связь с напряженностью действия можно предполагать лишь в масштабе всего текста романа, а не в отдельных эпизодах. Последний раз метризация возникает, когда Дарьяльского отводят ночевать во флигель, где его убьют (с. 275), но сама сцена убийства и все, что ей предшествует, не метризованы совершенно.

В «Петербурге» метризация гораздо более заметна и выдержанна, но еще отнюдь не в такой степени, как в поздних романах, особенно в «московской» трилогии[52]. Атмосфера призрачности, туманности, неясности и драматизма создается в романе, безусловно, не без воздействия необычной, с многочисленными инверсиями, нервно и неровно метризованной речи; но *внутри* «петербургского» мира по Белому самые разные эпизоды больше или меньше метризуются в общем произвольно. Драматизация речи осуществляется здесь, как и в «Серебряном голубе», в универсальном плане, а не в конкретном, т. е. не по сценам. Метр вполне определенно дает себя знать в четвертой главке («Барон, борона») первой главы, где говорится о «холодании» (формулировка ред. 1922, с. 30) как прин-

ципе сенатора Аблеухова: «Оно запечатлевалось: в хозяине, в статуях, даже в тигровом темном бульдоге, проживающем где-то близ кухни; в этом доме конфузились все, уступая место паркету, картинам и статуям, улыбаясь, конфузясь и глотая слова: угождали и кланялись и кидались друг к другу — на гулких этих паркетах; и ломали холодные пальцы в порыве бесплодных угодливостей» (ред. 1916, с. 17).

В целом плотность метризации в «Петербурге» по сравнению с «Серебряным голубем» чрезвычайно усилена, она встречается почти на каждой странице, некоторые охватывая почти целиком, хотя хронологическая дистанция между этими романами минимальна. «Петербург» начат в 1910 г. Еще жива была в памяти и работа над изобилующей рифмованными вставками 4-й симфонией (1906–1907), отзвуком ее формы можно считать рифмы в последней, восьмой, главе «Петербурга», на стыке главок «И гремела рулада» и «Арбуз — овощ...»: в конце первой — абзац «И бежала река; и плескалась струя; и качалась ладья; и гремела рулада» (в ред. 1916 до конца главки шел еще один довольно большой абзац без рифм, снятый в 1922 г.); в самом начале второй — абзац «После двух с половиною лет состоялся обед их втроем» (ред. 1916, с. 406) — в 1922 г. снято нерифмованное «их втроем» (с. 314). В эпизоде с ожившим памятником Петру Первому в неровно метризованный контекст вставлена латинская надпись с постамента, зазвучавшая тактовиком (интересный пример образования маргинальной метризации из прозы):

«И бряцая, и дзанкая, докрасна раскаленную трубочку повынимала из складок камзола многостопудовая рука, и, указывая глазами на трубочку, подмигнула на трубочку:

— Petro Primo Catharina Secunda...

Всунула в крепкие зубы, и зеленый дымок распаявшейся меди закурился под месяцем» (ред. 1916, с. 306).

В редакции 1922 г. контекст метризован отчетливее (с. 246). Любопытно, что в брошюре «Революция и культура», написанной после Февральской революции, Белый включил в метризованный контекст слова Керенского (как сказано в примечании, «из его речи на митинге в московском Большом театре, произнесенной в мае 1917 года»): «И когда говорит министр Керенский “б у д е м — р о м а н т и к а м и”, мы, поэты, художники,— мы ему отвечаем: “Мы — будем, мы — будем...”»[53]

В 1915–1916 гг. создавался «Котик Летаев». Этот роман о себе-младенце и младенческих ощущениях уничижительно кри-

тиковал Троцкий и превозносил Есенин[54]. Дж. Янечек слишком категорично писал о речи «Котика Летаева»: «Сегменты однообразного (метрического) ритма относительно редки и кратки»[55]. Возможно, американского ученого сбило с толку обилие длинных слов без ударений на икте, утяжелений и различного характера перебоев: «<...> — за // исключением какого-то пункта, низверженного — // в нуллионы Эонов! — »; «Самосознание мое будет мужем тогда, самосознание мое, как младенец еще: буду я вторично рождаться; лед понятий, слов, смыслов — сломается; прорастет многим смыслом»[56] и т. п. Но в общем Дж. Янечек прав, говоря о том, что в «Котике» Белый избегает монотонности, характерной для «Петербурга» в ред. 1916 г., поэтому широкая вариативность регулярных ритмических единиц может здесь и не замечаться. Белый, пишет ученый, изобретательно создает ритмическую структуру, включающую и самые малые, и самые большие ритмические единицы. «Симфонии» в этом аспекте проще (оговорим: за исключением рифмовки в 1-й и 4-й), вообще в более ранних произведениях нет ничего подобного[57]. Особенно, отмечает исследователь, изобретательным в «Котике Летаеве» стало графическое оформление текста (всевозможнейшие уступы, столбики, разрывы слов и т. д.). Но метризация при всех перебоях остается доминантой организации речи Белого. В предисловии к роману автор пишет, что́ является основополагающей категорией жизни: «Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза и сломало все — до первой половины вспышки сознания; сломан лед: слов, понятий и смыслов; многообразие рассудочных истин проросло и охвачено ритмами; архитектоника ритмов осмыслилась и отряхнула былые мне смыслы, как мертвые листья; смысл есть жизнь: м о я ж и з н ь; она — в ритме годин: в жестикуляции, в мимике мимо летящих событий; слово — мимика, танец, улыбка»[58].

Перед революцией и сразу после нее Белый уже вовсю метризует свои тексты нехудожественного характера[59]. Метризация встречается на многих страницах написанной в 1916 г. статьи «Восток или Запад»[60], особенно значительна в 46-й и 47-й главках, где автор растолковывает смысл своих романов «Серебряный голубь» и «Петербург»[61]. Еще бóльшую роль играет метризация в упоминавшейся брошюре «Революция и культура».

В сентябре — октябре 1917 г. Белым написана фантастически-лингвистическая «поэма о звуке» «Глоссолалия», опубликованная в 1922 г. (по Н. А. Богомолову — в 1923), вышедшая

под искаженным названием «Глоссалолия»[62], о которой автор так говорил в письме к С. М. Алянскому 7 мая 1919 г.: «Я ее считаю лучшей статьей, которую я написал во всю жизнь»[63], а в предисловии к ее публикации читаем: «Среди поэм, мной написанных ("Христос воскресе" и "Первое свидание"), она — наиболее удачная поэма. За таковую и прошу я ее принимать. Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно»[64]. Субъективные рассуждения Белого о значении и символике звуков обильно метризованы. Слова лингвиста (типология звуков) метризованы меньше, чем основной текст[65], но и в этой типологии от другого лица ради метра используются инверсии, частица *–ся* вместо *–сь*, форма *чрез* вместо *через*: «<...> при "l" кончик язычный касается нёба: края — опускаются; в "r" этот кончик дрожит не касаясь нёба; древний "w" переходит отчетливо в "gh" чрез исчезнувший звук, изобразимый обычно как "gwh"; поздний "v" есть *сонант.* И так далее». К этому толкованию дана прозаическая сноска на А. Мейе[66]. В финале «поэмы» метр облекает политико-лингвистическо-религиозную агитацию: «Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и — свершится второе пришествие Слова»[67]. Для многих, хотя и не для всех, не собственно художественных работ Белого после 1917 г. метризация становится нормой.

Итак, в 1900–1910-х гг. поэты и прозаики обращались к этой форме скорее всего независимо от Белого. Более чем вероятно его влияние только на Нину Петровскую, чьи рассказы «За гранью», «Последняя ночь» (ночь перед самоубийством героя), «Цветок Ивановой ночи»[68] были написаны в 1903 и напечатаны в 1904 г. Правда, роман Белого и Петровской относится уже к году публикации этих рассказов, но второй из них имеет посвящение Андрею Белому. До половины их текста метризовано трехсложником и дольником и отчасти двусложником. Мистика и помешательство героев — от Белого, но любопытны совпадения: еще у Дельвига двусложниковой прозой начинается мистерия «Ночь на 24 июня» (как раз Иванова ночь), у Вельтмана метризация часто встречается в произведениях если не с сумасшедшими, то с придурковатыми, не видящими действительность в истинном свете, странными героями, а в «Двоиной жизни» (1848) Каролины Павловой, где переходы от прозы к стихам в конце глав осуществляются с помощью метризации[69], рассказывается о героине с психикой, склонной к мистике, к «другой» жизни.

Небольшими элементами метризации обоих типов отмечены стихотворения в прозе Александра Галунова, изданные в 1904 г.[70] В «Путевом альбоме» (1907) В. К. Станюковича, собранном из газетных публикаций и записей, «долго лежавших в столе», частично метризованы трехсложником предисловие и двусложником в значительной степени четыре лирических рассказа. Для лирики двусложниковая проза не характерна, это скорее отличие манеры данного автора. Оба типа метризации представлены еще в трех рассказах[71], преимущественно в упоминавшейся выше «Кариатиде». Метризация сконцентрирована в последней четверти книги; видимо, она появилась примерно в одно время с предисловием, в 1906 или 1907 г. Создание «античного» колорита — функция дольниковых пассажей в одну или несколько строк (почти исключительно прямая речь) в «Подвигах великого Александра» М. А. Кузмина («Вторая книга рассказов», 1910)[72].

Местами слегка метризована двусложником и совсем чуть-чуть трехсложником[73] ответственная первая картина драмы Л. Н. Андреева «Анатэма» (1909) с сатаной у врат, знаменующих предел умопостигаемого мира. В 1909–1915 гг. использовал метризацию в пяти своих драматических произведениях В. В. Хлебников[74]. «Будетлянин», ниспровергатель традиций, он тем не менее в драмах, абсолютно непохожих на традиционные стихотворные, ямбические пьесы, сохранил «память» о них в виде главным образом двусложного, а не трехсложного прозаического метра. Уже заголовки — «Маркиза Дезес», «Аспарух» и др.— говорят о разного рода экзотике, органической для метризованной прозы вообще, но о Хлебникове не так просто сказать, что у него не экзотично. Позже, в 1920–1922 гг., он написал драматургическую «сверхповесть» «Зангези» с преобладанием трехсложниковой метризации над двусложниковой[75]. Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, здесь каждая из «частей ("плоскостей", или "повестей", по терминологии самого Хлебникова) выдержана в особом стилистическом ключе, написана особой языковой формой или имеет свой "устав". Чередуются подражания птичьему щебету, "язык богов", славянские новообразования и т. п.»[76] Здесь же игра с цифрами и математическими формулами, истолкование смысла отдельных звуков, их олицетворение и прочие экспериментальные изобретения. Смеси всевозможных содержательных (или «формалистических») элементов соответствует прихотливое разнообразие ритмического оформления речи. В «сверхповести» перемешаны проза и

стихи, преимущественно свободные, так что проза, в которую проникает метризация, иной раз оказывается ритмичнее стихов.

Другой словотворец-футурист (эгофутурист), Василиск Гнедов, применил прозаический двусложник с перебоями в своей поэтической декларации «Зигзаг седьмой средьмирный: себе», направленной против «Приземистых» (отдельные строки коротки, как в стихах, в финале — четыре подряд, включая выделенное слово «Я!»)[77], а трехсложник, напоминающий «мнимую прозу», с эпизодической рифмой (особенно интенсивной в предложении «Как Калина Кровка,— золочу над Смеянкой лечу — и мечу хохочу, крик ломчу...»[78]) — в более коротком восторженно-лирическом сочинении «Маршегробая пенька моя на мне». Оба создания были напечатаны в 1913 г. в стихотворном сборнике Василиска Гнедова «Дары Адонису» (тоже своеобразная апелляция к античности) и альманахе «Засахаре кры».

В книге «Стихотворения Авенира Чемерзина», изданной в 1911 г., только одно настоящее стихотворение, в четверостишиях 4Я. Большинство «стихотворений» — прозаические, философская сказка «Девушка о двух головах» открывается двумя трехсложниковыми фразами[79]. Две вещи выполнены трехсложниковой «мнимой прозой» (с. 39–40, 59–60), но первая из них, «Счастье», где очевидно влияние горьковской декадентки Калерии, может интерпретироваться и как 2 Анап, и как 4 Анап (с двумя перебоями), и как в общем единая последовательность стоп (ярко маргинальная форма): «На Альпийских горах, на могучей скале, где гнездились орлы, где лежали снега, распустился цветок несравненной красы <...>» (с. 39). Миниатюры «Любовь и смерть», «Слава» и маленькую тетралогию, посвященную четырем древнегреческим философам (с. 43–44, 47, 85, 89, 93, 97–98), А. Чемерзин написал расчлененной двусложниковой прозой, подобно «Человеку» Горького. Ямбическая основа отчетлива, но это не «мнимая проза»: во всех миниатюрах меньший, чем в «Человеке», процент преобладающей ритмической единицы — колонов 5Я (кроме кратчайшей миниатюры «Фалес», где больше всего колонов 6Я — 6 из 13, или 46,2%). Их процент уменьшается от миниатюры к миниатюре, хотя и непоследовательно: 18 пятистопников из 34 колонов — 52,9%, 14 из 23 — 60,9%, 60 из 112 — 53,6%, 8 из 24 — 33,3%, 15 из 43 — 34,9%. Автор весьма умеренных способностей, Чемерзин стремится с помощью прозаического метра «повысить» стиль опусов, претендующих на философичность.

В первой книге сочинения Алексия Быкова «Чертополох» — «Жизнь Якова Вико» (1911),— повести о неверующем и пострадавшем за свои убеждения художнике, короткие и сверхкороткие версэ воплощают переживания тонко и остро чувствующего человека. Чрезвычайно эмоциональные рассуждения Вико метризованы по большей части чистым, особенно если учесть расчлененность прерывистой речи, трехсложником[80], хотя в нескольких случаях есть только элементы метризации. Многие короткие строки — совершенно стихотворные, но соседствуют с абзацами вполне прозометрическими.

Одно из философских размышлений героя (о людях, боящихся «древа» жизни) метризовано двусложником, также включая короткие строки[81]. В 1913 г. А. Быков выпустил вторую книгу «Чертополоха» — «книгу последнюю» — под названием «Жизнь Людмилы Белорозовой». Там совершенно другой сюжет и другой герой-повествователь, влюбленный юноша-авантюрист, натура вовсе не художественная, хотя личность не бездарная. Никаких намеков на метризацию нет. Значит, в первой книге Быков однозначно связывал метризацию с возвышенным характером творческого, талантливого и глубоко несчастного человека, выброшенного из своей естественной жизни, с родины и потерявшего любовь.

В. Б. Шкловский в маленькой книжечке 1914 г. «Свинцовый жребий» рассказывает о начавшейся мировой войне, о своем прощании с мирной жизнью перед уходом в действующую армию. Вероятно, большой эмоциональностью этой вещи определяются элементы трехсложниково-дольниковой метризации в прозе-версэ — именно элементы, поскольку нигде метр не стабилизируется на сколько-нибудь протяженных отрезках текста. Приведем две трети 7-й ненумерованной страницы: «Недвижным, придавленным к грязному дну, лежит море мечтая о смерти...

Братья, свежий ветер сорвал с неба мокрый холст туч, с бурей встаем мы под свежеющим небом, с бурей несемся мы и на бегу целуем края ее белой одежды»[82]. «Морская» образность уже традиционно сопровождает метр без деления на строки.

Традицию Вельтмана — Лескова объективно продолжил Е. И. Замятин в короткой легенде из цикла «Чудеса» «О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное», написанной в 1916 г. Ее язык архаизирован соответственно воспроизводимой эпохе дохристианского Средневековья. С самого начала местами выступает столь характерная для легенд Лескова трехсложниково-тактовиковая метризация: «Зеница-дева была млада и пре-

красна,— всякого прекословия кроме — волосы же имела, как венец златый отрожденный, из злата червлена. Отец ея был муж нарочитейший словом и делом, у него много коней, и рабынь много, и бисера много бесценного»[83]. Реализуя свою любимую идею еретичества, Замятин в «Чудесах» создавал оксюморонные ситуации «святого греха». Видимо, сочетание архаизированного слога с новейшей, но также условно архаизирующей метризацией было для него таким же оксюморонным соответствием формы содержанию. После революции в лекциях «Техника художественной прозы», критикуя А. Белого и Горького как автора «Человека», Замятин заявлял, что «точный метр в прозе — есть преступление» и недопустим «*даже частично*», что он «особенно часто <...> попадается у писателей малокультурных, начинающих», но в строго определенных ситуациях (как, видимо, в своем «чуде») допускал частичное приближение к нему: «Лишь в редких случаях, когда это оправдывается содержанием, уместны и даже хороши метризованные фразы. Пример: Ремизов "О безумии Иродиадином" — "Белая тополь, белая лебедь, красная панна"... ("Лимонарь", с. 15, 16, 17)»[84].

У Анастасии Цветаевой трехсложником и дольником метризованы отдельные, как правило небольшие пассажи в автобиографической и автопсихологической повести «Дым, дым и дым» (1916), посвященной сестре Марине[85]. В 1-й главе даже не сочетания слов, синтаксически незавершенные, как было у А. Быкова, а отдельные слова записаны обособленными строчками[86], но это не стихи (тем более что тут же и абзацы средней величины), а именно выделение слов (как в другом месте — градации «что все неважно, // что все возможно, // что все пройдет!..»)[87], попытка придать вес каждому из них, наделить их большим — конечно, субъективным — значением, сохранив вместе с тем единую линию метризации, например: «Медленный // начал // смычок // по струнам // туго натянутым // свой медлительный танец // легкий!»[88] Но строки подлиннее выглядят как верлибр в сочетании с прозой (ниже первый абзац) и непоследовательно метризованной прозой (последний абзац):

«И вспомните Вы тогда, если сможете, наши давнишние разговоры.

Ваш юмор, Вашу сатиру,
мой вздох,
Ваши критерии всех вещей
и мое знаменитое "озорство"

и то, как подолгу я слушала Вас, во всем несогласная с Вами, не споря! — Но не вспомните Вы, так как этого не узнаете, как какой-то озноб тоски несся по мне!»[89]

В 1910-е гг. к метризованной прозе обращались пролетарские писатели А. К. Гастев и П. К. Бессалько[90]. Гастев, начиная с 1913 г., печатал в периодике публицистически-лирические («по-пролетарски» антиличностные) стихотворения в метризованной прозе: «Звоны», «Эти дни», «Мы идем!», «Башня», «Рельсы» (трехсложник), «Осенние тени» (двусложник). Метр выдержанный. Собственно прозаические произведения Гастева тоже иногда метризуются понемногу тем или другим способом[91] либо смешанно[92], как и произведения Бессалько, главным образом на экзотические темы[93]. Больше всего отчетливой метризации на трехсложниковой основе в легенде «Хромоногий Гефест», вошедшей в сборник Бессалько «Алмазы Востока» (1916)[94]. Легенда популярно перелагает греческие мифы с богоборчески-революционным уклоном. Метризация, попадающаяся в шести главках из девяти (I, II, V, VI, VIII, IX), определенно намекает на гекзаметр.

Завершается история метризованной прозы 1910-х гг. отнюдь не пролетарским писателем. В 1919 г. в занятом белыми Ростове-на-Дону вышла книжка И. А. Леухова «Музыка масок», включающая 43 стихотворения в прозе, датированных 1915–1918 гг. «Среди озверелых масок людских, среди диссонирующих форм жизни, хотелось видеть светлые лики Элизиума, хотелось слышать звучную мелодию форм гармоничной жизни...» — говорится в предисловии[95]. Подчеркивается тургеневская традиция, хотя метризованной прозы у Тургенева нет: две миниатюры называются «"Senilia" Тургенева» и «Вечный Лемм».

Особенно акцентируя в разных «стихотворениях» тему музыки, Леухов вместе с тем разрабатывает мотив прекрасной ночи и звезд, причем в миниатюрах «К звездам», «Сумерки», «Череп червонный» и «Вечный Лемм» (с. 11, 16, 51–52, 66) легко найти прямые параллели к свободным стихам Ф. Н. Глинки[96] — с ним, конечно, случайные — и А. А. Фета (поклонника ночи). Выделен и мотив моря («Море») (с. 23). Оба — привычные для метризованной прозы. Метризовано описание ликования земли после рождения Христа в миниатюре «Над вечной книгой» (с. 13). Тут можно усмотреть отдаленную перекличку с любителем апокрифов Ремизовым. Еще более традиционно упоминание Эллады в стихотворении «Труба золотая» (1917): «В ней грустящая радость светлой Эллады, и суровая

скорбь готических храмов...» (с. 30). Но вообще в рамках тематики сборника ограничителей для метризации нет. В большей или меньшей степени трехсложниково-дольниковая организация речи присутствует в 29 «стихотворениях» (с. 11, 13, 16, 19–20, 23, 25–26, 28, 30–32, 39, 40, 44–52, 54, 57–59, 62–67, 72, 73, 75). Кавычки при слове «стихотворения» в иных случаях необязательны: много очень коротких строк, рефренов.

Столь различной лирикой — А. Гастева и И. Леухова — отмечен переход к 1920-м гг. И еще одна «переходная» вещь, датированная 1915–1917 гг., но напечатанная в 1922 г.,— «Агатовый Ага (Отрывок о чале)» Тихона Чурилина, описание «действа» чала — крымско-татарского оркестра. Это в точном смысле слова рифмованная метризованная проза, записанная в строчку, как в симфониях Белого, но еще более усложненная переменной интонацией, подражающей чалу, и обилием аллитераций, инверсий и сложных неологизмов, например: «Хор твой! с гор ликующий звон? стон ли серебрянночистый лиющийся флейт, бубна бой, дудок гуд — к худу ль? — волнующий, мечущий медь, сеть тонкую звонкостелющий звуков своих, срывов, боев, гиков — великий, волнующий грустный и хмельноveселый, голый, как полдень, чудесночервонный твой чал!»[97]

В эволюции метризованной прозы 20-е — первая половина 30-х гг. XX в. непосредственно продолжают 1900–1910-е гг., но наблюдаются и существенные изменения. Во-первых, прозаическая метризация уходит из лирики, малых жанров, хотя в повествовательной прозе функцию «лиризации» метр может сохранять. Во-вторых, с легкой руки Андрея Белого он распространяется не только на художественную прозу (так, элементы метра встречаются в книге философа Л. П. Карсавина 1924 г., кстати, связанной с ночной образностью[98]). В-третьих, и в художественной прозе 1920-х гг. метр уже определенно связан с влиянием Белого, перешедшего теперь во многих вещах, в том числе весьма пространных, к почти сплошной метризации[99]. Но после смерти Белого (1934) и самоубийства Л. И. Добычина (1936) метризованная проза совершенно исчезает из советской литературы (до рубежа 1950–1960-х гг.) и лишь изредка встречается в эмигрантской.

---

[1] См.: *Кожевникова Н. А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 35. № 1. С. 55–66.

[2] См.: *Кормилов С. И.* Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII–XIX века // Русская литература. 1990. № 4. С. 31–44.

[3] См.: *Клычков С.* Чертухинский балакирь. Романы. М., 1988. С. 668.

[4] См.: *Штокмар М. П.* Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова // Ars poetica. Вып. II. М., 1928. С. 183–211.

[5] См.: *Алпатов А. В.* «Оскорбленная Нетэта» — незавершенная историческая повесть Н. Лескова // Замысел. Труд. Воплощение... М., 1977. С. 204–205, 208.

[6] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. М., 1958. С. 50–116.

[7] Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1897 год. Сентябрь–декабрь. С. 319–320.

[8] *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 103.

[9] *Белый А.* Золото в лазури. М., 1904. С. 193; см. также с. 177, 184–187.

[10] См.: *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 18–19.

[11] *Станюкович В.* Путевой альбом. СПб., 1907. С. 86; *Нагорный В.* Песня о земле и солнце. (Стихотворения в прозе). СПб., 1908. С. 10–13, 19; *Налин М. С.* Сирень цвела... Томск, 1910. С. 27–29. Вот, например, концовка миниатюры «Кариатида» В. К. Станюковича (сына писателя-мариниста и гимназического товарища В. Я. Брюсова), где автор обращается к скульптуре с простертыми вперед руками, которая украшала нос затонувшего корабля:

«Весь мир обошла Ты, неся венец.

Ты равнодушно протягивала его в немую даль, над горделивою толпой матросов, над трудом...

Звала Ты в просторы — и никого не увенчала...

И у берегов далекой земли в грозе и буре погиб корабль, который Ты вела!

Разбившись о подводные утесы, он кончил дни свои.

И видно было при свете молний как Ты, вся белая, неся венец, спокойно погрузилась в море».

Ритм в начале последнего абзаца — от «Песни о Соколе» (как бы два отрезка 2Я), а образ молний, очевидно,— от «Песни о Буревестнике». Вместе с предыдущим весь этот образ выдержан в ямбическом ритме.

[12] *Вельтман А. Ф.* Странник. М., 1978. С. 44.

[13] *<Без подп.>* Разрушенный мол. Ростов-на-Дону, <1905>. С. 3, 4. Не исключено, что «экзотизм» этой формы мог вызывать ассоциации с восточной формой садж — частично рифмованной и частично метризованной прозой. Запрещенное произведение Гершуни было переведено на татарский язык публицистом-марксистом Г. Кулахметовым (см.: Казань в памятниках истории и культуры. Казань, 1982. С. 253).

[14] *Арский И. Д.* По рельсам и по шпалам!... Поэма в прозе. Харьков, 1900. С. 106, 72–73.

[15] В октябре 1903 г. Горький писал о «Человеке» К. П. Пятницкому: «На неровности ритма — не обращайте внимания, если они не очень уж резко режут слух. У меня не было намерения писать ритмической прозой, вышло это неожиданно, будучи, видимо, вызвано самим сюжетом. Гладких и слащавых стихов — я не хочу и языка править не стану» (*Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 6. М., 1970. С. 462). Действительно, сравнительно крупный первый абзац этой лирической поэмы и больше половины короткого второго написаны обычной прозой, а затем в середине фразы ставший знаменитым рефрен открывает расчлененную метризацию: «<...> медленно шествует — вперед! и выше! — трагически прекрасный человек!» (там же. С. 35). Рефрен, точнее, его часть в данном случае составляет две ямбические стопы, а после него идет уже 5Я. В среднем в обеих главах «Человека» 69,9% 5-стопных колонов, объединяющих 72,6% стоп. Это меньше трех четвертей, в таких случаях у стиховедов принято признавать переходный характер текста, а не просто «отступления» от преобладающей тенденции.

[16] *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1964. С. 534.

[17] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 466.

[18] *Ремизов А.* Избранное. М., 1978. С. 58, 65.

[19] *Ремизов А. М.* Повести и рассказы. М., 1990. С. 20, 36.

[20] См.: *Ремизов А.* Избранное. С. 339–340.

[21] Там же. С. 338–339, 345–348.

[22] См.: *Ремизов А.* Лимонарь сиречь: Луг духовный. СПб., 1907. С. 49–53.

[23] Там же. С. 54.

[24] Там же. С. 53–54.

[25] «В тесном подполье глухом, как гриб, хоронится сгорбленный скорбью, навеки безмолвный Бубыля.

Черви и плесень и всякие слизи кишат вкруг него и мутятся и точат жилище.

Закрывайте плотнее двери, не говорите громко о счастье, расточайте удачу, без оглядки живите!

Не ровен час... Ты счастлив? — А он на пороге.

Слышишь, скользнуло? Кто-то мышью загрызся.

Без кровинки, как сумерки, серый, водянистый он наводит стеклянные очи и смотрит — —

Забудешь? Припомни! припомни!

Темные мысли — что не вернется, непоправимо — как черви впиваются в сердце, тянут всю душу, изводят... места мне нет...

Места мне нет» (*Ремизов А.* Чортов лог и полунощное солнце. Рассказы и поэмы. СПб., 1908. С. 262). Ясно, что такие, в сущности лирические, миниатюры не являются ни «рассказами», ни «поэмами».

[26] См.: *Овчаренко О.* Русский свободный стих. М., 1984. С. 50–54; *Орлицкий Ю. Б.* Указ. соч. С. 177–219.

[27] См.: *Ремизов А.* Пруд. Роман. СПб., 1908. С. 67–68. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[28] См.: *Ремизов А.* Трагедия о Иуде принце Искариотском. Пб., 1919. С. 5–11, 14, 15, 17, 18, 27, 28, 37, 46, 47, 50.

[29] Там же. С. 37.

[30] Там же. С. 72.

[31] См.: *Ремизов А.* Избранное. С. 198, 205, 208. Надо отметить, что здесь же и знаменитый афоризм, выделенный курсивом (в начале), «человек человеку бревно».

[32] *Ремизов А.* За святую Русь. Думы о родной земле. <Пг., 1915>. С. 8; *Он же.* Укрепа. Слово о русской земле, о земле родной, тайностях земных и судьбе. Пг., 1916. С. 45.

[33] См.: Рерих. Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича. Десять сказок и притч Н. К. Рериха. <Пг.>, 1916. С. 88, 91–92, 97, 98, 101, 104.

[34] Там же. С. 185–186, 188, 190, 191, 193, 197–199. Например:

«Люди нашли Гайятри. Люди к нему приступили. Люди требуют помощь. Люди, в беде, принуждают Гайятри изменить благую молитву.

— "Забудь благую молитву, Гайятри. Ищи смертное слово. Смертный глаз ты найди. Проси заклятье победы!"

— "Прощай, Араньяни! Прощай, серебро и золото неба! Прощай, дубрава тишайшая!

Гайятри слышит зовы. Гайятри оставляет леса. Гайятри идет на вершину. Гайятри остался один. Гайятри лучом окружился. Гайятри всею силою молит <...>» (там же. С. 186).

[35] *Седов О.* Мир прозы А. А. Кондратьева: мифология и демонология // *Кондратьев А.* Сны. СПб., 1993. С. 5.

[36] Описание грозы над местом казни и упоминаемое имя демона Бегемота предвосхищают «Мастера и Маргариту» М. А. Булгакова.

[37] *Кондратьев А.* Сны. С. 269.

[38] См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 305–309.

[39] См.: *Кондратьев А.* Сны. С. 253, 254, 256–270.

[40] Там же. С. 265, 266.

[41] Там же. С. 30–31, 53, 54, 71, 72, 76, 93, 94, 97, 101, 105, 106, 109.

[42] Там же. С. 271.

[43] Там же. С. 289.

[44] *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 212. Гумилев цитирует неточно (см. прим. 19), как раз нарушая ремизовскую метризацию.

[45] См.: *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 451–453, 458. Вяч. Вс. Иванов пишет о «Симфониях» Белого как о лежащих на границе между стихом и прозой (*Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического экс-

перимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Там же. С. 342). Это более или менее верно, но далеко не в равной степени для всех четырех. Справедливо и описание особенностей ритма 2-й симфонии у Т. Ю. Хмельницкой: «Короткие ритмические фразы, местами переходящие в рифмованные стихи, образуют гирлянды почти песенных строк. Среди них часто появляются строки-отражения, строки-эхо, подхватывающие последние слова предыдущей строки <...>. Словесная ткань симфонии пронизана повторяющимися строками, возникающими как бы вне связи с логическим ходом повествования: "Таков был старый дворецкий" или "хотя и был знатен". Словесная вязь сквозных повторений создает своеобразный музыкальный строй — настрой и лад симфонии» (*Хмельницкая Т.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония // Там же. С. 109). Только о «строках» здесь говорится условно. На слух границы между ритмическими отрезками зачастую неуловимы.

[46] См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 273–274; *Он же.* Русский стих начала XX века в комментариях. С. 18.

[47] *Белый А.* Старый Арбат. Повести. М., 1989. С. 72. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[48] См.: *Janacek G.* Rhythm in Prose: The special case of Bely // Andrey Bely. A Critical review. Lexington, 1978. P. 90.

[49] См.: *Кормилов С. И.* Эволюция отношения к русской метризованной прозе в XX веке // Литературное произведение: слово и бытие. К 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1997. С. 235–251.

[50] *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец. С. 458.

[51] См.: *Белый А.* Избранная проза. М., 1988. С. 87–103, 176–197. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[52] См.: *Белый А.* Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1981 (далее — ред. 1916); *Он же.* Петербург. Роман. М., 1979 (далее — ред. 1922). Страницы этих изданий указываются в тексте.

[53] *Белый А.* Революция и культура. М., 1917. С. 18.

[54] См.: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 52, 54; *Есенин С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1962. С. 63–66.

[55] *Janacek G.* Op. cit. P. 97.

[56] *Белый А.* Старый Арбат. Повести. С. 434, 578. Двумя чертами обозначается авторское разделение текста на строки.

[57] *Janacek G.* Op. cit. P. 97.

[58] *Белый А.* Старый Арбат. Повести. С. 430.

[59] Некоторый прецедент имел место еще в 1836 г., когда под «говорящим» псевдонимом С. Темный вышла полуфилософская-полулирическая книжка «Ночь», раскритикованная Белинским, который, впрочем, совершенно не заметил в ней элементов двусложниковой метри-

зации (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. II. М., 1953. С. 209–214).

[60] См.: *Белый А.* Восток или Запад // Эпоха. Кн. 1. М., [1918]. С. 167, 171, 172, 174–178, 180–190, 192, 193, 195–204, 206, 207, 209, 210.

[61] Там же. С. 201–202.

[62] См.: *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели. К истории творческих связей // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 314.

[63] Там же. С. 315.

[64] *Белый А.* Глоссалолия. Поэма о звуке. Берлин, MCMXXII. С. 10.

[65] Там же. С. 22.

[66] Там же. С. 23.

[67] Там же. С. 131.

[68] Юлия, или встречи под Новодевичьим. Московская романтическая повесть конца XIX — начала XX века. М., 1990. С. 213–225.

[69] См.: *Сапогов В. А.* К проблеме типологии полиметрических композиций (О полиметрии у Н. А. Некрасова и К. К. Павловой) // Н. А. Некрасов и русская литература. Тезисы докладов и сообщений межвузовской научной конференции... Кострома, 1971. С. 99–100.

[70] *Галунов А.* Ad lucem. Стихотворения в прозе. М., 1904.

[71] См.: *Станюкович В.* Путевой альбом. С. 3; 3–4, 73–75, 77–82; 53, 83–84, 85–86.

[72] См.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 387, 389, 390.

[73] См.: *Андреев Л.* Пьесы. М., 1959. С. 230–233, 234.

[74] См.: *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 413–415, 417, 419–422, 425.

[75] Там же. С. 474–477, 483–485, 489.

[76] *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак). С. 342.

[77] См.: *Гнедов Василиск.* Собр. стихотворений / Под ред. *Н. Харджиева и М. Марцадури*; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. *С. Сигея* (Dipartimento di storia della civiltá europea. Testi e ricerche. № 13). Trento, 1992. С. 36–38.

[78] Там же. С. 41.

[79] См.: *Чемерзин А.* Стихотворения. <СПб., 1911>. С. 29. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[80] См.: *Быков А.* Чертополох. Кн. 1. СПб., <1911>. С. 14, 89, 100–101, 104–105, 109–110, 113–118, 120–122, 168, 174–175.

[81] Там же. С. 60.

[82] <*Шкловский В.*> Свинцовый жребий. Дар Виктора Шкловского Лазарету деятелей искусства. <Пг.>, б.г.

[83] *Замятин Е.* Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. С. 528.

[84] *Замятин Е.* Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. № 6. С. 94–95, 97.

[85] Только час. Проза русских писательниц конца XIX — начала XX века. М., 1988. С. 507–508, 510, 513, 515, 517–523, 526, 527, 529, 531, 532, 534–538, 544, 547, 553, 580.

[86] Там же. С. 507–508.

[87] Там же. С. 524.

[88] Там же. С. 507.

[89] Там же. С. 519.

[90] См.: *Кормилов С. И.* Поэтика метризованной прозы (советский период) // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1991. С. 128–133.

[91] См.: *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 64, 128, 175, 185, 186, 192, 204.

[92] Там же. С. 195, 205.

[93] См.: *Бессалько П.* Кузьма Даров. М.; Л., 1929. С. 247, 249–252, 281, 283–285, 289, 291, 292, 297, 229, 237–240, 243; *Он же.* Песни садовника. Пб., 1921. С. 17, 24.

[94] *Бессалько П.* Кузьма Даров. С. 267–281.

[95] *Леухов И. А.* Музыка масок. Ростов-на-Дону, 1919. С. 6. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

[96] См.: *Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А.* К истории русского свободного стиха // Русская литература. 1975. № 3. С. 90–91.

[97] *Чурилин Т.* Агатовый Ага (Отрывок о чале) // Помощь. Симферополь, 1922. № 1. С. 15.

[98] См.: *Карсавин Л.* Noctes Petropolitanae. Пг., 1924. С. 110, 200.

[99] См.: *Кормилов С. И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С. 102–111. В многожанровом раннем, включая 1920-е гг., творчестве Ив. Новикова (1877–1959), теперь известного лишь советской исторической дилогией «Пушкин в изгнании», как видно уже по цитатам в книге М. В. Михайловой, недавно вновь открывшей его, более или менее отчетливая метризация прозы используется чрезвычайно широко, хотя исследовательница ничего об этом не говорит (см.: *Михайлова М.* И. А. Новиков: грани творчества. Орел, 2007. С. 50, 55–69, 71–73, 76, 81, 84, 92–93, 95, 97, 99–100, 102–104, 106–108, 110–112, 115–117, 119, 133, 135, 162, 167, 170, 172, 176).

М. В. Михайлова

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

В настоящей статье будут освещаться вопросы модификации критических жанров, те изменения, которые претерпели жанры традиционные, и те открытия, которые привели к появлению новых жанровых образований[1]. Исходной посылкой будет осознание, что именно жанры «выступают структурно-содержательным выражением целей и задач критики, соотношения в ней традиционного и новаторского»[2].

Рубеж XIX и XX вв. отмечен острым осознанием сложности составного феномена критики как соединения науки, искусства и публицистики, что во многом предопределило искания и новации в жанровой области. В это время критические направления интенсивно пытаются «избавиться» от одного из этих компонентов. По этой границе и можно провести водораздел между критикой модернистской, которая провозглашает художественность выходящих из-под пера ее представителей работ, и критикой публицистической, которая в эти годы, стремясь сохранить «учительский» характер, потеряла многих своих сторонников, превращаясь порой просто в рупор тех или иных политических партий. Несомненно, что этого рода идеологическая функция критики оказалась заметно потесненной по сравнению с интерпретационной и прогностической.

По поводу возникших разногласий было сломано много копий, и большинство дискуссий о критике велось в основном в русле рассмотрения вопроса о приоритете публицистичности или художественности критического текста (что вылилось, в конце концов, на страницы сборника «О критике и критиках», 1909). Выявление той или иной «сверхзадачи» и способствовало изменению жанровой природы критического выступления. Сложившиеся к началу XX века жанры могут быть выстроены в виде некоей иерархии, где наверху расположены жанры, бли-

же всего стоящие к эстетике и теории литературы (теоретические статьи, трактаты, манифесты), а внизу те, что обеспечивают критическую прагматику: рецензии, статьи, аннотации и т. д.[3] Они могут весьма существенно отличаться по степени художественности и публицистичности, из чего можно сделать вывод, что классификация жанров критики может оказаться «сбивчивой»[4]. Кроме того, на сегодняшний день является почти аксиомой, что «реальная типология жанров <...> любого оригинального критика лишь приблизительно» соотносима с «обобщенной жанровой схемой»[5]. К этому можно добавить, что и практическое претворение жанрового канона в каждый определенный отрезок времени лишь «вчерне» соотносимо с бытующей жанровой картиной[6]. И наблюдая за трансформацией жанровых форм на рубеже XIX–XX вв., можно сделать заключение, что критические тексты в достаточной степени зависимы от социально-исторического контекста, включают в себя формы, как рожденные задачами самой критики (рецензия, статья, обзор, литературный портрет), так и приспособленные ею для своих нужд литературные и публицистические жанры (письмо, пародия, памфлет, диалог и др.).

Пожалуй, наиболее определенно и безапелляционно мнение о необходимости отказа от традиционного для русской критики в своей массе публицистического пафоса было выражено А. Волынским, заявившим в ряде своих статей, печатавшихся в «Северном вестнике» в первой половине 90-х годов XIX в., что критика художественных произведений должна быть не публицистическою, а философской, точнее — философско-идеалистической. Требование свободы критики, независимости ее от партийных пристрастий становилось все более настойчивым. На субъективизме настаивали многие. А. Измайлов писал, что «людям партийного ума, привыкшим непременно осведомляться о приходе, к которому принадлежит критик, я бы хотел ответить — я свой. Мои взгляды на литературу, мое освещение авторов не диктовано ни эс-декскими, ни ка-детскими, ни какими-либо иными политическими представлениями. Я совершенно не понимаю, как эта область может соприкоснуться с областью свободного критического суждения. <...> может быть, мой диагноз современности неверен, суждения несправедливы, похвалы преувеличены и догадки ошибочны,— зато они мои и только мои»[7]. Это же мнение высказывал и Д. Мережковский, заявлявший, что критика наконец должна стать «психологической, неисчерпаемой, беспредельной», де-

монстрирующей воздействие «живой души писателя» на «ум, волю, сердце» критика, открывающей «неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом»[8]. Правда, самому Мережковскому не всегда удавалось достичь желаемого. Нередко он оставался в пределах публицистического дискурса, несколько даже заостряя степень актуализированности создаваемого текста, переводя его едва ли не в «миссионерский, проповеднический»[9] план. Видимо, учитывая это противоречие, З. Гиппиус пожелала провести грань между критикой проповедческой и публицистической. Она считала, что первейшей обязанностью критика является выработка «точки зрения», но это не должна быть ни «тенденция», ни «учительство». «Критик без "точки зрения" абсурд»[10],— заявляла она. И с раздражением писала о «мешке» (партии, лагере), в который готова «упрятать» писателя русская публицистическая критика, выискивая тенденцию и идейность (статья «Выбор мешка», 1904).

Защитники же критики как «рода публицистики» продолжали настаивать на том, что критик должен разбираться в первую очередь во взглядах писателя на вопросы «экономические, политические, педагогические, искусства, народного образования»[11], внося, таким образом, свою лепту в понимание «процесса культурного развития человечества»[12].

Были и желающие примирить обе точки зрения. Подводя итоги своего почти 20-летнего служения на ниве критики, К. Чуковский заявлял, что «критика должна быть универсальной, научные выкладки должны претворяться в эмоции <...>. Ее анализ должен завершаться синтезом, и покуда критик анализирует, он ученый, но когда он переходит к синтезу, он художник, ибо из мелких и случайно подмеченных черт творит художественный образ»[13]. П. Пильский также призывал критиков не ограничиваться аналитической ролью, а искать «синтеза»[14].

Итак, различие подхода к критике как творчеству или как к публицистике сказывалось на выборе жанров. Те, кто большее внимание уделял проблемно-тематическому компоненту художественного творчества, оказывались продолжателями публицистической линии «реальной критики», те же из критиков, кто придавал ведущее значение эстетической стороне, во многом оказывались новаторами в плане развития жанровой поэтики. Однако резкой границы между «двумя партиями» в критике провести все же невозможно, поскольку и в XIX веке уже существовали направления, стремившиеся анализировать про-

изведение именно как художественный феномен (это эстетическая критика А. Дружинина, органическая критика А. Григорьева, статьи К. Леонтьева). В то же время практически все литераторы, пожелавшие пересмотреть наследие критиков XIX в. (А. Волынский, В. Розанов, Б. Садовской), соглашались с тем, что Белинский занимал в «реальной критике» особую позицию и никогда не игнорировал фактора художественности[15]. Но даже те, кто отрицал значение «реальной критики», нередко находили опору в идеях Н. Добролюбова и даже Д. Писарева[16].

Особенностью развития критики на рубеже XIX и XX вв. следует признать взлет писательской критики[17]. Сами творцы литературного процесса — поэты, прозаики (и не только модернистской ориентации) — активно выступали в роли критиков. Собственно, все модернистские и авангардистские течения теоретически оформлялись самими носителями «тайного знания» о символизме, акмеизме, футуризме. А обращение к творчеству других художников (т. е. критика в прямом смысле этого слова) для писателей становится попыткой уяснить самому себе свои творческие принципы, утвердить собственную эстетическую систему. Совершенно естественно при этом, что в критическую деятельность привносились и собственно художественные приемы[18], что и определило процесс модернизации сложившихся к этому времени критических жанров.

Однако эти явления частью критиков воспринимались не как естественные изменения, а как развал, разброд, шатания. О кризисе в критике, об отсутствии единой методологии заговорили профессионалы. Происходившие процессы (а к ним может быть отнесено и расшатывание привычных жанровых форм) в устах К. Чуковского получили наименование «смерти критики». В статье «О короткомыслии» (1907) он писал: «На наших глазах вымирает один из существенных родов российской журнальной словесности — литературная критика»[19]. Причину этого он видел в непоследовательности, случайности, отсутствии общей идеи и, как это ни покажется парадоксальным, исчезновении личности критика, который стремится «растаять, раствориться в личности критикуемого автора, утонуть в его образах»[20]. Но одновременно, практически противореча самому себе, Чуковский приходил к парадоксальному заявлению, что критика начала XX века и не может быть иной, чем она есть. Именно своей мозаичностью[21], пусть и «осколочно», она все же отражает определенный исторический отрезок времени.

И все же каковы бы ни были мнения и высказываемые точки зрения, критика по-прежнему в значительной степени организовывала литературный процесс. В статьях и рецензиях формировалась литературная политика, дискуссии вокруг проблем русской литературы и индивидуального стиля[22] оказывали свое воздействие на писателей. О роли, какая отныне отводится критическому высказыванию, свидетельствует тот факт, что задумывались и какое-то время осуществлялись издания, целиком посвященные критике (пример — журнал «Весы», как он функционировал первые два года)[23].

«Мозаичность» же в критике оказывалась следствием лиризации и субъективизации текста (что соответствовало общим процессам, происходившим в литературе), была во многом результатом проникновения импрессионизма, который нередко стал формировать стиль, «организовывать» мышление. Отдельные авторы, еще мыслившие в рамках традиционной статьи-трактата или историко-литературного рассуждения, при создании сборников, куда помещали означенные статьи, давали ему название, обращенное к импрессионистическому опыту. Л. Гроссман даже выделил *импрессионистический этюд* как самостоятельный жанр критики. И это определение нередко становилось названием статьи или книги. Первый свой сборник А. В. Луначарский озаглавил «Этюды критические и полемические» (1905). И, хотя в дальнейшем критик серьезно варьировал его состав, даже в советское время он не отказался от этого названия[24]. Импрессионизм «размывал» жесткие структурно-композиционные образования в критике[25].

К импрессионистическому способу мышления прибавилось и влияние разнообразных философско-эстетических концепций, что переводило рассуждения критиков в *эссеистский* план. Значительным оказывалось и воздействие *беллетризации*. Жанр художественной биографии еще не сформировался, но его «зачатки» чувствуются в книге о Леонардо да Винчи А. Волынского, в биографиях о великих людях, написанных для Библиотеки Флорентия Павленкова. Своей книге о писателях К. Чуковский вообще дал заголовок «Критические рассказы» (1908).

Наименее податливой в смысле изменения жанровых форм оставалась публицистическая критика. Ее традиционность теперь сторонниками модернистских новаций воспринималась не как следование традициям, а как «отсталость», «устарелость» и прочее[26]. Такими безнадежно устарелыми выглядели критики, еще недавно формировавшие общественное мнение и

создававшие литературные репутации (а нередко и продолжавшие активно воздействовать на читательскую аудиторию). Гиппиус в свойственной ей безапелляционной манере заявляла: «У нас прямо потрясающее отсутствие критиков. Даже не знаешь, кого вспомнить. Не Измайлов ли? Или Арабажин? Или Кранихфельд?[27] Или Овсянико-Куликовский? Ведь это же все как раз и есть *никто*»[28]. Однако и в статьи, пронизанные публицистическим пафосом, начинали проникать новые веяния. Даже Гиппиус не могла не признать, что в литературной позиции ведущего критика «Современного мира» В. Кранихфельда наметились сдвиги. Правда, по этому поводу она достаточно иронично замечала, что лучше бы он сохранял свою принципиальность, чем беспринципно восхищаться всем, что появляется в литературе-модерн[29].

В связи с поисками новых приоритетов *проблемные статьи* по сравнению с предшествующим периодом занимают в критике не меньшее место. Но «проблемность» перебазировалась в работы теоретиков-символистов — Вяч. Иванова, А. Белого, которые считали своим долгом утверждать основы нового течения, обращаясь к философско-эстетическим аспектам творчества, теоретическим вопросам искусства. А публицистическая критика весь свой жар стала отдавать борьбе с противником — декадентами и модернистами. В творчестве же символистов находит свое развитие жанр *статьи-трактата*, где теоретическое «введение» может занимать едва ли не все текстовое «пространство», подпитываемое немногочисленными примерами из области литературы. В отличие от теоретических статей предшественников, насыщавших их социологическим и историческим материалом, символисты выдвигают на первый план эстетический пласт искусства — его образность, мифологическое начало, избирают не логический, а эмоционально-психологический тип воздействия. При этом образность, отсылка к фактам мировой культуры, имена-символы, к чему любят прибегать модернисты, позволяют измерять статью-трактат и в иных параметрах, видеть в ней иные жанровые образования. Например, С. Пинаев предлагает интерпретировать статью Волошина «Аполлон и мышь» не как научное исследование, посвященное философии творчества, не как критическое сочинения теоретической природы, а как «лирико-эзотерическую импровизацию»[30] поэта. О возможности такой градации свидетельствует, на его взгляд, категоричность автора в стремлении к формализации некоторых творческих актов (Волошин легко «превра-

тил» Муз в Мойр, сократив их число до трёх, отнес поэзию исключительно к стихии будущего и т. п.), а также произвольность и необязательность его концептуальных построений. Это не значит, что символисты отказываются от аналитического, рассудочного способа мышления, но оно не видится абсолютно необходимым и чаще даже причиняет «неудобства». Больше всего эта индивидуальная особенность мышления доставляла огорчений Брюсову, который скорбел по поводу «гнусного, рассудочного, рационалистического» способа доказательства, коим, на его взгляд, грешил его трактат «О искусстве» (1898). Он даже выразился весьма самокритично: определенность высказанных им положений напомнила ему «отряд жандармерии»[31]. Но Брюсов, как и Вяч. Иванов, который тоже иногда пытался писать в лирическом духе, на всем протяжении своего творческого пути так и оставался критиком-аналитиком, склонным к теоретизированию.

На рубеже XIX и XX вв. в связи с усилением прогностических тенденций в общественных науках можно констатировать возрастание роли *манифеста*. Под видом манифеста может выступать декларация (здесь границы очень зыбки), статья-трактат, программное заявление, другие жанровые формы, где ведущим началом оказывается предсказание, прогностика, предвидение, футурологический проект. При этом в период обоснования литературного течения преобладают манифесты, на стадии же его «функционирования» — статьи-трактаты. Манифестационный пафос может быть заложен в критический текст изначально, а может быть вычленен из него ретроспективно историками литературы. Главное в манифесте — это наличие мотива «какой должна быть литература, что предстоит сделать, каковы перспективы». В. Н. Крылов убежден, что символистский манифест отличается от программных заявлений толстых журналов середины XIX в. тем, что реализует романтическую традицию устремленности в будущее[32]. Но такие же «акцентные» концовки, на какие ссылается исследователь, касаясь творчества Мережковского, Бальмонта и др., встречаются и у критиков, прогнозировавших победу пролетарского искусства («О художнике вообще и о некоторых художниках в частности» (1903) А. Луначарского, «Два слова читателям-рабочим» (1885) Г. Плеханова, «Партийная организация и партийная литература» (1905) В. Ленина). Скорее, здесь можно говорить о жанрообразующих признаках манифеста как фор-

мы, основной целью которой является завоевание единомышленников, убеждение несогласных и колеблющихся.

Яркий пример перестройки критического мышления содержал открывающий первый номер журнала «Весы» манифест Брюсова «Ключи тайн» (1904). Намереваясь подобрать «ключи» к двери, ведущей в «тайную тайн» искусства, критик осуществил обзор существующих эстетических концепций и последовательно опроверг каждую из них. В этой статье (так же как год спустя в статье «Священная жертва») Брюсов использовал обычно несвойственный его критическим выступлениям метафорический стиль, поэтические сравнения и сопоставления. Для того чтобы доказать односторонность каждой из существующих теорий, он прибегнул к аналогии с использованием не по назначению государственной печати случайно попавшим в королевский дворец Томом, героем романа М. Твена «Принц и нищий».

Этапы очищения истинного представления об искусстве от ложных напластований Брюсов описывает способом «отрицательного параллелизма»: нельзя избирать для оценки произведений искусства критерий пользы — ведь Том колол государственной печатью орехи очень удачно, но это не было ее функцией; также нельзя рассматривать искусство с точки зрения красоты — государственная печать «красиво сверкала на солнце», но она была создана для другого; бессмысленно подходить к искусству, выясняя его происхождение, поскольку знание о том, сколько в государственной печати золота и других драгоценных металлов, «как влияет ее блеск на человеческие глаза и насколько тяжело ее носить»[33], ничего не скажет бедному Тому о ее предназначении. Только понимание искусства как «ключей», открывающих двери мистического, неведомого, обеспечивающего просветы в Вечность, постигаемую интуицией в мгновения экстаза,— истинно.

Манифесты и статьи-трактаты оказывались очень значимыми в моменты утверждения новых литературных течений, программ литературных группировок. Собственно, все ведущие модернистские и авангардные течения начала XX в. — символизм, акмеизм, футуризм заявили о себе с помощью этих жанровых образований (некоторые представители символизма — Вяч. Иванов, например,— предпочитали вообще творить в этих жанровых формах, создавая не столько «критику», сколько «теоретическую поэтику»). Не отставали от них и деятели социал-демократического лагеря, заявившие о рождении нового

пролетарского искусства. «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907) А. В. Луначарского, «К психологии рабочего движения» (1907) Г. В. Плеханова стали знаменем марксистской критики на определенном этапе. Кстати, то, что работа В. Ленина «Партийная организация и партийная литература» не была воспринята современниками как литературный манифест (исключением стала брюсовская статья «Свобода слова»), свидетельствует, что канонический характер программного заявления эстетического порядка ей придали последующие поколения критиков и историков литературы.

Постоянно же втянутыми в орбиту критического дискурса оказывались *литературный портрет* и *рецензия*, претерпевшие самую заметную трансформацию.

В *критическом литературном портрете* сохранялось основное ядро — исследование творческого своеобразия писателя, обнаружение его «творческого лица». Литературный портрет мог быть ограничен только творчеством отдельного писателя[34], но могли быть проведены аналогии и сопоставления с творчеством современников и предшественников, «с идейными и стилевыми течениями»[35] эпохи. Критический портрет писателя иногда правильнее называть характеристикой его творческой манеры[36]. Подробную характеристику литературного портрета в критике оставил Л. Гроссман, сопоставив его с портретом живописным: «<...> этот словесный метод изображения <...> дает одновременно изображение и характеристику оригинала, обычно в статическом состоянии, выделяя и даже подчас подчеркивая все существенное и типическое»[37]. Одновременно сам литературный портрет обычно обладает выраженной «художественностью». Элементы литературного портрета возникают в критических очерках, рецензиях, монографических статьях, некрологах и т. д., поскольку творческий почерк писателя преимущественно и интересует критика. Полноценным воплощением жанра критического портрета писателя должно становиться художественно-целостное изображение живой писательской индивидуальности во всей неповторимости его «лица», мышления, языка, воплощенных в «характере, манере поведения, <...> биографии»[38].

В начале XX в. обнаруживается большее расхождение между литературным портретом в критике и литературоведении, чем раньше. Так, критика, в отличие от историка литературы, меньше занимают подробности биографии, кроме тех случаев, когда в них кроется что-то необычное (как, например, в слу-

чае с Горьким, биографические подробности жизни которого всегда становились изюминкой его «изображения»). Нередко происходила даже «подмена» биографических данных вымышленными подробностями. Порой писатели, обеспокоенные своим «имиджем», сами начинали подыгрывать создаваемому критикой мифу, способствовать его выработке. Так поступали К. Бальмонт, Л. Андреев, В. Брюсов. Работа К. Чуковского «Андреев большой и Андреев маленький» (1908) как раз и построена на демонстрации несовпадения реальной писательской личности и фактуры литературного персонажа, созданной усилиями критиков.

Реальные подробности чаще всплывали в тех статьях, где они «работали» на используемую критиком методологию. Так, детали биографии Брюсова, в частности, его купеческое происхождение, рождение на Трубной площади, рядом с лабазами и публичными домами, обыгрываются в статьях критиков-марксистов, которые с классовыми корнями связывали все особенности творчества художника. Особенно это заметно в статье Л. Каменева «О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове» (1909). И в статье Воровского о «Деревне» Бунина (1911) результаты труда писателя оценивались в прямом соотношении с его принадлежностью к обедневшему дворянскому роду.

Портреты писателей в критике различаются по степени знакомства с «портретируемыми». Для создания литературного портрета не обязательно личное знакомство, но если оно имеет место, то литературный портрет почти смыкается с мемуарной литературой. Возникает не столько «творческий», сколько «человеческий» портрет. Так построены литературные портреты К. Чуковского об Андрееве, доминантой которых становится указание на гигантизм, величественность всего, что окружало писателя и что критик видел собственными глазами (дача Андреева, его письменный стол, диван и пр.). М. Волошин писал свои «лики» почти всегда только с реально знакомых ему художников слова, что, кстати, вызвало известное недовольство Брюсова, решившего, что таким образом нарушается тайна «интимной жизни». На это Волошин отвечал: «Не о фактах жизни поэта я говорю <...> я их не знаю и не стараюсь узнать»[39]. Критик был убежден, что значительно больше он может «вычитать» из лица художника, его жестов, поведения, обстановки, в которой тот находится, и не считал, что это относится к личной жизни. Для Волошина — это была фактура бытия художника, отталкиваясь от которой он мог уже далее свободно

домысливать недостающие звенья... Кстати, наверное, поэтому достаточно «бесцветным» получился «лик» Бунина, с которым Волошин был едва знаком и о котором критик смог сказать только то, что он принадлежит, по авторской классификации, к плеяде поэтов-живописцев в отличие от поэтов-музыкантов.

Следовательно, на рубеже веков менялось само представление о «биографичности», которая становилась в большей степени достоянием психологии и интуиции. Стоит, кстати, заметить, что волошинские литературные портреты, являясь таковыми по сути и жанровой форме, носят, однако, специфически рецензионные заголовки: «"Ярь". Стихотворения Сергея Городецкого»; «"Александрийские песни" М. Кузмина»; «"Эрос" Вячеслава Иванова»; «"Стихотворения" Ивана Бунина».

Но написание литературного портрета могло осуществляться и исключительно на основании знакомства с текстами, как это происходило у Белого («Пророк безличия», 1909 — о С. Пшибышевском; «Ибсен и Достоевский», 1905), Блока («Август Стриндберг», 1912), Луначарского («Н. Ленау и его философские поэмы», 1904; «Карл Шпиттелер», 1916). Облик писателя, его творческой манеры в этом случае воссоздается благодаря знанию эпохи, ее связей. Это делает портрет объемным, запоминающимся, рельефным.

«Освещение», блики, тени на портрете, игра «объемов», естественно, зависят от эстетических взглядов критика, от его представления о развитии литературы в целом, его предпочтений. Они влияют на отбор анализируемых произведений, которые, как кажется критику, наиболее показательны для данного автора. Но критик может подчинять свои наблюдения и «сверхзадаче», которая в связи с определенной идеологизированностью части культурного пространства и его участников порой даже «подменяет» предмет изображения. «Идеологические» шоры не позволяют увидеть писателя во всей полноте (в этом случае анализируется преимущественно общественный пласт творчества писателя, его политические или религиозные убеждения). Так, считается, что «портрет» Горького в статье Мережковского «Не святая Русь (Религия Горького)» (1916) «мало схож с оригиналом; "портретируемым" в ней скорее является сам ее автор»[40]. С другой стороны, попытка выявить лишь эстетическую доминанту в творчестве художника также приводит к односторонности. Так, вряд ли все у Гоголя может быть охарактеризовано сквозь «чрезмерность», как это сделал В. Брюсов в известной статье «Испепеленный» (1909). В связи с обна-

жением личного восприятия тех или иных литературных явлений даже у Мережковского наблюдается тенденция к «интимизации», сокращению расстояния между критиком и портретируемым. Мережковский свою монографическую, по сути, статью о Лермонтове «снабжает» такими деталями, как собственные детские впечатления от прочитанных стихотворений поэта, как ссылка на мнение лично знавшего Лермонтова человека, о котором автор статьи, в свою очередь, услышал от отца. Лирические отступления-комментарии во многом смягчают жесткие конструкции портретов Мережковского, «разжижают» их рационалистическое зерно. Авторское «Я» в критической статье иногда становилось настолько самодовлеющим, что позволительно говорить даже о возникновении жанра «автопортрета» в критике. П. Коган, например, с пафосом по отношению к самому себе и своим мнениям о литературе пишет книгу «Пролог. Мысли о литературе и жизни» (1915), насквозь пронизанную, по замечанию Б. Эйхенбаума, самолюбованием[41].

Для понимания эволюции литературного портрета на рубеже веков следует помнить о заслугах психологической школы литературоведения, которая в соединении с традиционным культурно-историческим подходом позволяла создать картину «под углом зрения» психологизма. Усиление личностного взгляда, личностной оценки, «препарирование» внутреннего мира художника становилось все более заметным. Например, в литературных портретах Е. Колтоновской интерес к писателю возрастает по мере того, как в его творчестве все отчетливее проявляются «сдвиги» в психологии русской интеллигенции. Акцент делался на чертах, доминирующих во внутреннем облике писателя на каждом определенном отрезке его творческого пути. Через изменения «лика русского интеллигента» Колтоновская характеризовала этапы развития общества. Это становится для критика «лакмусовой бумажкой» при выявлении ценности писательской личности. Нередко такой принцип рассмотрения прочитывался уже в заголовке («Куприн как выразитель эпохи» (1906)) и далее доказательству этой «тезы» подчинялся весь дальнейший ход рассуждений. Выглядело это так: «Куприн — самый яркий из наших новых писателей»[42], потому что... По сходному принципу строились литературные портреты В. Воровского, также прошедшего школу психологического литературоведения, но наслоившего приобретенные знания на каркас марксистской убежденности в борьбе классов как источнике формирования мировоззрения писателя. Но у критиков-марк-

систов литературный портрет писателя зачастую подменялся портретами его героев, поскольку в них в первую очередь они и находили признаки изменения общественных настроений («Базаров и Санин», 1909; «Из истории новейшего романа (Горький, Куприн[43], Андреев)», 1910, В. Воровского).

А здесь уже прямой путь к превращению литературного портрета, чьей задачей становилось выявление «движения» эпохи, в *историко-литературный очерк*. И в итоге литературный портрет представал динамичным, пространственным, напоминающим скульптуру, а не живописным, написанным в определенной тональности. Литературные портреты выстраивались в галерею, призванную обнаружить «новое эстетическое восприятие мира», «лики представителей нового этапа»[44] развития литературы. Этот критический жанр выявлял «последовательность меняющихся творческих ликов», каждому из которых «соответствовали свое видение мира и свой способ его художественного отражения и преображения»[45].

Думается, в последнем замечании современного исследователя кроется мысль о срастании жанра литературного портрета с философским *эссе*, что мы наблюдаем в литературно-критической практике М. Волошина. Именно у этого критика мы находим окончательное «претворение» лица художника в «лик», что подразумевает глубокую «проекцию» творческих индивидуальностей на широкий культурно-исторический фон. По внешности знакомых писателей, описанию «вещного мира», известным ему бытовым подробностям их жизни Волошин домысливает внутренний мир художников. Это вряд ли сопоставимо с биографическим методом Сент-Бева. Поэтому неправ был, как мы указывали выше, Брюсов, выразивший недовольство отсутствием должной дистанции между критиком и писателем[46]. На самом деле «биографические реалии» Волошин трансформирует в своем сознании, демонстрируя не реальную картину происходящего, а свою интерпретацию увиденного с точки зрения сотворения мифа о Поэте, его Лике, его пребывании на созданном критиком Олимпе. Так, для выявления сути творчества художника Волошину надо, чтобы Городецкий предстал фавном, а Кузмин — жителем древней Александрии. Предельно отчетливо обнажает критик этот прием в статье о книге А. Блока «Нечаянная радость», когда «пропускает» перед своим мысленным взором лица современных поэтов и составляет «реестр» писательских индивидуальностей, стараясь угадать за внешними чертами характер художника, его темперамент, «реаль-

ность», которую он воплощает в своем творчестве. В осмыслении Волошина это означало устремленность к мифологизации восприятия явлений культуры, которая нарастала в художественном сознании эпохи и претворялась в критике в создание устойчивых мифов (о «конце Горького», о Горьком — истинно «пролетарском писателе», о Достоевском — «тайновидце духа» и Толстом — «тайновидце плоти» и др.). Критик отчетливо запечатлевает эту тенденцию, признаваясь, что на самом деле творит «легенду о поэте», которая призвана воплотить «новую действительность»[47], иногда совпадающую с реальностью, а иногда соприкасающуюся с ней косвенным образом. Эта тенденция была поддержана и Блоком, который заявлял, что он принимает «облик Уитмана, хотя бы и придуманный», потому, что он «придуман поэтом» (критик имел в виду статью Бальмонта об американском поэте 1904 года.— *М. М.*), и «если это обман, то — "обман возвышающий"»[48].

Дневниковые и мемуарные вкрапления, цитация откликов, включение чужого слова — все это делало Волошина, по определению А. Лаврова, не только критиком, но и репортером, интервьюером, мемуаристом[49]. Его литературные портреты и рецензии, писавшиеся в основном в 1900-е гг., складываются в сознании критика на протяжении последующего десятилетия в книгу «Лики творчества», когда он, стремясь угадать общее, предельно расширил понятие «лика». Он уже говорит о «лике славянства» как духе нации, о «лике земли» как духе страны и т. п. Отталкиваясь от определения Реми де Гурмона, что «критика — это исповедь», Волошин структурирует свои статьи как свободное философско-эстетическое размышление, вовлекающее в творческий акт читателя. И его литературные портреты превращаются в эссе на темы, вычитанные критиком из произведений того или иного автора. Порой он в заслугу себе ставил ясность, простоту и краткость, отсутствие образности[50], но, думается, что это было либо самовнушение, либо самообман. Свои статьи Волошин создает, как раз прибегая к метафорам, тропам, иным средствам художественной выразительности, включающим критическое «повествование» в широкий культурно-философский контекст.

Как пример развернутых метафор в критике Волошина можно привести выдержки из оставшегося неопубликованным предисловия к «Ликам творчества», где творческий акт творца-писателя приравнен к «мужескому акту» оплодотворения, а критическая интерпретация — к «женскому — вынашивающему и

рождающему»[51]. Об эссеистской, ассоциативной «импровизационности» как характерной черте многих жанровых построений Волошина иронически отзывалась Н. Петровская, считавшая, что «это ряд искусно построенных парадоксов, переплетенных завитушками красивых слов», среди которых «мысли <...> порхают как бабочки, осыпанные слишком яркой искусственной пылью»[52].

Много оригинального и нетрадиционного было внесено в жанр литературного портрета М. Горьким. До этого он писал рецензии, фельетоны, памфлеты, полемические статьи, в которых отстаивал свое убеждение в необходимости появления нового активного «приподымающего» искусства. Нередко их отличают резкие высказывания, шокирующие определения, парадоксальные выпады, в целом характеризующие публицистический пафос горьковских критических выступлений. Именно так он утверждал собственное эстетическое кредо. Некоторые заметки и статьи он любил объединять в циклы, что позволяло развертывать и детализировать высказанные мысли («Между прочим», «Беглые заметки»).

Литературный портрет, создаваемый М. Горьким, в своем «идеальном воплощении» граничит с мемуарным очерком или даже «перетекает» в него. Импульсом к написанию чаще всего служило печальное известие о кончине деятеля литературы (очерк «А. П. Чехов» появился в 1905 г., а «М. М. Коцюбинский» — в 1913), другие — пишутся как воспоминания. Обязательным условием создания литературного портрета становится реальное знакомство с портретируемым, предваряемое чаще всего хорошим знанием его литературной или общественной деятельности. Поэтому текст строится как «столкновение» укоренившегося представления с тем, какое вырисовывается или рождается в процессе общения с незаурядной личностью. Общение с таким «героем» всегда плодотворно и для самого автора, который как бы «приходит» в текст одним человеком, а «уходит» другим, духовно обогащенным, что постоянно фиксируется Горьким, нередко с большой долей иронии. Расхожее, трафаретное представление о русском писателе разрушается при соприкосновении с действительностью, которая оказывается намного неожиданней, непредставимей самых «сказочных образов»[53].

Если воспользоваться цитатой из ранней критической статьи Горького: «<...> оценка Верлена как поэта принадлежит будущему и ни в коем случае не входит в рамки нашего очер-

ка. Нам важен Верлен как человек, как культурный тип и как яркий представитель <...> группы людей»[54],— и немного перефразировать ее, то можно сказать, что Горького Чехов, Коцюбинский, Н. Каронин-Петропавловский, Н. К. Михайловский, Л. Толстой интересуют в первую очередь как выдающиеся люди своего времени, аккумулирующие духовную энергию эпохи и только после этого как выдающиеся художники слова. Вернее даже, что второе является у него производным от первого. Недаром он явно с сочувствием цитирует слова Каронина-Петропавловского: «Русский писатель всегда хочет написать что-то вроде Евангелия, книгу ко всему миру <...> это общее стремление и больших и маленьких писателей, и, знаете, часто маленькие-то вечную правду чувствуют вернее, глубже гениев <...>»[55].

Горькому писатель, к которому он обращается, интересен и тем, как тот понимает русского человека и вообще как чувствует и переживает русскую жизнь в целом. Да и сам писатель важен в первую очередь как воплощение русского национального типа. Поэтому и пытается обнаружить автор своеобычные неповторимые национальные черты в его облике, манерах, поведении.

Композиция горьковского литературного портрета весьма прихотлива: здесь и маленькие сценки, зарисовки событий, цитаты из прочитанных книг. Повествование возникает на «пересечении» обильного цитирования высказываний «героя» очерка-портрета, диалогов между ним и автором или между ним и его собеседниками, отрывков из его произведений. Нередко приводятся письма самого Горького к адресату и ответные, а иногда — как в очерке-портрете «Лев Толстой» (1919) — и письма к другим лицам (к В. Г. Короленко), вызванные потрясением от смерти Толстого. Вообще этот литературный портрет, носящий подзаголовок «Заметки» и имеющий весьма длинную творческую историю (писался на протяжении почти 20 лет!), весьма сложен по составу, поскольку включил в себя и записи прошлых лет, и предисловие, и обширное заключение, в котором как бы суммируется многое из того, что было увидено острым глазом в юности, при первом знакомстве с писателем. Но, думается, Горький намеренно не убирает повторов, совпадений, дабы некоторой «непричесанностью» текста создать впечатление той оглушающей силы, мощи, которая обрушивалась на каждого, кому дано было соприкоснуться с Толстым.

Пример Горького показывает, как в начале XX в. усложнялось структурно-композиционное пространство литературного портрета, появлялось большее число «звеньев», соединяющих впечатление от писателя или его произведения и итоговые размышления критика, уводивших от изначальной жанровой формы. Тем не менее, стержнем ее оставалось биографическое начало, призванное обеспечить полноту знания о творческой личности. В тех же случаях, когда автор уходит от биографических подробностей, мы можем говорить преимущественно о проблемной статье, монографическом исследовании, очерке творчества, хотя на практике, как уже упоминалось, возникало множество промежуточных форм.

Одним из вариантов литературного портрета можно считать жанр *литературных заметок* по поводу творчества того или иного писателя. К таковым можно отнести, например, работу В. Розанова «Вечно печальная дуэль» (1898), в которой намечен предполагаемый вариант развития русской литературы в случае, если бы Лермонтов не был бы убит. Творчество Лермонтова служит критику отправной точкой для выстраивания историко-литературной концепции, и автор руководствуется уже не просто возникающими при знакомстве с творчеством художника ассоциациями, а домысливает их в нужном ему направлении. На первый план выходит эссеистичность. Необязательность логических связей, избирательно-суженная тематика возводятся в эталон. Эти признаки можно найти в статьях А. Белого: посвященное М. Горькому «Слово правды» (1908), «Литератор прежде и теперь» (1906), рисующая портрет «среднестатистического» писателя-ремесленника. Не меняет «зарисовочного» характера и увеличение объема. Так, его же статья «Маска» (1904) о Вяч. Иванове состоит из многочисленных импрессионистических заметок-миниатюр, соединенных по принципу контрапункта.

От жанра литературного портрета «отпочковался» (главным образом благодаря усилиям Ю. Айхенвальда и К. Бальмонта) *критический силуэт*. В этом жанре писались статьи, в которых разрабатывалась какая-либо отдельная черта творческого облика писателя. Подобные статьи могли приобретать сатирический характер, образовывая нечто среднее между *шаржем, пастишем* (такой жанровый поворот характерен для А. Измайлова, А. Бурнакина, К. Чуковского) и зарисовкой. Главное в импрессионистическом *критическом наброске, силуэте, этюде* — стремление передать облик художника и его про-

изведений через какое-то запоминающееся качество, в едином порыве, обобщенно.

Первоначальным импульсом к появлению силуэтов послужили критические опыты Реми де Гурмона, О. Уайльда и М. Метерлинка, в которых авторы отстаивали субъективное своеволие в области критических суждений, свободу вкусовых ощущений. Этот критический «субъективизм» и явился отправной точкой при написании литературных силуэтов и этюдов. Произведение начинает рассматриваться не как «общественная функция», а как продукт имманентной творческой деятельности. Критики все большее внимание начинают уделять характеру писателя, складу его личности, творчеству художника как производному исключительно от его психологии и жизненных установок.

Критик становится психологом по преимуществу. Именно так воспринимал Б. Эйхенбаум Ю. Айхенвальда. Чуковский ценил его за умение «отдаться во власть чужой психологии, которую он ощущает сквозь буквы и строчки книг»[56], Белый вообще отметил как «умного критика»[57]. Тем не менее, тонкий, по замечанию современников, психологизм не помешал относительной однотипности айхенвальдовских силуэтов, которая выразилась в «слащавости» стиля, «обсахаренности» нарисованных им фигур[58]. Надо сказать, что, хотя та же позитивная «настроенность» характерна и для силуэтов Бальмонта и Анненского, у которых мы практически не найдем отрицательных отзывов[59], их суждения представляются более резонными и взвешенными.

Издав первый выпуск «Силуэтов русских писателей» (1906), Ю. Айхенвальд дал законченный образец жанра критического силуэта. Его опорными моментами стали принципиальный отказ от рассмотрения биографии писателя, упразднение «историзма», устанавливающего связи художника со средой и эпохой[60]. Несколькими годами позже критик объявил о рождении жанра в форме вызывающей и дерзкой. Именно так расценила общественность появление преамбулы «Теоретические предпосылки» к III выпуску «Силуэтов русских писателей» (1910), где Айхенвальд подвел теоретическую базу под высказанные ранее в опытной форме положения: освещение творчества писателя должно происходить вне исторического контекста, надо стремиться к выявлению «идеальной сущности» творца, не соприкасающейся с его человеческими качествами[61]. Метод, наилучшим образом обеспечивающий постижение главного в поэ-

те,— это интуиция, «руководящие намеки», открытая субъективность и иррациональность. Все это вместе и образует имманентность, которая возводится Айхенвальдом при написании силуэтов в закон. Кроме того, критик, работающий в жанре «силуэта», должен избегать полемики, не ориентироваться на злобу дня (кстати, окончательно освободиться от этого самому Айхенвальду не удавалось). По-новому сформулировал он и задачу критика: он призван «домыслить» творческий и духовный потенциал художника. Для реализации поставленных задач Айхенвальду и потребовалась новая форма выражения мысли, которая одних восхитила[62], а других — насторожила[63].

Избранный подход освобождал критика от необходимости анализировать и доказывать. Айхенвальд обычно не прибегал к разбору произведений, ограничиваясь либо указанием на них, либо перечислением. Ставка делалась на производимое впечатление, в первую очередь базирующееся на переплетении тематических пластов, внутренних «мелодий», звуковых повторах, непроизвольных ассоциациях. Обязательным элементом стиля критика было эмоциональное напряжение, усложненный синтаксис, «пряный» язык, изысканные риторические фигуры. Так, произведения Апухтина ему напоминают «беседку, прозрачное легкомыслие, безделушку забавляющихся фей»[64]. Чаще всего критик использовал метонимию, образное воспроизведение своего впечатления или отрывочные, мгновенно фиксирующие каждое впечатление штрихи, обнаруживающие, однако, при пристальном вглядывании (вчитывании) скрытое единство. Эти штрихи призваны были воссоздать суть «души» писателя, которая полностью определяет содержание его творчества вне зависимости от социального контекста.

Развертывает метафорические соответствия, сцепления, ассоциации и А. Белый в своих «силуэтах» (такие подзаголовки даны самим автором) Мережковского (1907), Вяч. Иванова (1910), говорящих в первую очередь о восприятии автором человеческой сущности портретируемых, которых он помещает в «соответствующую» обстановку: Мережковского погружает в «пурговый хохот», в «нежный, снежный дым»; Иванова соединяет с весенней «пасхальной радостью», благой вестью. Но как выясняется, это нужно автору для того, чтобы опровергнуть импульс первого впечатления: «холодность» Мережковского растает среди «плеска золотых каменьев, жаром кипящих в камине»[65]; чопорность, чудаковатость, отстраненность Иванова сме-

нится тонкой проницательностью и заинтересованностью в собеседнике.

Наиболее полно отвечал жанровой природе *этюда-силуэта* — отзыв-портрет К. Чуковского об Оскаре Уайльде (1912). Его отличает даже не столько краткость и отрывочность изложения, которое на самом деле было довольно подробным (достаточно обширная статья состояла из трех частей: 1. Его отец; 2. Его мать; 3. Оскар), сколько прихотливая, причудливая комбинация достоверного знания, слухов, сплетен, из которых автор «плетет» свое полотно. Не менее неожиданна и полемика автора с самим собой. Сначала Чуковский предлагал одну версию развития и поведения художника. Потом, как бы спохватившись, одергивал себя: «Но я боюсь, не слишком ли долго я говорю о его биографии, не пора ли перейти к его идеям?» Затем тотчас же отказывался от нее: «Так мне казалось прежде, и, конечно, я был не прав». И, в конце концов, давал прямо противоположную трактовку творчества и облика Уайльда. Читателю, таким образом, как бы предоставлялась возможность выбора того образа писателя, который бы ему импонировал больше других. Кстати, Чуковский сам признавался, что облик Уайльда им воссоздан «мозаически», «чересчур кропотливо»[66].

Однако без социальных вкраплений русская литературная критика не обходилась даже при написании силуэтов. Для Чуковского, например, «колорит» силуэта определялся «заданием» читателя, которое тот «дает» литератору. Так, «мелькание» деталей, своеобразное «дробление» мира в текстах О. Дымова Чуковский относил за счет «заказчика» («седока»), который требует от автора («извозчика») быстроты и ловкости[67]. Таким образом, пунктирность и импрессионистичность нередко оказывались лишь формой критического высказывания, а не сутью мышления критика.

Квинтэссенцию критического импрессионизма содержит сборник О. Норвежского (Картожинского О. М.) «Литературные силуэты» (1909), состоящий из четырех разделов, каждый из которых предлагает «подварианты» жанра: «Литературные силуэты», «Литературные этюды», «Литературные наброски», «Впечатления». Однако автор чувствует себя еще весьма неуютно в избранном жанре, не осознает (или боится осознать!), что занимается критикой, о чем вполне серьезно заявляет в предисловии, одновременно намечая признаки литературного силуэта: «Предлагаемые читателю в этой книге литературные

силуэты, этюды, наброски и впечатления ни в коем случае не претендуют *на какое-либо отношение к литературной критике* (курсив мой.— *М. М.*). Это, так сказать, наброски карандашом. Как таковые, они далеко не исчерпывают предмета изображения. Они только намечают контуры его. Все остальное предоставляется восполнить самому читателю»[68]. Но, уклоняясь на словах от полноты описания явления, Норвежский тем не менее настаивает на том, что «контуры», которые он «набросал», способны «пояснять читателю суть <...> творчества»[69] писателя.

Собственно, эти опасения были запоздалыми: жанр силуэтов уже прочно вошел в критическую практику эпохи. Возможность давать лишь абрис художника будет широко использоваться критиками самых разнообразных литературных ориентаций. Так выстроены даже некоторые отзывы Брюсова, обычно обеспокоенного детальной разработкой творческого наследия художника (о Г. Галиной, частично о А. Блоке и И. Анненском). И свои размышления о творчестве современных французских писателей — Реми де Гурмона, Л. Жана, Э. Буржа, М. Барреса (в соединении с описанием духовного кризиса буржуазного искусства и раскрытием потенциала «социал-демократического художественного творчества») — А. Луначарский облечет в форму силуэтов, публикуя их в 1911–1912 гг. на страницах «Киевской мысли» именно под таким заглавием.

Элементы импрессионистической критики прививались повсеместно, а над ее созданием в русском ареале, помимо Айхенвальда и даже раньше него, работал К. Бальмонт, дав ее образцы в сборнике «Горные вершины» (1904). Несколько позже он подвел итог своим усилиям, указав на отличительные черты новой критики в статье «Наше литературное сегодня» (1908): «<...> когда идет речь о творчестве, можно говорить лишь о своем ответном, отображенном, разбуженном, усложненном <...>, обогащенном <...> собственной личностью, новом, измененном или вновь родившемся художественном впечатлении»[70].

Особенно убедительным примером «лирической» системы доказательств, ассоциативно-образного типа мышления можно считать статью Бальмонта «Флейты из человеческих костей» из сборника «Белые зарницы» (1908). Ее шестичастная архитектоника напоминает сюиту с обособлением каждой из частей, связанных, тем не менее, исходными посылками, которые продиктованы мировосприятием художника. Так, Бальмонт был противником цивилизации, воспроизводящей, по его

убеждению, в своем созидательном рвении лишь фальшивые ценности. Для него абсолютное значение имеет фантазия простолюдина. Но одновременно с декларированием неопровержимой ценности мифопоэтического сознания поэт провозглашал в качестве эстетического идеала изысканность и утонченность, соединяющие душу с красотой[71]. Эти изначальные посылки «просвечивают» сквозь все картины, проносящиеся перед мысленным взором поэта.

Кульминацией статьи можно считать напряженнейшую третью часть, включающую передачу атмосферы декабрьского восстания 1905 г., идейным итогом которой становится гимн польскому и русским языкам, имеющим общие корни, что и обуславливает, по мысли поэта, вечную тягу России и Польши друг к другу. Язык — признак единства «славянской души». Недаром импульсом к созданию этого произведения явилось стремление автора исследовать «славянскую душу текущего мгновения» (такой подзаголовок носит статья). Воплощением славянской темы служит север, возникающий по контрасту с первой частью, в которой объясняется метафора названия. Действие протекает «под веерами пальм» (т. е. на юге), под звуки флейт. На них играют люди, рассказывающие поэту историю своего порабощения и гордящиеся своей единственной привилегией — играть на инструментах, сделанных из костей погибших товарищей. Но уже в первой части музыку флейт и рассказ, напоминающий индо-восточные легенды, прерывает свист метели. А мираж с белоствольными березами и снежными равнинами призван доказать: душа поэта на самом деле никогда не покидает своей родины.

Но и декабрьские события возникают как призрачные видения, перерастая в ритм лихорадочной пляски среди болот тринадцати сестер-ведьм-лихорадок Глядеи, Корчеи, Невеи, Сухеи и проч. Все это подано как сон, но имеющий реальную подоплеку: видения возникают по прочтении «Дзядов» А. Мицкевича во второй части, которая подготавливает политический «подтекст» третьей, где появляется Зверь Самодержавия. Но при этом внешний мир полностью исчезает. Автор погружается в «колодец» «собственной души», где он видит свое прошлое: превращение ребенка в юношу, устремляющегося навстречу опасности. В этой части главенствует цвет — все окрашено алым: красная кровь, кровавая лава, красный рассвет, красные цветы.

В четвертой части «обосновывается» неразличимость и нераздельность внешнего и внутреннего миров. О себе автор пишет, что он «перевоплотился в свои сновидения», которые создают настрой, объединяющий автора и лирического героя на борьбу с душителями и палачами, явившимися в сновидениях. Эта часть завершается песней о Лихе. А ожившая душа песни превращается в героиню пятой части. Однако вестником песни заявлен лирический герой, в заключительной, шестой, части исполняющий гимн Счастью, который перекликается с зачином статьи,— гимном двум славянским народам!

Сложный контрапункт стал каркасом этой статьи-сюиты Бальмонта, опирающейся на музыкальное «прочтение» событий, причудливым образом соединяющей литературные и публицистические ассоциации. Такую «субъективную критику», лишь «отражающую» явления внешнего мира, высоко ценил Блок, в рецензии на сборник статей Бальмонта «Горные вершины» (1904) подчеркнувший, что она много «глубже, могущественнее» набившей оскомину «объективной» критики, ищущей в литературе лишь «социальный фактор»[72].

О том, насколько неожиданной и непривычной была апелляция исключительно к собственному мнению для «выставления» критической оценки, можно судить по тому, что даже спустя несколько лет после высказывания Бальмонта о принципах его подхода к художественному явлению противоположную точку зрения продолжал отстаивать В. Кранихфельд, указывавший, что впечатления критика остаются фактом его личной биографии и обладают поэтому лишь *относительной* ценностью, нисколько не углубляя представления о происходящем в литературе. Но Бальмонт и не стремился к установлению «объективного суждения». Ему важно было на основе собственного впечатления пробудить воображение читателя, который примет его аргументацию, согласится с его мнением и отныне будет рассматривать художника под тем углом зрения, который избрал критик.

Обоснование особенностей такого постижения «чужого» текста мы находим и у И. Анненского, который и предлагает именовать избранную им форму критического высказывания «отражением»[73], поясняя, что ему интересен в первую очередь писатель, которого он способен понять, лишь «сделав собою» и таким образом «сберегая» его «в себе»[74]. Познание художника возможно, следуя логике Анненского, через интимное переживание[75] текста. Только это, а не биографические данные и дру-

гие «внешние» обстоятельства могут приблизить нас к «истинному неразложимому я», которое, единственное, и нужно улавливать в творчестве, поскольку оно отвечает на *наше* волнение и *наши* запросы.

Анненский в своих статьях стремился говорить «за него»[76], т. е. за писателя. Эту особенность критических построений Анненского отметил Гумилев, указавший, что писатели сами открывают критику свои лица, вступая с ним в «живой диалог» — Гейне плачет, Гамлет обнаруживает свою тайну, Достоевский признается в сомнениях[77]. В то же время голос Анненского как критика вливается в хор других критиков, уже ранее писавших о данном художнике, а также людей, оставивших о нем свои воспоминания (поэтому в статьях обычно так много отсылок к культурному наследию человечества). Одновременно критик как бы проецирует свое прочтение на восприятие читателей, становясь одним из них. Критик не проводит никакой грани между собой и читателем, он намеренно «подстраивается» под него, может быть, даже чуточку подыгрывая ему, когда заявляет: «Я вовсе не критик. Я только читатель, я один из вас и никуда не хочу уходить из вашей среды, потому что это вам, которые меня читаете или не читаете, принадлежат эти мои мысли и волнения, да и все, мной пережитое»[78]. Это помогает ему уловить в андреевском Иуде нашу муку, а статью, посвященную Гейне, он называет «Генрих Гейне и мы» (подчеркнуто мною.— *М. М.*), прочитывая творчество поэта под углом зрения восприятия его именно своим современником.

Постоянная апелляция к ощущениям, сознанию читателя (эмпатия) — характернейшее свойство статей Анненского. Желание приобщить, заставить почувствовать то, что испытывал автор или критик, читая произведение, обуславливает изобилие риторических вопросов, обращений, восклицаний в его статьях. Иногда они строятся как диалог-дуэт автора произведения и выведенного в нем героя («Гончаров и его Обломов», «Брандт-Ибсен»), а читатель становится при этом незримым его участником. Озаглавив свою работу о пьесе Чехова «Драма настроения (Три сестры)», он, «подключая» читателя к со-переживанию, со-участию, со-размышлению о проблемах ответственности и равнодушия, порядочности и самоуспокоения, иллюзорности и реальности происходящего, разрушал впечатление о героях пьесы как людях слабых, беззащитных, сломленных обстоятельствами и обнажал истинные (по его убеждению) мотивы их по-

ступков, продиктованных оторванной от жизни мечтательностью, самоупоением и самоуспокоенностью, желанием не действовать, а плакать и жаловаться в поисках сочувствия. А сама форма статьи — постепенная и незаметная «подмена» чеховского текста своим — на взгляд Анненского, помогала проявить подлинную сущность чеховских героев.

Жанровой разновидностью портрета писателя является и *критико-биографический очерк*. Основой его служит биографическая канва, целью является воссоздание эволюции писателя, стремление запечатлеть основные вехи его творчества, выявить основные закономерности. Нередко критико-биографический очерк содержит описание внешности писателя, даваемой по свидетельству его друзей, портретам и фотографиям. Такие очерки традиционно предшествуют собранию сочинений и призваны максимально полно познакомить читающую публику с автором. В качестве примера можно привести многостраничные предварения сочинений А. Шницлера, К. Тетмайера, С. Пшибышевского. Очерки часто писались переводчиками (например, П. Ганзен об Андерсене, М. Веселовская о Ж. Роденбахе, В. Высоцкий о Пшибышевском), потому что именно они имели представление о творчестве писателя в полном объеме. Весьма показательно для понимания жанровой перестройки в критике то, что, например, в собрание сочинений Пшибышевского в издании В. Саблина (1910–1911) были включены два критико-биографических очерка: один — «традиционный», «наукообразный» — В. Фельдмана был помещен в шестом томе, и другой — «новаторский», имеющий признаки литературного портрета, основанного на личных *впечатлениях* (такой подзаголовок он и имел), перемежающихся различного рода соображениями и комментариями,— В. Высоцкого открывал восьмой том.

Типичным образцом критико-биографического очерка, как он сложился к концу XIX в., можно считать очерки З. А. Венгеровой, создававшиеся по тщательно отработанной схеме. Любопытно, что, посвящая практически все свои работы ярким деятелям западноевропейского модернизма, пропагандируя их творчество, она почти не воспользовалась их опытом, идя в русле хрестоматийного «пояснения» существующих фактов. Очерк З. Венгеровой всегда начинался с определения места писателя в национальной литературе, его принадлежности к какому-либо идейно-эстетическому течению, а также характеристики его вклада в культуру. Далее следовало выяснение идейно-эстетической позиции писателя, комплекса его идей и

взглядов, приводились факты биографии (причем критик нередко игнорирует те, которые, как ей кажется, способны испортить положительное впечатление, и выдвигает на первый план нужную ей «позитивную» информацию). Биография обрывается в тот момент, когда художник начинает творить. Далее его путь отмечен только созданием тех или иных произведений (невольно создается впечатление, что жизнь художника как «живого существа» прекращается с началом творчества). Очерк завершается в том месте, где писателя «настигает» последнее произведение (если он еще жив) или смерть. Но даже сугубый традиционализм Венгеровой «подрывается» жанровыми новациями: она «оживляет» портреты, переключаясь на внешность писателя и в ней пытаясь обнаружить истоки цельности или противоречивости его творчества, не «брезгует» она и описанием привычек, манерой одеваться, видя в этом также «продолжение» личности художника. Но все же это только робкие проявления жанровой смелости, которые еще не в состоянии превратить ремесленно-отретушированную копию с модели в портрет, сделанный рукой мастера.

Растянутости венгеровских литературных портретов противостоит краткость и лаконичность критико-биографических очерков, написанных Брюсовым. Он тоже опирается на отработанную жанровую схему, но у него она более скрыта, сюжетный «каркас» более легок. Его очерк «Шарль Бодлер» (1908) тоже начинается с вступления, где говорится о месте поэта во французской литературе, но далее, переходя к характеристике творческой манеры художника, он сразу дает ей оценку, выделяя то значительное, что и составит неповторимые свойства творческого облика поэта. Не игнорирует критик и фактов биографии, но они даны предельно сжато и вплетены в рассказ о произведениях поэта. Вообще правильнее было бы назвать созданное Брюсовым не очерком, а наброском, настолько компактно, спрессованно преподнесен материал (недаром он занял всего одну страницу из предисловия к русскому изданию «Цветов зла»). В конце Брюсов пользуется случаем привести список изданий писателя, существующей литературы о нем, придавая таким образом очерку черты библиографической справки, что, в свою очередь, необходимо для жанра предуведомления, какими в большинстве случаев и являются «сообщения» о поэтах, переводы которых составили XXI том из Полного собрания сочинений и переводов Брюсова — «Французские лирики XIX века» (1913).

Более вольно строит он очерки о Т. Готье (1913) и К. Случевском (1904). Особенно любопытен прием, которым он пользуется в обоих случаях. Сначала набрасывается даже не силуэт, а контуры силуэта писателя: «Стихия Теофиля Готье — образы и слова. Задача его поэзии — заинтересовать ум и очаровать глаза»[79]; «менее всего Случевский был художник. <...> Стихи Случевского часто безобразны <...>. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красивости»[80]. И этот контур служит эскизом будущего тщательного рисунка. Позже произойдет заполнение «полей» контура, его «штриховка», расшифровываются выдвинутые с целью заинтриговать читателя первоначальные тезисы.

К критико-биографическим очеркам можно отнести и работы А. Белого о Чехове, Бальмонте (обе — 1904), Сологубе (1908), Гоголе, Бодлере (обе — 1909). Во всех них (кроме очерка о Бодлере) Белый прибегает к стилизации, воспроизводя элементы стилистики и атмосферу произведений писателей. В очерке «Гоголь» возникает галерея гротескных гоголевских персонажей, которые, как живые, проходят перед взором читателя. Для работ Белого-критика характерна повышенная эмоциональность, «пунктирное» цитирование, создающее своеобразный ритм. Но его может привлекать и обильное цитирование, граничащее с пересказом-перепевом ведущих мотивов. Критик может «эксплуатировать» полюбившиеся тропы, другие выразительные средства. И все это нужно ему для обоснования субъективных выводов, для утверждения собственных теоретических установок.

Перевес «субъективного» отличает и критико-биографические очерки Блока. Чуть ли не с карикатуры, на которую очень «смахивает» образ, возникший в воображении критика под впечатлением от чтения последних книг Мережковского («духовное лицо, сытое от благости духовной...»[81]), начинает он свою статью 1909 г. о писателе. Затем он «разрушает» им же нарисованный образ, и в результате читатель оказывается во власти трагических переживаний, владеющих самим автором. Тот же, кто заставил так остро переживать катастрофизм времени, Мережковский, оказывается в тени. И в очерке-портрете «Генрих Ибсен»[82] мысль Блока далеко уносится от личности портретируемого, переходит не просто к размышлениям о развитии литературы вообще, но и к осмыслению чуть ли не «всего на свете». Так критико-биографический очерк «смещает-

ся» в область *критико-философского очерка*, отмеченного чертами эссеизма.

В современном литературоведении эссеизм рассматривается как качество, определяющее сверхдисциплинарный, интегрирующий характер самого жанра эссе, распространяющего свое влияние на другие жанры и, в свою очередь, включающего в себя многие другие жанры в виде элементов. Автор, наиболее подробно рассмотревший это жанровое образование,— М. Эпштейн[83], настаивает на синтетической природе эссе. В этой жанровой разновидности большое значение приобретает индивидуальность критика. Именно из такого рода работ легче всего вычленяются идейно-эстетические взгляды критика, т. к. высказываемые им суждения становятся опорой для философского осмысления литературной деятельности, а разбор произведений писателя становится своеобразной иллюстрацией к теоретическим взглядам самого критика. И хотя в центр исследования ставится мировоззрение самого художника, эссе позволяет высказать его автору наиболее полно и свой взгляд на мир.

К такому типу работ часто прибегали критики как символистской, так и марксистской ориентации, которым особенно важно было соотнести философское мышление художника с исповедуемым ими самими идеалом. Так, большинство работ В. Воровского (о Горьком и Чехове, статьи «"Мятущиеся" и "мечущиеся"» (1906), «О "буржуазности" модернистов» (1908), «И. С. Тургенев как общественный деятель» (1910)) можно отнести к данному жанровому образованию, как и многие работы Вяч. Иванова и М. Волошина.

Продемонстрировать различие между критико-философским и критико-биографическим очерками можно на примере статей об Анри де Ренье М. Волошина (1910) и А. Луначарского (1912). Написанные приблизительно в одно время и имеющие одинаковое название, они разнятся именно жанровой природой. Дав яркий и четкий абрис биографической составляющей облика Анри де Ренье, Волошин переходит к обоснованию нового течения в мировой и русской литературе — неореализму, его связям с предшествующей литературной традицией, после чего творчество писателя становится как бы иллюстрацией всеобщих процессов, происходящих в искусстве. Таким образом, перед нами «два в одном» — критико-биографический и критико-философский очерк одновременно. Луначарский же остается в рамках жанра критико-биографического очерка с элементами литературного портрета, поскольку говорит

именно об особенностях творческой манеры конкретного «поэта-декоратора», чьи идеи мелочны, банальны и скудны, а созданные характеры — незначительны[84]. В то же время нельзя совсем отказать работе Луначарского и в философичности. Это еще заметнее в его статье с «обобщенным» заголовком — «Гений и голод» (1911), в которой творчество писателя — Ж.-Л. Филиппа, в представлении критика являющегося ярким представителем неореализма, рассматривается в контексте общих процессов. Поэтому говорить о четком разграничении литературного портрета, критико-биографического и критико-философского очерка надо с большой осторожностью. Их разделяет тонкая грань. Об изменении жанра в том или ином направлении может сигнализировать подзаголовок. Своим работам о Тютчеве (1912) и Вл. Соловьеве (1912) Брюсов дает подзаголовки «Смысл его творчества» в первом случае и «Смысл его поэзии» во втором, тем самым подсказывая читателю, что перед ним не столько критико-биографический, сколько именно критико-философский очерк. К критико-философскому очерку приближается и статья А. Белого «Шарль Бодлер» (1909), которую специалисты определяют как «сжатый очерк эстетики и поэтики Бодлера с позиции символизма»[85].

К жанровой версии «два в одном» можно отнести и *критическую параллель*[86], которая начала бурно развиваться на рубеже XIX–XX вв. Переломный характер эпохи рубежа веков для уяснения тенденций эстетического развития, несомненно, требовал широких сопоставлений, поиска аналогий, обнаружения контрастов. Однако если сам жанр параллели, утвердившийся в критике еще со времен Белинского, не вызывал возражений, то очень придирчиво критики относились к отбору сопоставляемых имен. Например, допустимость «прояснения своего чужим» (т. е. русского художественного феномена — европейским или мировым) могла вызвать недовольство[87]. Действительно, выбор для сопоставления не всегда бывал удачен, но неприятие аналогий могло быть вызвано и идеологическими соображениями: Гиппиус, например, постоянно возмущалась тем, что не осталось уже великих писателей, с кем не сравнивался бы М. Горький.

Критическую параллель могли образовать, как мы уже указывали, различные объединения: соединялись два критико-биографических или критико-философских очерка, оказывались рядом две рецензии. Так в «Двух матерях» (1911) В. Воровского разобраны «Мать» и «Васса Железнова» М. Горького, в его же

неопубликованной при жизни статье «Раскол в "темном" царстве» (1903) — пьесы «Дети Ванюшина» С. Найденова и «Мещане» М. Горького. «Пары» избираются либо по сходству, либо по контрасту, либо по отношению к той или иной проблеме. Наиболее часто сопоставляемыми фигурами были М. Горький и Л. Андреев, Л. Андреев и Б. Зайцев, Л. Андреев и Ф. Сологуб. В. Воровский в статье «В ночь после битвы» (1908) сравнение двух писателей проводил по признаку «мародерства»: в творчестве Андреева и Сологуба он увидел осквернение революционных идеалов. Разница же заключалась, на его взгляд, в том, что «гедонист Сологуб» несколько иначе, чем «пессимист Андреев», трактовал те же самые проблемы. Волошин же в статье «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (1907) упор делал на различии творческой манеры писателей. Таким образом, выбранные писатели подлинно сопоставляются. Но в статье А. Белого «Ибсен и Достоевский» (1905) норвежский писатель привлекается не в качестве «анализируемого», а выступает как искомый «эталон», по отношению к которому можно «измерять» ценность другого художника, как своего рода имя-символ.

Чаще всего параллелизм бывал заявлен уже в заголовке статьи (например, «Базаров и Санин» В. Воровского, «Вяч. Иванов. Андрей Белый» В. Брюсова, «Чехов и Горький» Д. Мережковского). В пользу активизации критической параллели как жанра говорят и наличие подзаголовков у ряда работ: А. Закржевский — «Подполье. Психологические параллели»; Волжский — «Достоевский и Чехов. Параллель»; С. Булгаков — «Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (параллели)».

Разновидностями жанра «портрет писателя» являются также *панегирик* (обычно приурочиваемый к юбилею) и статья памяти писателя (*некролог*).

Широкое распространение в критике начала XX в. юбилейных статей было связано с каскадом юбилеев писателей, получивших в сознании общественности статус классиков. Поток юбилейных статей буквально захлестывал страницы газет и журналов. Особенно это стало заметно после празднования 100-летнего юбилея Пушкина в 1899 г. Памятными оказались и юбилейные статьи, приуроченные к «толстовским дням» 1903 и 1908 гг.[88]

Традиционно юбилейная статья подразумевает минимум критических замечаний. Образцом юбилейной статьи чисто панегирического характера может служить «Солнце над Россией» А. Блока, написанная к 80-летию Л. Толстого. Статья по-

строена на антитезе солнца толстовского гения и тьмы окружающей его реакции. Неожиданна выбранная критиком точка зрения: он ощущает себя частицей России, которую освещает это солнце, и его преследует боязнь погружения в кромешную тьму в случае, если солнце «закатится»[89]. Так возникает в панегирике, казалось бы, невозможная деталь: мысль о близкой кончине юбиляра. Но она искупается общим оптимистическим пафосом написанного.

Однако частой особенностью юбилейных статей этого периода становится отнюдь не панегирический тон, а полноценный, нередко даже пристрастный разговор о «недостатках» юбиляра. Юбилеи критика понемногу начала использовать для «пересмотра» традиционных оценок, для «прочтения заново», новым взглядом текстов, которые «примелькались». Именно таков был зачин юбилейной статьи Л. Троцкого о Гоголе (1902)[90], напечатанной в сибирской газете «Восточное обозрение», где последовательно отвергался наиболее распространенный взгляд на писателя как на выразителя в первую очередь критических настроений по отношению к российской действительности. Критик ставит перед собой задачу «снять» с имени «отца реальной школы» глянец эпитетов, вернуть афишируемой любви к классикам необходимую глубину и силу. Поэтому главный побудительный мотив статьи — заставить читателей заново перечитать тексты Гоголя, посмотреть на них свежим взглядом, а уж потом объяснить вклад писателя в сокровищницу русской литературы. И Гоголь ценен для Троцкого прежде всего как художник (несмотря на то, что ближе ему Г. Успенский и Салтыков-Щедрин — писатели, подготовившие целую эпоху в самосознании русского общества), и это можно расценить даже как полемику с появившимися в критике высказываниями, нацеленными на принижение значения художественного гения Гоголя.

И статья 1909 г. «Испепеленный» В. Брюсова, хотя отмечена восторженным отношением к писателю, претендовала на пересмотр традиционного взгляда на Гоголя. Подобрав, на взгляд критика, подлинный ключ к раскрытию магии его творчества — «чрезмерность», Брюсов сделал писателя предтечей всех художественных новаций XX в. Белый уже прямо призывал «освободить» имена классиков от «ненужных унижений и вознесений»[91]. А М. Волошин в неопубликованном предисловии к «Ликам творчества» обосновывал допустимость «отрицательной критики» в том случае, «когда она обращена на произведения,

уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики»[92]. Допустимость такого поворота в разговоре о классиках меняла ракурс юбилейной статьи в целом.

Отказом от «условностей» отмечен и развенчивающий опус Ю. Айхенвальда о Белинском, появившийся в 3-м выпуске (изд. второе) «Силуэтов русских писателей» (1913). Трудно вообразить, чтобы ранее возможно было подобное, поэтому на автора обрушился шквал упреков и порицаний, хотя в обществе уже накопилась «усталость» от юбилейных чествований[93]. Не усомнившись в искренности автора, многие решили, что он просто не владел материалом, а «без знания фактов» «честная правда» обратилась «в легкомысленную кривду»[94]. Указывали на «этическую беспечность»[95] критика, потерю им чувства меры. А ответственным за этический просчет посчитали и самый жанр статьи: импрессионизм как форма изложения и отсутствие историзма как исходная точка зрения автора предопределили неудачу.

Разгоревшийся спор активизировал еще одну форму критического отзыва, вернее, отклика. Этим откликом явился айхенвальдовский «Ответ критикам» (1914), в котором он почти по пунктам разобрал все претензии, обращенные к нему, и в качестве «оправдания» апеллировал именно к избранной им форме «силуэта», доказывая ее своеобразие, которое оказались неспособны уяснить его критики. «Принятая мною форма “силуэта” дает мне право на сжатость и право не показывать всей предварительной черновой работы. Но вот она же, эта моя излюбленная манера, привела меня к *трате времени*, т. к. в предлагаемой брошюре мне почти только и приходится делать, что *развертывать сосредоточенные предложения своего первоначального этюда*»[96] (курсив мой.— *М. М.*),— пишет он в «ответе», демонстрируя таким образом принципиальную разницу между новой формой «силуэта» и традиционной статьей.

Стоит заметить, что форма «*ответов*» была достаточно популярна в то дискуссионное и полемическое время. Нередко выстраивались целые публичные дискуссии. Таковой, например, стала «переписка» Г. Плеханова и В. Кранихфельда на страницах «Современного мира» по поводу романа В. Ропшина «То, чего не было»[97], к которой подключилась и Гиппиус[98]. Произведения, обладавшие общественной составляющей, обрастали такими посланиями нередко. Так, с коллективным «пись-

мом-протестом» в журнал «Заветы» в связи с тем же романом обратились оскорбленные эсеры[99].

«Ответы», естественно, предполагали как источник жанр *«литературного письма»*. Использование этого жанра для изложения своих взглядов — довольно частый художественный прием, привлекательный в силу возможности самовыражения, усиленной субъективности. Особенно примечательно в этом плане «Открытое письмо» Плеханова к В. Кранихфельду в связи с публикацией уже упоминавшегося произведения В. Ропшина. Ослабление накала, уменьшение революционной напористости, отказ от демагогических установок, диктовавших «условия» этого жанра в марксистской критике раньше, Б. Егоров связывает с переходом Плеханова на позиции меньшевизма[100]. Наиболее показательным в жанровом плане он считал финал статьи Плеханова «Два слова читателям-рабочим» (1885), где автор обратился не вообще к читателю, а к пролетарию с призывом дружно приняться «за предстоящее вам трудное, но великое дело своего освобождения. Ваша победа принесет счастье всему человечеству»[101]. Действительно, начиная со статьи «Два слова читателям-рабочим», так и не появившейся в печати в свое время, имеющей все признаки манифеста, декларации, обоснования нового эстетического движения, и кончая «Письмами о пролетарской литературе» Луначарского (1914), которые уже соединяют элементы эссе и агитационной проповеди, критики-марксисты неоднократно обращались к этому действенному литературному жанру.

И все же следует указать, что авторская активность зависит в данном случае не от политической ориентации критика, как считает Б. Егоров, а от адресата статьи-письма. Спокойная доказательность, наличие рассуждений и анализа в плехановском «Открытом письме» свидетельствуют о том, что он обращался на этот раз не к широкой рабочей аудитории, а к соратнику по партии (Кранихфельд был близок к социал-демократии). Укажем и на совсем другой пример жанра — из символистского круга: блещущее остроумием «Открытое письмо Андрею Белому» В. Брюсова под названием «В защиту от одной похвалы» (1906), где присутствуют все необходимые признаки письменного обращения к близкому человеку, вплоть до местоимения «ты».

Помимо «открытых писем», имеющих конкретного адресата, интенсивно развивался жанр, который был укоренен в традиции «писем к читателю». Так часто именовались рубрики в

толстых журналах. Укажем на «Критические письма» А. М. Скабичевского, например. Однако, по сути, это было достаточно условное обозначение обычной критической статьи, к тому же очень обширной, что аннулировало аналогию с письмом изначально. Поскольку так стали называться разделы в периодических изданиях, это позволило отказаться от традиции использовать формы обращения и этикетные завершающие фразы. Таковы «Письма из Парижа» М. А. Волошина, «Парижские письма» А. В. Луначарского. Обычно под такими заголовками публиковались отчеты специальных корреспондентов из различных мест, в них освещались текущие литературные и театральные новости, что придавало им сходство с обзором. Однако вряд ли можно полностью согласиться с В. Перхиным, что статья в форме письма возникла лишь в XX веке[102]. Предпосылки имелись и раньше, хотя, несомненно, тенденция к исчезновению обязательных установочных компонентов эпистолярного жанра в это время усилилась.

«Письма о русской поэзии» Н. С. Гумилева, печатавшиеся в Аполлоне с 1909 по 1916 гг.,— вот что приходит на память, как только возникает разговор о жанре письма в «серебряном веке». Но говорить в данном случае о жанре «письма» можно с большой долей условности, т. к. в основу цикла положен рецензионный принцип: обычно в заголовке присутствует перечисление книг, о которых будет идти речь.

И все же были попытки вернуть к жизни жанр критического письма с учетом всей необходимой атрибутики: и обращение к адресату, и доверительность, и интонация беседы, и наличие оценочных мнений о литературе, и субъективный характер переживаний. Таковым предстает «Письмо в Пекин» (1922) М. Кузмина, где обыгрываются все «уровни» эпистолярной системы. Выявлению облика этого критического жанра посвятил О. Мандельштам свое «Письмо о русской поэзии» (1922).

В большей степени сохраняет свой status quo жанр *некролога*, где изначально должны быть смягчены все оценки. Основное место занимает, как правило, выяснение общего значения творчества писателя и роли, которую он играет в литературе и общественной жизни. Вместе с тем, в некрологе этого времени присутствует более глубокое постижение самого факта смерти. Убедительно это обосновал В. Перхин, указавший, что рубеж веков явился временем «интенсивного философского осмысления смерти», что и способствовало «углублению содержания и усовершенствованию приемов создания некролога как жанра

литературной критики»[103]. Нередким было и появление сборников памяти ушедшего современника («Памяти Н. И. Стороженко», СПб., 1906; «Памяти А. А. Блока». Пб., 1922), где отзывы критиков сочетались с мемуарными откликами современников. И все же на рубеже XIX–XX вв. даже в некрологи начинают проникать элементы критики, что позволяет говорить о сближении этого жанра с литературно-критической статьей полемического склада (З. Гиппиус «Н. К. Михайловский», 1904).

В статьях-некрологах рубежа веков отчетливо проступает личностная интонация. Так, личным впечатлением окрашены некрологи писательницы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Г. Чулкова, В. Тырковой (Вергежского), Белого. Причем усиление личного отношения к происшедшему определяется не столько прямым знакомством с умершим, сколько осознанием того влияния, которое он оказал или мог оказать на автора статьи и читателей-современников.

Личностное переживание в статье «Памяти Августа Стриндберга» Блока (1912) усиливает ощущение потери, которое понесло человечество в связи с уходом из жизни шведского писателя. Блок максимально «расширяет» пространство влияния художника, видя в нем прообраз человека будущего, добавляя в некролог прогностический пафос, переводя его в культурологический план: так в дальнейшем «пойдет культура при создании нового типа человека»[104]. Отправной точкой размышлений становится реальный портрет писателя, привезенный Блоку за день до смерти шведского властителя дум. Вглядываясь в него, Блок задумывается не столько о художественных достижениях Стриндберга, сколько о человеческой составляющей его личности, могущей служить «маяком» будущим поколениям. Ноты печали и скорби перекрываются утверждением: «Он (Стриндберг.— *М. М.*) — менее всего конец, более всего — начало»[105]. Интересно, что Блок практически проигнорировал художественное наследие умершего, ничего не сказал о его внутреннем мире, а, опираясь лишь на внешние данные, указал на ушедшего как на поразительное проявление могущества духа.

Неотделим от литературной критики начала века жанр *литературного обозрения.* «Обозрения журналов» регулярно печатались во многих изданиях. Интерес к ним проявили и символисты. Этот жанр выливался иногда и в «вольную болтовню о литературе». Так «обозвала» З. Гиппиус свои статьи (например, «Братская могила» и др.) в «Весах», которые можно рас-

сматривать как полноценные обозрения беллетристики за определенный период. Однако сама она уверяла, что «систематических обозрений» она «давать не способна», поскольку ей свойственно «ввинчиваться во что-нибудь одно», а в конце выходит «все мое же — "по поводу"»[106]. И впоследствии Гиппиус будет практиковать обращение к этой форме, воссоздавая в «полирецензиях» на страницах «Русской мысли» практически всю панораму литературной жизни 1910–1911 гг. Но говоря о своей «неспособности», Гиппиус в какой-то степени выразила общую установку символистской критики на «уклонение» от «обзорности». Это было связано с тем, что символисты опасались давать выверенные прогнозы, подводить определенные итоги, слишком увлекались эстетической борьбой с противниками, что мешало планомерно и объективно «обозревать» происходящее.

Зато «обзорной» традиции никогда не изменяли журналы демократической и либеральной ориентации. В журналах («Образование», «Мир Божий», «Заветы») почти всегда в конце года подводились литературные итоги. Значительно вырос удельный вес газетных итоговых обозрений. К ним обратились «Русские ведомости», «Киевская мысль» и др. Газета «Речь» отчитывалась перед читателями своим сборником — «Ежегодником».

Авторами обозрений обычно были критики, прошедшие выучку культурно-исторической школы (П. Коган, Е. Колтоновская). Любил этот жанр К. Чуковский. В этом жанре попробовал свои силы Блок («Литературные итоги 1907 года»). Анненский в статье «О современном лиризме» даже несколько расширил временные рамки годового обзора.

Обычно в таких «отчетах» давался традиционный анализ всей литературной продукции за истекший период, освещались общественная атмосфера, способствующая появлению тех или иных книг, критические дискуссии в газетах и журналах, юбилеи и другие литературные даты, отмечался уход писателей из жизни. Вместе с тем, в подведении итогов все более начинала проскальзывать прогностическая интонация. В случившемся пытались угадать, что произойдет в будущем. «Жажда итога — вот, кажется, самая заметная черта современной русской мысли»,— констатировалось в сборнике с показательным названием «Куда мы идем?»[107]

Жанр обозрения в большей степени, чем какой-либо другой, претендовал на объективность. В то же время и в таком

суховато-информационном жанре более значимым становилось личностное видение происходящего в литературе и обществе. Таковы, к примеру, обозрения Бальмонта и Брюсова, написанные специально для *зарубежного* читателя. Аналитические абзацы в такого рода «личностных» обозрениях нередко перемежаются жанровыми сценками, импрессионистическими зарисовками, экспрессивными замечаниями[108]. И в статье В. Ф. Ходасевича «Русская поэзия. Обзор» (1914) судьба основных течений в русской поэзии, «столбовая дорога» ее развития, отдельные поэтические индивидуальности поданы в определенном «личностном» ракурсе.

Особый вариант обозрений предложил М. Горький. Его работы «Заметки о мещанстве», «Разрушение личности» тяготеют к культурно-историческим очеркам[109], поднимающим и анализирующим большие пласты культурной и общественной жизни. Если в первом он, для того чтобы обозначить «строй души» мещанина, привлекает стихи Тютчева, Некрасова, ссылается на героев Тургенева, Гончарова, Достоевского и Толстого, то второй рисует путь литературных героев последних почти 100 лет как движение «от Прометея до хулигана». В статьях подобного рода автор идет обычно от выявления идейного багажа писателя, который он понимает в соответствии со своим представлением о сущности мещанства как проповеди смирения, долготерпения, пассивности, к облику создаваемых им героев и далее — к обнаружению того социального типа, который становится главенствующим в тот или иной период времени. Горький может также сначала оттолкнуться от характеристики определенного социального типа, который, как ему кажется, уже явственно оформился в жизни, а затем перейти к литературным фактам, которые подтверждают достоверность существования этой человеческой категории. Причем в качестве подготовительного материала может выступать некий рецензионный отклик, что и имело место в статье «О цинизме», по сути посвященной роману М. Арцыбашева «Санин», хотя объект критики прямо и не был назван. А поскольку главной задачей Горького является развенчание буржуазного индивидуализма, общественной покорности и раболепия, проповедь активной жизненной позиции, то из всей русской литературы им извлекаются примеры, подтверждающие только этот тезис, что и приводит к определенного рода «перекосу», предопределяет очевидные натяжки и даже своего рода подтасовку фактов.

Весьма влиятельным жанром критики оставалась *рецензия.* Обычно она представала в виде емкого повествования, преследующего две цели: поделиться собственными впечатлениями от прочитанной книги и определить ее место среди литературных явлений сегодняшнего дня (иногда в перспективе творческой эволюции автора)[110]. Писание рецензий мыслилось как один из компонентов «культурной организованной работы»[111], к которому подходили очень ответственно. «Рецензии я, конечно, издалека писать не буду; рецензии, по моему глубокому убеждению, могут создаваться только в условиях непрерывного общения членов редакции с сотрудниками; иначе будет — кто в лес, кто по дрова»[112],— признавался один из критиков.

Изменения в этом жанре могут быть прослежены на примере рецензионной деятельности Блока. Рассмотрение «учебы» Блока-рецензента представляется весьма репрезентативным для разговора об эволюции жанра рецензии и ее функционировании в критике рубежа веков.

Известно, что свою критическую деятельность Блок начал как рецензент, а лишь потом перешел к статьям-обзорам и лирико-философской публицистике. Сам по себе жанр рецензии присутствует поначалу в его творчестве в течение 8 лет (с 1903 по 1911). Он вернется к их написанию после 1917 г., когда служба в Литературно-театральной комиссии, входящей в состав Репертуарного комитета государственных театров[113], потребует от него составления внутренних рецензий на присылаемые пьесы. К рецензиям сердце Блока не лежало (к слову сказать, статьи он не переставал писать никогда). В его письмах даже спустя несколько лет работы на этом поприще встречаются признания: «...опасаюсь своего неумения написать достаточно понятным стилем»[114]. Создание канонических рецензий не было для него легким делом. По большей части они писались в силу материальной необходимости или как выражение симпатии или неприязни к создателю рецензируемого произведения. В них Блок стремился выступать как критик-профессионал, а не как поэт, обратившийся к критике. И все же анализ его первых рецензий убеждает, что в начале своей критической деятельности он никак не может решить, каким же рецензентом ему быть: досточтимым информатором о книжных новинках или *поэтическим* голосом критического лагеря символистов.

Первой рецензией А. Блока была рецензия на перевод «Героинь» Овидия, напечатанная в журнале «Новый путь» (1903.

№ 3). Заказ на нее дали ему руководители журнала. Блок справился с заданием, написал краткую рецензию, смысл которой сводился к характеристике качества перевода, конкретному разбору его достоинств и недостатков. Эта рецензия определила целую область «деловых», писавшихся для заработка рецензий Блока. Но даже желая придерживаться «критического», а не «лирического» характера рецензии, он не мог удержаться от того, чтобы не включать в них «странные» и «непонятные» пассажи, которые, следует признаться, мало помогали читателю уяснить смысл написанного. Например, фраза «так свыше разрешены для поэта (Бальмонта.— *М. М.*) узы певучей дерзости, но ему оставлена чистота кристаллов»[115] звучала по меньшей мере загадочно.

О двойственности критического импульса свидетельствует первая рецензия Блока на книгу стихов В. Брюсова «Urbi et orbi». Она не была опубликована, по свидетельству Брюсова, как слишком восторженная. Но, думается, были и другие причины: Брюсова не могло устроить слишком явное «притягивание» его к младшим символистам, а также стилевой строй самой рецензии, состоящей как бы из двух частей: одна — краткий финальный аккорд — конкретный «литературоведческий» отзыв о поэме «Замкнутые» и стихотворении «Италия», другая — нахождение образа, выражающего «дух книги». Его Блок увидел в «воинственности». Это понятие обыгрывалось на протяжении всей рецензии: слышен «шум битвы», «бьется кто-то в белом с золотом, кто-то сильный, с певучим мечом» (С. 140), «все в пламени распри», «под знаком боя» (там же). Содержанию книги соответствовала обложка — белый с золотом панцирь, изображенная на ней разящая лира... Все было призвано продемонстрировать «глубокую тревожную работу» (С. 139) поэта, скрытую от посторонних глаз. Контрапункт рецензии поэтому выстроен на разнообразных «симптомах» тревоги: недомолвки, намеки, эмфазы (значимые слова выделены курсивом), рефрены (указание на «близких ли, далеких ли» дано дважды), интонационная прихотливость и прерывистость (большое количество вопросительных предложений, чередование длинных периодов и коротких фраз). Критик уверен, что он призван продолжить дело поэта: «*что-то начатое должно быть окончено мной без участия других*» (С. 140). Реконструируя призрачное действо: «Кто-то светлый прошел ранним утром и зарыл *клад* на неизвестном месте. Мы видим следы на росе. Мы срываем цветы. *Который из них* возник над кладом?»

(там же), привлекая большое количество неопределенно-личных местоимений, Блок усиливал атмосферу загадочности, таинственности, неопределенности, недосказанности. И в итоге признавал, что лучшим ответом на появление этой книги будет... молчание.

Сомнительно, чтобы такая реакция могла устроить Брюсова, который надеялся на полноценное «представление» книги читателю, а не на разговор — притом предельно субъективный — «только об одной» стороне своего творчества (а именно так определил свою задачу рецензент в письме к нему от 11 января 1906), что, собственно, и отразилось в тексте, более напоминающем исповедь, чем отзыв.

О том, насколько услышаны были пожелания Брюсова, можно судить уже по переписанной и напечатанной в 1904 г. второй рецензии на эту же книгу. Блок, сохраняя основные идеи своей первой работы, как бы переводит ее с «соловьевского» языка на язык простых смертных. В первой рецензии не было необходимости упоминать имя Соловьева (оно прочитывалось между строк); теперь же большое место отводится установлению параллелей и перекличек стихов Брюсова с идеями философа. Однако такой посыл также не соответствовал действительности. «Мечта о неведомой царице, открывающей порою лицо» совсем не была присуща Брюсову. Поэтому, отстаивая это положение, Блок чувствует себя скованным. Отсюда постоянные извинения и оговорки: «исчерпать всю книгу может только большая статья», «останавливаться на отделах "литературных" в узком смысле <...> не представляется возможности» (С. 144). То, что могло осуществиться как лирическая медитация-предположение: «близость» Брюсова к младосимволистам,— теряло свою убедительность при логическом изложении.

Очевидно, что при написании лирических рецензий Блок чувствовал себя более уверенно и свободно. Но в то же время эта легкость свидетельствовала, что подобная лирическая интонация в рецензии действительно освобождала от «ответственности», помогая выдавать желаемое за действительное, как это и случилось с «соловьевством» Брюсова. Дальнейшая эволюция Блока-рецензента подтверждает отказ от собственно «лирической струи» в рецензионной практике. Со временем возросла теоретичность блоковской рецензии. Ее обязательными компонентами становятся указание на соответствие замысла исполнению, цельность эстетического впечатления от книги,

почти всегда присутствует разграничение благодарного и требовательного читателя и читателя-обывателя, вдохновения и мастерства.

Именно в рецензиях Блок выступил серьезным оппонентом остальной символистской критики, обращая критические стрелы против «словесного разврата <...> нахальных декадентских писарей», «беспочвенного "декадентства"»[116]. Прибежищем для «лирика» оставались стихотворения и статьи, что подтверждает во многом прогностический, а не констатирующий характер последних и, по сути дела, отсутствие адресата. Его статьи — это, по большей части, разговор с собой, а рецензии — разговор с читателем. Правда, стоит помнить, что некоторые его статьи как бы состоят из рецензионных блоков — особенно статьи-обзоры и статьи монографического характера.

Из таких же отдельных блоков были составлены «Письма о русской поэзии» Н. С. Гумилева, под пером которого рецензия приобретала все более отточенную форму. Обычно гумилевские минирецензии возникают в виде «букета», что подтверждается уже перечислением в заголовке тех произведений, о которых пойдет речь[117]. Однако это происходит не всегда. Например, некоторые письма могут иметь просто порядковый номер — и тогда начинаются с обобщения: «Передо мной двадцать книг стихов <...> вне литературы <...> стоят только четыре»[118]. Определяющим моментом гумилевских «писем» стала их «хроникальность», т. е. рассмотрение того, что появилось в поэтической сфере на определенном этапе, во всей полноте. Гумилев методично фиксирует явления поэтической жизни, избегая при этом открыто эмоциональных оценок (что, казалось бы, предполагает письмо). Он стремится быть максимально беспристрастным, желая оставаться лишь судьей и ценителем стиха. Большинство «писем» отличает краткость, информативность, «итоговость» суждений; переход от рассмотрения книги стихов от одного поэта к другому практически не мотивирован, хотя нередко встречаются и попытки типологизировать явления современной поэзии, что облегчает обзор большого количества поэтической продукции. Так, книги молодых и малоизвестных поэтов Гумилев делит на три вида: любительские, дерзающие и книги писателей, а пишущих — вообще на способных, одаренных и талантливых. В то же время предварением анализа каждого поэта в отдельности может служить обобщающее суждение, с опорой на которое и будут рассматриваться сборники стихов привлекаемых к анализу авторов.

Разговору о стихах И. Бунина, Ю. Сидорова и Ю. Верховского предпослано рассуждение о способах «гипнотизирования» читателя на протяжении двух столетий — от тематической экстравагантности до символической образности; обращение к Городецкому вызывает рассуждение о мужской и женской стихиях акмеизма и т. д.

Освещенный выше сюжет «рождения» Блока-рецензента показывает, какую сложную трансформацию переживал жанр рецензии. Распространение лирических рецензий способствовало не столько аналитическому восприятию книг, сколько созданию их *образов*, которые должны были запечатлеваться в сознании читателей. Но если Блоку лирические рецензии давались легко, то попытку создания лирической рецензии, например, Вяч. Ивановым нельзя, на наш взгляд, признать удачной: сравнения стихотворений Блока из «Стихов о Прекрасной Даме» то с восковым лицом покойника, то просто с восковой свечой, то с воском в чаше с водой[119] грешат однообразием, неточностью, даже вычурностью, что объясняется неорганичностью стихии лиризма для Иванова-критика, которому более свойственно было проявлять себя, по выражению современника, в жанре «содержательной элоквенции», т. е. блистать красноречием, ораторскими приемами и пр.

В это время многие рецензии «перерастают» границы жанра, приближаются к литературному портрету, подводят к более общим вопросам (так, отзыв о поэзии и драматургии Анненского под пером Вяч. Иванова превращается в размышление о душе поэта, для которой «трогательное» оказывается ближе «прекрасного»), преобразуются в обзор. Наряду с «лирическими» рецензиями появлялись рецензии, напоминающие манифест. Некоторые даже считали, что превалирует именно такой тип рецензий. «Пророческий стиль», по выражению Эллиса, получил распространение во всей критике. «С легкой руки Достоевского и В. Соловьева и специально после II тома “Толстого и Достоевского” (Д. Мережковского.— *М. М.*)», сетовал критик, этот тон «стал столь же специфически-характерным, как заигрывание с Гегелем в 40-е годы. Папские буллы и торжественные манифесты у нас в сфере “литературы” заменили рецензию»[120].

Все более начинают различаться по форме и стилю газетные и журнальные рецензии. Яркий пример — две рецензии Блока на книгу Брюсова «Stephanos»: одна написана для эстетов, читателей «Золотого руна», другая обращена к массовому чита-

телю газеты «Слово». И это по сути два разных отклика одного и того же критика на одно и то же произведение. Рецензии стали занимать все большую площадь газетных страниц, причем могли соседствовать краткий отзыв на появившуюся книгу (публикуемый в библиографическом отделе) и ее полноценный анализ с экскурсами в предшествующее творчество автора. Рецензия нередко виделась как форпост издания, определяющий его лицо. В газеты привлекают литературоведов. Так, в критическом отделе газеты «Русская молва» сотрудничал Б. Эйхенбаум, оттачивавший в ней свою литературную интуицию. Отзывы на новинки печатал в «Речи» Д. Овсянико-Куликовский. «В кресле рецензента» — название рубрики, которую вел Н. Котляревский в газете «Слово» в 1908 г.

Отдельно стоит сказать о жанре внутренней рецензии (в научной литературе получил название «*заметки-рекомендации*»). Он приобретет первостепенное значение в годы советской власти в связи с нарастанием цензурных запретов, но начал «отрабатываться» уже в начале XX в. Достаточно указать на ученно-комитетские рецензии И. Анненского[121], писавшиеся поэтом из-под палки, по «зловещему зову Ученого Комитета»[122]. Они построены однотипно: все вращается вокруг лапидарной оценки достоинств и недостатков книги, способствующей или препятствующей воспитанию молодого поколения в нужном направлении.

От них резко отличаются искристые рецензии Блока о пьесах, писавшиеся для ТЕО Наркомпроса, которые вполне способны конкурировать с работами этого рода, предназначенными для публикации. По внутренним рецензиям Блока вполне можно проследить формирование его эстетических взглядов в конце жизни, осознать требования, которые он предъявлял новой культуре. Поэтому «положительная программа» во внутренних рецензиях Блока конца 1910-х годов выступает значительно более отчетливо, чем сосредоточившаяся на недостатках произведений критика Анненского. И хотя композиционный каркас рецензий Блока тоже однотипен: вначале, без какой-либо вводной фразы рассматривается «скелет драмы», достаточно подробно (иногда буквально по действиям) раскрываются фабула произведения, основные сюжетные линии, дается характеристика героев,— критик допускает все же больше «вольностей». Так, при пересказе содержания у обычно предельно точного Блока может возникнуть и приблизительность, потому что отсутствие скрупулезности в передаче фактов ста-

новится приемом разоблачения произвольности сюжетного решения. Блок позволяет себе ироническую интонацию при пересказе содержания, характеристике действующих лиц, а для достижения комического эффекта реплики героев или авторские ремарки вводит в собственный текст. Банальность, выспренность, претенциозность языка автора при столкновении с «нулевой» эмоциональной окрашенностью авторского стиля проступают особенно ярко: «мать, уходившая на полчаса проститься со своим бывшим любовником и поблагодарить его за те минуты счастья, которое он ей дал, возвращается радостная, "вскрикивает, хватается за голову и с нервной дрожью отступает от трупа"»[123], а «педагог, обнимая жену», восклицает, чтобы «распорядились насчет чайку»[124].

Но если ирония внутренней рецензии оставалась «тайной» для читателя, то она проступала вовне в жанре *критического фельетона*[125]. Ведущим видом критической продукции он стал у К. Чуковского, А. Измайлова, П. Пильского. Первый, по замечанию Л. Гроссмана, прошел «в Англии школу парадоксального жанра», «восприняв некоторые его черты у Гилберта Честертона», а от себя добавим, и любимого Чуковским О. Уайльда. И в нем он сумел добиться «большой остроты и оригинальности»[126]. Иногда, правда, эта острота переходила допустимые границы и оборачивалась карикатурой. Недаром довольно рано в среде журналистов Чуковский получил определение критика-карикатуриста[127]. «Портреты г. Чуковского — в сущности — карикатуры,— уверял В. Брюсов.— Он берет одну черту в данном лице и безмерно увеличивает ее»[128]. А над страницами произведений он производил такие операции, что в результате на свет появлялась едва ли не «искалеченная рукопись»[129]. И все же нельзя не отметить, что Чуковскому чаще других удавалось проникнуть в самую суть творческой индивидуальности автора, явить ее в ярком свете, подобрав неожиданное сравнение или отождествив с чем-то, что, может быть, на первый взгляд наименее соотносимо с нею. Недаром тот же Брюсов подчеркивал, что карикатуры критика «блистательны», нарисованы «сильно», «ярко»[130].

«Легкому» перу Чуковского многие писатели были обязаны нелицеприятной славой. Так, о О. Дымове К. Чуковский написал остроумнейшую статью под названием «Ваше сиятельство, прокачу!», где назвал его «курортным писателем», предлагающим человеку на отдыхе в минимальных дозах юмор, пафос, символику, мистицизм и даже «гомеопатического Спен-

сера» по соседству с «гомеопатическим Ницше». К сожалению, из фельетона вычитали только это, а еще, что Дымов «мил», «комфортабелен», «портативен» (неслучайно, спустя почти 20 лет в своих мемуарах Андрей Белый, возвращаясь к характеристике литературной атмосферы «серебряного века», постоянно упоминает о «лихаче-беллетристе» Дымове), и не заметили твердо высказанного убеждения, что «Осип Дымов — писатель талантливый», создавший «несколько шедевров сатиры», что его сила — в «напряженной типичности, проникнутой единым лирическим чувством», что он общается с читателем с помощью «образов, сжатых как телеграмма»[131]. Таковы были издержки «окарикатуривания» и фельетонности. «Искажение» потом бывало растиражировано в общественном мнении: то, что Дымов — «курортный писатель», знали все от мала до велика. Создавалась литературная репутация, которую непросто было пошатнуть или опровергнуть.

В поле критического фельетона располагались и *критические шаржи, пародии*[132] (которые возникали во все новых модификациях[133]), *памфлеты*. В 1917 г. была предпринята даже попытка издания журнала — «Эшафот» (орган памфлетов). Последние, впрочем, не всегда преследовали обличение[134]. Показательно, что появляется сборник под названием «Незлобивые пародии» (СПб., 1908). Можно поэтому предположить, что тон, который еще со времен «Будильника» и «Санкт-Петербургских ведомостей» задавал В. П. Буренин, сотрудничавший на рубеже веков в «Новом времени» А. Суворина, не пользовался прежней популярностью (хотя, несомненно, находились читатели, которым задиристые приемы полемики, которые практиковал этот критик, «были нужны»[135]). Однако постепенно его выпады против всего появлявшегося на литературном горизонте стали восприниматься по отношению к русской литературе как «презрение и глумление»[136], он получил в устах Н. К. Михайловского наименование «поэта-пересмешника». На страницах «Нового времени» Буренин позволял себе грубые выходки по отношению к литераторам как демократического лагеря (М. Горький, Короленко, Андреев, Бунин), так и к поэтам-символистам (Брюсов, Блок, Бальмонт), продиктованные главным образом личным отношением к авторам. Деятельность Буренина, в свою очередь, вызывала бурную отповедь, также выражавшуюся зачастую в форме памфлетов и отповедей[137]. Однако все же, надо признать, что удачная стихотворная форма, позволявшая Буренину «одномоментно» схватить, укрупнить, выставить на все-

общее обозрение особенности манеры критикуемого автора, способствовала хорошему «усвоению» подобного критического материала, даже несмотря на цинизм и бесцеремонность, с которыми критик обращался с источником. Известно, например, что Блок знал буренинские пародии на свои стихи и даже часто их цитировал[138].

Но в целом пародии становились все более разнообразными. Появлялись даже признанные мастера пародийного жанра. Таким был А. Измайлов, собравший в своем сборнике «Кривое зеркало» (1908) все лучшее из написанного им в этом роде («Визит Епиходова», «Пятна на солнце»). Вполне вероятно, что цикл едких фельетонов «В кривом зеркале», к жанру которых обратился В. Воровский во время своего сотрудничества в газете «Одесское обозрение» в 1908 г., подписывая их псевдонимом Фавн, также был навеян этим сборником. Причем если выпады Измайлова отличала юмористическая насмешка и добродушное подтрунивание, то для стиля критических фельетонов Воровского характерны едкая желчность, ядовитые выпады, саркастическая издевка. В наследии А. Амфитеатрова памфлет сохраняет присущие этому жанру остроту, злободневность, напористость и энергию разоблачения чуждых эстетических явлений. Памфлетами насыщено литературно-критическое творчество М. Горького («О цинизме», 1908; «О "карамазовщине"»), в которых представители противоположных воззрений усматривали «программный вопль»[139]. В этом же русле развивалось творчество П. Пильского, чьи памфлеты отличались, как писал Д. С. Святополк-Мирский, «хлесткой занимательностью»[140].

Существование рядом с «серьезной» критики «легкомысленной» не могло оставаться без последствий, и постепенно элементы последней начинают проникать и в традиционные критические жанры. Особенностью «смеховых» критических высказываний чаще всего становятся непредсказуемость суждения, эффект «разорвавшейся бомбы», особенно в том случае, когда критические стрелы обрушиваются на головы кумиров публики. В фельетонах приветствуется парадоксальность, афористичность. Причем нередко афоризм становится «адсорбентом», «захватывающим» весь дальнейший ход рассуждений. А иногда его самого оказывается достаточно, чтобы целиком охарактеризовать писателя, и именно он воспринимается читателем как «диагноз». Достаточно указать на афористичный зачин Чуковского из отзыва на книгу Е. Соловьева-Андреевича «Опыт фи-

лософии русской литературы»: «Книга эта на всю литературу нашу смотрит как на борьбу партикулярной фуражки с кокардой»[141]. И эта «борьба партикулярной фуражки с кокардой» стала с этих пор визитной карточкой вышеназванного историка литературы.

Жанр афоризма в художественных текстах и критике получил развитие под воздействием афоризмов Ницше, Шопенгауэра и др. философов, обратившихся к нему. Некоторые рецензии Брюсова насыщены афоризмами: «<...> до сих пор понятие "банального" оставалось несколько неопределенным. Ныне этой неопределенности приходит конец, ибо издано "Полное собрание стихотворных банальностей" под заглавием "Полное собрание стихотворений Д. Ратгауза"»[142]; «если бы, однако, для поэзии было достаточно одних образов — г. А. Федоров был бы прекрасным поэтом»[143]. Отзыв Брюсова о Г. Галиной поистине может рассматриваться как развернутый афоризм. Стоит привести его полностью: «Имя г-жи Галиной уже стало нарицательным именем бездарного поэта. Стихи ее составлены из истертых шаблонов: шаблонные чувства, шаблонные мысли, шаблонные размеры и рифмы. Г-жа Галина называет свою душу "свободной". Грустное заблуждение. Именно свободы-то и не ведала никогда бедная г-жа Галина. Она вся оплетена узами предрассудков, она обречена остаться в тюрьме условностей и общих мест»[144]. Установка на краткость во многих случаях становится определяющей для Брюсова-редактора: «Для "Весов" можно и должно писать более кратко. Мы тренировали наших читателей два года, и они обязаны понимать нас с полунамека. Им незачем разжевывать»[145]. И даже обычно многословный Вяч. Иванов не побоялся дать своей критической книге «По звездам» (1909) подзаголовок «Статьи и афоризмы», тем самым утвердив правомерность подобного критического жанра наравне с другими. Афористичность, несомненно, становится одной из особенностей *короткой рецензии,* основными признаками которой являются наличие ряда утверждений, представленных в виде тезисов, отсутствие анализа, минимум аргументации, метафоричность стиля[146].

Афористичность, броскость, метафоричность становятся приметой названий. Заголовки статей Гиппиус запоминаются едва ли не в большей степени, чем содержащиеся в статьях мысли. «Иван Александрович — неудачник», «Братская могила», «Выбор мешка», «Слезинка Передонова» — вот только немногие из тех названий, которые весьма метко определяли

литературную ситуацию в целом, становились «лакмусовой бумажкой» времени.

Развитие получил такой критический жанр, как *предисловие* (в XIX в. большинство предисловий к книгам писались критиками, хотя встречались и авторские — у В. Гюго, Г. Гейне и др.). Иногда прибегали даже к «двойным» предисловиям (например, «О русском стихосложении» В. Брюсова и «К исследованию личности Александра Добролюбова» И. Коневского к «Собранию стихов» Александра Добролюбова), призванным создать объемное представление об авторе книги. Интересны и неожиданны в этом отношении авторские предисловия Ф. Сологуба к различным изданиям его романов «Мелкий бес» и «Тяжелые сны», сочетающие фактографическую конкретику с лирико-интимными признаниями и рассмотрением собственного творчества в динамике. Возросшая значимость предисловий подтверждается тем, что и критиками они нередко воспринимались как единое целое с основным корпусом книг. Цитаты из предисловий нередко становились отправной точкой для работы критика, оттуда он черпал информацию о специфике творчества анализируемого автора.

Большой оригинальностью отличается теперь предисловие к поэтической книге[147]. Оно раскрывает не только ее основные идеи, принципы построения, эволюцию восприятия читателей и критики и т. п., но может становиться своего рода *авторецензией*, формируя в читательском сознании образ автора, и одновременно сигнализировать о появлении нового жанрового образования: поэтической книги — как особом единстве, скрепленном общей мыслью.

Представители символистского течения обосновывают новую структуру собрания стихотворных произведений — книгу стихов — именно в предисловиях к собственным изданиям. Почти одновременно — в 1903 году — выходят предисловие Брюсова к «Urbi et orbi», в котором дается теоретическое обоснование книги стихов как единого целого, разъясняется принцип ее построения, даже характеризуются приемы стихосложения, и «Необходимое о стихах» Гиппиус как предисловие к ее «Собранию стихов. 1889–1903» (1904). Причем второй текст, безусловно, пишется с оглядкой на первый, т. к. его главная мысль оформляется в процессе переписки поэтессы с Брюсовым уже во время работы над корректурами сборника, издаваемого «Скорпионом». «Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой стра-

ницы к последней»[148],— утверждает Брюсов и требует от читателя постижения общего замысла. Гиппиус, внешне будто бы вторя ему, на самом деле высказывает противоположную идею: «Собрание, книга стихов в *данное время* — есть самая бесцельная, ненужная вещь», потому что вряд ли «есть где-нибудь один, кто поймет <...>»[149]. Возможность адекватного понимания Гиппиус расценивает как чудо, а Брюсов уверен, что все может объяснить читателю. Как видим, авторские предисловия выполняли еще функцию обмена репликами, выступали как элементы спора, который безостановочно велся в критике по поводу определения сущности новых течений.

На жанровые вариации предисловий обратил внимание В. Н. Крылов[150], подразделивший их на соотнесенные с жанром книги[151], предисловия-декларации, авторские и неавторские. Наиболее выразительные предисловия несут на себе следы полемики, что обусловлено отстаиванием собственной художественной позиции. Начало положено было Брюсовым. Три предисловия к сборникам «Русские символисты»[152] были призваны не только оповестить публику о появлении нового литературного направления, но и установить диалог с читателями и критиками[153]. Особенно в этом отношении показателен «Ответ» (предисловие ко второму сборнику), являющийся по сути мистификацией, т. к. Брюсов инсценирует получение письма от несведущей читательницы, которой растолковывает азы символизма. Как критик он продемонстрировал настойчивое желание поэта досказать и объяснить «непонятливому читателю» то, что останется неясным ему при прочтения. Подобные игровые установки будут характеризовать и предисловия Сологуба (особенно к многочисленным переизданиям «Мелкого беса»), в еще большей степени провоцирующего читателей передачей «слухов», «отзывов», включением «чужого слова». Таким образом, автор берет на себя функцию идеального критика в отличие от существующего в реальной жизни, который, обладая устаревшими представлениями о поэтическом творчестве, придерживаясь консервативных эстетических взглядов, не в состоянии должным образом оценить и объяснить новые явления в искусстве (Брюсов очень удачно суммировал все встречавшиеся в печати выпады против «нового искусства»). Предисловие к третьему сборнику — «Зоилам и аристархам» — отражало состояние борьбы, в атмосфере которой происходило становление символизма. Об этом же поэт заявляет и в предисловии к первому изданию своего сборника стихов «Chefs

d'oeuvre», говоря, что не ждет «правильной оценки ни от критики, ни от публики»[154]. А поскольку для Брюсова новое поэтическое движение — прежде всего новый поэтический язык, то он и прибегает к новым способам «оповещения» о рождающемся явлении, отражающем начальный этап самосознания русского символизма, нацеленного на самоопределение, полемику с критиками и завоевание читателя.

В первое десятилетие деятельности (1890-е гг.) вся критическая энергия Брюсова изливается в основном в предисловиях. Он явно не спешит быть профессиональным критиком «широкого спектра действия», каким станет в эпоху «Весов». Однако не все его предисловия обращены непосредственно к читателю, некоторые даже прямо игнорируют его. Часть предисловий — это «позывные» к далекому другу, тому, кто появится только в будущем и с кем Брюсов сейчас хочет «договориться» как с единомышленником, кого он ждет и приветствует.

Предисловия, таким образом, становятся своего рада самораскрытием, самопредставлением, новым критическим жанром, демонстрирующим и эстетическое, и поэтическое кредо, раскрывающим художественный смысл, структуру собственных книг, находящим для данного литературного факта место в собственной творческой эволюции автора. Интересна «упреждающая» функция предисловий, т. е. автор как бы группирует и высказывает все те претензии, которые он рассчитывает услышать, указывает читателю ориентиры, которые помогут ему правильно воспринять написанное. Так, Гиппиус называет собрание своих стихов «однообразным», «утомительным»[155], как бы предвосхищая негативное восприятие читателя. А Блок, напротив, в предисловиях к своим сборникам стихов и лирическим драмам решает подключить его к процессу своего творчества, помогает ему постигать символику и метафорику своих поэтических образов.

О том, что жанр предисловия к книге воспринимается теперь как особый жанр, свидетельствует и то, что традиционному предисловию, которым Брюсов предваряет «Лествицу» А. Л. Миропольского, он дает подзаголовок «как предисловие». И Белый озаглавливает прозаическое предварение своей книги стихов «Пепел» — «Вместо предисловия».

Авторские предисловия повлияли и на тон собственно критических предисловий, демонстрирующих взгляд «со стороны». Появились предисловия, работающие «от противного», т. е. такие, которые не «рекламируют» автора, не предлагают вни-

манию читателя книгу, а, наоборот, «отвращают» его от чтения последней. Такой путь избрал Розанов, создавая предисловие к книге Л. Вилькиной «Мой сад. Сонеты и рассказы» (о написании которого она, кстати, усиленно просила!). Он признается: «Буду браниться, ибо не хочу хвалить. Это так конфектно-приторно»[156]. И далее критик характеризует автора как существо «несносное, капризное», не знающее «господина, закона, обычая», «вечно» угрожающее «порядку, удобствам и привычкам»[157]. Но поскольку Розанов причисляет себя к «добрым буржуа, <...> берегущим послеобеденный и ночной сон, хороший аппетит и нормальность "всех прочих отправлений"» (а на такого вряд ли кто из читателей захочет походить), он тем самым делает книге великолепную рекламу, рекомендуя ее как раз тем читателям, кто «не боится наколоться, ушибиться и вовсе упасть», т. е. смелым, эстетически прозорливым. Вот для них-то и пишет Вилькина. Она, «взяв за руку» поведет их в глубь своей души «узкими, низкими и не совсем безопасными коридорами»[158] (на этих бесстрашных, конечно же, захочется быть похожим!). Следовательно, критик добивается нужного эффекта: представляет книгу, но осуществляет это не «безадресно», а направляя свое послание к вполне определенному кругу вдумчивых читателей. При этом Розанов прекрасно сознает, что создал нечто, не укладывающееся в привычные рамки, и, уточняя жанровую природу своего предисловия, указывает, что раньше предисловия существовали как «дверь вообще, а не описание убранства комнаты, в которую она ведет». Он же говорит «два-три слова» конкретно о данной «комнате и ее обитательнице»[159].

В начале XX в. уже не только поэты «проясняют» свой замысел, предисловия к собственным книгам охотно пишут критики. Предисловия к критическим книгам делятся, по наблюдению В. Н. Крылова, на лирические (Бальмонт, Анненский, Н. Абрамович), полемически-публицистические (А. Крайний, А. Белый, Мережковский), предисловия-воспоминания (Брюсов)[160]. Но часто оно бывает и просто информативно, автор упоминает, где и когда были напечатаны его произведения. Когда же он акцентирует внимание читателя на основной мысли критического сборника, рождается *книга критических статей*. Но наиболее точно формулирует происхождение своего детища И. Анненский, не только давая название собранию критических статей «Книги отражений», но и подчеркивая в предисловии своеобразие ее построения и состава: «Но самая *кни-*

га моя, хотя и пестрят ее разные названия, *вовсе не сборник*. И она не только одно со мною, но и *одно в себе*»[161]. Благодаря единству авторского замысла, который пронизывает книгу критика, можно также говорить о рождении новой жанровой формы. Однако не всем удавалось уловить авторский замысел Анненского. Недостаток книги виделся Чуковскому в произвольности тем и сюжетов, в «перескакивании» с одного на другое[162]. Он не сумел осознать «мотивности» как принципа ее построения, то, что определяло формирование внутри ее критических «блоков»[163].

Появление книг критических статей было связано с необходимостью «отразить панорамную картину литературной жизни, для осмысления которой требовался большой простор»[164].

Иногда этот «простор» становился поистине безбрежным. Так происходило с книгами статей Бальмонта. Он включал в свои книги статей путевые наблюдения, зарисовки, заметки из дневников, размышления, записи снов и видений. Целиком художественным явлениям была посвящена только первая прозаическая книга критических заметок — «Горные вершины» (1904), хотя и здесь уже — в пределах одной работы — прихотливо чередовались стихи и проза, переводы народных песен и рассуждения на отвлеченные темы. Последующие сборники «Белые зарницы» (1908), «Морское свечение» (1910) явились уже по сути образцами лирической прозы. Или, как их характеризовал в подзаголовках сам автор, собранием «мыслей и впечатлений», «видений» и «грез», которые сменяются пророчествами, а отдельные строчки представляют собой прозаический комментарий к собственным стихам и переводам, призванным прояснить поэтические импульсы, усилить поэтические прозрения.

«Книги и люди» А. Горнфельда, «Русские символисты» Эллиса, «По звездам» Вяч. Иванова, «Книга о русских поэтах последнего десятилетия» М. Гофмана, «Поэты наших дней (Критические этюды)» Н. Пояркова, «Вчера и сегодня» Г. Чулкова — вот только немногие из авторских критических сборников, появившихся в это время. Главное отличие подобного рода книг, подытоживавших деятельность какого-либо критика, в том, что они выстраивались по определенной, задуманной автором схеме или системе. Н. Коробка уточнял, что очерки, собранные «вместе», «говорят больше, чем будучи разбросаны в разных изданиях»[165], и что, следовательно, он сможет в них высказаться «полнее». Кранихфельд вообще своеобразно

«сконструировал» два тома своих работ «В мире идей и образов»: первый — по отношению к проблеме деревни, т. е. тематически[166], второй — по отчетливости обнажения *метода*, «с которым автор подходит к объяснению и оценке художественных произведений», для чего разместил в нем статьи «не в хронологической последовательности», а так, чтобы «между отдельными статьями устанавливалась более или менее тесная логическая связь»[167]. На «внутреннем единстве»[168] своих работ, собранных в «Наших спутниках» (1922), настаивал Г. Чулков. А в предисловии к сборнику «Покрывало Изиды» (1909) он говорил о своем отношении к новым тенденциям в искусстве и новому реализму.

Очень важно, что статьи, печатаемые в книгах статей, в большинстве случаев перерабатывались по сравнению с первыми публикациями (убирались длинноты, находились концовки, которые служили «переходным» мостом к последующей статье, тщательно прорабатывалась последовательность, делались примечания, отражающие изменение взгляда критика по сравнению с предшествующим этапом, могли возникнуть послесловия). И этот авторский импульс отличает подобные книги от созданных даже с лучшими намерениями сборников, составленных, например, как «Годы перелома» А. Богдановича (1908), с целью всего лишь ознакомить читателя с наследием критика.

Именно книги статей нередко отражали смену эстетических и идейных ориентиров самого критического направления. Книги критических статей задумывались именно как способ через определенный срез проблемы, ситуации раскрыть положение дел в литературе, рассмотреть литературный процесс под определенным углом зрения, концептуально. Так, в книге «Вечные спутники» Мережковский предстал уже не тем многословным критиком с ощутимым налетом позитивистской и народнической окраски, каким он еще был, печатая свои первые статьи в «нейтральных» газетах и журналах конца 1880-х гг., а ярким представителем символистского лагеря. Свои статьи, освещающие вопросы теоретической эстетики символизма, Вяч. Иванов также оформлял в книги, давая каждый раз различные подзаголовки: или «статьи и афоризмы» («По звездам», 1909), или «опыты эстетические и критические» («Борозды и межи», 1916), или просто «статьи (1914–1916)» («Родное и вселенское», 1917). Причем многие из составлявших книги работ выросли из прочитанных докладов, речей, выступлений, лекций. «Заветы сим-

волизма» представляли собой переделку двух докладов, прочитанных в Обществе свободной эстетики Московского литературно-художественного кружка и в петербургском Обществе ревнителей художественного слова. «Мысли о символизме» также первоначально были докладом, который для публикации в виде статьи был объединен с фрагментом речи, произнесенной в Петербурге на публичном «Диспуте о современной литературе». В основу статьи «О веселом ремесле и умном веселии» положена запись публичной лекции. Переработка речи, многократно произносимой в разных аудиториях в 1917 г., вылилась в итоге в статью «Скрябин и дух революции».

Но надо подчеркнуть, что книги критических статей как смыслового единства были характерны не только для критиков-символистов. Как уже указывалось, они встречались у критиков самых разных лагерей.

Не менее многочисленны, чем авторские, были и коллективные критические сборники: «Сборник на помощь учащимся женщинам» (1901), дающий представление о «женской составляющей» русской литературы, «Литературный распад» (1908, 1909), «О веяниях времени» (1909), «Театр. Книга о новом театре» (1908). Они могли быть организованы тематически, жанрово, проблемно. Статьи в книгах дополнялись примечаниями, предварялись эпиграфами, разделам давались названия, вводились рубрикации. Такие сборники обычно были связаны с какими-либо явлениями или событиями. Критики-марксисты предпочитали принцип идеологического объединения даже бывших противников под общей обложкой, как это произошло в обеих книгах «Литературного распада», соединивших в борьбе с литературой декаданса социал-демократов самого разного толка — Л. Каменева, Л. Троцкого, В. Базарова, В. Шулятикова. Символисты ориентировались на эстетику (в книге о театре шла речь о театральных новациях).

В какой-то мере к книгам критических статей приближаются и *циклы (серии)* критических работ. Различные формы циклизации можно считать даже предварением таких книг. Циклы в творчестве критиков возникали все чаще. Приверженность к этой форме находила опору в стремлении к синтезу, пронизывающему всю эпоху рубежа XIX–XX вв. Это во многом опровергает приведенное в начале настоящей работы мнение Чуковского о «мозаичности» как ведущей черте критического мышления. Циклы встречались у представителей всех критических направлений, хотя высказывается мнение, что именно

символистам свойственно объединять статьи в особые «лирические циклы»[169], в отличие от тех, основы которых были заложены еще Белинским. Однако то, что приводится в качестве доказательств: повторяемость писательских имен, использование историко-литературных сравнений, определенная композиционная структурированность статей — вряд ли может быть отнесено к числу «циклообразующих» элементов в чистом виде. Все эти моменты или являются признаками критической индивидуальности автора, или общими свойствами критического дискурса того времени.

Заметным словом в критике стали циклы Е. Соловьева-Андреевича «Семидесятые годы» (1899), где он попытался переосмыслить основы народнической идеологии, что послужило во многом сигналом к ее «развенчанию». В его цикле «Вольница», посвященном М. Горькому (1900), получила обоснование мысль о пролетарском романтизме, воплощенном в победном индивидуализме молодого писателя. В «Книгах отражений» Анненского часть статей объединена в циклы. Таковым, например, является цикл о «социальных драмах». Несомненно, как своеобразный цикл, пусть и не вылившийся в книгу, задумывались статьи Блока «О реалистах», «О лирике», «О драме», «О современной критике». Блок явно намеревался дать в этих статьях объемное представление о ситуации в литературе, анализируя роды и жанры, художественные и идейные направления, для чего укрепил внутренние смысловые связи, нашел сквозные лейтмотивы, сделал отправной точкой взаимоотношения литературы и критики.

Циклы статей писались с целью более четко обозначить свой взгляд на явление, событие, литературный феномен. Нередко характеризующим их признаком становится скрытая дискуссионность, импульсом для написания следующей статьи оказывается чье-либо выступление в печати. Объединение в «серию» происходит по истечении времени, ретроспективно, по мере того, как появляются «реплики» оппонентов. Так может быть выявлена «циклизация» ленинских и плехановских статей о Толстом, которые поначалу не предполагали «серийности». Г. В. Плеханов обращался к имени и творчеству Л. Толстого в течение 5 лет (1907–1912). И каждая его статья незримыми нитями связана с ленинскими «репликами-статьями», посвященными классику русской литературы. Так же и статьи В. Ленина не всегда понятны до конца без знания откликов М. Неведомского, В. Базарова и др. на его работы. Все это образует диа-

логичность подобных циклов. И в этом их отличие, например, от плехановского цикла, обращенного к наследию писателей-народников — Г. Успенскому, С. Каронину, Н. Наумову, который объединяет общий замысел, улавливаемый с начала и до конца: выяснение сложных контактов между мировоззрением и творчеством писателя. Анализируя место каждого из названных писателей в народнической идеологии, критик стремится «докопаться» до выявления обозначенных взаимосвязей.

Установка на диалогическое мышление, как уже указывалось, провоцирует полемическую направленность критических выступлений. Бойкий развязный тон, насмешки и оскорбления буквально сыплются на головы несогласных. Все это можно было встретить повсеместно. Презрительный и даже оскорбительный тон был присущ вульгарно-социологической и марксистской критике, которая, приспосабливаясь к вкусам своих не очень образованных читателей, словно «дубина народной войны» гвоздила своих противников. Этим особенно отличались статьи, клеймящие «литературный распад» в годы реакции, и позже — в газете «Правда». В этом плане пальму первенства заслужили Л. Троцкий, Л. Каменев, Д. Бедный, М. Ольминский. Но стоит посмотреть на характеристики, коими награждали писателей-реалистов критики «Весов», станет очевидно, что полемическое задание всегда требовало для достижения цели привлечения особых «лексических» средств и существенно влияло на жанровую природу статьи. «Духовно-трусливый» Мережковский, «открыто почесывающийся Розанов», «теоретически невменяемый Чуковский» (выражения из статей Троцкого) не уступают в категоричности заявлениям Мережковского по поводу религиозного нигилизма Чехова и Горького[170], что обнаруживает, по определению Блока, «надменность» и «плоскость» критической позиции последнего[171]. На полемическом основании покоятся статьи Белого «Детская свистулька», «Художник — оскорбителям», «Против музыки».

В «Весах» тон нетерпимости задавали Гиппиус и Белый, но недалеко от них ушли и другие критики. Например, Эллис, по словам Белого, соединял «истерическую галопаду ругательств с непристойными науськиваниями»[172] и отзывался о писателях так, что «они валились от ярости <...>, а Иван Алексеевич Бунин испытывал сердечный припадок»[173]. Недалеко от него ушел и Садовской, переходивший «от едкостей к издевательствам»[174]. Как видим, обещания, что новая критика будет терпи-

мой и свободной от партийных пристрастий, о чем неоднократно упоминал А. Волынский, остались позади.

Извлеченная же из подтекста, выведенная на поверхность диалогичность формирует особый критический жанр — *критический диалог*, переживающий буквально свое второе рождение на пороге XX столетия. Это имеет объяснение в резко конфликтной ситуации в критике рубежа веков, когда проведение своей точки зрения требовало не «монологической» аргументации, а развернутого столкновения мнений, борьбы одновременно на несколько фронтов. Опорой для многих критиков послужил диалог О. Уайльда «Критик как художник», породивший новое понимание критики как вида искусства и продемонстрировавший возможности диалогического жанра. Вообще зависимость русской критики начала XX в. от новаций Уайльда-критика отмечена современным литературоведением[175].

Как пример новаторского использования жанра критического диалога можно рассмотреть статью даже такого правоверного традиционалиста, как В. Кранихфельд. В работе «О критике и критиках» автор «оживляет» своего оппонента Айхенвальда, заставляя того «говорить» репликами-цитатами из своих сочинений. Так, Айхенвальд произносит: «Литература ждет своего пророка, Гегеля, который подчинил бы эволюцию ее содержания каким-либо канонам»,— а Кранихфельд парирует: «Был у вас пророк (Белинский), ваш учитель, в вашу имманентную критику вы перетащили многие из его старых, юношеских ошибок»[176]. При этом Кранихфельд выстраивает свой спор с Айхенвальдом по восходящей, в кульминационный момент выражая свое возмущение «сниженной» репликой: «Вот так фунт! Этот увеселительный номер напоминает выход “рыжего в цирке”»[177].

Обычно в статье-диалоге участвует двое, поэтому, например, Б. Садовской называет свою статью *беседой* («О “Синем журнале” и о “бегунах”», 1912), в которой репликами обмениваются Поэт и Литератор. Но напряженность идейно-эстетической борьбы приводит к тому, что двух «говорящих» критикам явно не хватает, и они обращаются к полилогу, воссоздающему многоголосие спорящих. Так построены диалоги «Карл V, или Диалог о реализме в искусстве» В. Брюсова и «Диалог об искусстве» А. В. Луначарского. Однако и здесь возникают разновидности, свидетельствующие об особенностях мышления авторов, их позиции. В диалоге Брюсова участвуют Автор, Критик, Поэт, Мистик, Издатель. Но читатель не может

определить с полной уверенностью, за кем скрывается Брюсов, т. к., например, и Автор, и Поэт, а отчасти и Издатель, и Критик высказывают убеждения, которые возникают и в других брюсовских статьях (тем более, что он сам был причастен к каждому из указанных видов деятельности). Поэтому, например, утверждение, обычно встречающееся в современных работах, что взгляды Брюсова выражает Поэт, может быть достаточно аргументированно опровергнуто. Нам, например, кажется, что ближе Брюсову доводы Автора, но и это отнюдь не безусловно.

Дискуссионный, провокативный ход мышления критика в этом диалоге вполне отвечает его упованиям на множественность истин, что нашло отражение в свое время в его статье «Истины». На полифоничность мышления Брюсова может намекать даже название, которое дает анализируемому диалогу критик. Оно само по себе емко и призвано породить в сознании эрудированного читателя веер ассоциаций. Известно, что Карл V, правоверный католик, император Священной Римской империи, всю жизнь посвятивший борьбе за создание единой христианской монархии, ведший нескончаемые войны с Францией и Османской империей, с немецкими князьями, заключил, наконец, Аугсбургский религиозный мир в 1055 г. и отрекся от испанской короны и от императорского престола. Завершил он свою жизнь в монастыре. Не значит ли это, что уже в 1905 г. Брюсов предчувствовал бесполезность «собирания» символистских сил, необходимость рано или поздно передать «бразды правления» другому течению? Или, напротив, он уповал именно на «общности» различных трактовок символизма? Во всяком случае, одно только название позволяет расширить смысловое поле данного критического текста, способствуя рождению множественности толкований.

Иное дело — диалог Луначарского. Показательно, что автор подробно во вступлении обосновывает выбор данной литературной формы. К ней он прибегнул уже после того, как им были опробованы формы *статей-рассуждений, статей-опытов, статей-деклараций* («Морис Метерлинк. Опыт литературной характеристики», 1902; «О художнике вообще и о некоторых художниках в частности», 1903). Их можно квалифицировать также и как *статьи-трактаты*, и как *статьи-инструкции*. А первую из упомянутых можно рассмотреть и как литературный портрет.

Луначарский следующим образом объясняет, почему он возлагает на форму диалога особые надежды: «Диалог дает возможность объективно изложить ряд мнений, взаимно подымающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и *подвести к законченной идее*» (курсив мой.— *М. М.*)[178]. Последнее замечание особенно существенно, т. к. выражает позицию критика предельно отчетливо. Полилог, который ведут люди, собравшиеся у художника Скобелева и его жены Елены, завершается длительным аккордом. Им становится речь Полины Александровны, набрасывающей контуры искусства, связанного с «идущим вперед классом»[179]. Она указывает на его воспитательную роль, говорит о просветительской миссии критики. Но примечательно, что в этом, посвященном эстетике, опусе «последнее слово» остается за политикой. Все споры об искусстве прекращаются, как только сообщается очередная политическая новость. «Начались возгласы, расспросы. Закипел страстный политический разговор <...>»[180] — таковы последние слова этого произведения.

Подобный сюжетный ход вполне отвечал желанию критиков-марксистов заменить «оружие критики» — «критикой оружием». Перевод размышлений из области литературы в область политики входил в задачу переделки общества, поэтому большинство принадлежащих их перу статей любого жанра завершалось «приговором», который на основе анализа тех или иных литературных фактов выносился обществу, подталкивая читателя не столько к соразмышлению, сколько к действию. Критики-марксисты считали своим долгом способствовать превращению писателя и критика в человека, «трубящего зóрю и боевые марши» (А. Луначарский). Их вывод был непререкаем: художник должен быть не только гражданином, но и борцом. Все вместе определяло бравурный, уверенный в своей непогрешимости тон их статей[181]. В большей степени рассудительный тон сохранялся в меньшевистской критике, которая не спешила заверять читателей, что ей досконально все известно о будущем искусстве и известны пути достижения справедливого общества. Однозначно безапелляционный характер — неотъемлемый признак статей критиков, связавших свою судьбу с большевизмом.

Но помимо несходства композиционного построения в диалогах Брюсова и Луначарского обнаруживается еще и разница в форме преподнесения идеи. Диалог Луначарского приближается к жанру *критического рассказа*, о чем автор и уведом-

ляет читателя во введении, говоря, что он старался «сделать собеседников живыми людьми, окружить их живою атмосферою». При этом автор подчеркивает, что «оживление» не было его самоцелью. Подробная и обстоятельная «характеристика лиц и мнений»[182] понадобилась ему, чтобы полнее представить владеющие людьми идеи. Поэтому и появляется молодой человек «в тужурке верблюжьего цвета, с копной пыльных волос на голове и нервным желтым лицом» — народник Акинф Фомич; юноша в черном костюме — декадент Эрлих; человек небольшого роста с обрамленным черными кудрями лицом — утилитарист Борис Борисович; рыжебородый, спокойный, уверенный в себе — марксист Наум Викторович Португэз; одетый в «плисовый толстый полосатый костюм», какой носят в Париже, красивый малый с веселым лицом — художник Лев Скобелев. Высказываемые ими положения оспаривает, выявляя в то же время позитивное зерно каждой точки зрения, высокая худая женщина с короткой стрижкой и большими черными глазами. Она говорит тихо, но убедительно, к ее доводам прислушиваются все. Итак, в критическом рассказе Луначарского вместо неперсонифицированных голосов дискутантов возникают живые спорящие люди, воссоздается обстановка, в которой происходит обсуждение. «Диалог об искусстве», возможно, был в какой-то мере инициирован статьей Брюсова «Ключи тайн». И, вполне вероятно, что своего «Карла V» критик-символист тоже писал «с оглядкой» на высказывания сторон в «диалоге» критика-марксиста.

О замечательных образцах *критического рассказа*, возникающих в это время, упоминал Л. Гроссман, указывая на статьи А. Волынского о Раскольникове, вошедшие в его книгу о Достоевском[183], где «живые сценки, диалоги, бытовые картины и зарисовки служат фоном для развития сложной философской диалектики»[184]. На наш взгляд, Волынский идет дальше, создавая своеобразный эквивалент авторскому голосу — образ «Старого энтузиаста», который ведет дневник, куда записывает услышанное и передуманное[185]. Критик поместил своего старика и в книгу «Леонардо да Винчи» (1899), где подробно обосновал подобное художественное решение: «Старому Энтузиасту я хотел дать черты неутомимого искателя религиозной красоты в искусстве — новой красоты в духе нового богочеловеческого идеала. <...> именно в образе этого старика, без определенных черт какой бы то ни было национальности, но проникнутого религией человеческого сердца, которая по существу

своему всемирна, всечеловечна, я пытался передать лучшие настроения, возникшие на пути моих критических изысканий. <...> истинная суть книги, то, чем я сам больше всего дорожу, заключается в лекторских исследованиях моего Старого Энтузиаста»[186]. О том, насколько непривычно было столь «вольное» обращение с научным материалом, свидетельствует недовольство ученых-академистов, упрекнувших Волынского в беллетризации его исследования[187].

Активно пользовался жанром критического рассказа с элементами диалога Л. Троцкий. Его статьи «О смерти и об Эросе», «Новогодний разговор об искусстве» (обе 1908) кажутся случайно подслушанными беседами. Они возникают как непринужденный обмен мнениями среди шума и гама парижского (в первом случае) и венского (во втором) кафе. «Человек пять-шесть русских сгрудились вокруг маленького столика. Всем хотелось принимать участие в разговоре — по крайней мере, ухом. Столик был грязен, кофейная жижа, смешанная с табачным пеплом, стояла на его мраморе круглыми лужицами, окурки и обгоревшие спички валялись кучами в пепельницах, на блюдцах, даже в стаканах»[188] — такая обстановка предваряет разговор о серьезнейших в мире вещах — о смерти и половой любви. Автор стремится к созданию впечатления полной достоверности происходящего: ведь известно, что, собравшись вместе, «русские мальчики» непременно заводили разговор о самом насущном. В данном случае наиважнейшим представляется духовный кризис, поразивший русское общество после спада революционной волны 1905–1907 гг. и выразившийся в уходе писателей в таинственные глубины индивидуального существования человека.

Троцкий не спешит охарактеризовать действующих лиц, их представления и позиции четко вырисовываются в процессе разговора. И к концу становится ясным и мировоззрение молодого приват-доцента, филолога, и умонастроение бойкого, веселого журналиста, полностью рассеивается недоумение некоего стеснительного бледнолицего юноши. А дополненная *изображением* событий, происходящих вокруг столика, форма критического рассказа позволяет *наглядно* продемонстрировать «всевластие» Эроса и в реальной жизни. В разгар разговора «в набитый зал вдвинулась целая стая гризеток с лицами улыбающихся мумий, в платьях, похожих на цветные занавески, наброшенные на голые тела»[189]. Таким образом, «сценка» начинает выступать в качестве «говорящего» аргумента.

В венском же кафе в новогоднюю ночь спорят об искусстве врач-немец, художница-венгерка и трое русских — журналист, эмигрант-семидесятник и музыкантша. Беседующие отстаивают либо психобиологическую, либо социально-историческую точки зрения в вопросе о происхождении и изменениях в искусстве. В итоге торжествует уверенность в необходимости скорого появления обобщающей «синтетической красоты», которая должна возникнуть на фоне «синтетической общественной правды». Она-то предопределит рождение творца этого нового искусства — «беспечного, счастливого, гениального ленивца будущего»[190]. Л. Гроссман определил то, что вышло из-под пера Л. Троцкого, как «острый бытовой эскиз»[191], в котором «повествование перемежается зарисовками из современной жизни», что и становится «своеобразным ключом к разгадке и истолкованию многих мыслей и образов»[192]. Так что вряд ли можно согласиться с утверждением Евг. Ивановой, что жанр критического рассказа был «изобретен»[193] К. Чуковским. Как мы убедились, он существовал и прежде. Использовав его в названии своего критического сборника[194], Чуковский лишь подтвердил его активное бытование в критике тех лет.

В качестве яркого примера лиризации и беллетризации критического текста, приводящих, по сути, к появлению критического рассказа, Л. Гроссман приводит «Тихую ночь» Н. Котляревского[195]. «Это в сущности краткая повесть,— пишет исследователь,— о том, как знаменитый романист, вернувшись домой с литературного вечера, на котором он выступал с шумным успехом, размышляет о Пушкине, задумывает своего "прекрасного героя", вникает в проблему политических убийств, произносит свою молитву о России. Над корректурой "Дневника писателя" в горестных и огненных своих думах томится встревоженный мыслитель, пока в сумраке не начинают ясно обрисовываться очертания окон его убогого кабинета»[196]. Подводя итог своим наблюдениям, критик резюмирует: «Во всех своих проявлениях жанр (критического рассказа.— *М. М.*) сохраняет черты образной трактовки сюжета, лирической, драматургической или юмористической его разработки, тенденции к диалогическим или монологическим формам живописного или динамического повествования»[197]. Однако вряд ли можно согласиться с выводом Гроссмана, что «оценка литературного явления здесь становится сюжетом особой критической новеллы»[198]. Представляется все же, что оценка «выведена» за пределы повествования: она возникает не в рамках текста, а в со-

знании читателя, на которого начинают действовать «художественные» доводы.

Проделанный анализ позволяет убедиться, что многие жанровые формы с одинаковым успехом разрабатывались критиками, придерживающимися различных методологических установок. Известно, что Троцкий как критик «взрос» на социально-генетическом методе Плеханова. Иное течение в критике марксистской ориентации представлял собой Луначарский, перенесший центр тяжести с объяснения и понимания на оценку. Он определил такую динамику как движение от научного марксизма — к марксизму этико-эстетическому, обращающемуся в первую очередь к чувству читателя. Но, как видим, и их политические оппоненты (а среди них и Чуковский, и Волынский, и Котляревский, и др.) брали на вооружение те же самые художественные приемы.

Но ассоциативность, использование приемов, присущих беллетристике, начинают все же преобладать на «модернистском» и модернизирующемся полюсе критики. Прихотливое сцепление мыслей часто просто «разрушает» форму статей. Поэтому работы критиков-символистов, акмеистов и футуристов иногда затруднительно отнести к какому-либо определенному жанру.

Достаточно проблематичным остается вопрос, является ли особым критическим жанром *дневник*, хотя так издавна обозначали свои текущие заметки, появляющиеся из номера в номер журнала или газеты, многие критики. Но с публикацией в 1908 г. «Литературного дневника» Гиппиус появилась некоторая определенность, хотя бы потому, что в представление о дневнике в данном случае вкладывался особый смысл. В предисловии к своей книге Гиппиус написала: «<...> всякий сборник — <...> статей — бессмыслица»[199], что подразумевало, по-видимому, взгляд на дневник как определенное динамическое развитие воззрений автора в отличие от сборника как статичной констатации эстетического кредо, сформировавшегося на данный момент. Форму «дневника» статьи получили, конечно, лишь в книге, и, поставленные рядом, размышления о жизни, литературе, театре, искусстве приобрели особое свойство мозаичного панно, представляющего собой всю эпоху. Возникло «панорамирование» культурной жизни, увиденной под особым углом, приближенной к индивидуальному сознанию отдельного человека. А сама свобода в выборе тем, произвольность ракурса оказывались принципиальными для критика, с одинаковым вниманием относящегося к любым проявлениям литера-

турного быта. Кстати, «Литературный дневник» Антона Крайнего по свободе и непринужденности высказывания вполне можно рассматривать как «предшественника» розановских «коробов», которые уже в полной мере являют собой дневниковые заметки по самым различным поводам, создававшиеся в самой разнообразной обстановке.

После инициативы Гиппиус вполне естественным выглядит название одного из разделов книги А. Белого «Арабески» (1911) — «Литературный дневник». Расположение статей в нем не соответствует хронологии их написания и публикации. Оно определилось желанием критика «нарисовать картину уже завершенной литературной эпохи»[200]. Т. е. Белый и не собирался делать вид, что предлагает читателю подлинный «дневник» критика. Его «литературный дневник» будто бы провоцировался самими литературными событиями, как бы «пишущими» самих себя.

Тенденцией, меняющей жанровую природу критики, оказывается установка на произносимое, звучащее слово. Все более популярными становятся открытые публичные *лекции*. Их «родственниками» можно считать *рефераты*, затрагивавшие главным образом общезначимые и животрепещущие вопросы (к примеру, такие, как «общественность и искусство»). Выступающим важно было заявить о своей позиции, защитить свои принципы, отмести выводы противника, что вызывало полемическую направленность, «задиристый» тон. Конечно, многое зависело от состава аудитории — подготовленной или профанной. Огромной популярностью пользовались выступления писателей в Литературно-художественном кружке в Москве. В один вечер могло читаться два реферата, полемически направленных друг против друга. Эмигрантам была памятна дискуссия, развернувшаяся в Париже между Плехановым и Луначарским в 1912 г. по поводу объективных критериев красоты, где каждый из участников отстаивал точку зрения, казавшуюся ему наиболее верной с точки зрения марксистской эстетики.

Со знаменитой лекции Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» началась, по сути, пропаганда русского символизма. А в начале XX в. уже многие ведущие литераторы предпринимают длительные путешествия по России, читая лекции в больших и малых городах. Для выступлений отводятся вместительные залы, лекции получают подробное освещение в прессе. Обычно они носят броские, привлекающие публику названия: «Лики

женщины в поэзии и жизни» (К. Бальмонт), «Пробуждаемся ли мы?» (Г. Чулков), «От синей птицы к чаше жизни» (П. Коган). Известно многомесячное лекционное турне Ф. Сологуба по России с лекцией «Искусство наших дней». Успехом пользовались лекции А. Белого, в которых «вытанцовывались» идеи символизма. О поразительных способностях лектора-Эллиса, намного превосходящих его критический дар, писал А. Белый. А. Серафимович выступал с лекцией «Литература и литераторы» в Москве, Воронеже, Таганроге и др. городах. Этот жанр использовали как новый способ общения писатели, ищущие «живых» контактов с читательской аудиторией.

Ориентация на адресата стала отличительной чертой критики футуристов. Почвой для нее явились уже упомянутые выездные лекции критиков и ученых. Футуристы внесли в них заряд полемики и зажигательной манифестационности. Футуристы предпочитают выступления в форме обращения, призыва, декларации, программного заявления привычным видам критической деятельности. Подобные устные выступления становятся основными видами футуристической критики, начиная приблизительно с 1912 г., когда Маяковский обрушил на слушателей серию докладов — «О новейшей русской поэзии», «Пришедший сам», «Перчатка», «Бабушкам академий». Футуристы старались выступать «единым фронтом»: со сцены Политехнического музея было возвещено Маяковским о «"Достижениях" футуризма», Д. Бурлюк высказался о «Кубизме и футуризме», В. Каменский рассказал о «Аэропланах и поэзии футуристов».

Мы имеем возможность судить о содержании этих выступлений по сохранившимся программкам, на которых печатались только тезисы. Из них следует, что выступавшие рассчитывали на «отклик» зала, на дискуссию. А реакция слушателей оказывалась нередко иной, чем ожидали: «Никакого доклада не было: таинственные даже для меня, египтяне и греки, <...> оказались просто-напросто первыми обитателями нашей планеты, из чего делается вывод о тысячелетней древности урбанистической культуры и... футуризма. <...> Эта веселая чушь преподносилась <...> обворожительным басом <...>»[201]. Это комментарий к докладу Маяковского, пункты которого на афише, отпечатанной на туалетной бумаге, выглядели так: 1. Ходячий вкус и рычаги речи; 2. Лики городов в зрачках речетворцев; 3. Berceuse оркестром водосточных труб; 4. Египтяне

и греки, гладящие черных сухих кошек; 5. Складки жира в креслах; 6. Пестрые лохмотья наших душ.

Тезисы демонстрируют, как четко были сконструированы доклады Маяковского. Они всегда содержали в обязательном порядке три момента: общие теоретические предпосылки, критику существующего положения вещей в искусстве, рассказ о футуризме как искусстве будущего. Но включение полемических приемов и провокативные выпады подчас разрушали «логику» и структуру высказывания. Вспоминая о манере Маяковского, Пастернак замечал: «в отличие от игры в отдельное он разом играл во все»[202]. Игровое начало становилось неотъемлемой чертой футуристической критики. В среде футуристов было распространено убеждение (и достаточно обоснованное!), что всерьез их декларации слушать не будут. Так возникали черты хеппенинга, вовлекающие в процесс обсуждения зрителя, будоражащие его. «Синтетичность» воздействия становилась главной составляющей критического высказывания, к которому подключался и визуальный ряд, и звуковой элемент. Так, на одном из «футуристических чтений» В. Каменский распевал частушки и прибаутки, аккомпанируя себе ударами поварешки о сковороду и повесив через плечо две мышеловки, а Маяковский, прибив на одной из стен стеклянную полку, поставил на нее бутылку из-под водки и повесил два старых башмака, связанных шнурками. При появлении публики включался вентилятор, отчего возникал мощнейший звук, похожий на сирену.

В то же время преображенное в письменную форму критическое выступление обретало черты сжатости, лаконичности, ясности. Расширялся словарь критика, в него внедрялись научные и технические термины. Также стоит отметить наглядность и эмоциональность («заразительность») как непременные свойства подобных статей. Но упрощенный синтаксис напоминал о разговорной первооснове написанного. К особенностям поэтики футуристической критики можно отнести также декламационный пафос, декларативность, другие приемы ораторского искусства.

К сожалению, не всегда есть возможность установить, какой путь проделывала «лекция», устное выступление от момента произнесения до фиксации в письменном виде. Даже довольно подробные отчеты в прессе и сохранившиеся в архивах писателей планы выступлений не могут дать подлинного представления о жанровых особенностях *устного* «формата» тек-

ста[203]. Известно, что некоторые лекции тщательно готовились, а потом уже по мере работы над рукописью в тексте закреплялось нужное автору — эмоциональное или логическое начало[204]. «Живое слово» как первоначальный импульс появления текста так до конца и не сгладилось в работах «Ключи тайн» Брюсова и «Элементарные слова о символической поэзии» Бальмонта, обращенных поначалу к слушателям.

О тенденции к эссеизации высказывания, что предопределяется повышением уровня философичности мышления на рубеже столетий, говорилось выше. Эссе становится своеобразным «сверхдисциплинарным» жанром, эссеистичность — определяющей чертой едва ли не любого жанрового образования[205]. Она может проявляться, например, в усилении метафоризации. Цепочка рассуждений о символе в эссе А. Белого «Окно в будущее» (1904) строится как «перетекание» из одного в другое, как поэтапное раскодирование понятий «стекло», «зеркало», «тень»: «<...> понятие — стекло, а зеркало — это понятие, возведенное к идее. У каждой вещи есть своя тень. Это тень идей — понятие. Но понятие не идея. <...> Символ — оболочка идеи»[206]. Главы-размышления в работе нанизываются, как бусины лирических миниатюр о символе на сквозную мысль-нить, что в итоге создает обобщенный «образ символа».

Эссеистичности оказывается не чужд и жанр статьи-трактата, широко представленный в зрелой символистской критике. Такие статьи обычно обобщают уже сложившийся художественный опыт. Им присущи большой объем, развернутая система доказательств, постулирование комплекса идей, насыщенность изложения, многоплановость, настойчивая репрезентация собственных мировоззренческих принципов. Особенно их много в наследии Вяч. Иванова («Поэт и чернь», «Заветы символизма»), А. Белого («Апокалипсис в русской поэзии», «Луг зеленый», «Настоящее и будущее русской литературы» и др.). О статьях Иванова Д. Максимов писал, что это были «"опыты" в старинном значении слова»[207], т. е. они покоились на философской основе, демонстрировали огромную эрудицию автора, его филологическую утонченность. «Статьи-вещания» Вяч. Иванова всегда узнаваемы: «замедленные по своему словесному темпу, грузно-торжественные, пышные, с явным элементом учительства»[208]. Занимаясь обоснованием в трактате «Две стихии в современном символизме» «истинного», «реалистического символизма», Иванов обставил повествование ссылками на тексты русской классической поэзии, собственные произведе-

ния, стихотворения Бодлера, Верлена, Вьеле-Гриффена, мистико-романтические произведения Бальзака, образовав многослойный поэтический «контекст» логико-лингвистических изысканий. Стремясь выявить логику доказательства выдвигаемых положений, Иванов расчленил текст на небольшие отрывки, дав каждому название, что сообщило особую строгость и четкость развитию мысли. В дальнейшем статья была дополнена двумя экскурсами, первый из которых «О Верлене и Гейсмансе» является дополнительным аргументом в пользу излагаемой теории символизма, а второй — полемическим опровержением неверно понятых А. Белым ивановских идей.

У Белого же, несмотря на их очевидную «наукообразность», структуру статей организуют тропы, ассоциативность, ритм, имитирующий прерывистость изложения, обращения, риторические вопросы и восклицания[209]. Может даже возникнуть лирический герой, как в статье Белого «Химеры» (1905). Ее две первые части построены как лирические стихотворения в прозе, затем следует наиболее теоретическая третья часть, а завершает — четвертая, выступающая как маленькое лирическое добавление. Однако и теоретическая часть организована по принципу «плетения кружев»: формальная логика соблюдается, но главным становится «внушение» авторских идей, которое происходит как бы завуалированно. Важным средством внушения становится ритмическая пауза, которая возникает почти перед каждой главой как завершающее «мыслительное» многоточие. А начало новой главы — это обязательно неожиданная новая мысль, которая кажется никак не связанной с содержанием предшествующего текста. Вообще экспозиции статей Белого следует выделить особо. Они оформлены иногда как агрессивный «наскок», напористое обращение к рассматриваемому предмету, в них прочитывается желание подчинить, покорить читателя. А иногда они напоминают прелюдию (как в «Луге зеленом, например), дающую «мотивное» оформление темы и потом «разветвляющуюся» в ткани статьи, полной лирических нот.

Если мы можем определить эссеистичность Белого как «императивную» или «экспрессионистскую», то у Бальмонта превалирует импрессионистическое сцепление мыслей. Поэт-критик намеренно расшатывал устоявшиеся рамки жанровых форм критических статей. И свои критические наблюдения он выстраивал по принципу «свободного повествования». Возникает особый тип «бальмонтовской» статьи-видения («Флейты из

человеческих костей», «Горящие пальцы», «Рубиновые крылья»), в которой и поэтика заглавий восходит к парадоксальной метафористике поэта, присущей и его стихам. Это давало повод для упреков автору в том, что его критические статьи содержат «больше звучности, чем мысли», и «больше надуманности, чем искренности»[210]. «Звучность» и в самом деле становилась организующим компонентом многих его литературно-критических работ. Она даже явилась каркасом его развернутого трактата «Поэзия как волшебство» (1915), обосновывающего природу поэзии как соединение метафизического, мифологического и звукового комплекса.

Среди не принимающих литературно-критические работы Бальмонта выделялся Брюсов, который придерживался по преимуществу четкой жанровой структуры. Он говорил: «<...> хотя все это очень красиво, это, конечно, не критика, а поэтические картинки, более или менее передающие характер отдельных поэтов»[211]. С очевидным недовольством собратья по символистскому цеху воспринимали и лирические «по поводу» Блока. Состав «Книги отражений» И. Анненского Чуковский даже с трудом осмеливался назвать критическими статьями. В чем-то он был прав: жанровая природа статей Анненского была весьма прихотлива. Ставя перед собой задачу «фиксирования» впечатлений, он эти впечатления черпает «из» личности автора, «фактуры» героя произведения, самого произведения в конечном счете. В итоге образуется нечто среднее между рецензией (цикл «Три социальных драмы», статьи «Драма настроения. Три сестры», «Иуда» — о повести Л. Андреева «Иуда Искариот»), литературным, а вернее, психологическим, портретом писателя («Достоевский до катастрофы», «Умирающий Тургенев», «Бальмонт-лирик»), критико-философским очерком и проблемной статьей, тяготеющей к эссе (цикл «Изнанка поэзии», статьи «Проблема гоголевского юмора», «Проблема Гамлета», «Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии»). Слова в критической работе «скреплены» лирической суггестией, призванной привить умение читать художественные тексты, внушить читателю понимание необходимости поиска тех сверхзадач и сверхидей, которые скрываются в «складках»[212] повествования и должны быть умело извлечены оттуда. Статьи Анненского могли бы быть отнесены в рубрику «Как следует учиться читать», что, возможно, тайно отвечало творческому потенциалу Анненского как педагога. А «уметь читать» для поэта-критика означало способность быть «в числе авторов

самой жизни»[213]. Иными словами, полноценно жить, приобщаясь к творчеству. А в результате оправдывать жизнь через постижение ее «просветления» в литературе. Но при этом критик боялся литературного оправдания жизни, т. е. именно того, чем занимаются, на его взгляд, герои пьесы Чехова «Три сестры». Думается, что наиболее точно Анненский сформулировал свою позицию в опубликованном варианте предисловия: «Я отражаю только то же, что и вы»[214].

Обновление форм критики можно проследить даже в названиях статей. Вместо устоявшихся, определяющих или жанровую природу, или материал, нередко появляются интригующие, чаще всего приправленные иронией названия, указывающие на «фельетонный» характер написанного: «Штемпелеванная калоша» А. Белого, «В обезьяньих лапах» Д. Мережковского, «Иван Александрович — неудачник» А. Крайнего, «Белый бычок и культура» Л. Троцкого, «"Мятущиеся" и "мечущиеся"» В. Воровского.

Художественности критического текста добивались, прибегая к цитатности, которая теперь часто становится не способом анализа материала, а аргументом в споре, приемом при отстаивании взглядов, определении собственной позиции. Пронизанность пушкинскими реминисценциями характеризует многие критические тексты символистов, для критики «материалистического» лагеря характерна опора на революционеров-демократов 1860-х годов.

В итоге можно констатировать, что «перестройка» коснулась всех без исключения критических сфер: и языка, и стиля, и жанровых форм. Возник «целый пласт жанровых новообразований»[215]. А. Вергежский (А. Тыркова) в газете «Слово» в 1909 г. печатала «Памятки» — миниатюрные зарисовки того, что приходит на ум из области литературы. Чуковский, с большим недоверием относившийся к «нововведениям» в критической области, сам оказывался «объектом» критики как литератор, прибегающий к «гаерскому» тону, на что ему пеняла З. Гиппиус, сама не чуравшаяся резких высказываний и выпускавшая ядовитые стрелы в адрес противника. Импровизационность, «легкость пера», пересмешничество, импрессионизм мысли, фельетонную окраску ставили критикам в вину, но это не могло препятствовать проникновению этих элементов во все жанровые образования.

На самом деле, изменение жанровых «установок» в критике было предрешено, поскольку это явление находилось в самой

непосредственной связи с общими жанровыми и стилевыми процессами, происходившими в это время в литературе. В. А. Келдыш отмечает в качестве ведущих следующие факторы: приоритет личностного и бытийного начал, усиление субъективности, устремленность к «синтезированию» впечатлений, перенос акцента с «изобразительности» и описательности на «выразительность». И как итог — «непосредственное воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры»[216]. Всепроникающая лиризация не могла не затронуть и критические жанры, в которых отмечено стремление к лаконизму, емкости выразительных средств, усиленному раскрытию авторского «я», фиксации сиюминутных впечатлений. Если Блок говорил о «брызгах <...> лирических струек», которые проникли и в «теоретическое рассуждение»[217], то П. Пильский выразился по этому поводу вполне определенно: «<...> как искусство стремится к обновлению формы, обновляется и критика»[218], потому что от критика отныне требовалось умение «перевоплощаться, как и сам художник,— пройти с ним весь трудный путь творческого процесса, заразиться его чувствами и настроениями <...> и восприняв <...> все волнения, все эмоции <...> суметь их передать, внушить и объяснить»[219].

Многое в трансформации критических жанров зависело, безусловно, от творческой индивидуальности. Оратор-лирик мог внести свои коррективы даже в установившуюся форму доклада (ср. принципиальное нежелание А. Блока «убеждать» кого-то, установку на акоммуникативность, апелляцию к собственной поэтической манере изложения в докладе «О современном состоянии русского символизма»).

Ясно одно: лирическое начало (по выражению Д. Максимова, «таинственно-лирические темноты»[220]) на рубеже XIX и XX вв. осуществило свою «диверсию», сместив многие привычные рубрики и границы в критике. Об этом прямо писал М. Волошин, призывая смотреть на «характеристики современных поэтов», сделанные им, «как на произведения в высшей степени *субъективные* и *лирические* по своей сущности (имеется в виду жанр «литературного портрета» в «Ликах творчества».— *М. М.*; курсив мой), словом, как на "vies imaginaires" («воображаемые жизни».— *М. М.*), употребляя прекрасное имя, данное Марселем Швобом этому роду книг»[221]. Именно это имел в виду и П. Перцов, вспоминая, что критика Нового времени стала тесно «соприкасаться с поэзией», что определило ее «новизну», остро «обнаруживающуюся в таком соприкосновении»[222].

О том же писал и Волошин, признававшийся, что «литературная критика для меня наиболее субъективный из всех видов лирики»[223].

---

[1] Характеристика существующих на настоящий момент жанровых классификаций в критике не входит в задачу настоящей работы. Укажем лишь на основные исследования, к которым в дальнейшем мы будем обращаться в связи с несогласием или уточнением отдельных положений привлекаемых работ. Разработка теории критических жанров была начата Л. П. Гроссманом в 1925 г. в статьях «Жанры литературной критики» (1925; перепечатана в: *Гроссман Л. П.* Цех пера. Эссеистика. М., 2000) и «Пути литературной критики» (1929), продолжена М. Я. Поляковым в книге «Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории» (М., 1968) и Б. Егоровым в работе «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль» (Л., 1980). В книге В. И. Баранова, А. Г. Бочарова, Ю. И. Суровцева «Литературно-художественная критика» (М., 1982) жанрам литературной критики посвящена глава, причем вышеназванные ученые опирались главным образом на публицистическую природу критики, как, впрочем, и их последователи (*Смелкова З. С., Ассуирова Л. Б., Саввова М. В.* Риторические основы журналистики. М., 2006; *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М., 2006). Из работ последнего времени выделяются сборник «Жанры русской литературной критики 70–80-х гг. XIX в.» (Казань, 1991), исследование-хрестоматия В. Перхина «"Открывать красоты и недостатки...". Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век» (СПБ., 2001), монографии В. Н. Крылова «Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры» (Казань, 2005) и С. А. Кочетовой «Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль» (Донецк, 2006).

[2] *Крылов В. Н.* Русская символистская критика: генезис, традиция, жанры. Казань, 2005. С. 227. Далее цитируется это издание с указанием в сноске года издания.

[3] Однако стоит принять во внимание и мнение современного исследователя, что «жанры <...> на самом деле складываются произвольно, стихийно, необязательно координируясь друг с другом» (*Кормилов С.* Критика Серебряного века в жанровом ракурсе // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2002. № 1. С. 186).

[4] Такая «сбивчивость» и несогласованность наблюдается в книге В. Перхина «Открывать красоты и недостатки...», в которой автор, помимо основных жанров, выделяет и множество «подвидов». Однако, несомненно, желание исследователя найти критерий для «разбиения» крупных жанровых форм, можно только приветствовать.

[5] *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 266.

[6] Д. Максимов, например, избегал употреблять в отношении некоторых жанровых форм в критической прозе Блока слово «рецензия». Он предпочитал говорить о «характеристике отдельного произведения». В критических работах Блока Д. Максимов, помимо традиционных жанровых форм, выделял и тематический блок — *статьи о театре, спектаклях, актерах,* а цикл «Молнии искусства» обозначил как *новеллистические этюды* (хотя, на наш взгляд, это обычные проблемные, историко-теоретические статьи, освещающие вопросы изобразительного искусства).

[7] *Измайлов А.* Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. VII–VIII.

[8] *Мережковский Д.* Собр. соч. М., 1914. Т. 17. С. 5, 6.

[9] *Минский Н.* Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // *Минский Н.* На общественные темы. СПб., 1909. С. 207.

[10] Русская мысль. 1910. № 12. С. 183.

[11] См.: *Коган П.* Теория словесности для средних учебных заведений. М.; П., 1915.

[12] *Коган П.* Два биографа // Русская мысль. 1898. № 12. С. 34.

[13] Письма К. Чуковского разных лет (вст. ст., публ., комм. *Л. Крысина*) // Вопросы литературы. 1972. № 1. С. 158.

[14] *Пильский П.* О критике (Мечты и парадоксы) // Критика начала XX века. М., 2002. С. 268.

[15] Белинского наряду с Вл. Соловьевым и Д. Мережковским к разряду «истинных критиков» причислил В. Брюсов (см.: Весы. 1904. № 3. С. 67).

[16] Подробнее см.: *Крылов В. Н.* (2005) С. 93–114 (параграф «Роль национальных традиций критики в символистской критике»).

[17] Брюсов, например, презрительно отзывался о критиках-профессионалах, считая, что они скользят по поверхности литературных явлений (см.: *Брюсов В.* Страсть // Весы. 1904. № 8. С. 21).

[18] Тому, что происходило в это время в писательской критике, посвящена докторская диссертация С. А. Кочетовой «Эстетика и поэтика модернизма в русской писательской критике конца XIX — начала XX веков» (2007).

[19] *Чуковский К.* О короткомыслии // Речь. 1907. 21 июля. На эту статью Чуковского отозвался А. Блок статьей «О современной критике» (1907), где также поднял вопрос об отсутствии у критиков «почвы», правда, отнес этот упрек к самому Чуковскому.

[20] *Чуковский К.* О короткомыслии.

[21] См. статью К. Чуковского «О мозаике» (Речь. 1907. 29 июля).

[22] См.: *Клинг О.* Проблема индивидуального стиля в рецензиях Брюсова об «антологических» поэтах // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1981. № 5. С. 17–23.

[23] Стоит в связи с этим напомнить о сомнениях, которые еще чуть более 50 лет назад будоражили умнейшие головы: Ю. Самарин писал К. Аксакову: «Кому нужда до твоего, до моего мнения о той или иной книге? Мнение журнала — другое дело» (*Самарин Ю. Ф.* Сочинения. Т. 12. М., 1911. С. 162). Эти слова доказывают, что в начале XX века неизмеримо возросло значение личного критического отклика.

[24] А. В. Луначарский выпустил «Критические этюды» и «Этюды критические» в 1925 году.

[25] И все же при несомненном распространении в критике начала XX века импрессионистических тенденций вряд ли правомерно считать, что они подчинили себе практически все «критическое пространство». А такие соображения высказываются сегодня. Так, А. М. Грачева обнаруживает «импрессионистическую манеру» у Е. Колтоновской на том основании, что та выявляет «отсутствие статики в творческом развитии писателя» (*Грачева А. М.* Жанр литературного портрета в критике Е. А. Колтоновской // Русский литературный портрет и рецензия. Концепции и поэтика. СПб., 2000. С. 21). Но о динамических изменениях в любой сфере можно писать не только импрессионистически. И вряд ли смягчает вывод исследовательницы оговорка, что манеру Колтоновской импрессионистической «можно условно назвать».

[26] Не прошло и двух лет после смерти А. М. Скабичевского, как Н. Чужак пишет о нем заметку, озаглавленную «Забытый писатель» (Голос Сибири. 1911. № 4. 6 января).

[27] О критических работах В. Кранихфельда довольно ядовито отзывался Н. Чужак: он «коптит без перемен, жует во сне портянку» (Иркутское слово. 1912. № 11. 12 марта). Это мнение было закреплено и в строчках газетного стихотворца: «Современен, мирно-пламен // И как истый «фельд» // Твердокамен, // Впрочем, напрасен, // Не опасен» (Сибирские новости. 1913. № 3. 4 октября). Негативная оценка всего написанного Кранихфельдом казалась настолько бесспорной, что в одном из частных писем находим: «Чувствую, что пишу так же безнадежно, как и, кажется, Кранихфельд. Помните, Вы говорили? Но все же, как и он, не остываю» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 120. Л. 9, 9 об. Письмо писательницы А. Мирэ (Моисеева А. М.) Ал. Чеботаревской).

[28] Русская мысль. 1910. № 12. С. 183.

[29] См. ее статью «Два журнала — два критика» (Русская мысль. 1909. № 1. Подп. Лев Пущин).

[30] *Пинаев С.* Близкий всем, всему чужой. М., 1996. С. 29.

[31] ЛН. Т. 27–28. М., 1937. С. 287 (письмо В. Брюсова к П. Перцову).

[32] *Крылов В. Н.* (2005) С. 128.

[33] *Брюсов В. Я.* Собр. соч. Т. 6. М., 1975. С. 91.

[34] Возможность причисления к «портрету» очерка творчества оспаривает С. Кормилов, считая «очерк творчества» критической статьей

(см.: *Кормилов С.* Критика Серебряного века в жанровом ракурсе. С. 187).

[35] Надо отметить, что существует большое типологическое сходство между жанром «портрет писателя» в литературоведческих исследованиях и критике. См. об этом: *Пруцков Н. И.* Жанры и проблематика историко-литературных исследований // Современная советская историко-литературная наука. Л., 1975. С. 83.

[36] Подробнее см.: *Корокотина А. М.* Литературный портрет как жанр критики (на материале критического наследия А. К. Воронского) // Вопросы истории и теории литературной критики. Тюмень, 1976. С. 3–16; *Маркова О. В.* Литературный портрет как вид «писательской критики» // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1988. С. 210–224; *Александрова Е. А.* Литературный портрет как жанр критики // О жанре и стиле советской литературы. Калинин, 1990. С. 16–27.

[37] *Гроссман Л.* Цех пера. М., 1930. С. 11.

[38] *Барахов В.* Искусство литературного портрета. М., 1976. С. 12.

[39] *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 721.

[40] *Ревякина И.* Мережковский о Горьком // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 253.

[41] См.: *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 285.

[42] *Колтоновская Е. А.* Новая жизнь. СПб., 1910. С. 1.

[43] Любопытно, что литературный портрет Куприна Воровский выстроил именно по «параметрам» опровержения доказательств Е. Колтоновской: если она убеждала читателя, что у Куприна сильно чеховское начало, то Воровский настойчиво демонстрирует разницу творческих принципов Куприна и Чехова.

[44] *Колтоновская Е.* Новая жизнь. С. 1.

[45] *Грачева А. М.* Жанр литературного портрета в критике Е. А. Колтоновской. С. 19.

[46] См. его «Письмо в редакцию газеты "Русь"» (1908. № 3. 4 янв.) по поводу статьи М. Волошина "Валерий Брюсов. Пути и перепутья"».

[47] *Волошин М.* Лики творчества. С. 721.

[48] *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. М., 2003. С. 107.

[49] *Лавров А.* А. Белый в критических отражениях // Андрей Белый. Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2004. С. 135.

[50] «Запутанные и сложные вопросы я сумел скристаллизовать в нескольких ясных и точных фразах. В этой статье («Скелет живописи».— *М. М.*) у меня была одна цель: быть ясным, простым и кратким. Это основа художественности. Я не искал образов — потому что это только концентрация отвлеченных мыслей. Доказательств я избегал сознательно <...>. Мой тон... это тон человека, записывающего свои мысли для себя» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 93).

[51] К слову сказать, метафора оплодотворения встречалась нередко в критике и публицистике начала XX века. Достаточно напомнить

ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература», где, по убеждению автора, идеи пролетарского гуманизма будут «оплодотворять» литературу.

[52] *Петровская Нина.* Цветы прошлого // Московская газета. 1911. № 102. 7 сентября. С. 2. Позднее именно по поводу эссеизма (но при других обстоятельствах) высказался Набоков: это «быстрый перечень мыслей», возникающих по какому-либо поводу (цит. по: *Перхин В.* «Открывать красоты и недостатки...». С. 201).

[53] *Горький М.* Полн. собр. соч. Художест. произведения: В 25 т. Т. 11. М., 1971. С. 64.

[54] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 125.

[55] *Горький М.* Полн. собр. соч. Художест. произведения: В 25 т. Т. 11. С. 72.

[56] *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 414.

[57] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 599.

[58] По мнению А. Белого, Айхенвальд «просто повидло какое-то приготовлял» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 412).

[59] Укажем, что сегодня литературоведы к Ю. Айхенвальду значительно более снисходительны, чем его современники. В его критических силуэтах обнаруживают выразительность, концептуальные метафоры, активное привлечение духовного контекста европейской культуры (см.: *Коньков В. И.* Литературный портрет как художественный образ (на примере очерка Ю. И. Айхенвальда «Валерий Брюсов») // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. СПб., 2002).

[60] Особенностям этой жанровой формы в наследии Айхенвальда посвящена значительная часть работы И. Я. Мурзиной «Творчество Ю. И. Айхенвальда в дооктябрьский период (Особенности мировоззрения и литературной критики)». Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 1996.

[61] Сегодня высказывается предположение, что критическое творчество Айхенвальда было «одной из форм литературной игры, в которой автор <...> демонстрировал свое умение вчитываться в текст и генерировать с его помощью парадоксальные идеи, проводить нетрадиционные параллели, сопоставления», и целью такой игры было «пробуждение интереса к творчеству данного конкретного поэта и к искусству вообще» (*Коньков В. И.* Литературный портрет как художественный образ (на примере очерка Ю. И. Айхенвальда «Валерий Брюсов»). С. 14, 15).

[62] «Он обладает особой способностью к синтезу, двумя-тремя штрихами он умеет схватить самое существенное в психике и литературной физиономии писателя»,— утверждал А. Фомин (Исторический вестник. 1908. № 8. С. 687).

[63] «Это дневник эстетика, написанный изящно и умно. Но нужно ли все это?»,— замечал Б. Садовской (Весы. 1906. № 10. С. 62).

[64] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 360.

[65] *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. II. С. 373.

[66] *Чуковский К.* Оскар Уайльд // *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 519, 522, 534.

[67] См.: *Чуковский К.* Осип Дымов // *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. СПб., 1908; *Чуковский К.* Мещанство и его поэзия // Одесские новости. 1905. 14 августа.

[68] *Норвежский О.* Литературные силуэты. СПб., 1909. С. I.

[69] Там же.

[70] *Бальмонт К.* Морское свечение. М., 1910. С. 175.

[71] *Бальмонт К.* Белые зарницы. СПб., 1908. С. 160.

[72] *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. С. 135–137.

[73] О принадлежности Анненского к импрессионизму утвердительно писали: А. В. Федоров «Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского» (*Анненский И.* Книги отражений. М., 1979); И. Я. Мурзина «Критическая проза импрессионизма (из истории одного несформировавшегося литературного направления» (Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. Челябинск, 1997. № 1).

[74] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 5.

[75] Там же. С. 488.

[76] Там же. С. 646.

[77] См.: *Гумилев Н.* И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений // *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 213.

[78] Неопубликованный вариант предисловия ко «Второй книге отражений». Цит. по: *Черкасова А. В.* Литературная критика И. Ф. Анненского: проблема смыслового и эстетического единства. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 176.

[79] *Брюсов В.* Теофиль Готье // *Брюсов В.* Полн. собр. соч. и переводов. Т. 21. СПб., 1913. С. 251.

[80] *Брюсов В.* Собр. соч. Т. VI. М., 1975. С. 231.

[81] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 360.

[82] Он был переделан из реферата, прочитанного в театре В. Коммиссаржевской перед началом спектакля «Строитель Сольнес» в 1908 г.

[83] См.: *Эпштейн М.* На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988.

[84] См.: *Луначарский А. В.* Анри де Ренье // *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 205–210.

[85] *Казин А., Кудряшова Н.* Комментарии // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. С. 518.

[86] Разумеется, что поиск литературных аналогий является одним из краеугольных камней литературной критики вообще, или, как заметил Л. Гроссман, «одним из основных» ее «законов» (Русская мысль. 1914. № 11. С. 10). Поэтому критическую параллель не все исследователи воспринимают как жанр. Так, С. Кормилов расценивает ее лишь

как композиционный прием (*Кормилов С. И.* Критика Серебряного века в жанровом ракурсе. С. 186). О возможности разграничения параллели как жанра и приема убедительно пишет В. Н. Крылов. По его мнению, если сравнение охватывает весь текст статьи, то это жанровый признак, если же является лишь «вкраплением», то это прием (Русская символистская критика (1890–1910-е гг.): генезис, типология, жанровая поэтика. Дис. ... доктора наук. Казань, 2007. С. 336).

[87] См. подробное объяснение по этому поводу Ф. Д. Батюшкова, напрасно, по мнению рецензента «Вестника Европы», сравнившего Чехова и Бальзака (*Батюшков Ф. Д.* Критические очерки и заметки о современниках. Ч. 2. СПб., 1902. С. III).

[88] Подробнее см.: *Петровицкая И.* Два юбилея (Лев Толстой и русская пресса) // Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984; *Она же.* 200-летний юбилей печати и два юбилея Л. Толстого // Из века в век. К 300-летию отечественной печати. 1702–2002. М., 2002.

[89] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 303.

[90] Статья напечатана: Восточное обозрение. 1902. № 43. Подробнее см.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М., 1995 (републикация статьи, комментарий и предисловие М. В. Михайловой).

[91] Золотое руно. 1906. № 2. С. 91.

[92] *Волошин М.* Лики творчества. С. 596.

[93] См., например, указание на фальшивость юбилейных приветствий в статье Д. Мережковского «Брат человеческий» (1910) и его признание в письме к Брюсову от 1910 года, вызванное тем, что «публично» многое, что думаешь о писателе, в эти дни «сказать нельзя»: «Всякие поминальные торжества мне надоели <...> Русская интеллигенция вообще любит возиться со всякими покойниками, как с писаными торбами» (цит. по: *Гришунин А. Л.* Мережковский о Чехове // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 241, 240).

[94] *Иванов-Разумник Р.* Правда или кривда? // Заветы. 1913. № 12. Отд. 2. С. 81.

[95] *Дерман А.* Критические заметки // Русское богатство. 1914. № 2. С. 349.

[96] *Айхенвальд Ю.* Спор о Белинском. Ответ критикам // Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 567.

[97] Сначала Г. Плеханов написал «открытое письмо» В. Кранихфельду, на которое тот опубликовал «ответ» (см.: Современный мир. 1913. № 2. С. 81–99; 99–104).

[98] См.: Русская мысль. 1913. № 4.

[99] Коллективное письмо-протест в редакцию «Заветов» по поводу публикации романа «То, чего не было» и ответ редакции были напечатаны: Заветы. 1912. № 8.

[100] Указав на «аналитичность, «объяснительность», «подведение итогов» как ведущий содержательный компонент статей Плеханова пе-

риода «соглашательства» в противовес «императивному прокламационному призыву», обращенному к «нетерпеливо творимому будущему», которым обычно завершал свои статьи критик в годы революционной ангажированности, Егоров делал из этого требуемые временем написания своей работы (семидесятые годы XX в.) выводы: категорически не принимал первое и всемерно восхвалял второе — концовки «в стиле политических прокламаций» (*Егоров Б.* О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. С. 310).

[101] *Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948. С. 487.

[102] См.: *Перхин В.* «Открывать красоты и недостатки...». С. 57.

[103] Там же. С. 164.

[104] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 467.

[105] Там же. С. 468.

[106] Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 129, 126.

[107] Куда мы идем? М., 1910. С. 3.

[108] Ср. у К. Чуковского: мальчику кажется, что «он лезет в пасть граммофону. <...> Кривляются и прыгают черные маски, калеки, уроды, мертвецы. Визжат горбуньи-старухи. <...> У старика завелись в голове тараканы <...>» (*Чуковский К.* Русская литература // Речь. 1909. 1(14) января. В статье анализируются «Навьи чары» Ф. Сологуба, «Часы» А. Ремизова, «Черные маски» Л. Андреева).

[109] Начало этому жанру было положено уже одной из первых горьковских статей «Поль Верлен и декаденты» (1896), которую он мыслил включить в серию работ, озаглавленную «Литературно-критические очерки», которая, однако, по независящим от него причинам не получила продолжения.

[110] См. высказывание В. Брюсова по этому поводу (*Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 290).

[111] *Тименчик Р. Д.* Из поздней переписки Н. В. Недоброво // Шестые Тыняновские чтения. Рига, М., 1992. С. 152.

[112] Там же.

[113] Подробнее об этой стороне деятельности А. Блока см.: *Михайлова М. В.* Жанрово-композиционные особенности рецензий А. Блока (театральные рецензии) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1980. № 6.

[114] *Блок А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 7. С. 408.

[115] Там же. С. 132. Далее сноски на рецензии Блока даются по этому изданию в тексте.

[116] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 374, 545.

[117] На широкое использование наименования «письмо» для названия различных литературных жанров указала Б. Оляшек в статье «О структурных особенностях “писем” как журнального жанра», подчеркнув, что «функция письма во многих случаях остается служебной», а его роль «сводится к дополнению основного жанрового содержа-

ния» (Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы международной конференции. Гродно, 2000. Часть 2. С. 44).

[118] *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 114.

[119] Весы. 1904. № 1. С. 49.

[120] *Эллис.* Что такое театр? // Весы. 1908. № 4. С. 85–91.

[121] См. их публикацию в серии: И. Ф. Анненский. Материалы и исследования. Вып. 1, II (Иваново, 2000), III (Иваново, 2001), IV (Иваново, 2002).

[122] *Анненский И.* Книги отражений. С. 461.

[123] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 660.

[124] Там же. С. 669.

[125] Заметим, что такая рубрика существовала во многих газетах и отнюдь не обозначала обязательного наличия комических элементов в критических разборах: в ней могли печататься и вполне нейтральные по тону критические статьи.

[126] *Гроссман Л.* Жанры художественной критики. С. 248.

[127] См.: *Сильный Л.* Корней Чуковский как критик-карикатурист // Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф. По литературе, наукам и библиографии. 1910. № 1.

[128] *Аврелий.* Чуковский К. От Чехова до наших дней // Весы. 1908. № 11. С 59.

[129] *Сильный Л.* Корней Чуковский как критик-карикатурист. С. 4.

[130] *Аврелий.* Чуковский К. От Чехова до наших дней. С. 59.

[131] *Чуковский К.* Осип Дымов // *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 62, 55, 60, 59.

[132] При выделении этого жанра как критического мы опираемся на классификацию Л. Гроссмана и на общий вывод, содержащийся в работах С. Н. Тяпкова (Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980; Русские прозаики рубежа XIX–XX вв. в литературных пародиях современников. Иваново, 1986), в которых определение пародии выглядит так: «Пародия — это специфический литературный жанр, осуществляющий на основе общеметодологического принципа дополнительности функции смехового дублёра явлений литературного процесса и сочетающий в себе свойства художественного произведения с аналитическими и аксиологическими качествами литературной критики». Пародия — это «*литературная критика* (курсив мой.— *М. М.*), воплощённая в художественных комических образах» (*Тяпков С. Н.* Русская литературная пародия конца XIX — начала XX века (жанровые и функциональные особенности). Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1995. С. 22). Существуют и иные точки зрения. По мнению Е. Хворостьяновой, «пародия и литературная критика не говорят об одном и том же на разных языках, они говорят на разных языках о разном» (*Хворостьянова Е.*

«Забытый смех» // *Измайлов Александр.* Кривое зеркало. СПб., 2002. С. 18). Подтверждение этого исследователь видит в различии типа высказывания — «убеждающем» в критическом суждении и «вовлекающем» — в пародии, что связано с «формированием различных образов литературного объекта». Хворостьянова утверждает, что «критическое суждение строит образ литературного объекта, который всегда (!? — *М. М.*) претендует на адекватность», стремится «перестроить читательское сознание», «заместить» один образ — другим, более авторитетным, а пародия, напротив, вступает в диалог и с текстом, и с читателем, не желает переосмысления и «"замещения", а лишь сопоставляет два образа — прототип и его пародийную трансформацию и в точке пересечения рождает смех» (там же. С. 19). Думается все же, что утверждение Хворостьяновой, что «литературная критика <...> не в состоянии вступить в реальный, живой диалог и с художественным произведением, и с читателем» (там же),— слишком категорично и противоречит практике развития критических жанровых форм на рубеже XIX–XX веков, явно нацеленных на «сотворчество» автора с читателем и объектом критики.

[133] О жанре некролога-пародии применительно к «Краткому некрологу Козьмы Пруткова» пишет В. Перхин («Открывать красоты и недостатки...». С. 164).

[134] Подробнее об особенностях жанра памфлета см.: *Бутман Н. В.* Семантико-стилистические особенности жанра памфлета. М., 1990.

[135] *Снессарев Н.* Мираж «Нового времени». СПб., 1914. С. 28.

[136] Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. СПб., 1913. С. 136.

[137] См. памфлет В. Дорошевича «Старый палач», отзыв П. Пильского «Книга никого не роднящая, никого не дразнящая, никого не разящая... (Драматические карикатуры В. Буренина // Одесские новости. 1917. 8 февраля).

[138] Подробнее см.: *Тяпков С.* Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980.

[139] Бюллетени литературы и жизни. М., 1913. № 4. С. 207.

[140] Литературная учеба. 1934. № 5. С. 31.

[141] *Чуковский К.* О г. Евг. Соловьеве // Одесские новости. 1905. 14 марта.

[142] *Брюсов В.* Собр. соч. М., 1975. Т. VI. С. 352.

[143] Там же. С. 325.

[144] Там же. С. 321.

[145] Цит. по: *Максимов Д.* Поэзия и проза А. Блока. С. 216.

[146] См.: Русский литературный портрет и рецензия. СПб., 2002. С. 110.

[147] Размышления символистов сыграли очень важную роль в формировании понимания книги стихов как единого целого. Теоретическое же осмысление этого явления пришло позднее — в трудах В. Гиппиу-

са, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, которые закрепляют понимание книги стихов как «романа-лирики» (См. рец. Б. Эйхенбаума на «Подорожник» А. Ахматовой). Но еще раньше в отдельных рецензиях проступало подобное понимание книги как единого целого, продиктованного «единством личности автора» (*Недоброво Н. В.* Стихотворения А. Скалдина // Русская молва. 1913. 31 января (13 февраля)).

[148] *Брюсов В.* Среди стихов. М., 1990. С. 77.

[149] *Гиппиус З. Н.* Сочинения. Л., 1991. С. 46.

[150] См.: *Крылов В. Н.* (2005) С. 146–147.

[151] Выделение этой группы В. Н. Крыловым весьма сомнительно, т. к. ничего специфически «драматургического», к примеру, предисловие Блока к «Лирическим драмам» не содержит. Скорее можно говорить об общеэстетических программах, заявленных в предисловиях и «авторецензиях».

[152] Н. В. Гужиева настаивает применительно к ним на определении «манифест» («Русские символисты» — литературно-книжный манифест модернизма // Русская литература. 2000. № 2).

[153] Надо заметить, что предисловия к «Русским символистам» П. Перцов считал по-настоящему «сильными» по сравнению с «бледными» и «слабыми» стихами из этих книг (на это письмо П. Перцова указал В. Н. Крылов (2005) С. 150–151).

[154] *Брюсов В.* Среди стихов. С. 47.

[155] *Гиппиус З.* Необходимое о стихах // *Гиппиус З.* Собр. соч. Сумерки духа. М., 2001. С. 446.

[156] *Розанов В. В.* Около народной души. Статьи 1906–1908 гг. М., 2003. С. 83.

[157] Там же. С. 83–84.

[158] Там же. С. 84.

[159] Там же.

[160] *Крылов В. Н.* (2005) С. 155.

[161] *Анненский И.* Книги отражений. С. 123.

[162] См. его рецензию: Об эстетическом нигилизме (*И. Ф. Анненский.* Книга отражений. СПб., 1906) // Весы. 1906. № 3–4. С. 79–81.

[163] Стремление к циклизации угадывалось в работах многих критиков. Цикличны статьи Мережковского о Горьком. Своеобразным элементом циклизации можно считать тот или иной мотив, который объединяет отдельные работы критика. Так, во многих статьях Чуковского обращают на себя внимание постоянные отсылки к книге Евг. Соловьева-Андреевича «Очерки из истории русской литературы XIX века», в которой он видит пример изжитости тех принципов, на которых строилась концепция литературного развития в этой книге. Однако самого автора он считает «блестящим фельетонистом» (*Чуковский К.* О короткомыслии // Речь. 1907. 21 июля (3 авг.)).

[164] Подробнее см.: *Крылов В. Н.* Книги критических статей: особенности жанровой формы в конце XIX — начале XX века // Русская

литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Международной научной конференции 10–11 ноября 2004 года. М., 2004. С. 419–423.

[165] *Коробка Н.* Очерки литературных настроений. СПб., 1903 (предисловие).

[166] См.: *Кранихфельд Вл. П.* В мире идей и образов. Т. 1. СПб., 1911 (предисловие).

[167] *Кранихфельд Вл. П.* В мире идей и образов. СПб., Т. 2. 1911 (от автора).

[168] *Чулков Г.* Наши спутники. М., 1922. С. 7.

[169] Этому много места уделено в диссертации В. Н. Крылова (С. 392–397).

[170] Подробнее см.: *Михайлова М. В.* Троцкий о Мережковском // Мысль и слово. М., 1999.

[171] *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 124.

[172] *Белый А.* Начало века. С. 424.

[173] Там же. С. 64.

[174] Там же. С. 424.

[175] См.: *Пономарева Г. М.* Анненский и Уайльд: английская эстетика и «Книги отражений» Анненского // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1983. Вып. 645.

[176] *Кранихфельд В.* О критике и критиках // Современный мир. 1911. № 8. С. 337.

[177] Там же. С. 340.

[178] *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1967. С. 106.

[179] Там же. С. 129.

[180] Там же. С. 133.

[181] Такой напор в большой степени присутствует в статьях большевистской «Правды», авторы которых подчас не боятся заявить, что не читали тех или иных книг (например, М. Ольминский именно так начинает свою статью об Андрееве), но убеждены, что, зная ход рассуждений буржуазного или пролетарского деятеля, могут точно сказать, о чем он написал в произведении.

[182] *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 106.

[183] См.: *Волынский А.* Ф. М. Достоевский. Критические статьи. Пб., 1906.

[184] *Гроссман Л.* Жанры художественной критики. С. 248.

[185] См. раздел «Красота. Введение к разбору "Идиота". Из дневника Старого Энтузиаста» // *Волынский А.* Ф. М. Достоевский. Критические статьи. Пб., 1906. Текст статьи помечен 1899 г.

[186] *Волынский А.* Жизнь Леонардо да Винчи. М., 1997. С. 12.

[187] См.: *Сумцов Н. Ф.* Леонардо да Винчи. Харьков, 1900.

[188] *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 202.

[189] Там же. С. 210.

[190] Там же. С. 219.

[191] *Гроссман Л.* Жанры художественной критики. С. 249.

[192] *Мезенцев М. Т.* Литературный портрет как жанр критики // Филологические этюды. Серия «Журналистика». Вып. 1. Ростов, 1971. С. 78.

[193] См.: *Иванова Евг.* Неизвестный Чуковский // *Чуковский К.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. М., 2002. С. 25.

[194] См.: *Чуковский К.* Критические рассказы. СПб., 1908.

[195] См.: *Котляревский Н.* Тихая ночь. (Памяти Ф. М. Достоевского) // Начала. Пб., 1921. № 1. С. 15–33.

[196] *Гроссман Л.* Жанры художественной критики. С. 249.

[197] Там же.

[198] Там же.

[199] *Крайний А.* Литературный дневник. М., 1908. С. III.

[200] *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 7.

[201] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 434.

[202] *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 20.

[203] Отдельные выразительные штрихи находим в художественных произведениях тех лет. Так, И. А. Новиков, который в романе «Между двух зорь» (1914) запечатлел облик писателя Кристлибова, читавшего лекции на дорогую ему тему о «смысле любви» в искусстве в провинциальных городах России. Автор подробно обрисовал реакцию аудитории на эти устные выступления.

[204] Сравнение рукописи с опубликованным текстом провел В. Н. Крылов (2005). С. 133.

[205] См.: *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 344.

[206] *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. С. 131–132.

[207] *Максимов Д.* Поэзия и проза А. Блока. С. 222.

[208] Там же. С. 223.

[209] Точно обрисовал многосоставность стиля Белого-критика Б. Грифцов в рецензии на книгу его статей, сказав, что в авторе «борются две силы: интуитивная и аналитическая» (Русская мысль. 1911. № 5. С. 191).

[210] Русская мысль. 1904. № 10. С. 329.

[211] Письмо от 11 августа 1897 г.

[212] На частое сопоставление художественного текста с тканью обратила внимание А. В. Черкасова в статье «Литературно-критический портрет в творчестве И. Ф. Анненского» (Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. СПб., 2002. С. 5).

[213] Цит. по: *Черкасова А. В.* Литературная критика И. Ф. Анненского: проблема смыслового и эстетического единства. Дис. ... канд. филол. наук. С. 177.

[214] *Анненский И.* Книги отражений. С. 123.

[215] *Гужиева Н. В.* «Русские символисты» — литературно-книжный манифест модернизма // Русская литература. 2000. № 2. С. 68.

[216] *Келдыш В. А.* Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 48.

[217] *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. Проза (1903–1907). М., 2003. С. 83.

[218] Свободная мысль. 1907. 28 мая.

[219] *Пильский П.* О критике (мечты и парадоксы). С. 274.

[220] *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза А. Блока. С. 223.

[221] *Волошин М.* Лики творчества. С. 722.

[222] *Перцов П.* Литературные воспоминания. 1890–1892. М., 2002. С. 155.

[223] *Волошин М.* Лики творчества. С. 721.

Гануш Ныкл (Чехия)

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ

Подъем русской культуры на рубеже XIX–XX веков сопровождался коренными изменениями творческих парадигм отдельных ее сфер. Сдвиги такого рода, разумеется, коснулись и ядра литературы как самостоятельной художественной системы — ее поэтики. Однако центральные процессы, проходящие в искусстве слова, имели свой аналог и в философии, переживавшей свой «ренессанс». Здесь мы также встречаемся с заметной перестройкой «поэтики текста». Прежде чем обратиться к творчеству мыслителей, в произведениях которых ярче всего отразился поэтико-стилистический поиск новых форм выражения философского содержания, наметим общий контекст и некоторые предпосылки исследовательского подхода в этой статье.

Сначала необходимо задаться вопросом, можно ли анализировать философию с точки зрения ее поэтики и стилистики. Согласно определению М. Л. Гаспарова, поэтика «изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов, исследует законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого»[1]. Очевидно, что таким образом понимаемый концепт поэтики вполне может быть приложим не только к художественной литературе, но и к описанию художественно окрашенного философского текста. Философское высказывание структурируется в рамках определенных жанровых форм (притча, диалог, стихотворение и т. д.), зачастую оно обладает маркированным стилистическим регистром, фиксирующим яркую индивидуальность авторского голоса (Паскаль, Кьеркегор, Ницше), наконец, к вполне официальному философскому ведомству принадлежат порой и тексты чисто художественного типа. Определить границу между художественно окрашенным философским сочинением и художественным произведением, принадлежащим

перу философски ориентированного литератора, трудно, и это не входит в наши задачи.

Философия в принципе отстоит от художественной литературы отнюдь не далеко. Ее можно вполне легитимно рассматривать как одну из составных частей словесности; стоит только вспомнить такое частое в XIX в. понятие, как «философская литература», или отнюдь не редкое употребление слова «литература» в применении к текстам, в наше время воспринимаемым как «философские». Точно размежевать философию и литературу непросто не только по отношению к XIX веку. С. С. Аверинцев, определяя предмет своей книги «Поэтика ранневизантийской литературы», подчеркивает, что понятие «поэтика» может быть применимо только к художественной литературе, но — что показательно — сразу оговаривается: «<...> в средние века границы художественной литературы не всегда пролегали так, как они пролегают теперь. Не только философские трактаты Псевдо-Дионисия, но и "Христианская топография", этот научный (или наукообразный) труд <...>, находятся внутри этих границ»[2].

Нужно заметить, что обстановка рубежа веков существенно расшатала устоявшуюся в XVIII–XIX столетиях схему размежевания художественной литературы, философии и науки. Констатация расплывчатости границ между этими дискурсами в эпоху «серебряного века» — одна из основных предпосылок настоящей статьи. В этот период к тому же мы встречаемся с определенным набором философских текстов, которые явно оказали влияние на поэтику литературы, и без их рассмотрения невозможно понять развитие собственно словесного искусства в его полноте. Такое расширение «полномочий» самой поэтики не должно смущать исследователя, ведь даже художественная проза стала объектом поэтики далеко не сразу.

Разговор о поэтике философской литературы уместен еще и потому, что она традиционно обладает большим жанровым разнообразием. Античная философия, например, пользовалась афоризмом, диалогом, риторическими жанрами, но часто в ней встречались и формы сугубо художественные (стихотворение, поэма, роман и др.) или религиозно-обрядовые (дифирамб). В то же время существовал и другой, художественно неокрашенный полюс философской стилистики, условно берущий свое начало у Аристотеля и выражающийся в таких жанрах, как трактат и исследование. Таким образом, жанры, которыми пользуется философия, можно условно разделить на *собственно фи-*

лософские, возникшие в недрах «чистой» спекулятивной мысли (те же трактат, исследование), и *«окрашенные»*, заимствованные из других областей культуры (прежде всего у литературы и религии). Приведенное разделение не претендует на абсолютность и четкость, но оно необходимо для рассмотрения важных процессов в поэтике философии.

Собственно философскими жанрами позже стала пользоваться и наука, некогда возникшая в недрах философии. Но и сама философия в дальнейшем развитии сохранила дихотомию означенных полюсов: «последний римлянин и первый схоласт» Боэций в своем «Утешении философией» будет употреблять философский диалог, но классическая схоластика в лице Фомы Аквинского предпочтет трактат. Этот дуализм сохраняется и в Новое время; несмотря на то что философия этого периода ассоциируется прежде всего с трактатом, мыслители регулярно возвращаются к жанрам, стилистически «окрашенным», которые переживают настоящий расцвет в эпоху Просвещения и в культуре романтизма.

Если обратиться к истории русской философии, то здесь также традиционно имело место разнообразие жанровых форм выражения «чистой» мысли. Древнерусское «любомудрие» в этом смысле следовало за византийской литературой[3]. Начиная с петровских времен мы встречаемся в текстах русских мыслителей с основными жанрами европейского Просвещения. XIX век приносит романтическое философское письмо (Чаадаев), философский роман (Вл. Одоевский), философскую лирику славянофилов. Сами славянофилы будут активно выступать и в области «чистого искусства», создавать драмы, поэмы, рассказы, осваивать собственно богословский дискурс.

Предшествовавшая «серебряному веку» эпоха реализма и позитивизма характеризовалась сильным влиянием сциентизма и преобладанием научного дискурса в философии. В ней господствовали жанры собственно философского типа — исследование и трактат. Но под конец века стилистика философского письма вновь стала склоняться в другую сторону, к романтическим установкам. Общей точкой отсчета для целой эпохи стало отрицательное восприятие «наследия 60-х — 70-х годов», переключение на религиозно заостренную мысль и неоромантический тип мировоззрения.

Ярче всего в области литературы эти стремления проявили себя в символизме. Известно, насколько важную роль в формировании поэтики младосимволистской художественной сло-

весности сыграл В. С. Соловьев[4] (несмотря на то что личное отношение мыслителя к поэтам-символистам было отрицательным[5]). Не менее существенным оказалось воздействие Соловьева и на поэтику религиозной философии «серебряного века». Неоромантическая установка В. С. Соловьева, подчеркивающая *синтетизм*, *цельность*, *эстетизм*, переходящую в мистицизм *религиозность*, была воспринята как в литературе, так и в философии, заложив фундамент «религиозно-философского ренессанса». Таким образом, первоначальные импульсы к трансформациям поэтики русской философии «серебряного века» были заданы неоромантизмом соловьевского письма с его жанровой пестротой (стихи, шуточные пьесы, диалоги, эссе, статьи, трактаты), тематической широтой и художественно-религиозным синкретизмом.

Одним из основополагающих принципов неоромантической философии была установка на синтетизм — его предполагалось достичь путем сближения с другими сферами человеческой деятельности. Привнесение элементов иных культурных языков стало основным источником стилистического и жанрового многообразия поэтики русской философии данной эпохи. Пока художники «серебряного века» искали пути синтеза отдельных видов искусства (литература, живопись, скульптура, музыка, танец, театр, и, конечно, такие исконно синтетические формы, как опера и балет) и мечтали о воссоздании первоначального единства искусств[6], философы, в свою очередь, стремились идти навстречу литературе и искусству, религии и науке. Более того, философия, как и художественная культура эпохи, не желала оставаться в пределах традиционных для себя институтов (учебные заведения, журналы и т. п.) и двигалась к освоению внешних сфер жизни.

Какие же из этих сфер более всего влияли на философию? А. Ф. Лосев дает следующую характеристику: «1. Русская философия <...> представляет собой чисто внутреннее, интуитивное, чисто *мистическое* познание сущего <...> 2. Русская философия неразрывно связана с действительной жизнью, поэтому она часто является в виде *публицистики* <...> 3. В связи с этой "живостью" русской философской мысли находится тот факт, что *художественная литература* является кладезем самобытной русской философии»[7]. Таким образом, в лосевском определении выделены три сферы, с которыми имманентно связана русская философия: религия, публицистика и литература. Добавим от себя к этому ряду еще две области культуры, особо

актуальные для русской мысли «серебряного века»: *нелитературные виды искусства* и *науку*.

Рассмотрим вкратце влияние упомянутых сфер на поэтику философских текстов.

Как уже отмечалось, граница между философией и литературой была в России чрезвычайно расплывчатой на протяжении всего XIX в. Шедевры русской литературы являются неотъемлемой частью истории национальной философии, и сами писатели стремились выйти за пределы «чистой» литературы и создавать философски ориентированные тексты. Известно, насколько глубоко повлияли на русскую духовность рубежа веков Достоевский[8], Толстой, Чехов и ряд других известных писателей. Философы в своих произведениях активно пользовались литературным наследием, заимствуя оттуда не только язык и стиль, вплоть до конкретных приемов и выражений, но и сюжеты, героев, основные темы. «Литературность» русской философии остается одной из отличительных черт ее стиля: «Если литература "золотого века" традиционно философствовала, то философы века "серебряного" "литературничают"»[9]. В эпоху «серебряного века» это ее качество обрело особую силу нагнетания. Из мыслителей символизма ближе всего к философии стояли религиозно ориентированные писатели (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, Д. С. Мережковский и его окружение). Многие из этих авторов не включаются в традиционные историко-философские обозрения скорее условно — их влияние на философию более чем существенно[10]. Деятелей литературы сближают с мыслителями русского философского ренессанса общие темы и стиль произведений. Литераторы встречаются с философами в тех же органах печати («Новый Путь», «Вопросы жизни», «Весы» и др.), интересуются теми же проблемами, выдвигают аналогичные проекты.

По мере своих возможностей, в стороне от общего стремления к расширению границ философии не остались и *другие виды искусства*. Часто подчеркивается *музыкальность* прозы ряда мыслителей (например, Розанова, Булгакова, Флоренского[11]), бурное развитие переживает *изобразительная* сторона философских произведений. Становится важной форма, в какой издается книга. Мыслители снабжают свои монографии рисунками, картинками, репродукциями классических полотен. Книги философов так же, как и книги художников и поэтов того времени, превращаются в художественный артефакт. Обе черты, музыкальность и развитие декоративной стороны про-

изведений, являются общими для литературы и философии эпохи символизма и постсимволизма и еще сильнее подчеркивают взаимную связь обеих сфер человеческой деятельности. Философия в своем стремлении к синтетизму шла вслед за вагнеровской идеей Gesamtkunstwerk, столь пленявшей художников эпохи.

Одной из самых притягательных областей для культуры «серебряного века» была *религия*. Из нее черпались концептуальные принципы построения теорий символа и мифа, вдохновение языческими культами и мирочувствием христианства самых разных конфессий. При этом важно отметить, что роль религии в культуре, разумеется, не сводилась к сугубо эстетическим импульсам. Отдельный пространный сюжет представляют собой попытки реконструировать элементы архаичного культа (Розанов и его идеи «мистики пола»), создать новую религию (Мережковский) или заменить традиционную веру мистериальным искусством (Вяч. Иванов, Скрябин).

Русские мыслители формируют промежуточный, или синтетический, дискурс религиозной философии, выступают апологетами «религиозного действия»; организуют религиозно-философские собрания и общества. Возникают общие для философии и литературы мифологемы, вдохновленные религиозным поиском: *София, (Вечная Женственность), теургия, эпоха Святого Духа (Третьего завета)* и т. п. Некоторые философы уходят в теологический дискурс (П. Флоренский, С. Булгаков). Утверждается в правах феномен «богословского философствования», в котором опять-таки зачастую трудно уловить ту границу, где заканчивается философия и начинается богословие. В философских текстах все чаще появляются библеизмы и церковнославянизмы, усиливаются присущие религии черты пафосности, апеллятивности и профетичности. Произведения стилизуются под Средневековье или церковно окрашенную старину. В этом смысле сочинения таких философов, как Флоренский и С. Булгаков, своей поэтикой отчасти сближаются, к примеру, со стилизаторскими опытами «чистого» писателя А. М. Ремизова.

Другим соседом философии «по должности» является *наука*. Слияние науки и философии — черта позитивистская, но на рубеже веков формируется еще один наукоподобный философский дискурс — *неокантианство*. Заданная им объективистская поэтико-стилистическая доминанта наиболее последовательно проявилась в так называемой *научной философии* (Г. Г. Шпет и

члены редакции журнала «Логос»). Однако более «окрашенным», а следовательно и интересным с точки зрения поэтики, был научный стиль в религиозной философии. Последняя не только пользуется жанром исследования, но и использует промежуточную форму, которую можно назвать религиозно-философским исследованием. Им будут пользоваться не только философы, но и художники слова (Вяч. Иванов, Мережковский).

Интереснейшим сочетанием философии и науки окажется *русский космизм.* В произведениях его представителей (Н. Ф. Федоров, К. Э. Циолковский) мы наблюдаем особенную и неповторимую комбинацию естественно-научной основы письма, философской рефлексии, отчетливой религиозной установки и, наконец, художественной окрашенности слога[12]. Несмотря на некоторую обособленность русского космизма от остальных течений культуры рубежа веков, с поэтико-стилистической точки зрения он вполне вписывается в общие тенденции развития языка эпохи[13].

Стремление выйти за пределы теоретической мысли — в жизнь — выразилось в обильном присутствии в философии *политики и публицистики.* Здесь, разумеется, сказалась напряженная политизированность русского общественного контекста в целом, усугубленная событиями русско-японской и Первой мировой войн, революциями 1905-го и 1917 годов[14]. Чрезвычайно широкое распространение стилистики такого рода в творчестве русских мыслителей заставляет порой некоторых исследователей всю русскую философию проводить по ведомству публицистики[15]. Деятели русской мысли рубежа веков действительно увлекались публицистическим творчеством, и периодические издания являются весьма важной частью истории философии того времени[16]. Примечательно, что доля чисто *философских журналов* традиционного образца была мала — из более или менее стабильных изданий такого рода можно с уверенностью назвать разве что традиционные «Вопросы философии и психологии» и упомянутый выше «Логос». Гораздо больше усилий вкладывалось в сотрудничество с представителями других сфер культуры того времени в *толстых журналах:* литературно-общественно-политических («Русская мысль»), художественно-символистских («Весы»), религиозно-художественных («Новый Путь»). Толстый журнал того времени — стилистически любопытная смесь литературы, политики, философии и общественных наук. Но мало того, религиозно-философские деятели сделали попытку выйти на сцену настоя-

щей политики и основать *газету* с религиозно-философским содержанием («Народ»)[17]. Особого упоминания заслуживает и радикальная политическая деятельность «Христианского братства борьбы» (В. П. Свенцицкий, В. Ф. Эрн, отчасти Флоренский) с его памфлетами и листовками[18]. Специфическим явлением в области публицистики можно считать жанр *авторской газеты* (наподобие «Дневника писателя» Достоевского), в котором «попробовались» Розанов («Апокалипсис нашего времени») и А. А. Козлов («Свое слово»).

Обогащение поэтики философских текстов заимствованиями из других сфер человеческой деятельности — лишь одна сторона эволюционных процессов. Для философии намного важнее оказались изменения в системе философских жанров, равно «окрашенных» и собственно спекулятивных. И в этом отношении философия следует общей тенденции литературы того времени — уходу в сторону малых, «более оперативных жанров: повести, рассказа, очерка, а также афоризма»[19]. Если сначала мы подчеркивали аналогию между процессами, происходившими в поэтике философских сочинений, и тенденциями в художественном искусстве эпохи символизма, то дальнейшее развитие интересующих нас форм связано уже скорее с эпохой постсимволизма в литературе, прежде всего с его футуристической, авангардной частью, которой была присуща «установка на внутреннее самообновление, развитие и смену поэтических принципов»[20].

Трансформации письма на этом рубеже были вызваны глубокими общекультурными сдвигами: «<...> непрерывная картина мира ушла навсегда и <...> привычные способы связного повествования не в силах восстановить ее целостность. Понадобилась существенная трансформация литературных жанров, чтобы разрозненные элементы бытия были приведены к новому равновесию. Масштабные жанры уходят на периферию, и лишь стихотворная лирика, со своими родовыми возможностями "собирания" мира вокруг человека-героя, находит выход»[21].

Наиболее радикальные и настроенные на стилистический эксперимент мыслители предпочитают теперь пользоваться такими формами выражения, как *эссе, афоризм, рецензия, публичная лекция или небольшая газетно-журнальная статья*. Каждый из этих жанров преобразуется изнутри, но дело этим не исчерпывается. Тексты в малых жанрах подвергаются дальнейшей

обработке — авторы объединяют их в сборники, составляют из них цельные произведения, стремясь к построению макроформ синтетического типа. В целом можно сказать, что этот процесс имеет две комплементарные, взаимно связанные составляющие: *фрагментаризацию и предпочтительное развитие малых жанров*, с одной стороны, *и стремление образовать из мелких текстов синтетическое целое*, с другой.

Какие процессы происходили внутри отдельных жанров? Прежде всего, остановимся на одном из наиболее традиционных жанров философии Нового времени — *трактате*. Обычно трактат — это текст пространный, цельный, умозрительный по тематике и систематический по форме изложения материала. Несмотря на общий для этого времени сдвиг в сторону мелких жанров, трактат в целом отстоял свои позиции. В этом жанре написана теодицея В. С. Соловьева «Оправдание Добра», им будут пользоваться Л. М. Лопатин («Положительные задачи философии»), С. Л. Франк («Предмет знания», «Душа человека»), Н. О. Лосский («Обоснование интуитивизма», «Мир как органическое целое») и др. Тем не менее, среди общего числа написанных в то время философских сочинений доля трактатов относительно мала (что связано и с общим кризисом классической академической философии во всей Европе). Можно перечислить множество достаточно пространных текстов, которые, однако, никак трактатами не назовешь, поскольку в них отсутствует традиционная цельность, принципиальная умозрительность, а зачастую и обычная систематичность (сочинения Шестова, Бердяева, Флоренского и др.). К их жанровому определению мы обратимся позже. Пока же укажем на то, что трактат — жанр достаточно консервативный, и существенных формальных изменений претерпеть он не мог. Поэтому философы, склонные к поэтико-стилистическому эксперименту, отдали свое предпочтение иным жанрам.

Другая традиционная для философских сочинений форма — *исследование*. От трактата его отличает меньшая доля умозрительности и большее внимание к строго определенному предмету, которому оно и посвящено. Исследование в эпоху «серебряного века», несомненно, более популярно, чем трактат, ввиду своей потенциальной вариативности по форме и размеру, и поэтому оно встречается практически у всех мыслителей эпохи. Тому можно найти по крайней мере две причины. Во-первых, исследование более соответствует одной из основных черт русской философии — установке не на спекулятивную

системность, а на «философствование по поводу». Во-вторых, исследование — жанр более гибкий, способный к дополнительным трансформациям. Его динамика отражает общие жанровые эволюционные процессы эпохи. Исследование зачастую нарушает традиционные формальные рамки, стремится к полидисциплинарности, смешивает разные дискурсы, приобретает определенные художественные черты, подвергается «литературизации». Оно становится полемично заостренным, экспрессивным, как бы оспаривая основные свои черты — объективность и непредвзятость. Ярче всего эти тенденции проявляются у Шестова, но отчасти они свойственны исследованиям и Флоренского, и Булгакова, и Эрна, и многих других.

Малые философские жанры также можно разделить на *художественно окрашенные* и *научно-академические*. Ясно, что поэтико-стилистические изменения коснулись прежде всего первых. *Лекция*, *университетская речь*, *статья*, *рецензия*, как и все прочие научно-академические формы, отличаются большей консервативностью. При этом лекция и публичная речь, как наиболее естественный и привычный путь обращения к аудитории, сохраняют свою популярность среди философов «серебряного века», однако в них уже будет порой преобладать принципиально новая стилистика — с характерными религиозно-философскими и политико-публицистическими обертонами. Рецензии и статьи становятся более риторичными и художественно окрашенными. По сути изнутри разрушают жанр рецензии Розанов и Шестов (мастера философствования «по поводу»), отдельные новации того же рода наблюдаются также у Бердяева, Эрна и др.

В рамках художественно окрашенных жанров динамично развиваются философское *эссе* и *афоризм*. Эссе в русской мысли рубежа веков зачастую замещает собой традиционный трактат или статью. Причины подчеркнутой «эссеистичности» русской философии иногда видят в ее «неподготовленности» к «более серьезному» способу оформления философского текста. Но в общекультурном контексте «серебряного века» основная причина этого явления, конечно, должна быть сформулирована совершенно иначе: мыслители отдают предпочтение художественно насыщенному и более свободному жанру. Характерно, что именно эссе прославит в пореволюционные годы русскую философию на Западе. Эссеизм как форма «адогматического мышления» у многих русских мыслителей станет доминантой творчества в целом (Бердяев, Шестов).

Для формирования культуры философского *афоризма* рубежа веков решающее значение имела рецепция творческого наследия Ницше, Шопенгауэра и Уайльда[22]. Кроме того, афоризм вырастал и из собственно российской традиции, восходящей к В. Ф. Одоевскому и М. П. Погодину[23]. Вершины ее динамического развития — сочинения Шестова и Розанова, с которыми связывается «начало *самосознания русского афоризма*»[24]. И все же афоризм в русской мысли начала XX века является скорее переходным жанром. Очень скоро афористика перестает быть формой свободного фрагментирования текста и становится базой для построения более крупного и внутренне связного целого. В наше время уже устоялось мнение, что «Апофеоз беспочвенности» Шестова или «Уединенное» и «Опавшие листья» Розанова нужно считать не просто собранием афоризмов, а именно макротекстами, фиксирующими образование нового философского жанра[25].

Свое возрождение переживает и такой классический философский жанр, как *диалог*. Самый известный пример данной формы на рубеже веков — «Три разговора» В. С. Соловьева. У самого философа этот диалог — самый последний и самый завершенный; его более ранние диалогические тексты «Вечера в Каире» и «София» оставались при жизни автора неопубликованными[26]. Соловьевская традиция была воспринята и преемниками мыслителя по линии софиологии — С. Н. Булгаковым и П. А. Флоренским. Наибольшей известностью пользуются «Современные диалоги» Булгакова в сборнике «Из глубины» (1918), но философ пытался создавать и иные тексты в этом жанре, связанные с крымским периодом его биографии — сочинение под названием «Ночью», или «Трое» (впоследствии утерянное) и диалог «У стен Херсониса»[27]. У Флоренского мы встречаемся с диалогами в «Эмпирее и Эмпирии», «Столпе и утверждении Истины», «Иконостасе». Диалоги Соловьева и Булгакова драматургически оформлены, в них подробно описана обстановка, названы действующие лица. У Флоренского же — лишь два анонимных собеседника, описание обстановки отсутствует; в «Иконостасе» и «Столпе» диалог внезапно «выскакивает» ниоткуда и таким же образом исчезает. Отметим примечательную черту: все приведенные диалоги появляются в комбинации с другими жанрами. Уже «Три разговора» Соловьева завершаются «Краткой повестью об антихристе» — приложенным религиозно-профетическим сочинением. В принципе такое композиционное решение соответствует «памяти жанра»: встав-

ка короткой «истории», «повести» в диалог — традиционный прием уже со времен Платона. С единственной разницей: «Краткая повесть» помещена не в середине, а в конце «Трех разговоров», как их смысловой итог, завершение. Иную комбинацию жанра предлагает Булгаков — его «Современные диалоги» входят в состав философско-политического сборника. Диалог у Флоренского является подчиненным элементом иножанровой рамочной конструкции (теодицея, исследование), только одной из риторико-иллюстративных частей сложного синтетического целого. Словом, диалог использовался авторами рубежа веков прежде всего как составляющая более крупного композиционного организма.

Следствием воздействия литературной поэтики на философскую прозу «серебряного века» стали часто встречающиеся в ее образцах *лирические пассажи*. Тенденция к сближению прозы с лирической поэзией отмечается многими исследователями и является одним из симптомов эпохи[28]. О философии в данном случае можно сказать то же, что и о художественной литературе: «Общий процесс "лиризации" имел крайне различные художественные облики — в "субъективных" поэтиках и в границах "объективного" стиля»[29]. Лирическая проза вводит в поэтику философских текстов черты импрессионизма, которыми пронизаны сочинения Розанова, Флоренского и Булгакова.

Не прошла русская философия и мимо такого важного явления жанровой поэтики рубежа веков, как ренессанс *эпистолярных* и *мемуарных форм*.

Письмо становится принципиально важной формой философского высказывания в рамках синтетических текстов. Один из наиболее показательных памятников чистого философского эпистолярия — «Переписка из двух углов» М. О. Гершензона и Вяч. Иванова. Что же до частных писем философов, не предназначавшихся ими для публикации, то они не являются объектом нашего анализа, хотя и свидетельствуют о небывалом подъеме на рубеже столетий эпистолярной культуры в целом[30].

Неотъемлемой частью литературного наследия «серебряного века» являются мемуары. Однако по большей части обширная мемуарная литература, созданная деятелями религиозно-философского ренессанса, по понятным причинам (эти тексты обычно писались по прошествии длительного времени после революционного порога), выходит за интересующие нас временные рамки. Ближе всего к описываемой нами эпохе находится прежде всего текст Флоренского «Детям моим», который,

хотя и был предназначен для семейного круга, можно считать «образцом высокохудожественной автобиографической прозы»[31], во многом напоминающим «Память, говори» Набокова. По-другому построены воспоминания Булгакова («Моя родина», «Мое безбожие», «Пять лет», «Мое рукоположение»), которые сопровождают переход автора из «интеллигентского» дискурса в дискурс богословский[32] и в своем стилистическом традиционализме подражают принятым стандартам воспоминаний духовных лиц. Интересна также мемуарная книга Бердяева «Самопознание» с любопытным для исследователя авторским определением жанра: «Опыт философской автобиографии». Бердяев делает принципиальную оговорку: «<...> книга моя написана свободно, она не связана системным планом. В ней есть воспоминания, но это не самое главное»[33]. Кроме «вольного», эссеистского стиля «Самопознание» отличается нетипичным для воспоминаний несоблюдением хронологии.

Ориентация на малые философские жанры, как уже говорилось, является лишь одной из тенденций двунаправленного процесса. Вторая воплотилась в попытках поиска синтетических форм. Остановимся теперь на некоторых путях, которыми мыслители «серебряного века» стремились осуществить поэтико-стилистический синтез. Во-первых, нужно отметить многочисленные *коллективные проекты,* являющиеся фоном общекультурных сдвигов и, пожалуй, лучше всего отображающих масштабность стремлений по выработке интегрального, объединяющего дискурса религиозной философии. В этом контексте должны быть названы и Религиозно-философские собрания и общества, оставившие свой след в истории литературы, искусства, науки и политики, и «Христианское братство борьбы», и «Вольная академия духовной культуры», и многочисленные *книжные начинания* религиозно-философского характера: Религиозно-философская и Толстовская библиотеки, книжный магазин «Братство», издательство «Путь» и т. п.

Если вернуться к философским произведениям, то конкретным способом воплощения идеи синтеза был жанр *философского сборника*[34]. Можно выделить две основные разновидности этого феномена: сборник *авторский* и сборник *коллективный.*

Авторский сборник у многих мыслителей (Булгаков, Бердяев) был связан с определенным переходным периодом их творчества, после которого они начинали обращаться к более крупным формам. Значение жанра авторских сборников подчеркивается тем, что названия некоторых из них стали крыла-

тыми выражениями («От марксизма к идеализму» Булгакова сделалось обозначением целого течения русской мысли, «Философия свободы» Бердяева — эмблематическая отсылка к творчеству мыслителя в целом и т. п.). Особый тип сборника — книги Розанова, где «из газетных статей, из малозаметных "реплик в газете" складывается драматический сюжет»[35].

Пожалуй, еще большую роль в истории философского письма играли коллективные сборники — работ разных авторов. В этом жанре нашла свое воплощение политическая ангажированность мысли того времени. Выражая определенную философско-общественную позицию, этот тип сборника по сути был формой *группового жеста*, аналогом программного манифеста в литературе. Наиболее известные сборники отмечают основные вехи развития отечественной мысли: «Проблемы идеализма», «Вехи», «Из глубины», сборники издательства «Путь» и др. Своеобразную традицию полемического «поджанра» заложили «Вехи», вызвавшие появление целого семейства сборников противоположного направления («В защиту интеллигенции», «"Вехи" как знамение времени», «Интеллигенция в России») — орудий настоящей идеологической борьбы.

Сборник как наиболее влиятельная форма синтеза философских текстов строится на основе объединения малых жанров. Мелкие составные части объединяются в более крупное целое, но отнюдь не механически, а образуя высшую форму органического метатекстуального единства. Такова поэтическая структура самых значительных и новаторских произведений эпохи («Столп и утверждение Истины» Флоренского, «Уединенное» Розанова, «Апофеоз беспочвенности» Шестова, «Свет невечерний» Булгакова). Эти сочинения конструктивно строятся по мозаичному принципу: в них чередуются свойственные малым жанрам приемы письма, комбинируются разные дискурсы, усложняется структура текста, усиливаются его маргинальные части, осмысленная пестрота задается даже на уровне графическом (разные виды шрифтовых выделений и проч.). Все это позволяет соотнести их архитектонику с композицией позднеантичных, «александрийских»[36] синкретических текстов вроде «Строматы» Климента Александрийского и иных образцов жанра «пестрых ковров». К. Г. Исупов называет подобные тенденции проявлением «апофатической стилистики»[37].

Но, разумеется, параллели к такой структуре обнаруживаются и гораздо ближе — в литературном постсимволизме. Как известно, «неоклассические» установки ведущей ветви акмеиз-

ма (ранние Мандельштам, Ахматова, отчасти Гумилев) подразумевали попытки творить в рамках «большого стиля» при помощи более или менее традиционных (аполлонических, гармоничных) приемов[38]. Авангард, напротив, стремился к принципиальной антиканоничности, к «стилевой и жанровой амбивалентности»[39], к «дисконструкции» традиций и истоков (Д. Д. Бурлюк)[40]. Футуризм выступает за плюрализм в области искусства. «В эстетике раннего авангарда возобладало признание множества разных, параллельно и правомерно существующих систем»[41].

Именно черты фрагментаризации, неклассичности, плюрализма оказались свойственными «новаторским» произведениям русских философов. Розанов и Шестов принципиально отказываются от «каноничности», но итогом их стремлений является глубинный целостный синтез. Флоренский и С. Булгаков от каноничности не отказываются, их синтетические поиски направлены скорее к «большому стилю», новой классике (теодицея), тем не менее, синтез философской мысли у них реализуется через множество параллельно существующих систем.

Перейдем к анализу поэтики философских текстов конкретных мыслителей.

В. В. Розанов

В истории русской мысли мы вряд ли сможем найти другого такого новатора в области поэтики и стиля философского письма, как Розанов. Этот факт давно привлекал внимание исследователей — о поэтике его сочинений написано уже немалое число работ, в том числе такими крупными и очень разными фигурами, как В. Б. Шкловский и А. Д. Синявский. И теперь можно в основных чертах подвести итог сделанному и осмысленному.

Очевидно, небывалый для философии интерес к стилю произведений Розанова вызван прежде всего тем, что его творчество воспринималось скорее как литературное, чем собственно философское. Почему? Ответ дает поэтика сочинений Розанова. Среди его произведений мы находим лишь одно, которое можно стилистически отнести к «чистой» философии,— пространный трактат «О понимании» (1886). Но эта работа, несмотря на ее важность как истока всего творчества мыслителя, не вошла в активное сознание читателей и была практически забыта уже современниками. Что касается других произведе-

ний, то в более или менее привычном для философии стиле написаны, в частности, работы, относящиеся к раннему периоду его творчества («Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» и др.). В целом же розановские произведения несут на себе слишком явную печать художественного эссеизма и журналистской публицистичности. Отсюда и неизбежность взгляда на Розанова как прежде всего литератора и заслуженный интерес к его произведениям со стороны филологов. Итак, поэтика произведений Розанова проистекает из его тяготения к «не собственно философским» и нефилософским жанрам: мыслитель выходит за пределы привычных для философии языка и стиля.

Внимание большинства исследователей стилистики Розанова сосредоточилось в первую очередь на «Уединенном» и «Опавших листьях», несомненно, самых интересных его произведениях. Уже давно устоялось мнение, что их невозможно отнести к какому-либо известному жанру. Они как бы жонглируют элементами самых разных жанровых форм — афоризма, письма, дневника, воспоминания, эссе, газетно-журнальной статьи и т. д. Розанов пользуется этими элементами по очереди, стирая границы между ними. В результате исследователи часто делают вывод, что упомянутые тексты сами по себе образуют особый жанр. Синявский, например, пишет: «"Опавшие листья" — это какой-то новый жанр и вид литературы. <...> Такого, говорил Розанов, вообще не было в истории литературы. Это абсолютно новая форма и мысли, и прозы»[42]. Для творчества писателя-философа этот жанр является чем-то «настолько органическим, что Розанов не находит ничего более соответствующего себе и объявляет отныне "Опавшие листья" своим единственным стилем. И в то же время — это какая-то новая, еще не известная словесность, 11-ая или 12-ая литературная форма»[43]. Новый розановский жанр принято вариативно именовать по названиям самих произведений — «жанром уединенного»[44], или «жанром Опавших листьев»[45], или просто «Листвой»; его совокупную целостность иногда определяют как «Трилогию»[46]. На самом деле репертуар произведений, принадлежащих к этому жанру, гораздо шире трех перечисленных книг. К «Трилогии» традиционно относят также «Апокалипсис нашего времени», но в том же стиле написаны и не изданные в полном виде при жизни автора работы — «Сахарна», «Мимолетное» и большое количество других записей мыслителя (вышедших уже в новейшее время под названием «Последние листья»).

Итак, Розанова можно считать создателем особой литературно-философской формы. На сегодняшний день уже определены корни «жанра, открытого В. В. Розановым»: «Листопад» Рцы (И. Ф. Романова) и «На летучих листках» А. Голенищева-Кутузова[47]. Современные исследователи даже отмечают определенную эволюцию в рамках этой формы. По словам С. Р. Федякина, «"трансформация" внутри жанра неизбежна. Только в книге "Уединенное" мы можем почувствовать "химически чистое" вещество жанра. Уже во втором коробе "Опавших листьев" <...> зреет что-то новое <...>. Розанов уловил главную трудность открытого им жанра: всякое "уединенное" <...> возникает как отрицание предшествующих литературных форм. И это отрицание оно воспроизводит в себе с неизбежностью, каждый раз рождаясь заново и отталкиваясь не только от традиционных жанров (роман, рассказ, стихотворение и т. д.), но и от традиции самого "уединенного", начиная смешиваться с другими литературными формами»[48]. Так, например, в «Апокалипсисе нашего времени» уже видно «движение жанра, ранее открытого Розановым в "Уединенном", в сторону традиционной статьи»[49]. Характерно также изменение стиля ремарок и появление датировок, благодаря которым «Мимолетное» приобретает черты дневника[50].

Каковы свойства нового жанра Розанова? Его особенность заключается не в том, что он приносит какие-то новые литературные приемы. «За исключением нескольких неологизмов, которые сразу понятны, ни один из личных элементов трилогии Розанова не является по-настоящему новым»[51]. Мыслитель пользуется услугами уже существующих жанров: «<...> его книги представляют жанр совершенно новый, "измену" чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д.»[52]. Мы встречаемся даже с мнением, что «Трилогия» Розанова «предлагает компендиум форм русской литературы XIX века»[53] и таким образом дает «потрясающий пример интертекстуальности», когда «каждый текст является абсорбантом и трансформацией множества других текстов»[54]. И хотя розановское письмо активно пользуется наследием литературы XIX в., его отношение к традиционным жанрам, тем не менее, отнюдь не щадящее: «Оно содержит многочисленные элементы русской литературы, предшествующей Розанову, но все-таки отрицает их путем сатирического выпячивания их намеренной и услов-

ной природы»[55]. При этом смысл деконструкции старых жанров заключается в том, чтобы создать жанр новый, синтетический: «Розанов отрицает традиционную литературу прошлого, но в то же время включает ее. <...> Более того, эта по преимуществу гибридная и противоречивая литературная форма определяет себя как деструктивный синтез старой традиции и ее жизнеспособной альтернативы»[56]. Розановская стилистика стирает границы между отдельными жанрами и путем их взаимного сопоставления, релятивизации, травестирования оспаривает их абсолютную ценность. Таким образом, эта нетрадиционная синтетическая форма стремится к образованию некоего метажанра, металитературы нового типа. «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, "сказаться без слов, без формы" — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму»[57].

Шкловский, автор первой основательной попытки описания нового розановского жанра, отмечает, прежде всего, его кажущуюся бесформенность, отрицание предшествующей жанровой традиции. Тем не менее, «эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство их сложения»[58]. Известный литературовед видит «Трилогию» в рамках своей концепции развития литературы как новый тип романоподобного жанра. «Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски»[59]. Анализируя прозу Розанова с точки зрения сюжета, Шкловский находит место розановскому жанру в своей концепции динамической поэтики и заключает: «отрывки у Розанова следуют друг за другом по принципу противопоставления планов, то есть план бытовой сменяется планом космическим, например, тема жены сменяется темой Аписа»[60].

На чем основываются заключения Шкловского? Ученый рисует сюжетную схему «Трилогии»: «Даны несколько тем. Из них главные: 1) Тема друга (о жене), 2) Тема космического пола, 3) Тема газеты об оппозиции и революции, 4) Тема литературная, с развитыми статьями о Гоголе, 5) Биография, 6) Позитивизм, 7) Еврейство, 8) Большой вводный эпизод писем и несколько других»[61]. Приведенные темы чередуются по определенным принципам (прежде всего контрастности и противопоставления планов) и образуют определенное целое. «Новая тема не появляется для нас из пустоты, как в сборнике афориз-

мов, а подготовляется исподволь, и действующее лицо или положение продергиваются через весь сюжет»[62]. При этом очень важно разграничение жанра афоризма и жанра «уединенного». Синявский, в свою очередь, подчеркивает, что афоризм у Розанова — «Эмбрионы», а не «Трилогия»[63]. В жанре «Уединенного» как следствие присутствуют черты *романа*: есть сюжет, есть и действующие лица (ведь и идею со времен «идеологического романа» Достоевского тоже можно считать действующим лицом). «Таким образом, мы видим, что "три книги" Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа романа, но без связывающей части мотивировки»[64]. Работа Шкловского была написана в ранний период его творчества, и в ней чувствуется стремление автора попрать академическую литературоведческую традицию. Тем не менее, в контексте современной науки многое из сказанного формалистом-классиком находит свое подтверждение.

Логику рассуждений Шкловского в каком-то смысле подхватил В. Н. Ильин в работе «Стилизация и стиль». Сначала он называет стиль «Трилогии» «атомизированной словесной пылью»[65], констатируя тем самым ее кажущуюся бесформенность. В этом отношении он сходится во мнении не только со Шкловским, но и с Синявским: «Признак стиля — некрасивость (т. е. отсутствие внешних эффектов, слишком торжественных и высоких нот, поэтической образности, приглушенность всей интонации) становится у Розанова своего рода "эстетическим идеалом", нормой его прозы, которые получают глубокое, в том числе нравственное, обоснование»[66]. Ильин сразу переходит к смыслу такого литературного приема. В сочинениях мыслителя-литератора — «"хаокосмосе" розановского творчества, где хаоса гораздо больше, чем космоса, мы наблюдаем самое трудное и самое таинственное из всего, что являют собою для философа так наз. "мировые загадки": первичное зарождение и соединение форм — морфогенезис»[67]. Такой прием творчества имеет свои аналоги в современном Розанову литературном окружении, футуризме. Только у Розанова получилось куда удачнее, чем у футуристов. «В Розанове есть нечто первоначальное и в известном смысле — доумное и заумное. Это, кажется, единственный по-настоящему удавшийся футурист»[68],— заключает Ильин.

А. Л. Кроун сопоставляет структуру розановского жанра со структурой диалогической эпики Ф. М. Достоевского. «В трилогии, как и в поздних полифонических романах Достоевско-

го, ни один из голосов в тексте не является доминирующим. С той разницей, что в произведениях позднего Достоевского каждая идеологическая позиция или мнение представлены определенным литературным персонажем, который на равных участвует в диалоге с другими носителями идей и рассказчиком»[69]. Место персонажей романов Достоевского у Розанова занимают разные «голоса», которых Кроун насчитывает восемь. Это пророк страшного конца, объективный критик, циинический клеветник, обыватель, русский шут, исповедующийся, ментор и неистовый мистик[70]. Все эти персонажи выражают какую-то позицию, и Розанов ни одного из них не ущемляет в своих правах, они — равноправные голоса. Все они высказываются в разном стиле, пользуются разными жанрами — так возникает полифоническая структура розановского письма. Его диалогичность подчеркивают и другие современные исследователи[71].

Пример исследований Шкловского и Кроун показывает, что для серьезного анализа проблемы поэтики и стиля в жанре «уединенного» необходимо заниматься каждой сюжетной линией или «голосом» отдельно, а кроме того, учитывать их взаимодействие и контекст. Тот же Шкловский и Ильин доказательно демонстрируют, что без тщательного анализа художественных устремлений всей эпохи постсимволизма вклад Розанова в поэтику русской литературы и философии адекватно оценить невозможно.

Остановимся теперь коротко на некоторых вопросах поэтики творческого наследия Розанова в целом. Пожалуй, одна из самых ярких черт его стиля — *публицистичность*. И это не удивительно, ведь большинство текстов Розанова создавалось для газет и журналов. «Газетная обстановка и сутолока — родная среда Розанова, в которой он возрос и созрел как писатель. В итоге Розанов-прозаик какой-то частью своего существа вышел из Розанова-газетчика»[72]. Важнейшая черта розановского письма — *документальность*. Хотя книги Розанова интимны и субъективны, его замечания всегда основаны на реальных событиях (жизненных и литературных). Документальность его произведений дополняется актуальностью, сиюминутностью — необходимыми чертами репортерского стиля. «Даже быстрота, сиюминутность, с какой реагирует и откликается Розанов на собственные мысли и переживания, на события частной жизни,— это до некоторой степени свойство репортера»[73]. Репортер зачастую ведет целые *расследования* («Метафизика христи-

анства», «Случай в деревне», «Русские могилы»), мотив расследования присутствует и в его трудах с претензиями на «научность» (тематика Египта, еврейский вопрос). Публицистическим работам свойственна полемичность и диалогичность. Самостоятельным вопросом является попытка создания *авторской газеты* по образцу «Дневника писателя» Достоевского, что отразилось в издании «Апокалипсиса нашего времени». Газету по своей форме в чем-то напоминает и незавершенное издание работы «Возрождающийся Египет» в виде отдельных выпусков. Авторская газета — один из путей эволюции розановского жанра. Черты авторской газеты присутствуют и в форме «уединенного». Согласно Синявскому, «"Опавшие листья" — это не только интимные записи, не только рукопись, но еще и — газета»[74].

В своем творчестве Розанов неоднократно касался и сферы *науки*, но настоящим научным исследованием нельзя назвать, пожалуй, ни одно из произведений мыслителя. Тем не менее, Розанов удачно инкорпорировал некоторые черты научного письма в свою поэтику. Это касается, прежде всего, форм *примечания* и *комментария*. Розанов до предела развивал комментирование текстов, сделав из него самостоятельный и чрезвычайно важный «прием» своей поэтики. Он любил печатать целые страницы цитат и выдержек, снабжая их своими замечаниями. Его комментарии по размеру неоднократно превышали цитируемый текст, резко с ним контрастировали (прием оксюморона, как его определил Шкловский) и были намного более важной составляющей целого. Автор зачастую делал примечания и к уже существующим примечаниям. Ярчайшим примером тому стало издание книги «Литературные изгнанники»: «Примечания стали для Розанова 1913 г. особой жанровой формой, смыкающейся с тем, что современные исследователи розановского творчества называют жанром "уединенного". <...> в книге "Литературные изгнанники" комментарии впервые стали не вспомогательным, а основным компонентом, образующим структуру книги. Говоря языком современного литературоведения, книга Розанова стала одним из ярких примеров интертекста с его диалогичностью и вариативностью»[75]. Можно установить несколько причин столь широкого распространения приема комментирования в поэтике Розанова. Одна из них — его любимая позиция наблюдателя, который «в своем углу» записывает собственные (как будто бы) замечания. Если исходить из принципа оксюморона, то контраст «объек-

тивного» цитируемого текста и личных «субъективных» комментариев создает у читателя впечатление характерно розановской «интимности». Распространенность комментариев — типичная черта русского способа философствования, философствования «по поводу». Но главная причина, очевидно, лежит в самих качествах синтетического метатекстового жанра, открытого Розановым. В это свое синтетическое произведение Розанову нужно поместить (как некогда делали с романом) весь доступный материал, дав ему заодно авторскую оценку.

Еще более личную и интимную точку зрения, чем комментарий, подразумевает ориентация на форму *письма*. Головокружительная литературная карьера провинциала Розанова началась именно с писем, адресованных столичному философу Н. Н. Страхову. Издание переписки Розанова с «литературными изгнанниками» Страховым и Ю. Н. Говорухой-Отроком, С. А. Рачинским и К. Н. Леонтьевым носило специфический отпечаток стилистики мыслителя. Розанов снабдил письма своими примечаниями, перераставшими иногда в самодовлеющее целое, сообщая не только обстоятельства описываемых событий, но и собственные — тогдашние и современные — впечатления, порою и просто делясь рассуждениями, вызванными чтением писем. Этим опять же создавалась сложная, синтетическая структура целого: «Книга Розанова многовариантна, и диалог "Розанов-Страхов в 1888–1896 гг." в ней хотя и является наиболее очевидным, но отнюдь не единственный: Розанов 1913 г. одновременно ведет диалог и с самим собой — начинающим писателем, собеседником Страхова, и с высоты прожитых лет с философом Н. Н. Страховым, и с читателем-современником»[76].

Особо следует отметить связь творчества Розанова с другими, нелитературными видами *искусства*. Неоднократно подчеркивалась *музыкальность* его прозы, в частности — «Опавших листьев»[77]. Важную роль играли и многочисленные *рисунки*, которыми автор снабжал свои книги. Они носили не только иллюстративный характер — ими подчеркивались «личные» ноты в общении автора с читателем. Поэтому не случайно и то, что сопровождающий текст материал содержал и семейные фотографии Розанова. Уже Шкловский отметил то значение, какое придавалось печатанию карточек с бордюром или без бордюра в «Опавших листьях»[78]. Подбор иллюстративного материала у Розанова мог вести читателя к трактовке основного текста в нужном для автора направлении[79] и таким образом стать неотделимой частью авторского замысла.

Характерной чертой розановской прозы была ее сопряженность с *графическим оформлением* текста. С. Р. Федякин приводит наиболее частые примеры: «1. "П. ч." вместо "потому что" и другие варианты "сглатывания" слов <...> 2. Курсив, которым Розанов пользуется очень часто, ставит свой столь заметный акцент на слове (или фразе), так что его значение звучит отчетливей и "дольше", смысловые "блики" этого слова ложатся и на последующие фразы <...> 3. Кавычки — это что-то более жесткое, решительное: они подчеркивают необязательность, случайность, иногда и неправильность выражения <...> слово при этом или "вырывается" из иного контекста и вставляется в авторскую речь, или, наоборот, "выламливается" из собственно авторской речи. 4. Скобки — это замедление, "сбой" ритма и — кроме того — уточнение, "договаривание на ходу", "договаривание между прочим", реплика "вдогонку". 5. Шрифтовые выделения: прописные, "жирные" слова, петит по контрасту с прописными буквами и т. п.»[80] Согласно исследователю, частотность употребления графического выделения текста соотносится с диалогическим характером творчества мыслителя. «Везде Розанов нагружает знаки препинания, и в его речи начинает сквозить то, что Бахтин назвал "диалогическим отношением". Оно обнаруживается и на уровне внутренней речи (курсив), поскольку и вся внутренняя речь (по Выготскому) — есть "свернутый" диалог, и на уровне "разговора контекстов", общения с иным речевым строем (кавычки), когда чужое решение (и его значение) Розанов "природняет", вставляя в свою речь. Диалог возникает и на уровне конкретных реплик, как спор с неизвестным оппонентом»[81].

Всем читавшим Розанова известен его противоречивый, парадоксальный способ высказывания, нередко встречающееся отстаивание двух противоположных точек зрения по одному и тому же вопросу, иногда открытая бесцеремонность по отношению к противникам и т. п. Розанов и православный и антихристианин, и юдофил и антисемит, и правый и левый. Если смотреть на эту позицию с точки зрения поэтики, то очевидна ее связь с установкой на стилизацию. Стилизация под парадоксалиста в русской литературе — вещь не новая; она известна по произведениям как Достоевского, так и других писателей, в философии она была свойственна, например, Шестову. Масками являются и восемь разных голосов, отмеченных Кроун в «Опавших листьях». Но Розанова называли не только парадоксалистом. «В результате всей этой игры цинизма и лириз-

ма, между порывами в небо и попытками представить собственную грязь как высшее достижение лирики — появляется новый оттенок, который ложится на фигуру Розанова <...> Появляется образ — юродивого. Розановский цинизм становится формой юродства»[82]. Парадоксализм у русских писателей часто приобретает именно черты юродства. Это свойство Розанова подчеркивал А. М. Ремизов — литератор, сам склонный к юродствующей стилизации[83]. Ремизов сравнивает розановский язык с языком самого протопопа Аввакума: «Ведь его "вяканье" — "русский природный язык" — и ваш "розановский стиль" одного корня. Во дни протопопа этот простой "русский природный язык" (со своими оборотами, со своим синтаксисом "сказа") в противоположность высокой книжно-письменной речи "книжников и фарисеев" в насмешку, конечно, и презрительно называли "вяканьем" (так про собак: лает, вякает), как ваше "розановское" зовется и поныне в академических кругах "юродством"»[84].

Очевидно одно: Розанов больше других русских философов «серебряного века» соотносился с литературным и общекультурным контекстами своей эпохи. Как отмечает Синявский, «Розанов был не просто реалистом и в своем литературном развитии куда теснее сопрягался с новой, модернистской культурой рубежа XIX–XX века. Эта культура в России ярче всего проявила себя в поэзии и выступала тогда под именем декадентства и символизма. Современники Розанова — это не Чехов и не Толстой, а Блок, Гиппиус, Сологуб и другие поэты-модернисты»[85]. Если задуматься не над формальным экспериментированием, а над общим впечатлением от его произведений, над их «веянием», удачными попытками автора уловить мгновенное настроение, тонкие оттенки, неуловимую атмосферу, станет очевидным, что Розанов в рамках философии воплощает принципы импрессионизма. Но мыслитель идет еще дальше, он — «удавшийся футурист», стремящийся к объединению фрагментарных единиц в синтетическое целое. Более того, Розанов благодаря своим сугубо индивидуальным художественным приемам выходит за пределы и литературы, и философии. В связи с этим неоднократно обсуждалась тема сопряженности фигуры Розанова с феноменом «конца литературы» (Шкловский, Ильин, Синявский, Кроун). Конец литературы, как, впрочем, и конец философии, так и не наступил. Но родилась новая поэтика — поэтика синтеза этих двух сфер.

Л. И. Шестов

Еще до 1917 г. Шестов успел выпустить ряд книг, в которых проявилось его словесное мастерство, сделавшее автора впоследствии известным во всей Европе[86]. С точки зрения жанровой принадлежности его раннее наследие полнее всего выразило себя в трех «больших» сочинениях («Шекспир и его критик Брандес», «Добро в учении гр. Толстого и Нитше», «Достоевский и Нитше»), после которых следуют собрание афоризмов «Апофеоз беспочвенности» и два сборника — «Начала и концы» и «Великие кануны». Программным сочинением раннего периода творчества мыслителя считается «Апофеоз беспочвенности»; его афористичный, фрагментарный стиль как будто определяет все остальные сочинения автора. Власть афоризма далее распространяется и на часть сборника «Начала и концы» (а именно на «Предпоследние слова»), предисловие сборника «Великие кануны», а также его первую часть, «Философию и теорию познания». Таким образом, сочинения Шестова дают два основных типа текстов: афоризм и «цельные» произведения (статьи в сборниках и «большие» книги). Начнем с обзора проблематики афоризма.

Философский афоризм Шестова принято считать формой выражения подлинного мастерства мыслителя. В каком-то смысле он является основным жанром этого автора. Даже в «цельных» произведениях присутствует черта фрагментарности, и вряд ли можно утверждать, что они обладают дискурсивной, постепенно развиваемой структурой. Сам Шестов считает черту фрагментарности достоинством своей философии: в качестве мотто «Апофеоза беспочвенности» мыслитель избрал цитату из Гейне «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben» («Мир и жизнь слишком фрагментарны».— *Пер. с нем.*)[87]. Фрагментарность произведений мыслителя обусловлена некой цикличностью мысли, структурой текста, который как будто вращается по кругу, но не развивается линейно. Шестов во всех своих произведениях постоянно возвращается к определенной теме или темам, в разных вариациях повторяет одни и те же мысли (отчего и был неоднократно прозван «моноидеистом»[88]), в бесчисленных вариантах приводит одни и те же цитаты и т. д. Афоризм, бесспорно, является тем жанром, который больше всего соответствует такому вращающемуся по кругу способу мысли и позволяет освещать любимые темы Шестова с разных точек зрения.

Афоризм в творчестве Шестова является выражением теснейшей связи между мыслью и формой, планом содержания и планом выражения. Форма «Апофеоза беспочвенности» отнюдь не второстепенна; по О. Н. Кулишкиной, «"Опыт адогматического мышления" — это, по сути, "*книга о форме*", о форме отношения к миру, о форме его восприятия»[89]. В предисловии к своей программной книге мыслитель описывает мытарства, связанные с формой будущего произведения, и «оправдывается» за нее перед читателем[90].

Шестовское оправдывание — черный ход, ведущий к самому важному для мыслителя. Так как мы в рамках этой статьи не можем углубляться в философское ядро «Апофеоза беспочвенности», ограничимся лишь формулировкой исследователя: «Здесь прямо и отчетливо устанавливается существенная взаимосвязь афористической формы фиксации мыслей и одной из важнейших идей рубежа веков, "свободная мысль" <...> с крайней остротой ощутила резкое несоответствие установок на "понимание" (определение, объяснение) мира (человека etc.), с одной стороны, и "познание" таковых — с другой»[91]. Намекая на терминологию и основную дихотомию работы Розанова «О понимании», О. Н. Кулишкина устанавливает идейную связь между Шестовым и Розановым. Она настолько же реальна, насколько реальна и связь в области поэтики. Специально выбранная афористично-фрагментарная форма (у Розанова переросшая в отдельный жанр), художественные элементы как неотъемлемая часть философского произведения, акцент на целостное, интуитивное его восприятие[92] — вот главные объединяющие двух авторов черты. Таким образом, «Апофеоз беспочвенности» считается не просто собранием афоризмов (структурных «первоэлементов» шестовского текста[93]), а «фрагментарным макроцелым»[94], жанром, специально сформированным для адекватного выражения образа мысли философа.

Важнейшее влияние на формирование афоризма Шестова оказал Ф. Ницше. Близость раннего Шестова к Ницше выражается уже в том очевидном факте, что немецкий философ единственный был выбран главным героем сразу двух «больших» книг русского мыслителя. Ницше отдал предпочтение афоризму еще в работе «Человеческое, слишком человеческое» (1878) и в блестящем афористичном стиле писал позднейшие предисловия к своим ранним книгам (1886 года). Сам Шестов воспользовался формой предисловия в афористичной форме в сборнике «Великие кануны». Влияние стиля Ницше на поэтику

Шестова, естественно, не ограничивается заимствованием афористического жанра, не менее глубоко оно сказалось и на художественно окрашенном языке русского мыслителя.

Чисто афористические сочинения, однако, составляют лишь часть произведений автора. Вторым полюсом являются его «большие» книги и статьи, стиль которых вызывает не меньший интерес. Первые три «цельные» книги Шестова («Шекспир и его критик Брандес», «Добро в учении гр. Толстого и Нитше», «Достоевский и Нитше»), как и статьи в сборниках, формально связанные с проблематикой творчества великих мыслителей, содержат богатый биографический и творческий материал[95]. Эти черты как будто сближают названные произведения с жанром исследования в области истории культуры или философии. Но на самом деле все обстоит несколько по-другому. Шестов систематически нарушает правила настоящего исследования: не приводит фактов, которые могли бы критически обозреваться и на основе которых выводились бы определенные заключения; не соблюдает исторической последовательности событий; не считается с мнениями других исследователей и т. п. Более того, работы Шестова рассчитаны на то, что читатель уже знаком с фактами и традиционными взглядами на жизнь и творчество великих мыслителей. Задача произведений философа в другом: знакомые факты освещаются с разных сторон, взаимно сопоставляются и переворачиваются; известные мнения оспариваются и высмеиваются; разбивается реальная последовательность событий. Декларируемая цель — раскрыть внутренние переживания определенного автора, его «тайное», скрытые «последние» мотивы. Причем речь не идет о дешевом поиске подробностей интимной жизни и с этим связанных сенсаций. Шестов хочет «деконструировать» привычные клише, авторские или закрепившиеся в истории культуры, и добраться до онтологически более значимой плоскости в творчестве конкретного автора, чем та, которая открывается при помощи традиционного исследования. Однако возникает впечатление, что героям своих книг Шестов скорее «подсовывает» собственные проблемы и переживания и на настоящие факты обращает внимание лишь тогда, когда те совпадают с его замыслом. Более того, кажется, будто Шестов играет творчеством других авторов: он разбивает исследуемый материал на элементы, которые потом неоднократно складывает заново и образует из них новое целое. Тем не менее, такая игра не само-

цель, к тому же она носит определенный философский смысл. Таким образом, возникает комбинация совершенно разных подходов к формированию текста — фикции, присущей беллетристике и сенсационной «литературе факта», и философии. Сложно подобрать название для результата, который дает такая методика: в нем мы находим черты и философского романа (романа идей), и «литературы факта», и философского исследования. Так как шестовская поэтика на самом деле лишь «прикрывается» жанром исследования, которому на самом деле в своих приемах прямо противоречит, основную форму произведений философа можно определить скорее как *«антиисследование»*. Этот жанр, находящийся на перекрестье спекулятивного исследования, мистификации и биографического романа, можно считать личным вкладом Шестова в область поэтики русской философской прозы.

С шестовским жанром, который был нами условно назван «антиисследованием», тесно связан ряд специфических признаков. Одним из важнейших является особый способ *употребления чужого слова*. Поскольку большая часть произведений мыслителя основана на обсуждении жизни и творчества других деятелей культуры, естественно, в связи с этим цитируются многочисленные философские и беллетристические произведения. Но явление, обычно скорее служебное у других мыслителей, у Шестова приобретает значение конститутивное. Чужие мысли или проблемные узлы творчества (в данном случае не важно, настоящие они или фиктивные) являются опорной точкой для дальнейшего развития мыслей Шестова. Как и в случае с биографическими фактами, Шестов не анализирует цитатный материал, чужой текст в соответствии с его значением в контексте произведения другого мыслителя, а использует в сугубо своих целях. Более того, чужое слово оказывается инкорпорированным в шестовский текст до такой степени, что отличить, где заканчивается текст цитируемого автора и начинается собственно текст Шестова, чаще всего невозможно. Цитат и отрывков из чужих текстов у философа можно найти в изобилии, и поэтому его собственное слово кажется как будто затерянным среди других дискурсов. Однако на самом деле дело обстоит ровно наоборот: чужие тексты оказываются растворенными в собственном тексте Шестова, который как следствие претендует на роль некоего *супертекста*.

Отметим и некоторые другие особенности употребления цитат у Шестова. Процитировав в начале своего произведения

какой-то значительный пассаж другого мыслителя, Шестов многократно повторяет цитату на протяжении всего текста, часто в видоизмененном или сокращенном виде. Вначале обычно приводится более длинный чужой отрывок, который в дальнейшем сокращается до малого изречения или даже до единственного слова (например: «fiat», «необходимость», «parere», «jubere», «подполье» и др.). Эта сокращенная форма заменяет собой полную цитату и более того — превращается в символ, представляющий творчество определенного автора, группы мыслителей или даже целое направление мысли (у позднего Шестова и мысль как таковую). На протяжении текста цитата становится более и более самостоятельной, претензии Шестова уже предъявляются лично ей, и она таким образом не только *метонимически* представляет своего первоначального автора, но и *персонифицируется*. Аналогично автор работает и с важными для него ключевыми ситуациями или проблемами жизни и творчества других мыслителей: они обычно приводятся в начале произведения и в дальнейшем регулярно появляются вновь, обсуждаются, сопоставляются с другими фактами. Такое их регулярное возвращение ритмизирует текст, превращаясь тем самым в его своеобразный *рефрен*.

Следующая особенность употребления цитат в рамках шестовского «антиисследования» связана с частым сопоставлением двух (иногда и большего числа) авторов (Ницше и Достоевский, Ницше и Толстой, Шекспир и Брандес и т. д.). Обычно каждый из них представлен одной или несколькими цитатами, которые на протяжении текста сопоставляются и выстраиваются в *контрапунктные* соотношения. Образуются целые ряды мыслителей — борцов с разумом, которым противостоят мыслители — служители разума. Шестов заново строит историю философии: сначала разбивает ее на мелкие элементы (отрывки из жизни мыслителей, короткие цитаты), а потом из них составляет картину какой-то вневременной борьбы идей. Он здесь выступает кем-то наподобие режиссера религиозно-философской драмы. История религии, философии или литературы превращается в драматизированное целое, только место героев пьесы занимают мыслители. И подобно тому, как разные персонажи представлены разными актерами, так и разные мыслители у Шестова представляются определенными цитатами.

Остановимся также на проблеме иноязычных цитат. Цитирование текстов в подлиннике было, конечно, принятым стан-

дартом того времени, но сочинения Шестова прямо пестрят иноязычными цитатами, которые образуют своеобразную, мозаичную стилистическую структуру. Эта черта поэтики со временем станет усиливаться в его творчестве: исследователи будут отмечать, например, странную привычку позднего Шестова цитировать Библию на латыни, т. е. на чужом языке, но не на языке оригинала[96]. Важной составляющей являются краткие иноязычные изречения или отдельные слова (fiat, anankh и др.), как-то репрезентирующие определенного автора или идею. Такую же роль играют иноязычные эпиграфы и другие эмблематические элементы шестовского текста.

Тесным образом с композицией шестовского «антиисследования», а в каком-то смысле и философией мыслителя в целом, связана проблема маски и стилизации. Шестов не стремится представить «героев» своих произведений — выдающихся деятелей мировой культуры — в подлинном виде, но предлагает их *сильно стилизованные* образы. Если целью традиционного исследования по истории мысли или литературы должно быть максимальное приближение к творчеству изучаемого автора, то Шестов в своем «антиисследовании» поступает прямо наоборот: заимствует уже известный персонаж истории культуры и «обрабатывает» его в соответствии со своими нуждами. Стилизацией следует считать само стремление Шестова «раскрыть» внутреннюю, скрытую от чужих глаз «секретную» жизнь своих героев. Шестов «обнаруживает» в источниках неизвестные причины тех или иных жизненных и литературных поступков своих героев, подчеркивает их разного рода «скрытые» кризисы и роковые жизненные переломы. Сюжетная линия ранних книг Шестова составлена из одних и тех же идеологических переворотов: протагонисты его сочинений сначала веруют в добро, разум, мораль, затем начинают сомневаться и открывают для себя мир отчаяния и ужаса, но впоследствии обычно возвращаются к предыдущему способу внешней веры, избегая страшного знания, которое перед ними открылось. Все это подается как утверждение, не требующее фактической мотивировки. Шестов указывает даже конкретное время, когда в жизни его героев произошли те или иные переломы, но эти факты обычно резко расходятся с известными научными данными[97]. Далее Шестов усматривает у своих «подопечных» какое-то расщепление творческой личности на две части: настоящую, выражающую внутренние переживания и опасения героя, и

публичную, «проповедническую», где тот хочет что-то скрыть от себя и других. Такому «расщеплению» подвергаются по меньшей мере Ницше, Достоевский, Толстой (а в более поздних произведениях и другие мыслители)[98]. Не важно, как это в точности было на самом деле, важно, чтобы сквозь по-шестовски организованные факты проявилась нужная идея или ее аспект. Стилизации и обработке подвергается не только «внутренняя жизнь» персонажей (которая постороннему все равно не доступна и поэтому и не может стать предметом строго научного исследования), но и уже известные факты их жизни. Иногда можно встретиться и с утверждениями, явно не соответствующими биографической действительности. Достоевский, например, согласно Шестову, никогда не читал Канта и Гегеля[99], Платон у него очень хорошо знал закон Аристотеля[100] и т. д. Эти «недостатки» нельзя считать просто ошибкой автора (такие претензии можно было бы предъявлять лишь настоящему научному исследованию): в шестовском тексте они не только допустимы, но и непосредственно вытекают из приема стилизации. Кажется, что исследуемые авторы нужны Шестову именно в том виде, какой им этот мыслитель навязывает. Таким образом, в шестовских текстах мы встречаемся с неким художественно-философским *образом* автора[101].

Такой прием необходим Шестову для выражения собственной позиции. За шестовской стилизацией стоит феномен авторской маски. Уловить его собственную позицию, как правило, очень трудно[102], она обычно скрывается за творчеством или биографическими фактами другого автора. Этим можно объяснить и принципиальную недосказанность, смысловую «таинственность» текстов философа.

Поэтике произведений Шестова свойственно смешение разных стилей, жанров и пластов мысли. Взаимно несопоставимые выражения и целые дискурсы в его текстах оказываются рядом друг с другом. Это смешение можно описать на разных уровнях, по возрастающей.

На уровне *лексики* в шестовских текстах мы встречаемся с парадоксальным сочетанием разговорных экспрессивных выражений с элементами высокого стиля, в частности — библейскими (прежде всего ветхозаветными) оборотами и выражениями.

На *стилистическом* уровне здесь чередуются разные тона: мы то встречаемся с напряженно полемическим стилем, в ко-

тором присутствует диалогический элемент, то с иронией и сарказмом, употребляемым в адрес противников, то с нескрываемым пафосом.

На уровне *дискурса* Шестов любит сопоставлять разноприродные и порой несопоставимые культурно-семантические ряды: «Может прав был Ахилл: лучше быть поденщиком в этом мире, чем царем в мире теней, и прав был Экклезиаст — лучше быть живым псом, чем мертвым львом. И Ренан, быть может, прав: не следует рисковать даже в области философии. Но Толстой стал Толстым...»[103] Здесь Шестов ставит на один уровень мифологический (Ахилл), ветхозаветный (Экклезиаст), критико-богословский (Ренан) и литературный (Толстой) пласты мысли.

Этот прием, одинаково проявляющийся на лексическом, стилистическом и дискурсивном уровнях, отчасти напоминает феномен травестии. Но целью Шестова не является простое пародирование сопоставляемых дискурсов. Путем их взаимного сопоставления автор снимает ореол мнимой абсолютности и указывает на более глубокие планы, стоящие за ними.

Очевидна диалогичность и полемичность сочинений Шестова. Традиционные концепции им высмеиваются, частично пародируются, травестируются. В борьбе с ними Шестов не строит аргументацию по правилам философской полемики, которая при недискурсивности текста практически невозможна. Он смешивает аргументы ad hominem и ad ideam — прием, уже со времен Сократа не допустимый в серьезной философской дискуссии. Сама его трактовка идей и жизненных фактов не соответствует общепринятым правилам. Таким образом, шестовский способ аргументации тесно соприкасается с приемами эристики, при которой победа в полемике остается за личностью, а не за идеей. В отличие от настоящего философского диалога, эристика в своих приемах не отказывается от демагогии — демагогия присутствует и в произведениях Шестова.

Можно задаться вопросом, каким именно образом стилизована позиция самого Шестова. Мыслитель сознательно пользуется приемами эристики, демагогии и маски, хотя знает, что они для новоевропейской философии не допустимы (поэтому и философская классика никогда не захочет воспринимать его на равных с собой). И все-таки Шестов этими приемами пользуется — именно в насмешку над традиционной философией. И, несмотря ни на что, сам себя неоднократно называет философом. Хотя его произведения по своей форме антифилософич-

ны, их он будет считать единственной настоящей философией. Его отношение к философии напоминает позицию *юродивого*, находящегося за пределами принятых в обществе правил, но при этом резко его критикующего и на самом деле ведущего более праведный образ жизни. Стилизация самого Шестова — это именно стилизация под какое-то филюсофское юродство[104]. Мыслитель находится за пределами принятой формы философствования (принятого способа жизни), сознательно нарушает ее правила, провоцируя и обличая тех, кто считает правыми себя. На самом деле философ (праведник) — только он. Юродство связано с принципом карнавализации. Кстати, Шестов еще до Бахтина в своих интерпретациях Достоевского обнаруживал карнавальные черты творчества этого писателя. Именно Достоевский в шестовской интерпретации (которая стилизована согласно нуждам автора) часто играет роль подобного философского юродивого-праведника. Прежде всего он типично карнавальным жестом отказывает разуму в его правах: «Достоевский на доводы, которые ему представляют, отвечает — показывая кукиш и высовывая язык. И считает это возражением»[105]. По Шестову, Достоевский в своих «Записках из подполья» ведет себя по отношению к рационалистической мысли как праведник-юродивый по отношению к грешному обществу. Так же ведет себя Шестов в отношении истории философии или разума вообще. Именно карнавальный жест должен указать на более глубокое и подлинное проникновение в истину, чем у других мыслителей.

Итак, смешивание разных стилей в рамках шестовского текста должно служить травестированию привычных дискурсов и отсылать к глубинному пласту философствования. Решению тех же задач служит у Шестова особый жанр «антиисследования», так же, как и афоризм, разбивающий монологический философский трактат на мелкие фрагменты. Но целью здесь является не разложение целого, а, напротив, созидание, образование супертекста наподобие розановского «уединенного». Поэтика Шестова свидетельствует, что его творчество тесно связано с общими тенденциями культуры серебряного века. Если розановскую манеру письма можно считать импрессионистской, то применительно к Шестову скорее следует говорить об *экспрессионизме*, с которым его сближают острота эмоциональности, сгущенные краски и настойчивость аргументации.

Шестов в каком-то смысле «удавшийся футурист». Большинство возражений и упреков в адрес философа коренится

именно в непонимании «авангардного» характера его стиля. При всех возможных оговорках, истинная интенция сочинений Шестова — интенция именно философская. Не удивительно, что за Шестова в вопросе его философичности заступился Розанов — в одной из самых проникновенных рецензий, посвященных книге «Апофеоз беспочвенности»: «<...> только начиная с Шопенгауэра, мы стали замечать в философе еще поэта, художника, демагога, "пророка" — цельную личность вместо хорошо отпечатанной, переплетенной и поставленной на полку книги <...> Философия потеряла старую форму. Но потеряла ли она прежнюю задачу? Напротив: она и сбросила старую, изжитую и уже начавшую прикрывать собою ложь форму, чтобы сохранить верность вековечной задаче своей. Философия ведь не только есть "истина" или "система истин", сколько неустанное к ней стремление, ее искание»[106].

П. А. Флоренский

Поле деятельности Флоренского было чрезвычайно широким и многообразным. Оно включало в себя философию, богословие, математику, естественные науки, искусство и др. Именно эта *полидисциплинарность* больше всего повлияла на стиль произведений мыслителя и, в частности, на его важнейший дореволюционный труд «Столп и утверждение Истины» (1914). Практически все названные выше области человеческой деятельности, с которыми тесно была связана русская философия рубежа XIX–XX вв., отразились в поэтике Флоренского. И, конечно, сам мыслитель оставил в каждой из них очень выразительный след.

Наиболее типичным для Флоренского жанром является *исследование*. Под него можно подвести большинство работ философа. Поле исследований мыслителя чрезвычайно широко. Если остановиться лишь на научных исследованиях, то здесь представлены математика и геометрия, естественные науки (биология, физика и др.), науки технические, широкий диапазон гуманитарных наук (языкознание, фольклористика, история искусства, история культуры, педагогика и др.). Несмотря на несомненные достоинства, сочинения Флоренского в этом жанре все-таки нельзя считать привычными научными исследованиями. Прежде всего, его труды не созданы строго в рамках какой-то одной науки. Автор не ограничивается методо-

логией и терминологией отдельной конкретной отрасли знания — он чередует подходы и понятия разных научных дисциплин. Даже в нынешнюю эпоху с ее модой на полидисциплинарность скачки Флоренского из одной научной дисциплины в другую кажутся довольно резкими.

Ситуация осложняется тем, что Флоренский в своих исследованиях не ограничивался лишь дискурсом науки. Он занимался также философией, богословием, искусством, литературой, и присущие им стилистические особенности встречаются в его исследованиях на равных с чертами сугубо научного письма. Типичнейшим примером тому является цикл «У водоразделов мысли» — сборник исследований, который, однако, открывается лирической прозой, включает в себя ноты, богословские и философские построения. «У водоразделов мысли» — стилистический конгломерат разных дискурсов, попытка построения более высокого целого. При этом каждое исследование в его рамках — самодовлеющая монада, отображающая синтетическое единство всего цикла[107]. Свидетельство тому — анонс этого цикла в конце книги «Мнимости в геометрии» (1922): «Издательство "Поморье" приступило к печатанию труда П. А. Флоренского "У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики)". Под таким названием предполагается издать ряд выпусков, объединенных общим замыслом, но так, что каждый выпуск имеет и самостоятельное значение»[108].

Роль исследования в рамках творчества Флоренского можно понять, лишь задумавшись над творческим методом мыслителя в целом. Флоренский может заниматься какой-то проблемой, связанной с отдельной дисциплиной, но смысл исследования — соотнести эту проблему со всем мировоззрением автора. Поэтому в пределах одной дисциплины ему оставаться трудно. Исследования Флоренского — как будто отдельные осколки большой мозаики его миросозерцания. Таким образом, каждое исследование содержит определенный фрагмент, более или менее связанный с остальными, с цельной философией Флоренского. Но так как он не изолирован от этого целого, то не может оставаться замкнутым сам в себе, без отсылки к своей связи с другими сферами. Здесь мы встречаемся со стилистикой, сформированной совокупностью исследований по разным наукам, разным областям знания. Их терминология и методология, однако, ввиду общей интенции входят в одно поэтологическое целое. Позднее Флоренский так будет описывать свою методику: «Темы набегают друг на друга, нагоняют друг дру-

га, оттесняют друг друга, чтобы, отзвучав, уступить потом место *новым* темам. Но в новых — звучат старые, уже бывшие. Возникая в еще неслыханных развитиях, разнообразно переплетаясь между собою, они подобны тканям организма, разнородным, но образующим единое тело: так и темы диалектически раскрывают своими связями и перекликами единство первичного созерцания. В сложении целого каждая тема оказывается так или иначе связанной с каждой другой: это — круговая порука, ритмический перебой взаимопроникающих друг друга тем. Тут ни одна не главенствует, ни в одной не должно искать родоначальницу»[109].

Тема — основа мысли Флоренского. И очевидно, что поиск темы и ее связей будет проводиться именно в рамках жанра исследования. А оно у философа будет не только полидисциплинарным, но и синтетическим, несмотря на свою кажущуюся раздробленность и фрагментарность.

Большинство частей цикла «У водоразделов мысли» основано на разного рода лекциях, прочитанных автором. Это лишь подчеркивает важное значение *академических жанров* (лекций, речей, докладов) в творчестве Флоренского. Курсы лекций стали также основой таких сочинений, как «Философия культа», доклады, в свою очередь, легли в основу «Обратной перспективы», «Храмового действа как синтеза искусств» и др.

Как теолог Флоренский использует многочисленные элементы *жанров церковной словесности*. Так, в его творчестве мы встречаемся с подражанием формам *житийной,* и, в частности, *патериковой, литературы* — например, в таких сочинениях, как «Соль земли (то есть Сказание о жизни Гефсиманского Скита иеромонаха Аввы Исидора, собранное и по порядку изложенное недостойным сыном его духовным Павлом Флоренским)», посвященном личности духовника Флоренского, и «К почести вышняго звания (черты характера архим. Серапиона Машкина)», где описывается загадочная личность одаренного монаха. В обоих сочинениях ярко выражен комизм, который тесно связан с юродствующим характером описываемых героев. Р. А. Гальцева в тексте, посвященном жизни о. Серапиона (Машкина), усматривает карнавальный аспект и считает фигуру архимандрита стилизованным и *комизованным* образом самого Флоренского, своеобразной *мистификацией*[110]. Вопрос мистификации в случае с сочинением об о. Серапионе можно считать пока открытым, но общий комизм, присущий этим произведениям, стилизует их именно под вышеупомянутые тра-

диционные церковные жанры. Черты богословской стилизации в поэтике Флоренского были отмечены и в связи с выходом работы «Столп и утверждение Истины», которую Бердяев оценил как явление «стилизованного православия»[111]. Все это задается сознательной установкой Флоренского, о чем, в частности, свидетельствует его известная автохарактеристика: «Свое собственное мировоззрение Флоренский считает соответствующим по складу стилю XIV–XV вв. русского средневековья, но предвидит и желает другие построения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью»[112]. Принципу архаизирующей стилизации у Флоренского соответствует также своеобразная и свободная авторская пунктуация, подчеркивающая, что «в древности», которой подражает мыслитель, «не было знаков препинания»[113].

Важную часть наследия Флоренского составляют *художественно окрашенные* произведения. Мыслитель всегда придавал большое значение искусству. В период с конца 1903 по начало 1905 г. он был очень близок кругу символистов, прежде всего младших — Вяч. Иванову и А. Белому[114] — и печатался в символистских и околосимволистских журналах «Весы» и «Новый путь». Сам также писал стихи, вдохновленные, как и творчество младших символистов, мистической лирикой Вл. Соловьева. Подготовил (хотя и не выпустил отдельным изданием) сборник стихов «Ступени», большая часть которого вошла в состав иного сборника — «В Вечной лазури» (1907). Неопубликованными остались многие иные стихотворения, а также поэмы «Святой Владимир» и «Оро». Влияние символистов, прежде всего творчества А. Белого, на эти произведения очевидно. Само название сборника «В Вечной лазури» «перекликается с названием сборника Андрея Белого “Золото в лазури”»[115], в поэмах «Эсхатологическая мозаика» и «Оро» очевидно влияние жанра «симфоний» А. Белого[116]. Литераторы-современники и собственное поэтическое творчество оказали чрезвычайное влияние на формирование стилистики основных произведений автора. Его следствием стало обращение к *лирической прозе*, которую Флоренский активно использовал во многих своих сочинениях («На Маковце», «В Вечной лазури», «Небесные знамения», отчасти «Храмовое действо как синтез искусств», некоторые места «Столпа...»). Лирически окрашенная философская проза непосредственно соотносит творчество Флоренского с таким характерным стилистическим явлением «серебряного века», как импрессионизм. Импрессионистские

черты творчества философа отмечались уже современниками — достаточно вспомнить бердяевскую характеристику «осеннего настроения» «Столпа...»[117]. С писателями-импрессионистами и А. Белым как автором «Симфоний» Флоренского роднит также сознательное акцентирование *«музыкальной»* стороны прозы (например, решение поместить ноты в очерке «На Маковце», сюжетно-композиционный «симфонизм» поэмы «Святой Владимир» и т. п.).

Нужно отметить и важную роль *изобразительной* стороны в поэтике сочинений Флоренского. Уже свой первый сборник стихов «Ступени»[118] автор снабдил многочисленными формами каллиграфически оформленных шрифтов, подражающих древнееврейской (с. 24), китайской (с. 27), арабской (с. 28) и кириллической (с. 26, 40, 53, 62, 69, 79, 82) графике. Графическое оформление текста тут становится важным фактором его содержания. При создании журнала «Маковец» мыслитель теоретически сформулирует эти принципы применительно к своему периодическому изданию: «Обложка журнала должна в каком-то отношении органически входить в книжку журнала как цельное произведение книжного искусства <...> обложка <...> будет схемою его единства. <...> можно сказать, обложка — это самый журнал. <...> ею осуществляется живая связь отдельных статей, может быть между собой порознь вовсе не согласованных, может быть полемизирующих. В ней созерцательно предстоит нам духовная **форма** журнала со всем его многоразличным содержанием»[119]. И совершенно закономерно, что, как и Розанов, Флоренский стремился сопровождать свои книги рисунками и фотографиями.

Однако художественная и музыкальная окрашенность многих произведений Флоренского не является самоцелью — она служит утверждению философского целого. Ее необходимо воспринимать прежде всего в контексте стремлений мыслителя к синтезу искусств и разных форм творчества в едином духовном пространстве. Как выразился сам Флоренский, «искусство невыделимо из состава целостной культуры, а понимание искусства не может быть установлено вне общего понимания жизни»[120]. Тот же тезис автор отстаивает и в докладе «Храмовое действо как синтез искусств», где отрицается возможность правильного восприятия иконы вне храмовой среды и утверждается необходимость ее сочетания с другими видами церковного искусства — пением, архитектурой, литургической хореографией и др.

Большое значение в творчестве Флоренского имел *эпистолярный жанр* и его разнообразные модификации. Так, под корпус писем стилизованы весь «Столп и утверждение Истины», некролог «Памяти Владимира Францевича Эрна», введение к циклу «У водоразделов мысли»; текст «На Маковце» изначально возник как письмо к В. В. Розанову и т. д. Работа «Вопросы религиозного самосознания» стилизована даже под популярный в то время жанр переписки с народом[121]. Отдельного внимания заслуживает и личная переписка Флоренского, с которой постепенно начинает знакомиться широкий читатель[122]. Частные письма мыслителя с точки зрения стилистики и композиции чрезвычайно любопытны. Среди наиболее ярких образцов жанра — послания Флоренского детям, написанные в заключении: «Письма из лагерей представляют собой на редкость цельное и завершенное произведение. В композиционном плане, как литературное произведение, они имеют выраженную завязку, медленно развивающийся сюжет и трагический финал»[123]. Жанр письма, очевидно, привлекал Флоренского своей интимностью; не случайно его форма использована в сочинениях, которые каким-то образом связаны с узким кругом друзей (прежде всего участников «кружка ищущих христианского просвещения») и порой несут в себе что-то, поддающееся полному выявлению лишь применительно к адресату. «Это "что-то" должно быть раскрыто, и раскрыто тем, кто в той или иной степени сродствен автору по мироощущению,— отсюда обращенность к личности, лицу, а не к среднестатистическому индивиду, абстрактной публике»[124].

Важнейшим из завершенных произведений Флоренского считается «Столп и утверждение Истины». С точки зрения композиции это крупное и сложное произведение, и его жанр определить трудно. В структурном отношении оно представляет собой компендиум разнообразных поэтико-стилистических образований, с которыми автор работал ранее. «Столп...» объединяет все приведенные выше жанровые установки и служит первым целостным примером их системного синтеза (попытка построения синтетического целого на иных принципах предпринята в цикле «У водоразделов мысли»).

«Столп...» содержит авторское определение жанра уже в своем заголовке: «Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах». Это определение — сознательный парадокс. *Теодицея* — разновидность классического философско-богословского *трак-*

mata, берущего начало у Лейбница в начале XVIII века. В истории богословской и философской мысли это вполне традиционная форма, которая подразумевает прежде всего систематическое рассмотрение вопроса об отношении Бога к тварному миру. Странным поэтому выглядит сочетание теодицеи (обычно — трактата) с жанром эпистолярным («...в двенадцати письмах»), так как переписка подразумевает обратный по отношению к трактату подход: субъективность, интимность, обращенность к определенному адресату. Уже само название произведения, таким образом, оказывается антиномичным, и предопределяет основной метод книги. Субъективистскую доминанту трактата отмечает Флоровский: «Книга Флоренского намеренно и нарочито субъективна. И не случайно она в типе дружеской переписки. Это, конечно, литературный прием. Но он очень тонко передает самую тональность духовного типа»[125]. Другое, и далеко не последнее, антиномическое определение жанра этой книги мы встречаем и в самом начале ее предисловия: «живой религиозный опыт, как единственный законный способ познания догматов»[126]. И это лаконичное определение сочетает два противоположных теологических подхода — субъективное проживание веры («живой религиозный опыт») и ее объективное богословское определение («познание догматов»). Поэтому не удивительно, что и стиль этого сложного произведения будет в себе антиномически сочетать черты жанров как *церковно-богословских*, так и *субъективно-художественных*.

С момента публикации книги большое внимание привлекло к себе ее *внешнее оформление*. Прежде всего очевидна *стилизация* труда под старинные книги — особенно церковные. Автор лично следил за типографскими работами, тщательно подбирал шрифты, отдельно для основного текста, отдельно — для отступлений и примечаний[127], и все это в четырех алфавитах (кириллица, латинская, греческая и древнееврейская графика). Книга была специально напечатана мелким шрифтом, чтобы читатель был вынужден во время чтения погрузиться в текст. Как некогда делал Сковорода, Флоренский для каждой главы подобрал старинную виньетку с латинской надписью, книга снабжена несколькими рисунками и чертежами. Благодаря подчеркнуто научным установкам автора мы встречаемся здесь с графами и таблицами, не говоря уже о математических и логических формулах. Книга — сложное и продуманное целое, которое при этом стремится к образованию художественного единства, артефакта. В этом стремлении Флоренский сле-

дует общей тенденции эпохи постсимволизма, когда на подъеме находилась культура книги, стремившейся стать «книгой “как таковой”, неповторимым художественно-эстетическим фактом»[128]. Этой цели и служит распространенная в то время стилизация под архаику. Внешнее оформление «Столпа» органично дополняет внутреннее содержание. Более того: все изобразительные элементы, вплоть до графических символов, взаимно соотнесены и образуют единое синтетическое целое.

Непроста также структура самого текста «Столпа и утверждения Истины». Книга делится по крайней мере на три части: *собственно текст* книги (12 «писем») занимает чуть больше половины места; далее следуют пространные *отступления* и *примечания* (дополненные «разъяснением некоторых символов и рисунков»). Но таково лишь первичное деление — в каждой части текст подвергается дальнейшему иерархическому членению. Во всех частях мы встречаемся с пространными отступлениями и экскурсами, выделенными особым шрифтом и потому образующими обособленные фрагменты. Кроме того, здесь наличествуют и многочисленные, более или менее пространные, цитаты, в своем большинстве — иноязычные. Таким образом, возникает несколько взаимно переплетающихся принципов членения текста. Со сложной структурой мы сталкиваемся и на более низком уровне: для выделения отдельных слов или частей текста автор употребляет практически все привычные способы — и разрядку, и курсив, и жирный шрифт, и кавычки. Если попытаться определить всю иерархизованную структуру текста, нужно отказаться от сравнения с двухмерной «мозаикой», о которой мы говорили в связи с Шестовым, и выйти к более сложному, трехмерному определению. Сложная иерархическая структура книги подчеркивает синтетический характер произведения.

«Столп и утверждение Истины» является книгой-синтезом творческих стремлений Флоренского. В ней сведены воедино элементы всех упомянутых нами жанров, начиная с исследования по отдельным наукам (математика, геометрия, лингвистика, история искусства), богословским дисциплинам (догматика, литургика, история церкви, эклезиология, библеистика, экзегетика и др.) и, естественно, философии (история философии, логика, гносеология, метафизика). Книга подвергается по крайней мере двойной стилизации — *церковной* и *эпистолярно-художественной*. *Церковная стилизация* проявляется в рамочных элементах — посвящении («Всеблагоуханному и Пречистому

Имени Девы и Матери»), доксологических заключительных формулах (в конце основного текста и в конце целой книги), обильных цитатах из Библии и творений св. Отцов, архаизирующем языке с множеством церковнославянизмов. Таким же смыслообразующим жанровым ориентиром является и сам выбор формы теодицеи, которому действительно соответствует содержание книги. Нетипичным для богословско-философского трактата является другой стилистический вектор — *эпистолярно-художественный*. Теодицея обычно оформлялась как чистый трактат (как, например, «Оправдание Добра» В. Соловьева). Парадоксальное сочетание отвлеченного содержания и субъективной, диалогической формы импрессионистских писем позволяет Флоренскому сделать предмет его книги для читателя объектом сугубо личных переживаний и таким образом выйти за рамки чисто философского или богословского дискурса. Сходную роль играет и художественный план книги с его эмоционально-эстетическим зарядом.

«Столп и утверждение Истины» свидетельствует о том, что священник Павел Флоренский в своем творчестве, пожалуй, наиболее ярко и последовательно из всех русских мыслителей «серебряного века» воплотил в жизнь свойственные эпохе символизма и постсимволизма стремления к синтезу разных сфер человеческой деятельности, тем самым осуществив заветную мечту славянофилов и В. Соловьева.

Н. А. Бердяев

В произведениях Бердяева заметно преобладают элементы философской эссеистики. Казалось бы, многие из его произведений начала XX века можно отнести к другим, более «традиционным» философским жанрам, например — к исследованию (в частности, по истории русской философии: «Алексей Степанович Хомяков», «К. Леонтьев — философ реакционной романтики» и др.) или даже трактату («Смысл творчества»). Тем не менее, эссеистский характер доминирует и в этих произведениях. Эта черта сохраняется на протяжении всего творческого пути Бердяева. Эссеизмом насыщены и его своеобразный труд по истории отечественной мысли «Русская идея», и «Самопознание» — «опыт философской автобиографии», согласно авторскому определению жанра. Эссе у Бердяева полностью заменяет собой остальные жанровые формы и вполне удовлетворяет «вольному» характеру мысли автора.

Специфика раннего творчества Бердяева заключается в относительно большей фрагментарности его сочинений — книги данного периода не назовешь цельными произведениями даже в сугубо бердяевском смысле. Работы «Sub speciae aeternitatis», «Духовный кризис интеллигенции», «Философия свободы», «Судьба России» по своей композиции — сборники статей, рецензий и прокламаций, по большей части уже ранее напечатанных. Но наблюдается и определенная эволюция. В то время как «Новое религиозное сознание и общественность» (1907) еще имеет характер цельного произведения скорее на уровне «общего духа», чем по своей внутренней структуре, «Смысл творчества» (1916), написанный в стиле «эссеистского трактата», демонстрирует некоторый отход мыслителя от прежних принципов выстраивания своей философской прозы и предвосхищает пореволюционные, «тематические» труды, принесшие впоследствии Бердяеву мировую известность.

В. В. Зеньковский, оценивая стиль бердяевских произведений, подчеркивает их публицистичность, и даже сплетение элементов публицистики с проповедью[129]. Справедливость подобных характеристик признает и сам Бердяев; свою книгу «Sub speciae aeternitatis» он в послесловии назвал «опытами философской публицистики»[130]. Черты публицистичности и профетичности помещают бердяевские тексты в общий господствующий контекст эпохи русского религиозно-философского ренессанса. В дальнейшем Зеньковский подчеркивает черты *самостилизации*, которую он усматривает у Бердяева в сосредоточенности на индивидуальных исканиях и личных переживаниях: «<...> в каком-то смысле все его книги есть *повесть о самом себе*, о своих сомнениях и трагических конфликтах»[131]. Если сфокусировать внимание на ранних произведениях Бердяева, то можно констатировать в них большую долю программной заданности и, в соответствии с общим «партийным» духом мысли начала XX века, повышенную «воинственность» и полемичность, проявляющуюся уже в названиях самых разных статей («Борьба за идеализм», «Против "максимализма"», «Распря Церкви и государства в России», частое употребление слов «кризис» и т. д.).

Исследуя логико-повествовательные закономерности бердяевского текста, мы и здесь наблюдаем установку на фрагментарность. Бердяев не развивает дискурсивно свою мысль, его предложения не вытекают последовательно друг из друга. Напротив, отдельные фразы связаны со своим контекстом доста-

точно вольно и выступают как самодовлеющее целое. Иногда создается впечатление, что бердяевское эссе — лишь совокупность относительно автономных мыслей, относящихся к определенной теме или темам. Завершенное и самодостаточное предложение функционирует в тексте скорее как изречение или афоризм, чем как часть нарративно-структурного целого. Как отмечает Зеньковский, «часто читателю трудно уловить, отчего данная фраза следует за предыдущей: порой кажется, что отдельные фразы можно было бы легко передвигать с места на место — настолько неясной остается связь двух рядом стоящих фраз»[132]. Таким образом, стиль сочинений Бердяева можно обозначить как промежуточный, стоящий на полпути от эссе к афоризму.

Если обратиться к синтаксической структуре предложения в текстах философа, то и здесь мы находим аналогичные черты. Бердяев любит в большом количестве пользоваться синонимическими конструкциями, однородными членами, разного рода повторами. У него часто встречаются обособленные элементы, приложения и уточнения; предложение дополняется вводными словами. Учитывая особенности русской орфографии, где все такие единицы выделяются при помощи запятых, и минимальное использование союзов и других средств семантически акцентированного соединения членов сложного предложения, бердяевское письмо оставляет впечатление совокупности самодовлеющих элементов, вольно друг с другом объединенных в одно целое. Структура предложения, таким образом, основана не на логической последовательности мысли (предположение — вывод, причина — следствие и т. п.), а скорее на ассоциативном сопоставлении отдельных составных частей в рамках фразы.

Нет необходимости доказывать тот факт, что такой стиль прямо противоположен стилю, сложившемуся в философии Нового времени, в которой каждая вновь формулируемая мысль в идеале должна строго выводиться из мысли предыдущей, а последовательность предложений не может быть случайной или произвольной. Бердяевская стилевая установка при этом сложно соотносится с присущей русской мысли начала XX века тенденцией к реформе философского письма. «Прежде всего — глубокий упрек *философской* книге: автор высказывает, а не доказывает. Слышим проповедника, но не видим философа»[133],— полемически замечает Розанов, улавливая очень существенную черту стиля Бердяева. «Философ свободы» оказывается антидис-

курсивным, монологичным — он «высказывает», а не «доказывает». На рубеже XIX и XX вв. русские мыслители для себя открывали новый, «диалогический» способ мышления (эту черту мы отмечаем и у Флоренского, и у Розанова, и у Шестова); в этом отношении Бердяев близок, как ни странно, скорее к стилю философии XIX века.

Переходя к лексическим особенностям произведений Бердяева, мы можем заключить, что специфический характер его афористичного эссеизма приводит иногда к чрезмерной обобщенности высказывания и фразерству. Он часто употребляет отвлеченные термины, которыми некоторые предложения оказываются буквально перегружены. В принципе это традиционный стилистический признак философского текста. Но в классическом философском сочинении различные термины используются автором в четко определенном значении, последовательно выводятся друг из друга. Употребление же их Бердяевым в рамках поэтики философствующего эссе-афоризма специфично. У Бердяева термин обычно связан только с одним предложением и функционирует как самостоятельное слово с аморфной семантикой. Так как автор не определяет свое понимание конкретного термина, тот не имеет закрепленного значения и читатель свободен в его толковании. В качестве примера приведем второе предложение из работы «Новое религиозное сознание и общественность»: «Я *реалист* и *объективист* по своим стремлениям, стою под знаком ныне незримо совершающегося *всемирно-исторического перехода к религиозному универсализму*, но назовут меня *романтиком* и *субъективистом* за мой литературный темперамент, но поверхность настроения моей книги может показаться *индивидуалистической*»[134]. Все выделенные термины обширны и неопределенны, и если автор претендует на философичность, то он должен объяснить, что под ними подразумевается. Бердяев такого определения не дает, в следующем предложении он уже будет рассуждать о другом — и так на протяжении всего текста. У читателя, тем не менее, создается некое единое впечатление о содержании книги, но ввиду неопределенности общих понятий оно возникает на основе скорее ассоциативно-эмоциональной, чем философско-рационалистической.

Философское эссе в изводе Бердяева со временем приобрело несомненное изящество. Его поэтика и стиль явно эволюционировали — в сторону большей художественной отточенности и завершенности. Как и у Розанова, в сочинениях Бер-

дяева важную роль играет поэтика спонтанности и сиюминутного вдохновения при порождении высказывания. И эта черта также сближает тексты мыслителя скорее с художественной, чем с собственно философской литературой, укладываясь в общее русло синтетических тенденций эпохи «серебряного века».

* * *

К концу XIX в. философия в России успела пройти длинный путь, на протяжении которого она сформировалась как полноценный культурный дискурс. Были созданы классические тексты, возникли более или менее четко разграниченные виды философского письма — академического, теологического и «интеллигентского» (славянофильского и западнического) — с их опознаваемой стилистикой и поэтикой[135]. На рубеже столетий философия смогла не только воспользоваться накопленным опытом, но и попытаться изменить свой характер в целом. «Серебряный век» для философии, как и для культуры в целом, стал эпохой особо динамичного развития, расшатывания традиционных устоев, поиска новых путей. При этом близость к художественной культуре с ее установкой на синтез и стилистический эксперимент оказала определяющее влияние на поэтику русской философии.

Поэтико-стилистический синтез — центральная черта русской мысли того времени. Синтеза предполагалось достичь, двигаясь одновременно двумя путями: во-первых, через сближение поэтики философского высказывания с фактурой текстов, порожденных другими сферами человеческой деятельности, и, во-вторых, через собственно внутрижанровые трансформации философского письма. Философия заимствовала стилистические приемы прежде всего из литературы, но влияние на русскую мысль оказали и другие виды искусства (музыка, живопись), а также религия, наука и публицистика. Но влияние это было разнонаправленным: определенные поэтико-стилистические приемы философских текстов, в свою очередь, вдохновляли литературу, публицистику и т. д., способствовали расшатыванию их ранее устоявшихся границ.

Жанровая эволюция собственно философских текстов заключалась прежде всего в переориентации на художественно, публицистически и богословски окрашенные формы (диалог, статья) и в предпочтении жанров малых жанрам большим. Для авторов, особо четко настроенных на поэтико-стилистический эксперимент, характерна установка на фрагментаризацию, на

движение от трактата к афоризму, эссе, дневнику, эпистолярному высказыванию. Но фрагментаризация ознаменовала лишь первый фазис происходящего процесса, вторым его этапом стали попытки на основе фрагментов создать синтетическую форму. В результате тексты малых философских жанров складываются в тематические номера толстых журналов, в сборники (коллективные и авторские) и целые книги фрагментарной композиции. Как следствие, в рамках философского дискурса рождаются индивидуальные жанровые новации, сводящие воедино фрагментарную частность и метациклическую целостность — «Апофеоз беспочвенности» Шестова, «Уединенное» Розанова, «Столп и утверждение Истины» Флоренского и «Свет невечерний» Булгакова.

Несмотря на общие черты этих текстов, подходы к образованию цельного синтетического жанра на основе фрагментов у названных авторов разнятся. Розанов формирует новый синтетический жанр так называемого «Уединенного», составленный из разнообразнейших фрагментов. Шестов свой «Апофеоз беспочвенности» строит как собрание афоризмов, образующее фрагментарное макроцелое, где форма вторит философскому содержанию книги. Параллельно он осуществляет иную попытку создания синтетического жанра — «антиисследования». У Флоренского мы также встречаемся с двумя разными попытками синтеза: «Столп и утверждение Истины» — сложно структурированный трактат, составленный из разнообразнейших фрагментов; «У водоразделов мысли» — композиционное сочленение самостоятельных исследований. Основа жанровой поэтики Бердяева — эссе, составленное из афористически обособленных предложений, генетически восходящих к трактату, исследованию, воспоминаниям. Вышеупомянутые стилистические попытки соответствуют постсимволистским установкам на художественный синтез. Всем наиболее показательным философским текстам, интересным с точки зрения занимающей нас темы, свойствен плюрализм внутрижанровой структуры. Если при этом иметь в виду «неклассичность» сочинений Розанова, Шестова и отчасти Бердяева, то становится очевидной формальная близость целого ряда показательных философских текстов к поэтике авангарда. Иной вектор жанровой эволюции явлен в творчестве Флоренского и Булгакова, стремившихся скорее воплотить в жизнь «неоклассические» типы письма, отчасти параллельные эстетическим поискам части акмеистов.

Для всех текстов этого типа общей является повышенная роль плана выражения. Наиболее ярко это проявляется, пожалуй, у Розанова, который «дошел до крайнего предела в соотношении плана выражения и плана содержания своих произведений: стиль для него более значим, чем выражаемые мысли»[136]. Без учета эстетически маркированной формы философского высказывания невозможно адекватно воспринять ни «понимания» Розанова, ни «беспочвенности» Шестова, ни «прерывности» Флоренского, ни «вольности» Бердяева. Все это лишний раз свидетельствует о том, что на рубеже XIX–XX вв. философские произведения становятся частью общелитературного процесса. Очевидно, на этом временном пороге формируется новый тип миросозерцания, ищущего нового — во многом художественного — способа своего выражения. По-настоящему его оценить — дело будущего.

---

[1] *Гаспаров М. Л.* Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 295–296.

[2] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 7.

[3] См.: *Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. Т. 1. Л., 1987. С. 319.

[4] См., в частности: *Магомедова Д. М.* Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х ходов). Кн. 1. М., 2000. С. 732–778.

[5] И все же показательно, что Соловьев благословил Вяч. Иванова на выпуск его первой книги «Кормчие звезды». См.: *Грабар М. Н.* Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов // Соловьевский сборник. Материалы международной конференции «В. С. Соловьев и его философское наследие». М., 2000. С. 128.

[6] *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х ходов). Кн. 1. М., 2000. С. 131–190. *Zadražilová M.* Gesamtkunstwerk jako koncepce a forma ruské scénické moderny // Východoevropské studie: Východoevropská moderna a její kontext II. Praha, 2002. С. 55–84.

[7] *Лосев А. Ф.* Русская философия // *Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.* Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 71. Курсив мой.— *Г. Н.*

[8] *Келдыш В. А.* Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков. Кн. 1. С. 33–35.

[9] *Исупов К. Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков. Кн. 1. С. 70.

[10] «Насыщенность религиозно-философской мыслью, связь с ее современными исканиями и искателями (Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, В. Розанов, Л. Шестов) — неотъемлемая черта символистского творчества, давшая у таких его лидеров, как Вяч. Иванов и Белый, значительный и новаторский результат» (*Корецкая И. В.* Символизм // Русская литература рубежа веков. Кн. 1. С. 692).

[11] См.: *Синявский А.* «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999. С. 140; а также статьи в кн.: Памяти Павла Флоренского: Философия. Музыка: Сборник статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882–2002). СПб., 2002.

[12] «Фигура Федорова — при всей уникальности — показательна для русского религиозного возрождения начала века <...> Философия здесь братается с религией, и вместе они берутся охватить весь мир, все бытие, включая практические и бытовые сферы действительности. С другой стороны, в русской религиозной философии конца прошлого и начала нынешнего века наблюдается заметный крен в сторону искусства, литературы и вообще эстетики» (*Синявский А.* Указ. соч. С. 13).

[13] *Исупов К. Г.* Указ. соч. С. 115.

[14] *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств. С. 142–143.

[15] *Сапронов П. А.* Русская философия. Опыт типологической характеристики. СПб., 2000. Автор выделяет еще «мифологическую» черту русской философии. Тем не менее, образ русской мысли был гораздо более комплексным, что мы и стараемся показать в настоящей работе.

[16] См.: *Колеров М. А.* Не мир, но меч. Русская религиозно-философская печать от «Проблем идеализма» до «Вех». СПб., 1996.

[17] Там же. С. 203.

[18] Их публикацию см.: Листовки Г. А. Гапона и «Христианского братства борьбы» // Исследования по русской мысли: Ежегодник за 2001–2002 годы. М., 2002. С. 56–73.

[19] *Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И.* Афористика. М., 1990. С. 111.

[20] *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков. Кн. 2. С. 502.

[21] *Исупов К. Г.* Указ. соч. С. 75.

[22] Подробнее см. статью Х. Барана «Фрагментарная проза», публикуемую в настоящем труде.

[23] *Кулишкина О. Н.* Лев Шестов: афоризм как форма «творчества из ничего» // Русская литература. 2003. № 1. С. 52.

[24] Там же. С. 49.

[25] См.: *Синявский А.* Указ. соч. С. 174; *Кулишкина О. Н.* Указ. соч. С. 59.

[26] *Соловьев С. М.* Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 107; *Лукьянов С. М.* О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. М., 1990. Книга 2. С. 248–255.

[27] *Булгаков С. Н.* У стен Херсониса // Символ. № 25. 1991. См. так-

же: *Колеров М. А.* Булгаков в Крыму осенью 1919 года // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1997 год. СПб., 1997.

[28] «В русской литературе начала XX века лирика становится самым процветающим родом поэзии и проникает повсюду, в роман и драму. И это ведет к возникновению новых форм, но вместе с тем к расщеплению старых жанров». *Синявский А.* Указ. соч. С. 157.

[29] *Келдыш В. А.* Указ. соч. С. 50.

[30] См., напр., публикации в кн.: Взыскующие града. Хроника частной жизни философов в письмах и дневниках К. М. Аггеева, С. А. Аскольдова, Л. Ю. Бердяевой и др. М., 1997.

[31] *Флоренский П., свящ.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 15.

[32] К вопросу стилистического колебания Булгакова между «эстетизмом» и «богословием» см.: *Роднянская И. Б.* Сергей Николаевич Булгаков — отец Сергий: стиль мысли и формы мысли // С. Н. Булгаков: Религиозно-философский путь: Международная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения. М., 2003. С. 29–43.

[33] *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 9.

[34] См.: *Колеров М. А.* Индустрия идей; *Колеров М.* Русские «идейные» сборники: дополнения, 1888–1938 // Исследования по русской мысли: Ежегодник за 2001–2002 годы. С. 768–782.

[35] *Федякин С. Р.* Комментарии // *Розанов В. В.* Собр. соч. Около церковных стен. М., 1995. С. 505.

[36] *Хоружий С. С.* Имяславие и культура Серебряного века: феномен Московской школы христианского неоплатонизма // С. Н. Булгаков: Религиозно-философский путь. С. 201.

[37] *Исупов К. Г.* Указ. соч. С. 76.

[38] *Корецкая И. В.* Указ. соч. С. 168.

[39] *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков. Кн. 2. С. 512.

[40] Там же.

[41] Там же. С. 511.

[42] *Синявский А.* Указ. соч. С. 103–104.

[43] Там же. С. 105.

[44] См., напр.: *Николюкин А. Н.* Комментарии // *Розанов В. В.* Собр. соч. Последние листья. М., 2000. С. 343.

[45] *Синявский А.* Указ. соч.

[46] *Crone A. L.* Rozanov and the End of Literature. Würzburg, 1978.

[47] *Федякин С. Р.* Жанр, открытый В. В. Розановым // *Розанов В. В.* Собр. соч. Когда начальство ушло... М., 1997. С. 597.

[48] Там же. С. 602.

[49] *Федякин С. Р.* О Последней книге Василия Розанова // *Розанов В. В.* Собр. соч. Апокалипсис нашего времени. М., 2000. С. 382.

[50] *Федякин С. Р.* Жанр, открытый В. В. Розановым. С. 602.

[51] «With the exception of a few neologisms, which are immediately intelligible, none of the individual elements in Rozanov's trilogy is entirely new» (*Crone A. L.* Op. cit. P. 13).

[52] *Шкловский В. Б.* Розанов // В. В. Розанов. Pro et contra. СПб., 1995. Кн. II. С. 326.

[53] «Rozanov's trilogy provides a compendium of the forms of nineteenth-century Russian literature» (*Crone A. L.* Op. cit. P. 13).

[54] «formidable example of *intertextualité* according to which "every text is the absorption and transformation of multiplicity of other texts"» (Ibid).

[55] «It contains myriad elements from the Russian literature which preceded Rozanov; yet it negates them by satirically exposing their contrived and arbitrary nature» (Ibid).

[56] «Rozanov negates the traditional literature of the past, *while including it.* <...> Moreover, this largely hybrid and self-contradictory literary form posits itself as a destructive synthesis of the old tradition and a viable alternative to it» (Ibid).

[57] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 326.

[58] Там же.

[59] Там же.

[60] Там же. С. 334.

[61] Там же. С. 333.

[62] Там же. С. 334.

[63] *Синявский А.* Указ. соч. С. 184.

[64] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 335.

[65] *Ильин В. Н.* Стилизация и стиль // Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 174.

[66] *Синявский А.* Указ. соч. С. 173.

[67] *Ильин В. Н.* Указ. соч. С. 174.

[68] Там же. С. 175.

[69] «In the trilogy, just as in Dostoevskij's late polyphonic novels, no single point of view dominates the text. The difference here is that in the fiction of the late Dostoevskij each ideological position or point of view is represented by a discrete literary personage who engages in a dialogue on an equal basis with the other idea-carriers and the narrator» (*Crone A. L.* Op. cit. P. 14).

[70] «the prophet of the doom, the objective critic, the cynical gossip, the homebody, the Russian buffoon, the confessor, the mentor and the fervent mystic» (Ibid).

[71] «Философское творчество его — насквозь диалогично. Розанов находится в вечном споре с самим собой (даже когда его высказывания носят утвердительный и, казалось бы, непреложный характер), и на каждый вопрос у него есть множество враждующих друг с другом ответов» (*Федякин С.* О Последней книге Василия Розанова. С. 383).

[72] *Синявский А.* Указ. соч. С. 137.

[73] Там же.

[74] Там же.

[75] *Николюкин А. Н.* Комментарии. С. 418

[76] Там же.

[77] История русской философии. Москва, 2001. С. 393; *Ильин В. Н.* Указ. соч. С. 178; *Синявский А.* Указ. соч. С. 140; *Шкловский В. Б.* Указ. соч.

[78] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 328.

[79] См.: *Кацис Л.* Кастраторский комплекс публикаторов, или Розанов в меняющемся супере // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 370–381.

[80] *Федякин С. Р.* Жанр, открытый В. В. Розановым. С. 600.

[81] Там же.

[82] *Синявский А.* Указ. соч. С. 166.

[83] См. также: *Ильин В. Н.* Указ. соч.

[84] *Ремизов А. М.* «Воистину». Памяти В. В. Розанова // В. В. Розанов. Pro et contra. Т. 2. С. 354.

[85] *Синявский А.* Указ. соч. С. 128.

[86] Дореволюционные сочинения собраны в: *Шестов Л.* Собр. соч.: В 6 т. СПб., 1911. Это издание полностью переиздано: *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Томск, 1996. В настоящей работе будем ссылаться на второе издание.

[87] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 17.

[88] Напр.: *Бердяев Н. А.* Русская идея. М., 1990. С. 251; *Булгаков С. Н.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 523; *Федотов Г. П.* Л. Шестов: На весах Иова // Лицо России. Paris, 1967. С. 313.

[89] *Кулишкина О. Н.* Указ. соч. С. 58.

[90] *Шестов Л.* Т. 2. С. 17 и далее.

[91] *Кулишкина О. Н.* Указ. соч. С. 51.

[92] Там же. С. 56.

[93] Там же. С. 69.

[94] Там же. С. 59.

[95] Кроме Шекспира, Брандеса, Ницше, Достоевского и Толстого, с именами которых мы встречаемся в названиях основных произведений Шестова, можно упомянуть также Чехова, Бердяева, Ибсена, Сологуба и др.

[96] *Булгаков С. Н.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993.

[97] Так, например, согласно Шестову, самый важный перелом в жизни Достоевского наступил в период написания «Записок из подполья», в то время как исследователи обычно подобную роль отводят другим событиям в жизни писателя: несостоявшейся казни, заключению и т. п.

[98] См., напр., «Добро в учении гр. Толстого и Нитше. Философия и проповедь», статью о Достоевском «Пророческий дар» и др.

[99] *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия. М., 1992. С. 11, 226.

[100] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 368.

[101] См.: *Ерофеев В.* Одна, но пламенная страсть Льва Шестова // *Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993.

[102] См. также: *Кулишкина О. Н.* Указ. соч. С. 64.

[103] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 353.

[104] Шестовский адогматизм характеризуется как форма юродства в: *Исупов К. Г.* Указ. соч. С. 77.

[105] *Шестов Л.* Николай Бердяев. Гнозис и экзистенциальная философия // *Шестов Л.* Сочинения. М., 1995. С. 410. Есть еще одна такая цитата из позднего творчества Шестова: «Кажется, будто Достоевскому, по старой привычке подпольного человека, вдруг неудержимо захотелось показать язык своей собственной мудрости» — *Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993. С. 61.

[106] Новые вкусы в философии // *Розанов В. В.* Собр. соч. Во дворе язычников. М., 1999. С. 341.

[107] «Текст, расчлененный на отдельные фрагменты, связанные созвучиями и перекличками тем, вообще характерен для Флоренского. Так построены, например, работа "У водоразделов мысли" и знаменитый "Столп и утверждение Истины"». *Флоренский П. В., Олексеенко А. И.* «...и мои мысли пусть развиваются в вас...» // Флоренский. Соч. Т. 4. С. 9.

[108] *Священник Павел Флоренский.* Соч.: В 4 т. Т. 3(1). М., 1999. С. 20.

[109] *Флоренский.* Соч.: В 4 т. Т. 3(1). С. 37.

[110] *Гальцева Р. А.* Мысль как воля и представление (утопия и идеология в философском сознании П. А. Флоренского) // П. А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001. С. 565.

[111] *Бердяев Н. А.* Стилизованное православие // П. А. Флоренский: Pro et contra; *Булгаков С., прот.* Автобиографические заметки. Дневники. Статьи. Орел, 1998. С. 105 и др.

[112] *Флоренский.* Соч. Т. 1. С. 39.

[113] *Флоренский.* Соч. Т. 3(1). С. 23.

[114] Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. М., 2004. С. 8.

[115] Павел Флоренский и символисты. С. 20.

[116] *Иванова Е. В.* Владимир Соловьев в раннем творчестве Павла Флоренского // Соловьевский сборник. С. 115–116.

[117] *Бердяев Н. А.* Стилизованное православие // П. А. Флоренский. Pro et contra. С. 264.

[118] См. факсимильное издание в книге: Павел Флоренский и символисты. С. 22–95.

[119] *Флоренский.* Соч. Т. 2. С. 527.

[120] О реализме // *Флоренский.* Соч. Т. 2. С. 528.

[121] См. Примечания к: *Флоренский.* Соч. Т. 1. С. 739.

[122] *Флоренский.* Соч. Т. 4; Переписка священника П. А. Флоренского со священником С. Н. Булгаковым: Архив священника П. А. Флоренского. Вып. 4. Томск, 2001 и др.

[123] *Флоренский П. В., Олексеенко А. И.* «...и мои мысли пусть развиваются в вас...» // Указ. соч. С. 8.

[124] Там же. С. 10.

[125] *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 493–494.

[126] *Флоренский П., свящ.* Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2002. С. 3.

[127] См.: *Голлербах Е.* К незримому граду. Религиозно-философская группа «Путь» (1910–1919) в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000. С. 196.

[128] См.: *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм. С. 530, 540.

[129] *Зеньковский В. В.* Указ. соч. Т. II. Ч. 2. С. 62.

[130] *Бердяев Н. А.* Sub speciae aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). М., 2002. С. 488.

[131] *Зеньковский В. В.* Указ. соч. С. 63.

[132] Там же. С. 61–62.

[133] *Розанов В. В.* Новая религиозно-философская концепция // Н. А. Бердяев: Pro et contra. СПб., 1994. С. 262.

[134] *Бердяев Н. А.* Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 5. (Подчеркнуто мной.— *Г. Н.*)

[135] *Пустарнаков В. Ф.* Университетская философия в России. Идеи. Персоналии. Основные центры. СПб., 2003.

[136] См.: *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 321.

Д. М. Магомедова

ПЕРЕПИСКА СИМВОЛИСТОВ КАК ЦЕЛОСТНЫЙ ТЕКСТ И ИСТОЧНИК СЮЖЕТА

Необходимо с самого начала уточнить предмет статьи: речь пойдет не о поэтике жанра письма как такового, а именно о поэтике переписки, тексте особого рода, который создается не одним, а по меньшей мере двумя авторами в непрерывном диалоге[1]. Такое ограничение предмета влечет за собой и определенные трудности: материалом для исследования могли служить только полностью или хотя бы частично сохранные корпусы переписки, и притом переписки опубликованной. Письма одного автора, хотя бы и чрезвычайно ценные содержательно и эстетически[2], по этой причине в статье не рассматриваются.

Переписка относится к числу гибридных жанров, стоящих на границе литературы и быта. Интерес литературоведа к переписке писателей не нуждается в пояснениях. Письма издавна изучаются как бесценный источник историко-литературной информации: с помощью писем реконструируется писательская биография, из писем извлекаются сведения о том или ином участнике литературного процесса или просто о лицах, входящих в определенный дружеский круг[3]. Письма рассматриваются как своеобразная «стилистическая лаборатория», как особый жанр, обладающий самостоятельной структурной организацией[4]. Особенно подробно изучена поэтика дружеского письма пушкинской эпохи[5]. Объясняется это прежде всего тем, что, по замечанию Ю. Н. Тынянова, именно в это время «письмо, бывшее документом, становится литературным фактом», а затем, «сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным»[6].

Мысль Тынянова, безусловно, намечала историческое изучение жанра письма. Однако до недавнего времени вопрос о том, в какие именно эпохи письмо вновь становилось фактом литературы, какова была специфика этого возрождения жанра, не ставился даже в общем виде. Между тем речь может идти, как кажется, по крайней мере о двух весьма примечательных явлениях: о переписке кружка Станкевича, соединившей тематику и стилистику дружеского письма с традицией писем-трактатов, уходящей корнями в эпоху Возрождения и Средневековья, а также о переписке русских символистов, имеющей подчеркнуто внебытовой характер[7]. Конечно, сохранялись и обычные бытовые и деловые письма, но в ценностной иерархии они стояли гораздо ниже. Характерна, например, просьба Вяч. Иванова к Брюсову: «Ты вообще лаконичнее меня в переписке. Может быть, сделаешь опять одно из <...> памятных исключений и напишешь мне, как следует,— по принципу *общения* а не *сообщения*»[8]. Переписка символистов, которая до недавнего времени изучалась лишь как источник историко-литературных сведений, все больше привлекает внимание исследователей и как самостоятельный литературный феномен[9]. Именно на материале переписки символистов и будет рассматриваться проблематика данной статьи. Примечательно, что в постсимволистскую эпоху значение культуры переписки явно (и, может быть, сознательно) редуцировалось. Н. С. Гумилев не случайно завершает свое письмо к С. М. Городецкому от 16 апреля 1914 г. словами: «Писем, я думаю, больше писать не надо, потому что уж очень это не акмеистический способ общенья»[10].

Ю. Н. Тынянов отмечает, что отношение к письму как к факту литературы было вполне осознано писателями пушкинской эпохи: «письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский manuel du style epistolaire. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем»[11]. Подобное отношение к переписке характерно и для символистских кругов: «Всякое письмо А. А. Блока этого времени к Соловьевым было показано мне и мною изучено»,— вспоминал А. Белый[12]. В дневнике Блока вклеены черновики посланных и не посланных писем, неоднократно упоминается о письмах, адресованных теми или иными корреспондентами З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковскому и переданных Блоку для ознакомления. В. Я. Брюсов в 1893–1899 гг. в своих рабочих тетрадях среди прочих творческих опытов помещает и эпистолярные материалы. Среди них предварительные наброски, названные

автором «Схема письма», важнейшие фрагменты задуманных писем, над которыми Брюсов особенно тщательно работает, черновики, редакции одного и того же письма[13]. Ряд писем Андрея Белого к М. К. Морозовой, В. Я. Брюсова к К. Д. Бальмонту снабжены эпиграфами. В Дневнике секретаря С.-Петербургского религиозно-философского общества С. П. Каблукова[14] вклеены или переписаны десятки писем, адресованных не только ему, но и ряду видных представителей русского символизма и близких к нему кругов: В. В. Розанову, Д. С. Мережковскому, Вяч. Иванову, О. Э. Мандельштаму и др.

Примечательно, наконец, что в письме к Андрею Белому от 19 февраля 1903 г. Блок сообщает: «Сейчас получил письмо от Перцова, в котором он просит одно из Ваших "наиболее понятных" писем ко мне, для того, чтобы "скрасить" частную переписку мартовской книжки "Нового Пути". Дело в том, что я говорил ему, что есть Ваше письмо ко мне "понятное". Конечно, спрашиваю Вашего позволения; я думаю, дело может идти только о втором письме — самом большом — об искусстве с т<очки> зр<ения> содержания — и, конечно, с большими пропусками»[15]. И хотя в тот момент Белый отказался от публикации письма, однако в 1922 г. после смерти Блока, характеризуя переписку 1903–1904 гг., писал: «Часть ее, я думаю, могла бы скоро появиться в свет, она носит менее всего личный характер, скорее содержание ее — литература, философия, мистика и "чаяния" молодых символистов того времени. Это блестящий интимный литературный дневник эпохи»[16].

Но, при всем внешнем сходстве, было бы ошибкой отождествить роль, которую играли письма в пушкинской и символистской культуре. Проникновение эпистолярного начала в художественную литературу на рубеже XIX–XX вв. шло иными путями, нежели в пушкинскую эпоху. В научной литературе неоднократно утверждалось, что «литература начала [XIX] века эпистолярна: поэты пишут поэтам, пишут родным, пишут друзьям и недругам. <...> О своих путевых впечатлениях пишут неутомимые путешественники, в столицы пишут провинциалы, в провинцию — петербуржцы»[17]. Эпистолярность захватывает и прозаические (повесть, роман в письмах, письма) и стихотворные (послание) жанры. «Дружеская переписка и стихотворное послание — жанры, отмеченные родством, распахнуты друг другу настолько, что открывалась возможность перелива художественного опыта из одной жанровой сферы в другую»[18],— отмечал В. А. Грехнев.

Как бы ни была важна переписка как таковая для культуры рубежа XIX–XX вв., трудно назвать заметные и значимые для литературы этого времени романы или повести в письмах. Новелла М. А. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель-Майер» (1907) написана с явной отсылкой к роману Шодерло де Лакло «Опасные связи» и представляет собой несомненную стилизацию эпистолярных эпических жанров XVIII в. с характерным сжатием формы: рассказ вместо романа. Жанр послания в поэзии, конечно, существует, хотя и в трансформированном виде, но его роль ни в какой степени не сравнима с местом, которое оно занимает в наследии пушкинской эпохи. Единственной сферой интенсивного проникновения эпистолярного начала в литературу становится публицистическая проза (см. книги В. В. Розанова, о которых речь пойдет ниже).

Если для рубежа XVIII–XIX вв. ведущим является эпистолярное начало, то через сто лет таким ведущим жанровым началом можно считать дневниковость, исповедальность. Автобиографические романы, повести и поэмы, феноменальный успех «Дневника» М. Башкирцевой, трансформация путевых записок из эпистолярия (например, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина) в дневник путешественника (ср., напр., «Итальянские впечатления» В. В. Розанова, «Молнии искусства» Блока), выстраивание поэтических книг как лирического дневника, возникновение совершенно нового для русской литературы жанра книги фрагментов дневникового характера («Опавшие листья», «Уединенное» и «Мимолетное» В. В. Розанова), журнал «Дневники писателей»,— это лишь немногие примеры, свидетельствующие о господстве «дневникового», «исповеднического» (Д. Е. Максимов[19]) начала в литературе этого времени. Даже в тех случаях, когда формальные признаки дневника сведены к минимуму, как, например, в сборниках критических статей, авторы зачастую намекают на этот жанр хотя бы в заглавии («Литературный дневник» А. Крайнего, «Невоенный дневник» Д. С. Мережковского).

Примечательно, что даже сами письма зачастую превращаются в своего рода дневниковые страницы, вплоть до редукции адресата. Предельным случаем такого превращения переписки в дневниковые записи можно считать начальный этап эпистолярного диалога Андрея Белого с М. К. Морозовой. Биографам Белого хорошо известна история о том, как студент Московского университета Борис Бугаев, встретившись глаза-

ми в концертном зале с известной московской красавицей, женой богатейшего купца Маргаритой Кирилловной Морозовой, пережил, по его словам, «мгновенный вихрь переживаний», раскрывший перед ним возможность «мистерии новой любви»[20]. С этого времени Морозова начинает получать анонимные письма, подписанные «Ваш рыцарь». Лишь через два года (в 1903 г.) она обнаруживает стилистическую идентичность этих писем с только что вышедшей «Симфонией (2-й, драматической)» литературного дебютанта Андрея Белого, и лишь в 1905 г. состоялось личное знакомство. И лишь с этого времени переписка становится самой собой: диалогом двоих. Письма же Белого 1901–1903 гг. формально обращены к адресату, в них говорится о любви, однако к реальной Маргарите Кирилловне образы «Сказки», «Лучесветной Подруги», «сестры в духе» не имеют никакого отношения, а некоторые письма даже не имеют начального обращения к адресату и напоминают дневниковые записи: «Ночь. Жемчужное просветление смеется из-за тучи. Оно смеется. Я смотрю перед собой из окна и жду розовой полоски» (Письмо <не ранее середины февраля 1902 г.>) (*Белый — Морозова*. С. 39). Белый неоднократно подчеркивает, что его письма к Морозовой обращены не столько к ней как к реальному лицу, сколько к самому себе и ко всему миру: «Если Вам непонятно мое письмо, смотрите на него так, как будто оно написано не Вам, но Вашей идее» (*Белый — Морозова*. С. 35). «Мне не надо Вас знать как человека, потому что я вас узнал как символ и провозгласил великим прообразом» (*Белый — Морозова*. С. 37). «Я — небо, и вот я не на небе; к нему простираю я руки; я не с небом, и я не с Вами, я с *собой*, с собой я говорю: я зову себя, я влюблен в себя самого — вон там за гранью времен я зову самого себя, я зову Вас, я всех зову: “Пора, пора”...» (*Белый — Морозова*. С. 42). «Мне не нужно ни лично Вас знать, ни знать, как Вы ко мне относитесь» (*Белый — Морозова*. С. 43).

Подобная подмена адресата собственным представлением о нем и превращение письма в лирический дневник могли вызвать острое ответное сопротивление. Л. Д. Менделеева, получавшая в 1901–1902 гг. сходные по тональности письма от Блока (некоторые из них даже не отправлялись адресату, а просто вклеивались Блоком в дневник), приготовила для него письмо, которое передать не решилась, но сохранила его и воспроизвела позднее в своих воспоминаниях. Мотивировка разрыва отношений, которого требовала в письме Любовь Дмитриевна,

была связана именно с ощущением фиктивности их диалога, как в письмах, так и в реальных отношениях: «Ведь вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в вашем воображении, вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели. <...> Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо, оскорбительно, чуждо»[21].

Переписка символистов и близких к ним деятелей культуры рубежа XIX–XX вв., поднимаясь из быта в литературу, не столько преобразует жанры художественной литературы, внедряясь в них, сколько становится самостоятельным жанром, стирающим границы между жизнью и литературой. Так, в книги В. В. Розанова «В мире неясного и нерешенного», «Семейный вопрос в России», «Около церковных стен» входят подлинные личные письма, адресованные автору. Зачастую тот или иной раздел книги является, по сути, чужим текстом с полемическими комментариями автора под строкой. Введение чужого письма в статью начинается уже в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского, однако Розанов многократно увеличивает объем чужого эпистолярного текста в своих книгах, превращая и собственный текст в ответное письмо.

Тенденция к превращению документального жанра переписки в самостоятельный жанровый феномен наблюдается и в жизнетворческой практике символистов. Менее всего переписка символистов напоминает раскованный «домашний» эпистолярный диалог пушкинской эпохи. И дело здесь не только в принципиально иной стилистике, иногда превращающей письмо в философский трактат или публицистическую статью. Специфика символистской переписки определяется новым для русской культуры отношением к проблеме искусства и жизни. Исследователи символизма определяют доминирующую черту складывающегося на рубеже XIX–XX вв. мироотношения как «панэстетизм — представление об эстетическом как о глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящее к Weltseele Шеллинга, “Die ewige Weiblichkeit” Гете и Софии Вл. Соловьева), как о его высшей ценности и наиболее активно преобразующей силе бытия (“Красота спасет мир”)»[22].

Для «младших» символистов не менее важной чертой их мироощущения, определившей господствующий тип литератур-

ного и бытового поведения, является сакрализация всех форм жизни. По определению А. В. Лаврова, главным для символистов младшего поколения было коллективное устремление к «"мифизации" обыденного бытия, человеческих отношений, художественной деятельности»[23]. Провозгласив «жизнетворчество» своей важнейшей задачей, «младшие» символисты уравняли в правах «тексты жизни» и «тексты литературы»[24]. Художественный текст для символистов оказывался своего рода «эманацией всеобъемлющего "текста жизни"»[25]. При этом определенную трансформацию претерпевает вся жанровая иерархия «художественных» и «нехудожественных» текстов: «Если художественные тексты <...> тяготеют к непосредственности документа о творимом мифе, то тексты, понимаемые обычно как "нехудожественные" (например, письма, статьи, рецензии), вбирают в себя, в свою очередь, признаки художественной организации: долженствующие быть конкретным отображением жизненного мифа, они не могут воплотиться иначе, как через те же "вторичные" художественные средства»[26].

Специфика символистского отношения к «текстам жизни» и «текстам литературы» определяет необходимый ракурс изучения символистской переписки, заявленный в заглавии этой статьи. Изучение эпистолярного диалога должно вести одновременно и с точки зрения его внутренней организации (выявление сквозных повторяющихся тем, развивающегося сюжета взаимоотношений), и во взаимодействии с собственно художественным творчеством, трансформирующим зарождавшиеся в переписке мотивы.

Поэтика символистского эпистолярного диалога, «выходящего» в художественное творчество писателей, в этой статье будет рассмотрена на материале переписки В. Я. Брюсова и К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова и Н. И. Петровской, Андрея Белого и М. К. Морозовой, А. А. Блока и Л. Д. Блок-Менделеевой[27]. Будут привлекаться также материалы переписки Блока и Белого, которая уже становилась предметом специального изучения не только в целях реконструкции взаимоотношений обоих поэтов[28], но и в указанном аспекте[29].

Выбор материала продиктован прежде всего тем, что названные тексты изданы с максимальной научной полнотой и корректностью, прокомментированы и доступны не только исследователю, но и читателю. В большинстве случаев воспроизводится именно переписка, все сохранившиеся письма обоих корреспондентов. Исключениями являются корпус переписки

Блока с женой, где письма Л. Д. Блок-Менделеевой приведены в отрывках, а также переписка Белого с М. К. Морозовой, где письма Маргариты Кирилловны приведены в комментариях и притом не в полном объеме.

Не менее важна репрезентативность материала: в эпистолярных диалогах участвуют и «старшие», и «младшие» символисты, среди корреспондентов есть не только писатели, но и те, кто невольно становился участником жизнетворческого диалога (М. К. Морозова, Л. Д. Блок-Менделеева). Само понимание жизнетворчества у «старших» и «младших» символистов резко различно. Для Блока и Белого характерно весьма напряженное чувство «сакрализации», мифологизации всех жизненных отношений. В переписке Брюсова с Бальмонтом и Петровской ни о какой «сакрализации» говорить не приходится, но заметно вовлечение корреспондента в своего рода эстетический эксперимент, сознательное превращение жизненных отношений в материал для искусства, моделирование определенных психологических ситуаций.

Всякая более или менее долговременная переписка обнаруживает свойства структурного целого — отчасти за счет тематического единства обсуждаемых в ней событий, проблем, отчасти — за счет стилистического единства (известно, что в зависимости от адресата меняется не только тематика, но и стилистика письма, участники переписки взаимно приспосабливаются к интонации друг друга), наконец — за счет повторяющихся сквозных мотивов, имен, общих «словечек», намеков, понятных только корреспондентам. В каждом из названных эпистолярных диалогов набор тематических блоков, повторяющихся мотивов, система обращений и автономинаций, цитатный фон сугубо индивидуальны. Так, для Блока и Белого стилистическое единство их писем (особенно это касается переписки 1903–1904 гг.) во многом мотивировано общностью «исходных» мифов, определивших особенности мировосприятия «младших» символистов. Имеются в виду мифы о Вл. Соловьеве как духовном учителе и пророке, о Вечной Женственности, о грядущем обновлении мира, о «природных знаках» близкого преображения[30]. Общим был «эзотерический» язык, складывающийся под огромным влиянием Вл.Соловьева, Ф. Ницше, Платона («Лучезарная Подруга», «лазурь», «зори», «белое», «Солнечность» и т. д.). Общим был цитатный фон переписки: оба корреспондента постоянно обращаются к одним и тем же текстам из Евангелия, Вл. Соловьева, Фета, Тютчева, наконец, к соб-

ственным произведениям. Так, из Вл. Соловьева чаще всего цитируются строки из стихотворений «Иматра» («На недвижно могучий, // С небом сходящийся берег любви»), «Лишь забудешься днем...» («Только имя одно Лучезарной Подруги // Угадаешь ли ты?»), «Бедный друг! Истомил тебя путь...» («Все, кружась, исчезает во мгле, // Неподвижно лишь солнце любви»); из Фета цитируются строчки о «голубой тюрьме» («Памяти Н. Я. Данилевского»); из Евангелия — «Совершенная любовь изгоняет страх» (1-е послание Иоанна, IV, 18) и др. Эти и другие цитаты и реминисценции выполняют в переписке роль символов, формирующих общий «миф о мире»[31].

Показательно, что объективно существующая в ранних письмах общность «языка» не только осознавалась обоими участниками переписки, но и активно ими формировалась. По сути дела, весь первый год Блок и Белый постоянно обсуждают именно проблему общего «языка», уточняют и определяют значение важнейших мировоззренческих символов-категорий, выясняют возможность «перевода» одной системы значений в другую. Вопрос о понимании «языка» в переписке Блока и Белого является проблемой общности мифологизированной картины мира в творческом сознании обоих поэтов. Именно поэтому Белый стремится к логическому определению значений основных символов категорий «языка» обоих корреспондентов: сомнение в общности «языка» означает и крушение веры в возможность создания общего мифа, поражение в попытке совместно разрешить жизнетворческую задачу. В напряженный момент наиболее резкого расхождения с Блоком, на грани полного разрыва отношений (после принятых обращений «Милый брат Саша» и «Милый брат Боря» в письмах 1907 г. появляются обращения «Милостивый Государь Александр Александрович!» и «Милостивый Государь Борис Николаевич!») Белый в письме от 11 августа 1907 г. вновь говорит не просто о чуждости, а о полном расхождении в «языке», иронизируя: «Просто я понял, что мы говорим на разных языках; то, что Вы называете, например, *"корзинкой"*, я называю *"сахарницей"* и т. д.»[32]

Тема распада общего «языка» участников эпистолярного диалога в переписке Блока и Белого оборачивается трагической темой неосуществимости общего жизнетворческого мифа. Крушение юношеской мечты о «превращении жизни в мистерию» становится реальной драмой человеческих взаимоотношений.

В то же время, расположенные в хронологической последовательности, письма выстраиваются в композиционное целое, напоминающее эпистолярный роман с определенной сюжетной логикой.

Так переписка Брюсова с Н. И. Петровской складывается, на первый взгляд, как психологический роман о трагедии любви. Взаимоотношения В. Я. Брюсова и Н. И. Петровской неоднократно становились предметом внимания исследователей, особенно в связи с творческой историей романа «Огненный ангел». Переписка, наряду с мемуарами современников, служила при этом материалом для реконструкции реальных событий, но не рассматривалась как целостный автономный текст[33].

Очень краткая «экспозиция» 1904 года: два коротких письма Брюсова, одно из которых свидетельствует об отношениях, не перешедших границу дружеской или приятельской близости (вежливое «Вы», обращение «Дорогая Нина Ивановна», подпись «"Ваш" Валерий Брюсов»), а второе — о только что произошедшем прорыве к иным отношениям: «Нет, Вы мне сегодня (или все-таки — *Ты* мне сегодня) не "враг" и не "сестра"...» и подпись «Твой Валерий»[34]. Вслед за ней сразу же наступает кульминация — летние письма 1905 года, которые пишутся после пережитого счастливого месяца в Финляндии. Резко меняется вся стилистика и тональность: появляются обращения «Девочка, милая, хорошая, маленькая», «Девочка Нина», «Нина, далекая!», «Нина, счастье мое!», «Девочка! желанная! близкая!» Спустя год к этим обращениям прибавляется домашнее «Нинка». В письмах Петровской: «Милый Валерий», «Валерий, дорогой», «Дорогой», «Ты дорогой! ты беспредельно дорогой!», а также интимное «зверочек», «милый зверь». Постоянные завершения: «Твой, да, навсегда! Валерий», «Я Твой, всегда Твой Валерий», «Твой, Твой Валерий», «Люблю Тебя. Всегда Твой Валерий», «Не могу не быть Твоим Валерий»,— и ответные: «С тобой всегда твоя Китайская фарфоровая девочка», «Я по-прежнему твоя китайская фарфоровая девочка», «Твоя Нина», «Твоя». Зачастую Петровская завершает письмо не своей подписью, а еще одним обращением к корреспонденту: «Милый Валерий, я тебя очень, очень люблю, очень люблю», «Ты милый...», «Милый, я все та же. Веришь?», «Милый, хочу тебя видеть!» «Пойми меня, пойми!», «Ты все знаешь... Всё помнишь?»

Дальнейшее развитие сюжета переписки заключается в непрерывном драматическом обсуждении взаимоотношений, стол-

кновении максималистских требований абсолютной самоотдачи со стороны Петровской, наталкивающихся на осторожные попытки Брюсова совместить беззаконную страстную любовь и повседневные заботы, семейный долг, литературную работу, творчество. В течение семи лет оба корреспондента неоднократно пытаются прервать роман, обратиться к новым привязанностям (В. Ф. Коммиссаржевская у В. Я. Брюсова, С. А. Ауслендер и французский студент Robert у Петровской), вновь возвращаются друг к другу. После окончательного отъезда Петровской из России в 1911 г. переписка продолжается еще два года и, наконец, в 1912–1913 гг. завершается несколькими трагическими письмами Петровской, в которых она не только подтверждает свое решение не возвращаться в Россию, но и отказывается от продолжения каких бы то ни было отношений с Брюсовым и требует вернуть ей все письма. Брюсов же именно в это время пишет бывшему мужу Петровской С. А. Соколову о принципиальной возможности публикации этой интимнейшей переписки в отдаленном будущем, дает подробные указания о времени и условиях этой публикации[35].

Таков внешний сюжет многолетнего эпистолярного диалога.

Однако уже в первом письме Брюсова появляется многозначительное завершение: «Твой,— да! еще совсем, совсем Твой Валерий». Так заканчивается не только неотправленный, но и отосланный адресату второй вариант письма (*Брюсов — Петровская*. С. 67, 70). В обоих вариантах первого письма Брюсов не только называет только что пережитое время «месяцем чуда», «зенитом», «вершиной», «высшим пиком» своей жизни, но и пытается предсказать развитие романа, вернее, грядущее угасание любви: «После этого мига может наступить только спуск вниз, и, чувствую, я уже начал его» (*Брюсов — Петровская*. С. 66); «Эти часы — отныне мой храм. Прости, что я не могу еще ничего иного, как медлить в нем, молиться у тех же икон, вглядываться во тьму, пока еще теплятся зажженные Тобой свечи. Они погаснут. Тени уже смеются в окна. Они протянутся сквозь решетки, вползут в двери. Кривляясь и хохоча, они обступят меня. Сомкнут пальцы над моей головой. И я упаду в их черный хоровод, во мрак, в ту ночь, которой не было для меня при бледном сиянии северного полуночного солнца» (*Брюсов — Петровская*. С. 70). Этот мотив будет варьироваться и в более поздних письмах, получая все новые импульсы: «...Психологически мы взошли на пик — там, и оттуда уже видели всю даль, всю бесконечность неба и всю беспре-

дельность земли. А теперь спуск, обрывистый, хотя и медленный. Еще веет горный, чистый ветер. Еще под ногами беленький эдельвейс, цветок вершин. Еще далеко поет горный рожок. Но ноги уже цепляются в кустарниках, растущих по склонам. Уже быстро, быстро становится прошлым, отошедшим, далеким — та вершина, на которой мы стояли недавно. И в сердце горькое сознание, что к ней не вернуться» (письмо от 1 сентября 1905 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 131).

В том же первом письме намечен и будущий распад общего «языка», связанный с изживанием «мига»: «Может быть, наши души еще хранят сходный строй, ибо ты настроила мою душу на свой, на твой певучий лад. Знаю, и Ты изменишься, и моя душа утратит этот строй, подчиняясь окружающей меня разноголосице, но пока, но пока позволь мне еще в этот последний раз говорить с Тобой нашим общим, нам обоим и только нам обоим понятным языком!» (*Брюсов — Петровская.* С. 67).

Во втором письме от 3 июля 1905 г. появляется важнейший для переписки мотив задуманного романа «Огненный ангел», сюжетную основу которого составляют взаимоотношения между Н. И. Петровской, Андреем Белым и самим Брюсовым: «Мечтаю предаться роману — предаться совсем, броситься в работу с головой, до дна ее, работать, забыв все, кроме созданного мира» (*Брюсов — Петровская.* С. 73). В последующих письмах Брюсов постоянно упоминает о работе над романом и о роли Петровской в формировании замысла: «И вот, вернувшись с почты, где прочел Твои строки, я сразу бросил всё — и книги, и испанский словарь — взял лист белой бумаги и стал писать. Чтобы написать *Твой* роман, довольно помнить Тебя, довольно верить Тебе, любить Тебя» (*Брюсов — Петровская.* С. 80). «Там, на этих исписываемых мною страницах, Ты, та Ты, которую я знаю, которую люблю, которую хочу сохранить себе и миру — навек! Как хорошо, какое счастье искать точных слов, какие Ты могла бы произнести» (*Брюсов — Петровская.* С. 82).

В то же время работа над романом становится для Брюсова попыткой занять по отношению к только что пережитому «мигу» позицию авторской вненаходимости, способом преодоления реальной жизненной драмы путем ее трансформации в «текст искусства»: «Теперь я в мире слов, отточенных предложений, нанизанных и переплетенных событий. В них — Ты, но это и не-Ты; в них — я сам, но это и кто-то иной, чужой, уже

странный, уже непонятный, о котором надо вспоминать, напрягая память. Память! Память! да! ей приходится теперь работать! И мои лучшие сокровища, и все, что есть у меня драгоценного, уже не в сердце, не в этом миге,— а в прошлом, в воспоминании...

Нина! Нина! девочка! Надо не быть людьми, а как достичь этого? Надо жить вне жизни, а за ее пределами лишь смерть!» (*Брюсов — Петровская.* С. 93, 94),— пишет он 20 июля 1905 г., неявно цитируя Ницше (ср.: «Надо было бы занимать позицию *вне* жизни и, с другой стороны, знать ее так же хорошо, как один, как многие, как все...»)[36].

Очевидно, что Брюсов задает в переписке сразу два сюжета: один из них непосредственно связан с литературой и направлен на трансформацию, перекодировку «текста жизни» в «текст искусства». Имеется в виду не только написание романа на автобиографической основе, но и создание книги стихов «Stephanos», во многом инспирированного отношениями с Петровской. В письме от 13–14 июня 1906 г. он ретроспективно сравнивает свое состояние перед встречей с ней и после написания «Urbi et orbi» с разграбленным и опустошенным рудником: «И вдруг пришла — Ты, как что-то новое, неожиданное, несбыточное, о чем мечталось давно и что вдруг осуществилось. <...> Я сказал себе: “Безумец! ты считал себя нищим! но смотри! видишь! твой рудник еще полон богатством! бери лом, заступ, добывай, торжествуй!” Ты знаешь, что я это сделал. Я собрал вновь целую книгу золотых слитков там, где, казалось, не было ничего, кроме песку и осколков камней...» (*Брюсов — Петровская.* С. 200–201).

Второй сюжет касается собственно личных отношений: Брюсов стремится сыграть роль «автора» и самого «текста жизни», направить свои взаимоотношения с Петровской по намеченному «сценарию».

В письме от 25 августа 1905 г. он противопоставляет любви как абсолютной ценности два не менее властных для себя начала. Одно их них — поэзия: «...Видя Тебя в свете, в сиянии, в огне этой Любви, я протягиваю к Тебе руки молитвенно, я смотрю на Тебя, и опять, и опять, ввысь, из моих глубин, в небо с моей *земли* <...>

И вдруг наступает другая правда, такая же непобедимая, но и такая же страшная. Другая, не Ты, но столь же властная, как Ты, которой я поклоняюсь столь же, говорит мне: “Но Ты — мой. Ты дал обет все презреть во имя мое; всему изме-

нить, всех предать ради меня. <...> Люби, но лишь затем, чтобы доносить мне о своих чувствах. <...> И чуть я позову, или на мой зов, склонись, как раб, работай, работай над тем, что я прикажу, работай для моей прихоти, только потому, что я этого хочу!"» (*Брюсов — Петровская.* С. 118).

Второе начало, противостоящее любви — повседневная жизнь мира, от которой Брюсов, по его словам, не в силах отказаться: «И не было ничего в первые миги, когда мы, пьянея, вдыхали возвращенное нам солнце. Но вот жизнь вползла в душу, сначала как змея, потом как госпожа. Я опять увидел, против воли, весь мир, огромный, торжественный, таинственный. Мне захотелось быть в нем, опять участвовать в борьбе, смеяться над людьми им в глаза. И вот со вселенной, с жизнью — я изменил Тебе» (*Брюсов — Петровская.* С. 119).

При этом в своих письмах он настойчиво формирует собственный образ творца аполлонического типа, неизбежно возвращающегося к гармонической ясности и творческой «работе» (чрезвычайно значимое для Брюсова слово) после пережитого исступления. В письме от 29 августа 1905 г., над которым Брюсов, как и над предыдущим, работал тщательно, отбирая и отбрасывая формулировки (оба письма имеют черновые редакции), он акцентирует именно момент перехода от «безумия» к «ясности»: «И все, что было в горниле моей души буйством, безумием, отчаяньем, страстью, перегорело и, словно в золотой слиток, вылилось в Любовь, единую, беспредельную навеки. <...> Девочка, девочка! Ты — мое счастье, и я не лгу, говоря, что без Тебя нет для меня счастья. Но в душе моей нет более ответов на то, что Ты опять ищешь. Я хочу, я должен, я обязан быть сейчас <...> спокойным, "трезвым", "гётевским", в полном обладании всеми своими силами, с предельной зоркостью глаза и чуткостью слуха. Мне пришло время опять "намечать, стучать, дробить"» (*Брюсов — Петровская.* С. 128).

Однако Петровская приняла лишь первый, «литературный» сюжет, узнав себя в героине «Огненного ангела» и в адресате ряда стихотворений в «Stephanos». Как уже неоднократно отмечалось, в своих письмах она неоднократно именует себя Ренатой, а 23 марта (5 апреля) пишет из Флоренции: «Ах, я хочу умереть в июне, чтобы смерть Ренаты списал ты с меня, чтобы быть моделью для последней прекрасной главы» (*Брюсов — Петровская.* С. 288). Уже после окончания романа она продолжает в своих письмах соотносить свою судьбу и отдельные события своей жизни с перипетиями «Огненного ангела»: «Ре-

ната твоего романа в конце концов не вынесла пыток. Иногда мне кажется, что и я сломаюсь скоро, хотя вовсе не потому, что не хочу жить»,— пишет она 22 октября 1908 года из Парижа (*Брюсов — Петровская.* С. 325). «В глубине моего сердца я та Рената, что рыдала о тебе в Кёльнском соборе»,— заканчивает она это письмо, подписываясь «Рената» (*Брюсов — Петровская.* С. 325–326). «Но верь и знай — я *жду тебя*, я прохожу "все ужасы суда" с тайной и нежной надеждой, что когда-то, может быть, поздно, но ты придешь, а я скажу: "Милый Рупрехт! как хорошо — что ты со мной". Я знаю, что мы уже не будем вместе, *как были,*— никогда! Но в эту *минуту* из твоего романа я верю, верю, и *только вера в нее* дает мне силы преодолевать мою жизнь, или то, что называется "моей жизнью" сейчас» (*Брюсов — Петровская.* С. 328),— вновь возвращается она к сюжету романа 3(16) ноября 1908 г.

Второй сюжет, намеченный в первом письме Брюсова, сюжет «текста жизни», Петровская поначалу категорически не принимала. «Нет, дорогой мой, это не спуск, *это начало.* Чего,— я не знаю, я отдаю свою душу чуду»,— настаивает она в письме от 3 июля 1905 г. (*Брюсов — Петровская.* С. 71–72). «У нас не только "прежнее" ушедшее, пережитое,— перед нами светлая, чудесная неизвестность. Вверься ей, поверь в ее радости, и радость не покинет» (*Брюсов — Петровская.* С. 74). То, что Петровская в какой-то степени тоже ощущала себя «автором» возможного «текста жизни», свидетельствуют своего рода «проговорки», мелькающие в ее письмах: «Милый, дорогой, верь в любовь, не стремись так быстро заглядывать в последние страницы» (*Брюсов — Петровская.* С. 72),— пишет она 3 июля 1905 г., отождествляя жизненную ситуацию с книжным текстом. «...Что я могу сказать, Валерий? Наступил 5-й акт драмы» (*Брюсов — Петровская.* С. 188),— констатирует она 3 июня 1906 г. «Вообще эта глава моей жизни, где появляется он, для меня еще туманна и неясна» (*Брюсов — Петровская.* С. 297),— размышляет она в письме от 3/16 апреля 1908 г. о своих отношениях с С. А. Ауслендером. При этом и жизнь Ауслендера она воспринимает как создаваемую им книгу, хотя и невысоко ею ценимую: «У него душа бездарная, неподвижная, чувства без оттенков, и при этом непроходимая невежественность и безграмотность. Он живет так, как пишет свои письма; вся его жизнь — каракули пятилетнего младенца» (Письмо от 25 марта / 7 апреля 1908 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 291).

Так складывается «метасюжет» переписки Брюсова и Петровской: своего рода борьба за «авторство» жизнетворческой истории. Каждый из участников переписки видит сюжет творимой истории по-своему и стремится очертить для адресата его роль в развивающемся сюжете. И оба участника переписки сопротивляются роли, навязываемой со стороны.

Н. И. Петровская проницательно видит авторские «эксперименты» над собой и пишет о невыносимости подобной «игры»: «И ты с жестоким любопытством смотришь в самую глубь глаз, нежными и безжалостными пальцами стараешься коснуться скрытых ран. Может быть, бессознательно вспоминаешь те свои улыбки, те интонации голоса, перед которыми я не могу уже не плакать, и вот я пред тобой. И вот, не укрываю больше лица, его трагической маски,— и только хочу знать, зачем тебе это? Чтобы опять уйти или чтобы еще сколько-то времени продолжать эту страшную игру?» (Письмо от <октября–декабря 1907 г.>) (*Брюсов — Петровская.* С. 246).

В парижских письмах 1908–1909 гг. появляется новая аналогия: жизнь-синематограф, противопоставляемая прежнему глубокому ощущению бытия: «Меня нет, *и без тебя* мне никогда уж не ощутить жизни всей глубиной и прошлой страстью. По вагонам, отелям, по улицам, ресторанам и Парижским бульварам без смысла и цели пляшет моя тень, чертя какой-то дикий сюжет для синематограф<ического> снимка. Зачем же тревожить мертвых, когда нет воли и любви воскресить?!» (Письмо от 13/26 декабря 1908 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 372). «Живу как для снимков синематографа. Когда я *смотрела* их,— жизнь на экране казалась легкой. А когда меня судьба сделала *сюжетом*, я вижу, что ничего печальнее и труднее нет на свете» (Письмо от 27 декабря 1908 / 9 января 1909 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 388). «С 25 июля я кружусь по Европе, словно для снимка синематографа» (Письмо от 6/19 января 1909 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 407). Настаивая на своем праве выстроить свою жизнь вне взаимоотношений с Брюсовым, Петровская отвергает и свою роль в «сюжете для синематографа»: «Есть еще — может быть, последняя и лучшая возможность,— это начать работать и перестать существовать как сюжет для синематографического снимка» (Письмо от 9/22 декабря 1908 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 366).

В свою очередь, Брюсов 8/21 ноября 1908 г., подводя, как ему кажется, итог их отношениям, констатирует: «...той любви, которой Ты жаждешь, ищешь, ждешь от меня, любви по-

следней, самопожертвенной, самозабвенной — во мне нет и не может быть по самой сущности моей души. Если она была прежде, то это было лишь недолгое, временное мгновение, искажение моего существа (искажение — не в смысле его изменения к худшему, но лишь уклона от естественного его пути; так для прозаической души искажением будет порыв лиризма)» (*Брюсов — Петровская.* С. 331).

Особенно явным становится этот «метасюжет» в кризисный период конца 1908 — начала 1909 гг., когда Петровская, уехав на неопределенное время за границу, пытается завершить именно жизнетворческий метасюжет переписки. Брюсов в ответ на рассказы Петровской о возможном браке с французским инженером и об отвергнутом богатом поклоннике-мексиканце выстраивает *возможные сюжеты* развития и завершения их романа, каждый из которых, включая смерть Петровской, кажется ему предпочтительнее, чем ее уход в «новую» жизнь: «В тысячу раз лучше было броситься в пролет лестницы дома Толстого, выстрелить из браунинга в меня и себя, смертельно простудиться, лежа в мокрой траве под Савинским монастырем, чем влачить эти жалкие дни среди парижских "темнокожих", мечтая о том, чтобы уйти куда-то от себя, от своей жизни, от своего прошлого (*прекрасного прошлого*!), исчезнуть, не быть, загородиться океаном и забвением» (Письмо от 16/29 декабря 1908 г.) (*Брюсов — Петровская.* С. 375). Еще в большей степени тема возможного сюжета и возможной развязки звучит в письме от 31 декабря 1908 г. / 13 января 1909 г.: «Когда-то была Тебе открыта другая трагичность, более истинная и более страшная. Ты могла осуществить тот идеал бесконечной Любви, над всем торжествующей, ничему не покоряющейся,— которому всегда молилась. Ты могла сделать из своей любви ко мне — подвиг. Наперекор мне, моим поступкам, всему миру,— Ты могла слу́жить, свято и верно, этой *своей* любви. В этом была бы, конечно, великая мучительность, но и настоящее величие. Может быть, этот подвиг убил бы Тебя, но он тем же смертным острием должен был пронизать и меня. <...> Эта трагедия не осуществилась также, и ее надо отстранить, как прекрасную возможность, о которой мечтают в поэмах, но которой не встречают в сей жизни...» (*Брюсов — Петровская.* С. 391).

* * *

Важнейшим аспектом в рассмотрении переписки как особого переходного жанра необходимо признать анализ взаимопереходов между «текстами жизни» и «текстами искусства».

Сами символисты, участники эпистолярного диалога, эту сложность взаимопереходов между жизнью и искусством в значительной мере сознавали. Характерны, например, постоянные замечания Белого в письмах к М. К. Морозовой о двух реальностях, двух действительностях, сосуществующих во внутреннем мире символиста и создающих основу для жизнетворчества: «Для кого мир становится иллюзией,— тот имеет бóльшие права. Кто в действительности открыл вторую действительность,— тот вне условий» (*Белый — Морозова*. С. 35),— с этого утверждения начинается первое письмо к М. К. Морозовой (март 1901 г.), и в этих словах сразу же формулируется основа сюжета «мистического романа», в котором эмпирическая данность, внешнее, бытовое поведение его «героев» почти не пересекается с духовной реальностью, выраженной в текстах писем: «Если Вы спросите *про себя*, люблю ли я Вас,— я отвечу: "*безумно*". Но из боязни, что Вы превратно поймете мою любовь,— я объявляю, *что совсем не люблю Вас*» (*Белый — Морозова*. С. 37). Во втором письме к ней от 21 марта 1901 г. он вновь возвращается к этому мотиву: «Мне только хочется сказать, что где-то "там" Вас любят до безумия... <...>

"Там" Вы туманная сказка, а не действительность...

"Оттуда" Вас созерцают в каком-то прозрении, как далекую утреннюю зорю. Мысль о Вас равносильна набатному звону, зовущему вверх...» (*Белый — Морозова*. С. 38).

При всем различии представлений о жизнетворчестве Брюсова и «младших» символистов, в его переписке с Вяч. Ивановым, К. Д. Бальмонтом, а также с другими корреспондентами (А. А. Курсинским, А. А. Шестеркиной) тоже неоднократно проводится граница между «внешним», «внешностями» и «внутренним»[37].

Эпистолярные комплексы, о которых идет речь в статье, дают возможность увидеть самые разные варианты взаимодействия текста переписки и связанных с ней художественных произведений, создаваемых параллельно или с определенной временно́й дистанцией. Выделяются два основных направления этого взаимодействия: в первом случае переписка становится творческой лабораторией, в которой зарождаются сюжеты или мотивы будущих литературных текстов, как прозаических, так и стихотворных. Во втором случае уже созданный художественный текст становится фактором формирования языка переписки, сюжетным или своего рода мифопоэтическим подтекстом, очевидным для обоих участников эпистолярного диалога.

Один из наиболее очевидных типов связи первого типа между перепиской и художественным текстом — превращение письма в вариацию создаваемого параллельно художественного текста. Так, Белый уже в первом письме М. К. Морозовой, посланном в марте 1901 г., намекает на текст «симфонии», над которой он начал работать именно в этот период: «Близкое становится далеким, далекое — близким; не веря непонятному, получаешь отвращение к понятному. Погружаешься в сонную симфонию» (*Белый — Морозова*. С. 35). Адресат переписки, как и героиня «Симфонии (2-й, драматической)» именуется «Сказкой» («"Там" Вы — туманная сказка, а не действительность» (*Белый — Морозова*. С. 38)), «Женой, облеченной в солнце» (*Белый — Морозова*. С. 36). Мотивы «зори», «жемчугов», «лазури», «молитвы» повторяются и в письмах к Морозовой, и в тексте «симфоний», и в стихах, вошедших в «Золото в лазури». Текст писем выстроен так же, как текст «симфоний», ориентированный, в свою очередь, на книгу Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: ритмически повторяются лейтмотивы, отдельные фразы, фрагменты:

«Солнце не взошло, зоря не погасла...

Мы повесили над прошлым безмирный цветок, обратили взор к далекому Бенаресу, ждали новых времен... Новые времена не приносили новостей. Новые времена затенились прошедшим...

Солнце *опять* не взошло, *но и зоря не погасла...*» (*Белый — Морозова*. С. 36).

Однако тождество письма и художественного текста — достаточно редкая разновидность взаимодействия «текста жизни» и «текста искусства». Значительно чаще в переписке формируются сюжеты или мотивы, которые затем воплощаются в художественных жанрах. Так, Брюсов пересказывает в письме к Петровской от 10 июля 1905 г. увиденный сон, который становится сюжетом стихотворения «В трюме» (1905), вошедшем в сборник «Stephanos»[38]: «Мне снилось, что в каком-то приморском городе (полу-Гельсингфорсе, полу-Генуе) я искал Тебя, мучительно искал — на улицах, в садах, на пристане <так!>. Мне сказали, что Ты в каком-то кафэ. Я вошел. Что-то вроде "испанской болеги", но полной людьми. Шум, говор, дым. Какая-то женщина обняла меня, зовя за собой. Я вырвался. Вышел. Мне опять сказали, что Ты на корабле. Я пошел туда. На палубе Тебя нет. Я спустился в трюм, темный, душный. Тогда надо мной опустили дверь-крышку. Я понял, что я в плену или

в тюрьме. Стал скрипеть подымаемый якорь, и корабль поплыл куда-то. И меня охватило последнее отчаянье, и я бросился ничком на доски»[39].

От сюжета сна в стихотворении остается лишь завершающий фрагмент: герои оказываются в трюме-тюрьме. Совпадают отдельные мотивы: «Я бросился *ничком на доски*» — «Я спустился в трюм» — «Мы оба, брошенные в трюм»; «Зачем же ты, *лицом упав* / *На доски* жесткие, холодные, / Твердишь про области свободные»; «Ты на корабле» — «И нас влечет корабль испытанный». Однако сам сюжет в стихотворении получает новые смысловые акценты. Герои изначально вместе, мотив поиска героини из текста стихотворения исключен. Вся ситуация мотивирована «Судом» и «приговорами», путь корабля направлен «из мира жизни»: образы корабля и моря становятся универсальным символом человеческой жизни, образ трюма — символом сужденной человеку земной несвободы. Вместо «последнего отчаянья», о котором говорится в пересказе сна — гордая готовность принять переход в другой мир как освобождение:

Но в миг, когда, раскрывши дверь,
Палач поманит нас десницею,
Останься пленною царицею,
Мне руку скованную вверь.

Мы выйдем с поднятым челом,
На мир вечерний взглянем с палубы,
И без упрека и без жалобы
В челнок последний перейдем.

Примером обратного воздействия уже созданных произведений на текст переписки могут быть рассыпанные в письмах Брюсова и Петровской цитаты или мотивы из стихотворений, вошедших в более ранние сборники Брюсова. 24 июля 1905 г. Брюсов, пытаясь объяснить Петровской свое желание уйти в работу, использует готовые словесные формулы из стихотворения «Когда опускается штора...» (1899) из сборника «Tertia vigilia»: «Я становился самим собой лишь в своей комнате, когда двери были плотно закрыты, *шторы опущены*, когда передо мной был *лист бумаги с начатыми стихами*» (Выделено мною.— *Д. М.*). Ср.:

Когда *опускается штора*
И ласковый ламповый свет

Умиряет усталые взоры,—
Мне слышится счастья привет.
<...>
Со мной любимые книги,
Мне поет любимый размер...

Возможны и дистанционные случаи взаимодействия переписки и лирических стихотворений, когда словесные формулы, найденные в письме, находят воплощение в позднейших текстах, иногда через несколько лет. Так, в рабочей тетради Брюсова сохранилось письмо к Бальмонту от 10 июля 1898 г., в котором духовные поиски отождествляются с блужданиями в лабиринте или незнакомом здании: «Страшно мыслить. Входишь в какие-то переходы и галереи, не находишь ни пути, ни прохода и, когда в безумии пытаешься идти все вперед, все вперед — то кто-то хохочет и говорит, что ты заблудился: и он прав»[40]. В 1900 г. эти мотивы находят воплощение в стихотворении «В неоконченном здании»:

Здесь будут проходы и комнаты!
Здесь стены задвинутся сплошь!
О, думы упорные, вспомните!
Вы только забыли чертеж!

В 1902 г. Брюсов возвращается к тем же мотивам в стихотворении «Нить Ариадны»:

Я помню сходы и проходы,
И зал круги, и лестниц винт,
Из мира солнца и свободы
Вступил я, дерзкий, в лабиринт.
<...>
И я один в беззвучном зале,
Мой факел пальцы мне обжег,
Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог.

В заключение укажем на перекличку между стихотворением и перепиской, с трудом поддающуюся однозначной интерпретации из-за отсутствия точной датировки стихотворного текста.

В ночь <12> января 1896 г. тяжело больной Брюсов пишет К. Д. Бальмонту из больничной палаты, сообщает о том, что исповедался и причастился, чтобы не умереть без покаяния, и

заканчивает письмо: «Пока прощайте, а может быть и не "пока". Ваш и здесь и там Валерий Брюсов». При этом слова «и здесь и там» выправлены из более привычного: «Ваш, как и всегда»[41]. Эту заключительную формулу можно понять как своего рода предсмертное обещание помнить об адресате и в ином мире. Но в 1900 г. в сборнике Бальмонта «Горящие здания» (М.) публикуется стихотворение «Воспоминание о вечере в Амстердаме. Медленные строки», в котором использована эта формула:

По окнам и по сводам,
Домов и колоколен,
Где, преданный мечтам,
Какой-то призрак болен,
Упрек сдержать не волен,
Тоскует с долгим стоном,
И вечным перезвоном
Поет и здесь и там...
(Выделено мной.— *Д. М.*).

Дата под стихотворением Бальмонта отсутствует. Большая часть стихотворений, вошедших в «Горящие здания», чьи датировки не вызывают сомнений, написаны в 1898–1899 гг. Бальмонт проставил датировку «1899» ко всему сборнику. Но если и процитированное стихотворение создано в те же годы, то формула из письма Брюсова стала своего рода знаком, понятным только автору стихотворения и скрытому адресату (в таком случае понятно и упоминание о «больном» призраке). В то же время не исключен и обратный порядок переклички: Брюсов цитирует уже известное ему стихотворение Бальмонта (Бальмонт мог прислать его в одном из писем или прочитать при встрече, что было привычным способом общения в годы их дружбы), и тогда письмо 1896 г. может быть источником датировки бальмонтовского текста.

Примечательно, что в позднейшей, после 1906 г., пародии И. Ф. Анненского на это стихотворение вместо «больного призрака» появляется... имя Брюсова:

Туда, меж колоколен,
Где был Валерий болен...

Случайно ли это совпадение, или И. Ф. Анненский мог знать об истории создания этого стихотворения Бальмонта и о

его связи с болезнью Брюсова, не позволяет решить современное состояние источников.

Приведенные примеры показывают, что репертуар мотивов и тем, которые обсуждались и формировались в эпистолярном диалоге, был богаче и шире наличного творческого опыта обоих поэтов. В переписке «проговаривается» ряд возможных реализаций тех или иных символов или сюжетов, которые находят свое воплощение в художественном творчестве значительно позднее, иногда — после существенной трансформации. Рассмотренные типы взаимодействия «художественных» и «нехудожественных» текстов не исчерпывают всех возможных творческих импульсов, которые могла дать переписка при создании лирических стихотворений. Однако они с очевидностью показывают, что в основе «внебытовой» переписки, стоящей на границе между художественными и документальными жанрами, обязательно наличие не только информативной составляющей, но и мифопоэтического «метасюжета», который формируется участниками эпистолярного диалога. Если же «метасюжет» оказывается исчерпанным, то переписка теряет «внебытовой» характер и превращается в обсуждение деловых и повседневных вопросов, занимающих собеседников.

---

[1] Образцом такого подхода могут служить работы: *Паперно И. А.* Переписка как вид текста: Структура письма // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту, 1974 (Тартуский гос. университет). С. 214–215; *Она же.* О двуязычной переписке пушкинской поры // Труды по русской и славянской филологии. XXIV: Литературоведение. Тарту, 1975. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 358). С. 148–156.

[2] См., напр., работы о письмах А. П. Чехова в связи с его драматическим и прозаическим творчеством: *Полоцкая Э. А.* Письма драматурга: (О внутренних истоках чеховской драмы) // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 192–219; *Чудаков А. П.* Единство видения: письма Чехова и его проза // Там же. С. 220–243.

[3] См., напр.: *Гроссман Л.* Культура писем в эпоху Пушкина // *Гроссман Л.* Цех пера: Статьи о литературе. М., 1930; *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 1 (1831–1850). М.; Л., 1961. С. 15–44; *Макогоненко Г. П.* Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс // Письма русских писателей XVIII века. Л., С. 3–41; *Левкович Я. Л.*

Письма // Пушкин: Итоги и проблемы изучения: Коллективная монография. М.; Л., 1966. С. 529–532 (содержит обстоятельную библиографию); *Фридлендер Г.* Письма Гоголя // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. М., 1967. С. 5–30.

[4] См.: *Белунова Н. И.* Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX — начала XX в.: Жанр и текст писем. СПб., 2000; *Гиндин С. И.* Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // Язык и личность. М., 1989. С. 63–76; *Маймин Е. А.* Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 77–87; *Маймина Е. Е. [Дмитриева Е. Е.]* Стилистические функции французского языка в переписке Пушкина и его поэзии // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузовский сб. науч. трудов. Л., 1981. С. 58–65.

[5] См. перечень работ о дружеском письме в ст.: *Гинзбург Л.* Эвфемизмы высокого (По поводу писем людей пушкинского круга) // Вопр. лит. 1987. № 5. С. 199–200. См. также: *Лазарчук Р. М.* Дружеское письмо 2-й половины XVIII в. как явление литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972; *Дмитриева Е. Е.* Эпистолярный жанр в творчестве А. С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986; Тодд III. У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994.

[6] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 265–266. Поставленная Тыняновым задача изучения письма в соотнесении литературного и бытового ряда на материале эпистолярия XVIII — первой трети XIX вв. нашла свое воплощение в монографии венгерской исследовательницы Д. Атанасовой-Соколовой «Письмо как факт русской культуры XVIII–XIX вв.» (Budapest, 2006), а также в ее двухчастной статье «"Говоря с тобою чрез письмо...": Письма М. Н. Муравьева» (Филологический журнал. 2006. № 1(2). С. 24–36; № 3(2). С. 94–107).

[7] Ср. размышления Л. Я. Гинзбург: «Существовали исторические периоды, когда в общей связи фактов культуры письма приобретали специфическую значимость. Обычно это периоды особенно острого самосознания и самоопределения личности. В русской культуре такова переписка в духе сентиментализма конца XVIII — начала XIX в. Ей на смену приходит жанр *дружеского письма* арзамасского (Вяземский, Александр Тургенев), а потом и пушкинского круга. Русский романтизм 1830-х годов — это, например, переписка с невестой молодого Герцена, которую сам автор определял как двуголосую *поэму*. В 1840-х годах напряженная проблематика личности порождает жанр философско-исповедального письма, процветавший в кружке Станкевича — Белинского. Для второй половины XIX века письмо как жанр, как литературный факт гораздо менее характерен. В этом качестве его возрождают индивидуалистические искания символистов» (*Гинзбург Л. Я.* Письма Бориса Пастернака // *Гинзбург Л. Я.* Запис-

ные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 510). Любопытно, что сами символисты осознавали близость своей переписки именно традиции кружка Станкевича. Ср. замечание А. Белого: «Наши разговоры, жаргон и словечки требуют такого же комментария, как и жаргон бесконечных гегелевских разговоров кружка Станкевича» (*Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 218). Впоследствии А. Белый пытался написать комментарий к своей многолетней переписке с Блоком (опубликовано: Cahier du monde russe et sovietique. P. 1974. Vol. 15. № 12).

[8] *Иванов Вяч.* Письмо к В. Я. Брюсову от 1 августа 1905 г. // Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 478.

[9] См.: *Гаспаров М. Л.* Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова // Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн.: Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 12–29; *Гиндин С. И.* Письма из рабочих тетрадей (1893–1899) // Там же. С. 555–611.

[10] См.: *Тименчик Р. Д.* Неизвестные письма Н. С. Гумилева // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 1. С. 70.

[11] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. С. 266.

[12] *Белый А.* Указ. соч. С. 214.

[13] <*Брюсов В. Я.*> Письма из рабочих тетрадей (1893–1899) / Вступ. статья, публик., комм. *С. И. Гиндина* // Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн.: Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. С. 555–828.

[14] ГПБ. Ф. 322.

[15] Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. *А. В. Лаврова.* М., 2001. С. 41.

[16] *Белый А.* Указ. соч. С. 215.

[17] *Турбин В.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978. С. 17.

[18] *Грехнев В.* Мир Пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 32.

[19] *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 17–22.

[20] См.: *Лавров А. В., Малмстад Джон.* «Прекрасная Дама» Андрея Белого // Андрей Белый. «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. *А. В. Лаврова* и *Дж. Малмстада.* М., 2006. С. 5. Далее все ссылки на это издание даются в тексте: *Белый — Морозова,* с указанием страницы.

[21] Александр Блок. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 44.

[22] *Минц З. Г.* Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. М., 1980. Кн. 1. Т. 92. С. 100.

[23] *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137.

[24] См. об этом, кроме цит. ст. А. В. Лаврова: *Минц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту. 1974. С. 134–141.

[25] *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 140.

[26] Там же. С. 158.

[27] Используются следующие издания писем: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98: В 2 кн. М., 1991–1994; Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913 / Вступ. статья, подгот. текста и комм. *Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова*. М., 2004; Александр Блок. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М., 1978; Андрей Белый. «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. *А. В. Лаврова и Дж. Малмстада*. М., 2006.

[28] *Орлов В. Н.* История одной «дружбы-вражды» // *Орлов В. Н.* Пути и судьбы. М.; Л., 1963. С. 446–478; *Лавров А. В.* Предисловие // Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919.

[29] *Магомедова Д. М.* Переписка как целостный текст и источник сюжета // *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 111–130.

[30] См.: *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 142–148.

[31] См. об этом: *Минц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 388–390. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 308).

[32] Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919. С. 321.

[33] См.: *Ходасевич В. Ф.* Конец Ренаты // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь: Воспоминания. Литература и власть. Письма к Б. А. Садовскому. М., 1996. С. 19–29; *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Символисты вблизи. СПб., 2004. С. 6–62; Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. *Э. Гарэтто* // Минувшее: Ист. альманах. Вып. 8. М.; СПб., 1992. С. 7–138; *Лавров А. В.* Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. С. 5–41; *Богомолов Н. А.* Заметки к тексту переписки // Там же. С. 42–56.

[34] Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. С. 61, 62.

[35] Текст распоряжения опубликован: *Лавров А. В.* Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. С. 5–6. Далее все ссылки на это издание даются в тексте: *Брюсов — Петровская,* с указанием страницы.

[36] *Ницше Ф.* Сумерки идолов, или как философствуют молотом // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 576.

[37] Отмечено: *Гаспаров М. Л.* Эпистолярное творчество Брюсова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. С. 15–16.

[38] Отмечено в комментарии Н. А. Богомолова и А. В. Лаврова. См.: *Брюсов — Петровская*. С. 83.

[39] Там же. С. 81.

[40] Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т. 98. Кн. 1. С. 774.

[41] Там же. С. 84.

Е. В. Глухова

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ДНЕВНИКОВОГО ЖАНРА

Сдвиг системы жанров в русской литературе рубежа XIX–XX вв. достаточно определенно намечен в области распределения жанровой доминанты между основными и «периферийными» явлениями литературы. Восприятие литературного процесса на периферии — эпистолярия, дневника, мемуаров, записных книжек, альбома и проч.— в ракурсе внеэстетической категории — как историческое свидетельство, либо материал для комментария — было преодолено в работах авторов формальной школы[1]. Л. Я. Гинзбург считала, что именно эстетическая преднамеренность организации текста дневника или мемуаров делает их «явной литературой, рассчитанной на читателя»[2].

Современное литературоведение исходит из того, что обозначенные явления можно описывать не только с точки зрения особенностей их жанровой структуры, но и в плане функциональной роли в рамках историко-литературного процесса, взаимного влияния приемов литературного письма «интимного» жанра дневника и эпистолярия. «Нельзя не заметить, что по сравнению с литературой классического периода — прежде всего XIX века — в дневниках русских писателей первых десятилетий XX века происходят как изменения структурные, так и изменения самого принципа соотношения литературного и внелитературного <...>»[3]. По мнению О. Г. Егорова, на протяжении XIX в. дневник определенно эволюционирует от хроники частной жизни — к расширению «источниковедческой базы и возросшему интересу к общественной проблематике». В начале XX в., когда в текст дневника вводится «чужое слово», активно используются в этом жанре различные документальные материалы — письмо, газетная заметка и т. д.[4]

Некоторые аспекты подхода к жанру дневника в современных западных и российских литературоведческих исследовани-

ях,[5] несомненно, могут эксплицироваться и на ситуацию жанровой деструктуризации в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Дневниковый нарратив в современных исследованиях рассматривается как художественный текст[6], как первичная реальность творческого процесса[7], как исторический документ[8], как фактографическая проза или прототекст[9] по отношению к художественному тексту[10]. Наиболее подробно эволюция и специфика жанра дневника рассмотрена в исследовании О. Г. Егорова «Русский литературный дневник XIX века: история и теория жанра»[11], в котором, в частности, рассматриваются основные типы дневников (семейно-бытовой, путевой, общественно-политический и служебный). Автором предлагается интересный метод анализа дневника с точки зрения его художественных особенностей — метода и стиля дневникового жанра, композиции и сюжета, времени и пространства, образа автора. Вместе с тем, нельзя не заметить, что предложенный тип анализа исходит из презумпции художественного текста, что само по себе свидетельствует об одной из особенностей дневникового жанра: речь идет об установке на литературное письмо.

Классической формой дневника можно считать систему хронологически упорядоченных записей, отражающих частную жизнь автора и общественные события, к числу необходимых характеристик жанра следует относить также категорию интимности и автобиографизм. Следует различать интимный дневник и тип литературного дневника, который не является предметом настоящей статьи, хотя в писательской среде со времен «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского этот жанр обретает определенную популярность. Например, З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский обозначали сборники своих критических работ как «Дневник»[12]. Вместе с тем, разница между интимным дневником Гиппиус «О Бывшем» и ее «Литературным дневником» достаточно очевидна: несмотря на расположение записей в определенной хронологической последовательности, второй дневник, посвященный размышлениям автора о текущих литературных событиях, не вмещает в себя чрезвычайно важного параметра дневниковости — автобиографизма[13]. В данном случае автобиографизм есть не только перечисление событий жизненного ряда. Он включает в себя и событийные ряды собственно внутренней жизни — то, что мы определяем как философский дневник (например, дневники Льва Толстого, поздние дневники Леонида Андреева[14]). Представление о том, что основное свойство дневника — документальное свидетельство о

личности и биографии автора, выстроенное в определенной хронологической последовательности, встречается, например, в «записках о самом себе» Н. И. Пирогова, которые, в соответствии с авторской рефлексией можно обозначить и как автобиографию и как ретроспективный дневник (последовательные записи о том, как формировалось мировоззрение автора, воспоминание о минувших событиях); кроме того, дневник Пирогова, совершенно определенно подразумевал читателя — на форзаце рукописи им была сделана запись: «Дневник старого врача, писанный исключительно для самого себя, но не без задней мысли, что может быть когда-нибудь прочтет и кто другой»[15].

Очевидно, что дневниковая форма становится равноправным участником литературного процесса: в конце XIX — начале XX века активно публикуются или готовятся к изданию дневники писателей и частных лиц: Ф. М. Достоевского, Н. Г. Гарина-Михайловского[16], И. М. Снегирева[17], М. Башкирцевой[18], Е. Дьяконовой[19], С. Я. Надсона[20], Е. И. Поповой[21], Н. И. Тургенева[22], Л. Н. Толстого[23], Я. П. Полонского[24]. По вполне понятным причинам объектом нашего исследования являются дневники, которые велись литераторами,— это связано, прежде всего, с тем, что частный дневник писателя в определенной мере не только является фиксацией собственного биографического ряда, но и, как правило, представляет собой творческую лабораторию. Однако было бы несправедливо игнорировать публиковавшиеся в начале XX в. дневники частных лиц: это явление свидетельствует о вовлечении в литературный процесс эпохи дневника как исторического свидетельства (дневники И. М. Снегирева, например) и как нового явления литературы (дневники Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой с увлечением прочитывались современниками именно как художественные повествования).

Определенная деструктуризация классической формы дневника связана с нарушением жанрового канона, в данном случае — интимности, как одной из доминирующих характеристик[25]. Например, дневник М. Башкирцевой был воспринят критиками и современниками как явление близкое «декадентству». Речь идет не столько о приверженности определенного рода приемам литературного письма, сколько об особом декадентском дискурсе дневника Башкирцевой, позволившем воспринимать его именно в сфере настроений fin de siècle[26]. Известно, что на дневник Башкирцевой ссылались в своих дневниковых

записях З. Гиппиус, В. Брюсов, М. Цветаева, М. Волошин. Вероятно, одной из причин такого восприятия было не только введение в модернистскую литературу «периферийных» жанров, но и определенная свобода в обращении с интимно-личным в повседневной жизни (ср., например, бытовое поведение «декадентов»; обращение В. В. Розанова к сфере сексологии в рамках газетной публицистики). Однако необходимо учитывать и тот факт, что дневниковая проза зачастую становится открытой для разного рода спекуляций: наследники Башкирцевой, издавая ее дневник, позаботились о том, чтобы представить читателю текст в наиболее любопытном, с их точки зрения, ракурсе — тем самым заведомо нарушая жанровую структуру дневника (где значимыми оказываются любые графические элементы текста) и превращая его в художественный текст[27].

Дневниковые записи С. Я. Надсона, З. Гиппиус, М. Башкирцевой, Е. Дьяконовой, Л. Андреева ориентированы прежде всего на внешнего читателя, что в рамках эволюции дневниковой формы, конечно же, не представляется новшеством. Как правило, это вполне определенное лицо, которое допущено к ознакомлению со страницами дневника: в случае З. Гиппиус — это Д. Философов: «Дело в том, что тогда весною, вскоре после последних записей, мне понадобилось, было для меня нужно (почему — на этой странице нельзя объяснить) дать прочесть эту нечитанную, нераскрываемую тетрадь Д. В. Философову»[28]; в случае с дневником Надсона — его знакомая, которой он дает свой дневник для прочтения; дневники Андреева во многом стилистически соотносимы с его письмами к Зинаиде Сибилевой[29]. Башкирцева планирует предназначить свой дневник к публикации, пишет предисловие в виде краткой автобиографии: «Если я не умру молодой, я надеюсь остаться в памяти людей как великая художница, но если я умру молодой, я хотела бы издать свой дневник, который не может не быть интересным. Но так как я сама говорю об издании, легко подумать, что мысль предстать на суд публики испортила, то есть лишила эту книгу ее единственного достоинства»[30].

Дневник может быть специально ориентирован и на прочтение после смерти автора — этот тип можно было бы обозначить как духовную автобиографию. Сюда относится «История моей души» М. Волошина[31], а также «Материал к биографии интимный, предназначенный к прочтению после смерти автора» Андрея Белого[32]. Оба текста становятся фактом ли-

тературы во многом за счет впоследствии обретенного заглавия; хотя необходимая оговорка касается, прежде всего, автобиографических записей Белого, которые не просто представляют собой, как правило, ретроспективный дневник, а могут рассматриваться, скорее, как вариация многочисленного мемуарного наследия автора.

В данном исследовании мы обратимся к изменениям в рамках жанрового канона дневника — речь пойдет о своего рода *осцилляции* (внутрижанровом колебании). Например, новой вариацией классического дневника на рубеже веков будет «моноидейный» дневник, т. е. посвященный одной какой-либо идее или событию и по исчерпании таковой прекращающийся[33], этот тип дневника наиболее близок по степени завершенности к малой повествовательной форме (рассказ, повесть). Сюда относятся дневники З. Гиппиус «О Бывшем», «Contes d'amour», ранние дневниковые записи А. Блока[34], «История моей души» М. Волошина, «Материал к биографии» Андрея Белого. К этому же типу близко примыкают путевые заметки («Журнал путешествия» М. Волошина[35], отчасти «Путевые заметки» А. Белого[36], «Край Озириса» К. Бальмонта[37]).

Другой случай осцилляции канонической формы — инкорпорирование в состав дневника инородных включений. Это могут быть элементы «чужого слова», наброски к будущим художественным произведениям, письма, рассказы других лиц, рисунки и даже фотографии. Сюда относятся дневники Корнея Чуковского[38], Эмилия Метнера[39], отчасти Михаила Пришвина[40], эпистолярный дневник Зинаиды Гиппиус, посвященный Д. В. Философову[41].

Крайним полюсом осциллирования дневниковой прозы, по всей видимости, можно считать воспроизведение структуры дневника в ином повествовательном каноне. Например, истории из дневниковых записей М. Цветаевой были опубликованы как отдельные рассказы[42], а в рассказ Брюсова «Моя юность»[43] включены отрывки из его юношеских дневниковых записей. Явлением, находящимся на границе дневника как интимно-авторского жанра и литературной имитации, можно считать и повесть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» (структура повествования в виде дневника главной героини). Такого рода пристальный интерес к дневнику в модернистской среде вполне объясним общеэстетической установкой нового искусства: каждодневный материал собственной жизни превращается в наброски к будущим художественным произ-

ведениям. Автобиографизм становится одним из принципов нового искусства: от простого, художественно осмысленного переложения истории из жизни автора (как это было у Кузмина, Гиппиус, Белого) — в повесть или рассказ,— до психологических экспериментов Брюсова, когда практика жизнетворчества стирает границы между жизнью и искусством (роман «Огненный ангел»)[44].

Особенно отчетливо выход дневниковой формы за пределы жанра наблюдается в «Опавших листьях» и «Уединенном» В. Розанова[45]; заметки личного характера перемежаются в них с размышлениями разного рода на темы литературные, политические, нравственные и т. д. Автор комментария к «Уединенному» замечает, что здесь текст стремится выйти за пределы литературы, хотя возможно следует говорить о синкретизации периферийных жанров — заметки, дневника, афоризма и воспоминания — в единое целое. Естественно, что сдвиг жанра здесь наблюдается во всех смыслах, поскольку нарушается не только «интимность» формы, но и сам принцип хронологической последовательности, что, в свою очередь, связано с нарушением композиционной структуры текста. С другой стороны, следует учитывать и своеобразную авторскую манеру письма. Розанов делал случайные заметки на клочках бумаги, на полях рукописей: «Во втором коробе листы лежат в строгом хронологическом порядке, насколько его можно было восстановить по пометкам и по памяти»[46],— здесь «хронологический» принцип организации записей существует лишь на уровне авторского сознания, а в структуре самого текста не отражен. Строго говоря, мы можем рассматривать лишь неопубликованные при жизни автора дневниковые записи «Мимолетное. 1915 год» и «Последние листья. 1916 год» как соответствующие жанру, поскольку в них принцип соблюдения хронологической последовательности записей сохранен в полной мере. Если в случае с «Опавшими листьями» интимность становится фактом индивидуального литературного метода, то в «чисто» дневниковых записях «Мимолетного» — это явление, свойственное жанровым особенностям дневника.

Весьма интересна дневниковая форма в творчестве Л. Н. Толстого. Дневниковые записи писателя — это психологическая лаборатория для его собственных романов: самоанализ Толстого становится источником психологизма характеров героев (в такой оценке дневников классика сходятся Б. Эйхенбаум и Л. Гинзбург: «Дневники для Толстого были сырьем нравствен-

ного становления. Подробный самоанализ, интроспекцию поглотили романы. В дневниках самоанализ суммарный — отправные точки для работы самосовершенствования»[47]).

Известно, что писатель с конца 1890-х был вынужден уступить просьбам своего секретаря В. Г. Черткова о возможности копирования дневников, которые, в частности, переписывали дочери Толстого, их читала его супруга — С. А. Толстая и т. д. Параллельно Толстой вел записные книжки, в которые заносил свои мысли и наблюдения (например, была «денная книжка» и «спальная книжечка» — для записей днем и в вечерние и ночные часы); затем, когда записей накапливалось достаточно много — переносил их в свой Дневник, причем со значительными исправлениями[48]. Таким образом, записные книжки Толстого служили своего рода черновиками к дневникам — этим, по-видимому, объясняется и некоторая странность архитектоники дневникового текста: отдельные мысли носят афористический характер, они пронумерованы и упорядочены[49]. Собственно записи о текущих событиях достаточно редки, по большей части это наблюдения над прочитанными книгами и краткая характеристика встреч с разными людьми. Толстой был вынужден дважды вести «тайные» дневниковые записи[50], куда осмеливался заносить свои мысли о внутрисемейных отношениях. Все это оставалось за пределами его «Записных книжек» и обычных дневников, которые носили отчетливо философско-публицистический характер, являлись в сущности своеобразными «заготовками» и в дальнейшем включались в публикуемые статьи, или в художественные тексты. Совершенно очевидно, что здесь мы наблюдаем один из случаев нарушения дистрибутивной установки жанра: выход за рамки интимного дискурса (в данном случае — помимо воли автора) переводит дневник в плоскость автобиографических записок и заготовок для большой литературной формы.

Дневник зачастую приобретает черты художественного текста: речь идет об образовании некоего подобия сюжета (таковы тематические дневники — «О Бывшем» Гиппиус) — в данном случае сказывается инерция литературного письма, которое оказывает несомненное влияние на стилистику авторского дневника. Например, юношеские дневники Максимилиана Волошина — это экспериментальное поле самовыражения в области малой повествовательной формы: «Мое теперешнее самое заветное желание — это быть писателем»[51]. Записи Волошина, которые он делал нерегулярно, воспринимаются читате-

лем как черновые заготовки к рассказу или повести: законченный сюжет в отдельно взятой записи; «чужой голос» — рассказ от первого лица писателя-собеседника (Семенова, Брюсова, Белого, Бальмонта), введение системы диалогов; включение в состав дневника своих писем к девушке и вклеенных ответных — от нее. В записях от 1903 г. дважды представлены наброски об опыте первой близости Волошина со своей возлюбленной в Париже, причем если первый вариант записи — повествование от лица автора, то во втором варианте появляются уже ролевые персонажи: герой и героиня сюжета. Самостоятельное целое в составе дневников имеют записи о встречах с будущей женой (М. В. Сабашниковой) и теософкой А. Р. Минцловой — это небольшие рассказы с микросюжетным целым, написанные в стилистике орнаментальной прозы: «Дождливый день. Мы утром идем в лес. Солдаты стреляют. Мокрые сосны.

"Я не могла заснуть после вчерашнего... Я все ждала утра, чтобы идти к тебе... А после почувствовала себя такой слабой, что не могла сдвинуться..."

Остальной день в комнате... Я со страхом вижу, что в ней пробуждается страсть... И радость, и ужас. Что "это" нахлынет и унесет меня и ее, и сожжет...»[52]

Другая черта, приближающая дневник к повествовательной форме,— наличие заглавия («История моей души» Волошина, дневники Дьяконовой: «Одна из многих», «На высших женских курсах» и т. д.); а также хронологическая прерывность в записях: как правило, авторы возвращаются к событиям, произошедшим в течение некоего важного промежутка времени, когда записи не велись, что создает как бы дополнительную сюжетообразующую линию вставного рассказа (Гиппиус, Брюсов, Волошин).

Ранние дневники С. Я. Надсона, например, имеют тематические заглавия: «Зима и Весна», «Лето», «Осень и Зима» — такое авторское членение неслучайно, поскольку записи являются, по замыслу автора, материалом к будущему тексту романа либо повести: «Наконец я собрался писать дневник. Выписки из него послужат хорошим материалом для задуманного мною сочинения: "Воспоминания юности"»; «Прошлым тетрадям дневника я давал особое заглавие и особый эпиграф давал, чтобы их сделать похожими на рукопись романа <...> К этой тетради как нельзя больше идет заглавие "Записки сумасшедшего"»[53].

По свидетельству издателя «Дневника» Е. Дьяконовой[54], она собиралась публиковать третью часть своих записок «Дневник русской женщины (Париж, 1900–1902)» — и действительно, именно эта часть дневника в наибольшей мере обнаруживает в себе черты повествовательной формы с вполне определенным завершенным сюжетом, выраженными характерами персонажей.

Пожалуй, наиболее плодовитым автором дневников оказалась З. Н. Гиппиус. Причем не столько по части объема, сколько в области экспериментирования с дневниковым жанром. Гиппиус, например, могла одновременно вести разные дневники — «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)» и «О Бывшем», каждый из которых был посвящен различным событиям. Первый дневник находился под несомненным влиянием «Дневника» Марии Башкирцевой (очевидно и совпадение хронологическое — записи начинаются с 1893 г., когда вышло его отдельное издание на русском языке). О художественно-эстетической установке этого текста свидетельствует его определенная завершенность; один из используемых приемов — обман ожидания читателя: сначала следуют размышления о необходимости вести дневник, затем рассказ о прошедших событиях, обещание продолжить и, наконец, длительный перерыв в повествовании. Такая форма ведения дневника приближает записи Гиппиус к мемуарному жанру[55]. Характерно нарушение хронологической последовательности записей: автором вводится повествование о событиях давнопрошедшего времени. На протяжении нескольких лет записи велись раз в год. Если же обратиться к авторской рефлексии, то «моноидейный» дневник самой Гиппиус воспринимается как непомерно растянутое документальное повествование: «Перечитала последние страницы. (Все — не могу; от скуки. Дневник не роман. Читать его мучительная работа. В особенности — любовный, узкий, специальный. Но как документ — имеет значение)»[56].— «Хотела бы я знать, что меня влечет к этой тетради — теперь? Ведь нет никакой conte d'amour, никакой определенной влюбленности... О чем же писать? А хочется именно здесь. Значит — есть во мне какая-то влюбленность или что-нибудь похожее на это»[57].

Дневник З. Гиппиус «О Бывшем» (1899–1914 гг.) — это сложное целое, в котором формально воспроизводится структура дневниковых записей, причем в силу специфики содержания — в тексте речь идет об организации «новой церкви» — дневник

написан в стилистике евангельского текста (речь идет об особом способе организации лингвистического («эзотеризм» языка описания) и смыслового пространства текста, явственно ориентированного на читателя-профана). Повествование возобновлялось ежегодно, примерно в одно и то же время — в страстную неделю перед православной Пасхой, поскольку записи приурочивались к годовщине организации «церкви» — 29 марта 1901 г. В 1943 г. Гиппиус сделала приписку: «Конец. Все умерли. Я — духовно пока. Сочельник 1943 г. Париж»[58].

Восприятие собственных дневниковых записей не только в ракурсе сугубо автобиографическом, но и в качестве исторического свидетельства — можно считать одной из особенностей дневниковой прозы Гиппиус. Дневник близок мемуарному жанру — это своего рода малая мемуарная форма[59]. Гиппиус воспринимала написание дневников именно так: «Но не надо забывать хронологию. Я же думаю вот что: *мои "специальные" мемуары* будут куцыми, если я возьму факты с теперешнего момента. Нельзя. Надо коснуться прошлого»[60]. Известна история с изданием ее «Петербургских дневников»: «Черной книжки», «Синей тетради», «Черных тетрадей»[61] — первая вообще была издана через короткое время после окончания записей — в 1921 г.[62], причем авторское предисловие к публикации, анализирующее ситуацию в России периода послереволюционной разрухи 1919 г., вводит этот текст в рамки мемуарного жанра и воспринимается исключительно как историческое свидетельство современника. Тем не менее для самой Гиппиус, дневник оставался особой формой свидетельства, синхронизованного по отношению к времени длящемуся — в предисловии к публикации своей «Синей тетради» она писала: «Дневник — не стройный "рассказ о жизни", когда описывающий сегодняшний день уже *знает* завтрашний, знает, чем все кончится. Дневник — само *течение жизни.* В этом отличие "Современной записи" от всяких "Воспоминаний", и в этом ее особые преимущества: она воскрешает атмосферу, воскрешая исчезнувшие из памяти мелочи.

Воспоминания могут дать образ времени. Но только дневник дает время в его длительности»[63].

Конец 1916 — начало 1917 гг. Мережковские провели в Кисловодске, куда они отправились на отдых. 14 ноября в «Синей тетради» Гиппиус сделала запись: «Я уезжаю в Кисловодск. Не стоит брать с собой эту книгу. Записывать не у решетки Таврического дворца можно лишь "психологию" (логические выводы

все уже сделаны), а психология скучна»[64]. В Кисловодске она пишет небольшие заметки, «летучие листки», а также ведет дневник, который заканчивался письмом к Д. В. Философову, а затем был ему передан с оказией — в этом случае происходит совершенно естественное совмещение эпистолярия и дневника (объект-собеседник «ты» и письма, и дневника один и тот же).

В любопытную форму облекает один из своих дневников Э. К. Метнер — это дневник в форме писем к Мариэтте Шагинян, своего рода «эпистолярный дневник». Письма посылались автором из комнаты в комнату в доме, где проживал Э. Метнер и гостила Шагинян[65]. Впоследствии черновые варианты своих писем к Шагинян сам автор определил как «дневниковые записи»: «Период Дневника от 4-го июня до 1 октября писался в Пилльнице и остался там в архиве»[66]; «Дневник будет продолжаться в виде писем Мариэтте, но в нем не будет упомянуто чтение некоторых книг»[67].

Сохранились практически полностью дневники Метнера, которые он вел на протяжении многих лет с гимназической поры. По всей видимости, дневниковым записям он придавал особенное значение, поскольку некоторые его записные книжки включают краткий обзор утраченных или утерянных ранних дневников и книжек[68]. К сожалению, весь этот огромный дневниковый пласт совершенно не исследован и никогда не публиковался, за исключением отдельных фрагментов. Как правило, это были дневниковые записи на немецком языке, содержавшие размышления о прочитанных книгах, часто библиографические заметки. С середины 1910-х гг. его записи напоминают скорее «скелет» дневниковой формы: перечисляются адресаты ежедневных писем, имена тех, с кем встречался автор, скрупулезно фиксируются пункты многочисленных путешествий, тогда как анализ текущих событий и даже их упоминание практически полностью редуцировано. Например, дневниковые записи 1908 г. в подавляющем большинстве своем состоят из черновых писем к М. К. Морозовой (в 1911–1913 гг. Метнер, с присущим ему педантизмом, сохранял черновики собственных писем — в больших канцелярских книгах). В более поздние времена — после 1915 г.— у него возникает идея сгруппировать свои записи в форме воспоминаний. Так появляется папка «Биближь», состоявшая из вырванных листков ранних дневников, частей писем и собственных заметок, впрочем, этому замыслу не суждено было осуществиться.

Еще одну форму осцилляции дневникового жанра можно было бы рассмотреть на примере «Материала к биографии (интимного)» Андрея Белого. Сам по себе этот текст нельзя определенно относить к дневниковой форме, хотя хронологическое распределение сведений о биографии автора по месяцам, а также сведения достаточно специфического, «эзотерического» свойства могут свидетельствовать и о том, что, вероятно, существовал и сам дневник, впоследствии переписанный. Во всяком случае, Белый упоминал о «дневниковых отчетах» Штайнеру в упражнениях духовного характера. Более того, этот «материал к биографии» не мог быть опубликован при жизни автора и при советской власти, поскольку основным его содержанием была история этапов антропософского ученичества у Штайнера. Белый вел дневник в различные периоды своей жизни. Однако строго дневниковые записи обнаруживаются в его юношеских записках, а также в сильно испорченной фрагментарной рукописи дневника, относящейся к периоду смерти А. А. Блока (охватывает период с 8 августа по 6 сентября 1921 г.). Возникает закономерный вопрос: вел ли Белый дневник на протяжении 1900–1910-х гг.? Сохранилось свидетельство Э. К. Метнера, причем также в одной из его дневниковых записей: «Все это списано с записок Бугаева со слов Анны Рудольфовны и с записок, написанных ее рукою. Ховрино 17.01.1911. Эмилий Метнер»[69]. Таким образом, можно предположить, что Белый вел записи каких-то важных для него событий, и в этом смысле его «Материал к биографии» есть не что иное, как трансформированный из дневниковых записей и заметок автобиографический материал.

Большая часть текстов Белого после возвращения из Дорнаха в 1916 г. — это сложная смесь разножанровых пластов, среди которых доминирует автобиографический тип: мемуары, письма (многостраничные письма к Иванову-Разумнику, устанавливающие канву «духовной» биографии), дневники («Ракурс к дневнику»), хронологические записи для памяти («Мои перемещения. Жизнь с Асей», «Список рефератов и лекций, читанных Андреем Белым»). Например, «Ракурс к Дневнику» — ретроспективная заготовка, которая, по всей видимости, представляла собой хронологическую канву для мемуарной трилогии.

Письма Андрея Белого часто превращаются в отчеты, пишутся на протяжении нескольких дней с последовательной датировкой внутри письма (ср. его письма к А. Блоку, Ивано-

ву-Разумнику)[70], тем самым по структуре своей приближаясь к дневникам; аналогичная ситуация наблюдалась и в письмах Метнера к Белому[71], в письмах А. Р. Минцловой к Вяч. Иванову.

Наряду с записными книжками, дневник становится экспериментальным творческим полем авторского самовыражения. Например, чрезвычайно разнообразна структура ранних дневников Корнея Чуковского, включавших письма, газетные вырезки, наброски к статьям, переводы и даже фотографии улиц Лондона — плод увлечения автора фотографией в начале 1900-х гг. К области авторского текста может быть отнесен и выбор бумаги для записей[72] — так создается неповторимое пространство дневника как рукописной книги. Комментаторы первой публикации дневника Чуковского указывали, что «в 20-е годы было трудно с бумагой и автор дневника писал на оборотах чужих писем, на отдельных листках, которые затем вклеивал в тетради»[73].

Сложность дневникового наследия Александра Блока, как известно, заключается в том, что его дневниковые записи нельзя назвать систематическими (после тетради 1901–1902 гг. — длительный перерыв до 1911 г.). Совершенно очевидна связь дневников Блока с его записными книжками, которые подчас содержат записи отчетливо дневникового характера. Записная книжка в его творчестве играла роль своеобразного «заместителя»: например, незадолго до смерти, 3 июля 1921 г., он заносит в свой дневник номера уничтоженных записных книжек и на память восстанавливает события 1902–1903 гг. (период сватовства и женитьбы на Л. Д. Менделеевой) — по всей видимости, дневник, наряду с записными книжками, в сознании писателя исполнял роль мемуарно-автобиографических записей[74].

И если поздние дневники Блока приближаются скорее к классической форме дневника с подневными записями о событиях личной жизни и о литературном окружении (записи начинаются с размышления о функциональной роли дневника: «Писать дневник, или по крайней мере делать от времени до времени заметки о самом существенном, надо всем нам. Весьма вероятно, что наше время — великое и что именно мы стоим в центре жизни, т. е. в месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки»)[75],— то дневник 1901–1902 гг. по форме своей скорее напоминает смесь философских заметок, черновиков писем к Л. Д. Менделеевой, черновых набросков к статьям и художественным произведениям. В каком-то смысле ран-

ние дневниковые записи Блока можно расценивать как сюжетно связанные одной линией — его любви к Л. Д. Менделеевой — и образующие наряду с поэтическим сборником Ante lucem единое тематическое поле. Понятно, что такого рода связность восстанавливается опосредованно; речь идет не о том, что дневник рассматривается как источник комментирования поэтического текста, а о той гипертекстовой реальности авторского мира, в котором и дневник, и стихотворение — это части одной системы, обусловливающие существование друг друга.

И, наконец, следует описать еще одну немаловажную функциональную особенность этого жанра в модернистской среде начала XX в.: дневник выступает как значимый элемент символистского жизнетворчества (дневники З. Гиппиус, М. Кузмина, М. Волошина, В. Брюсова). По замечанию современного исследователя, «дневник приобретает характер не только литературной школы (психологизм, становление стиля), но и школы жизненной, заставляющей писателя открывать все новые потайные сферы своей души, делать их достоянием пусть и небольшого, но все же круга слушателей, с надеждой, видимо, перейти от отъединенности человека к его невиданному единству с другими и к постепенному созиданию иной, прежде небывалой, общности»[76].

Отдельный интерес представляют дневники писателей, близких быту петербургской «Башни» (Вяч. Иванова, М. Кузмина, М. Волошина)[77]. В каком-то смысле абсолютно разные по стилю и содержанию тексты в определенный момент пересекаются в моделировании эротико-оккультной субжанровой составляющей дневникового дискурса.

Вяч. Иванов, например, принимался вести дневник[78] в разные периоды своей жизни: но именно с 1906 г. он проявляет интерес к форме такого рода письма как элементу жизнетворчества символистской эпохи. Неслучайна его запись беседы с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: «Сравнивая форму дневника с формою романа и отрицая, что дневник может стать произведением искусства, Диотима в разговоре со мной так противопоставляет искусство и жизнь: оба — враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями — вот так: (жест, рисующий в воздухе подкову), потом отделить, отсечь очерченное от корней жизни снизу (горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство»[79]. Второй, наиболее полный год записей — 1908-й — был связан с тяжелыми и трагическими событиями в судьбе Ива-

нова — прошло меньше года после смерти Зиновьевой-Аннибал, поэтому большая часть записей посвящена непрерывной духовной и медиумической связи с любимой женой: «Почему нужно было сегодня начать свой дневник, не знаю. Многое побуждало и раньше записывать переживаемое, многое важное и чудесное, быть может, (и даже несомненно) значительнейшее, нежели сегодняшнее»[80].

Свои дневники читали на «Башне» В. Нувель и М. Кузмин — об этом сообщал в своих записях Вяч. Иванов. Дневники Кузмина[81], которые представляют собой классическую, краткую форму[82] повременных записей — это наиболее полные из сохранившихся документальных свидетельств о ежедневном быте обитателей «Башни». Эти свидетельства вызывали наибольший интерес у современников, поскольку выстраивали (или должны были выстраивать — по желанию слушателей/читателей) вполне однозначный гомосексуальный дискурс, нарушая/восстанавливая «интимность» как субжанровую составляющую формы дневника.

Таким образом, дневник в русской литературе «серебряного века» становится самостоятельным повествовательным жанром, часто ориентированным на прочтение, в дневнике все чаще встречаются основные сюжетные и стилистические схемы, привнесенные из иных малых прозаических форм. Кроме того, дневник определенно начинает выполнять роль автобиографических записок, предназначенных к дальнейшей публикации и служащих материалом для будущих мемуаров.

---

[1] См., напр.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993; *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Степанов Н. Л.* Дружеское письмо XIX в. // Русская проза. Сб. статей / Под ред. *Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова.* Л.: Academia, 1926.

[2] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 9. Шкловский отмечал эстетическую функцию мемуарного жанра: «мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, ощущая их эстетически» (*Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе. М., 1990. С. 195).

[3] *Богомолов Н. А.* Дневники в русской культуре начала XX века // *Богомолов Н. А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 202.

[4] *Егоров О. Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. М., 2003. С. 172.

[5] Специальный выпуск журнала «Russian literature» был посвящен разным аспектам как собственно жанровой природы дневника, так и функциональным особенностям дневника. См.: Russian literature (Amsterdam), 1987. Vol. 21. № 2.

[6] *Duyehuizen B.* Diary narratives in fact and fiction // Novel. Providence, 1986. Vol. 19. № 2. P. 171–178.

[7] *Falk Th. H.* The diary: A first reality in the creative process // Russian literature. Amsterdam, 1987. Vol. 21. № 2.

[8] *Paperno I.* What can be done with diaries? // Russ. rev. Syracuse (N.Y.), 2004. Vol. 63. № 4. P. 561–573. Там же: *Hellbeck J.* The diary between literature and history: A historian's critical response. P. 621–629; *Павлова М.* Ивановские «среды» и упоминания о Вячеславе Иванове в дневниках Т. Н. Гиппиус / М. Павлова // Вячеслав Иванов и его время: материалы VII Междунар. симп. Вена, 1998.— Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2002. С. 383–393; *Азадовский К. М.* Эпизоды / К. М. Азадовский // Новое лит. обозрение. М., 1994. № 10. С. 115–136; *Субботин С.* «...Мои встречи с вами нетленны...»: Вячеслав Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П. А. Журова // Новое лит. обозрение. М., 1994. № 10. С. 209–236.

[9] *Ремизов А. М.* Дневник 1917–1921 гг. // *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. Взвихрённая Русь / Подгот. текста, коммент., статьи *А. М. Грачевой, А. В. Лаврова и Е. Р. Обатниной.* М.: Русская книга, 2001; То же в: *Ремизов А.* Дневник 1917–1921 / Подгот. текста *А. М. Грачевой и Е. Д. Резникова*; вступ. заметка и коммент. *А. М. Грачевой* // Минувшее. М.; СПб., 1994. Вып. 16. С. 407–550; *Грачева А. М.* Библейская эсхатология и дневник А. М. Ремизова 1917–1921 гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научн. статей: Петрозаводский гос. ун-т. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 452–458.

[10] *Михеев М. Ю.* Фактографическая проза или пред-текст: Дневники, записные книжки, «обыденная» литература // Человек. М., 2004. № 3. С. 132–143.

[11] *Егоров О. Г.* Русский литературный дневник XIX века: История и теория жанра. Исследование. М., 2003; см. также: *Егоров О. Г.* Дневники русских писателей XIX века: Исследование. М., 2002.

[12] *Мережковский Д.* Дневник 1914 г.: Невоенный дневник. М., 1999. В двухтомник З. Гиппиус включены не только собственно дневниковые записи, но и «Литературный дневник» (*Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. / Вступ. ст. и коммент. *А. Н. Николюкина*. М., 1999).

[13] Кроме того, следует учитывать и тот факт, что и «Дневник писателя» Достоевского, и «Литературный дневник» Гиппиус — это сборники статей, публиковавшихся на протяжении длительного времени в периодической печати; таким образом, речь идет о цикле статей, организованных тематически общим принципом нового жанра — литературного дневника.

[14] S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919) / Под ред. и со вступ. ст. *Р. Дэвиса и Б. Хеллмана.* М.; СПб.: Феникс; [Париж]: Atheneum, 1994.

[15] *Пирогов Н. И.* Сочинения. Т. 2: Вопросы жизни: Записки старого врача. Киев: Изд-е Пироговского товарищества, 1910.

[16] *Гарин-Михайловский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову; Т. 6. Дневник во время войны. Пг.: А. Ф. Маркс, 1916.

[17] Дневник Ивана Михайловича Снегирева: В 2 т. Т. I. 1822–1852 / Предисл. *А. А. Титова.* М., 1904; Т. II. (1853–1865) и его воспоминания. М., 1905.

[18] Первый полный перевод дневника Башкирцевой появился в 1892 г. в «Северном вестнике» (перевод Л. Я. Гуревич), затем отдельным изд.— СПб., 1893, с приложением статей У. Э. Гладстона и Ф. Копе; Неизданный дневник М. Башкирцевой и переписка с Гюи де Мопассаном / пер. с франц. Ялта, 1904; 2-е изд.— Одесса, 1906, с предисл. М. Гельрота.

[19] Дневник Е. Дьяконовой (1886–1895). Литературные этюды. Статьи. СПб., 1905; *Дьяконова Е.* На Высших женских курсах (1895–1899). СПб., 1904; *Дьяконова Е.* Дневник русской женщины (Париж, 1900–1902). СПб., 1905.

[20] *Надсон С. Я.* Проза. Дневники. Письма / Предисл. *П. Ф. Якубовича.* СПб., 1913. 2-е изд.

[21] *Попова Е. И.* Дневник. СПб., 1911.

[22] *Тургенев Н. И.* Дневник.— Архив братьев Тургеневых. Вып. 1. СПб., 1911.

[23] Дневник Льва Николаевича Толстого: В 2 т. М.: Типогр. т-ва И. Д. Сытина, 1916. 1-е изд. Т. 1. 1895–1899; Т. 2. 1847–1852.

[24] *Полонский Я. П.* Дневник за 1855–1856 // Голос минувшего. М., 1919. № 1–4.

[25] Дистрибутивная, или субжанровая установка

[26] *Короленко В. Г.* Письма к П. С. Ивановской. М., 1930. С. 35; *Андреевский С. А.* Литературные очерки. СПб., 1902. 3-е изд. С. 407; *Брюсов В. Я.* Дневники. М., 1927. С. 5.

[27] «Вольное» обращение с текстом публикуемого дневника, к сожалению, свидетельствует о том, что этот жанр по-прежнему является объектом определенных манипуляций издателя: из дневника заведомо исключаются те части, которые могут по тем или иным причинам быть либо неудобны для представления конечного образа автора дневников, либо обращают дневник в рамки иной жанровой структуры. Так было, например, с публикацией дневников Валерия Брюсова (*Брюсов В. Я.* Дневники. 1891–1910 / Подг. к печати *И. М. Брюсовой*, примеч. *Н. С. Ашукина.* М.: М. и С. Сабашниковых, 1927). Современное переиздание дневников (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографичес-

кая проза. Письма. М., 2002) повторило купированную первую публикацию; дополнительное издание не вошедших в первое издание частей было предпринято Н. А. Богомоловым: Из дневника Валерия Брюсова 1892–1893 годов / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. *Н. А. Богомолова* // НЛО. 2004. № 65.

[28] *Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. Кн. 1 / Под общ. ред. *А. Н. Николюкина*. М., 1999. С. 83.

[29] «Характерно, что письма к Сибилевой по стилю во многом напоминают дневниковые записи, носят столь же ярко выраженный исповедальный характер <...>. Они уточняют и проясняют многое в дневниковых записях Андреева, нередко почти совпадая с ними по тону и настроению, так что подчас кажется, что письмо — это вырванная страница дневника, а страница дневника — неотправленное письмо (кстати, дневник предназначался Андреевым для чтения — об этом свидетельствуют неоднократные обращения к читателю и дальнейшая судьба дневника (был подарен Сибилевой.— *Е. Г.*)». «Дневник» Леонида Андреева / Публ., вступ. ст. и коммент. *Н. П. Генераловой* // Лит. архив: Материалы по истории русской литературы и мысли. СПб., 1994. С. 247–294. Впервые соотношение дневников Андреева и его художественного творчества было проанализировано в чрезвычайно ценной работе: *Козьменко М. В.* Психохроника Леонида Андреева: ранние дневники как протоформы поэтики писателя // Доклад на VII Всемирном Конгрессе Международного Совета по изучению Центральной и Восточной Европы (ICCEES). Берлин, 25–30 июня 2005 г.

[30] Дневник Марии Башкирцевой / Пер. с фр. под ред. *Л. Я. Гуревич*. М.: Искусство, 2001. С. 9.

[31] *Волошин Максимилиан.* История моей души. М., 1999.

[32] Андрей Белый и антропософия / Публ. *Дж. Мальмстада* // Минувшее. М.; СПб., 1990–1992. Вып. 6–9.

[33] Термин О. Г. Егорова. Указ. соч.

[34] *Блок А. А.* Дневники 1901–1921 / Послесл. *Орлова В. Н.* // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1963.

[35] *Волошин Максимилиан.* Автобиографическая проза. Дневники / Сост., ст., примеч. *З. Д. Давыдова, В. П. Купченко*. М., 1991.

[36] Путевые заметки. Т. 1: Сицилия и Тунис / [Предисл. авт.]. М.; Берлин: Геликон, 1922. 310 с.; «Африканский дневник» / Публ. текста [и вступ. ст.] *С. Воронина* // Российский архивъ. М., 1991. [Вып. 1]. С. 331–454.

[37] *Бальмонт К.* Край Озириса. М., 1914.

[38] *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1969: В 2 т. М.: Олма-пресс, 2003.

[39] Дневниковое наследие Метнера не опубликовано, хранится: ОР РГБ. Ф. 167.

[40] Дневники. 1914–1917. М., 1991; Дневники. 1918–1919. М., 1994; Дневники. 1920–1922. М., 1995; Дневники. 1923–1925. М., 1999; Днев-

ники. 1926–1927. Кн. 5. М., 2003; Дневники. 1928–1929. Кн. 6. М., 2004.

[41] *Гиппиус З. Н.* Дневник <декабрь 1916 — январь 1917> / Публ., коммент., послесл. *Е. В. Глуховой* // Русская литература в зеркале современной науки. М., 2008. С. 383–393.

[42] *Цветаева Марина.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста и коммент. *А. Саакянц* и *Л. Мнухина.* М., 1994.

[43] *Брюсов В.* Из моей жизни. Моя юность. Памяти / Предисл. и примеч. *Н. С. Ашукина.* М., 1927.

[44] О романе «Огненный ангел» и отражении в его сюжетной коллизии сложных взаимоотношений Брюсова, Нины Петровской и Андрея Белого см.: *Гречишкин С., Лавров А.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990.

[45] *Розанов В. В.* Уединенное. Т. 2. М., 1990; *Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб второй и последний // *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989.

[46] *Розанов В. В.* Уединенное. Т. 2. С. 331.

[47] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. М., 1999. С. 269.

[48] Ср.: «В некоторых случаях Толстой не переписывал сам своих мыслей из Записных книжек в Дневник, а поручал это секретарю Н. Н. Гусеву. Сделанная <...> переписка просматривалась и слегка исправлялась Толстым и вкладывалась в тетрадь Дневника» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937–1954. Т. 56. Дневник, Записные книжки и отдельные записи 1907–1908 / Ред., коммент. Н. Н. Гусева. С. VIII).

[49] Точно таким же образом нумеровал свои ежедневные записи И. М. Снегирев (Указ. соч.).

[50] Один из таких дневников — «Тайный» записывался Толстым в течение 17 дней — со 2 по 18 июля 1908 г., второй — «Дневник для одного себя» — с 29 июля по 22 сентября 1910 г. (*Толстой Л. Н.* Указ. соч. Т. 56, 58).

[51] Цит. по: *Волошин Максимилиан.* Автобиографическая проза: Дневники. М., 1991. С. 397.

[52] Там же. С. 259.

[53] *Надсон С. Я.* Указ. соч. С. 27, 191.

[54] Дневник Елизаветы Дьяконовой (1886–1902). Литературные этюды. Стихотворения. Статьи. Письма / Предисл., сост. *А. Дьяконова.* М.: В. М. Саблин, 1912. изд. 4-е. См. также: *Дьяконов А.* Е. А. Дьяконова. Биографический очерк // Всемирный вестник. 1904. № 8.

[55] Понятно, что в мемуарном повествовании событие ретроспективно, тогда как в дневнике оно практически синхронно происходящему.

[56] *Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. Кн. 1 / Вступ. ст., сост., общая ред. *А. Н. Николюкина.* М., 1999. С. 66–67.

[57] Там же. С. 73.

[58] Там же. С. 164.

[59] *Кустова М. П.* Лирическое начало в дневниках А. А. Блока // Sciences and Humanities: Современное гуманитарное знание как синтез наук. СПб.: Невский институт языка и культуры, 2003.

[60] *Гиппиус З.* Дневники. Кн. 1. С. 36.

[61] О проблемах поэтики дневников Гиппиус периода 1914–1919 гг. см.: *Новожилова А. М.* Петербургские дневники Зинаиды Гиппиус («Синяя книга», «Черная книжка», «Серый блокнот»): проблемы поэтики жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.

[62] *Гиппиус З. Н.* Черная книжка // Русская мысль (София). 1921. № 1–2. С. 139–164; вошло в кн.: *Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д., Злобин В.* Царство Антихриста. München, 1922. С. 37–65. Ср. в предисловии к изданию «Синей книги»: «Вопрос о печатании этой потерянной и возвращенной рукописи долго оставался для меня вопросом. Не рано ли? Давность только десятилетняя... Но это, как раз, говорило в пользу напечатанья дневника. Ведь это — только запись одного из тысячи наблюдателей прошлого» (*Гиппиус З.* Дневники. С. 380).

[63] Там же. С. 381–382.

[64] Там же. С. 434.

[65] *Юнггрен Магнус.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001. С. 76.

[66] РГБ. Ф. 167, 25, 26. *Метнер Э. К.* Письма к Мариэтте Шагинян. 1913 июня 21 — июля 3. 48 п. Л. 1.

[67] Там же. Л. 29об.

[68] ОР РГБ. Ф. 167, 23, 8. *Метнер Э. К.* Дневник 1900–1901 гг. Обзор гимназических и студенческих дневниковых записей и записных книжек за 1889–1900 гг.

[69] ОР РГБ. Ф. 167. К. 22. Ед. 18.

[70] Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. *А. В. Лаврова*. М., 2001; Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Вступ. ст. и коммент. *А. В. Лаврова* и *Джона Мальмстада*. СПб., 1998. Объектом внимания литературоведения последних лет становится переписка поэтов «серебряного века». Важно отметить то, что со времен формальной школы письмо в культурном контексте рассматривается не только как неоценимый ресурс для биографических разысканий о том или ином авторе, но и как «целостный текст» (См.: *Магомедова Д. М.* Переписка как целостный текст и источник сюжета // *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997).

[71] Переписка Андрея Белого с Э. Метнером хранится в ОР РГБ.

[72] Ср. письма В. В. Розанова, записанные подчас на тех листках, которые ему попадались под руку: на оборотах детских рисунков, на бланках телеграммы из Государственной Думы и проч.— все это можно отнести, в соответствии с концепцией современной французской

генетической критики — к элементам гипертекста и должно учитываться при описании не только авторской картины мира, но и структуры самого текста; сюда относятся такие элементы, как особенности графической системы авторского письма (Ремизов), определенная последовательность рисунков в рукописи и др. Тем более недопустима вольная публикация авторского текста, как это длительное время происходило с некоторыми изданиями: например, многие из анализируемых в данной статье дневниковых текстов были безосновательно купированы публикаторами, отчего нарушалось пространство текста и навязывалась комментаторская воля в его интерпретации (сюда относятся: записные книжки А. Блока, дневники Волошина, Пришвина, Чуковского).

[73] *Чуковский К. И.* Дневник (1901–1929). М., 1991. С. 473.

[74] Для Блока тема воспоминания становится чрезвычайно значимой в период 1910-х гг. К этому периоду относится и замысел автобиографической поэмы «Возмездие». В записях 1912 г.: «Делаю все это, потому что потом понадобится» (13 января 1912 г.).

[75] *Блок А. А.* Собр. соч.: Т. 7. С. 69.

[76] *Богомолов Н. А.* Указ. соч. С. 207.

[77] Ждут своей публикации дневники и записные книжки М. Замятниной и Веры Шварсалон, а также дневники Маргариты Волошиной — все они представляют собой безусловный интерес историко-литературного свидетельства.

[78] *Иванов Вячеслав.* Дневниковые записи // *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974.

[79] *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 751.

[80] Там же. С. 771.

[81] *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. *Н. А. Богомолова* и *С. В. Шумихина* // Минувшее: Ист. альманах. [Paris]: Atheneum, [1991]. [Вып.] 12 (переизд.— М.; СПб., 1993); М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. [Вып.] 13; *Кузмин М.* Дневник 1931 года / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. *С. В. Шумихина* // Новое лит. обозрение. 1994. № 7. С. 163–204; *Кузмин М.* Дневник 1934 г. / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. *Г. А. Морева.* СПб.: изд. Ивана Лимбаха, 1998; «Уцелевший обломок» потонувшей эпохи: Из дневниковых записей Михаила Кузмина / Публ. *С. В. Шумихина* // Независимая газета. 1996. 7 марта; Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневника М. А. Кузмина / Публ. *К. Н. Суворовой* // Лит. наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 143–174; *Кузмин М.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. *Н. А. Богомолова* и *С. В. Шумихина.* СПб., 2000.

[82] Краткость кузминских записей на самом деле чрезвычайно насыщена; в чистом виде это пример гипертекстового пространства: необходимые комментарии к дневнику подчас вдвое превышают сами записи — так моделируется многоуровневое пространство текстового смысла.

IN MEMORIAM



Инна Витальевна Корецкая

27 декабря 2003 года ушла из жизни Инна Витальевна Корецкая, старейший сотрудник ИМЛИ РАН. Не стало талантливого ученого и человека, верного хранителя культурных и духовных традиций прошлого. Потеря невосполнимая.

И. В. Корецкая проработала более полувека в Институте мировой литературы; вначале, в течение ряда лет, в Музее Горького, и во многом благодаря ее усилиям, был завоеван научный авторитет этого учреждения. Все последние годы она трудилась в должности ведущего научного сотрудника в Отделе русской литературы конца XIX — начала XX в. и была автором многочисленных работ о литературе «серебряного века».

Инна Витальевна Корецкая занималась также исследованием культурного наследия этого времени в различных его аспектах и связях, в том числе, и связях с историей, а также с самой атмосферой дореволюционной России, с которой ее соединяли нити духовного родства.

Родилась И. В. Корецкая в 1921 году в Ростове-на-Дону — отец юрист, мать врач — в семье, в которой черты русской интеллигенции: строгая взыскательность к профессии, нравственное и гражданское осмысление жизни, ответственность и чувство долга, большая внутренняя и внешняя культура предопределялись ее традициями, уходящими корнями в благодатную почву XIX века. В семейной памяти хранился живой образ Чехова, рассказы о шествии за гробом Короленко, воспоминания о Брюсове, Мандельштаме (с поэтом у Инны Витальевны были также родственные связи), Ахматовой, Цветаевой и др.

Воспитание и щедрая индивидуальная одаренность рано предопределили круг творческих интересов Инны Витальевны Корецкой. Окончив в 1941 году с отличием ростовский Педагогический институт, она была оставлена на кафедре европейских литератур, но в связи с эвакуацией выехала в Баку, а оттуда — в Среднюю Азию. В тяжкие военные годы пригодилось привитое с детства умение трудиться: она была чертежницей, корректором, библиотекарем, работала на стройке, уборке хлопка, в госпитале.

После войны преподавала русскую литературу XIX и XX веков в Педагогическом институте Сталинабада (ныне Душанбе), затем была направлена на филологический факультет МГУ, где в 1950 году защитила диссертацию о творчестве Куприна. В том же году она поступила на работу в Институт мировой литературы.

Изучение русской словесности И. В. Корецкая начинала во времена, ограниченные жесткими идеологическими рамками, но уже тогда ей, вопреки усилиям «ограждающих входы», удавалось разрабатывать тему

интересно и по существу. Работы в коллективных трудах ИМЛИ тех лет («Горький и Куприн», «Чехов и Куприн», «Куприн и Лев Толстой», «Горький и Андрей Белый» и др.), получившие отклики в отечественной и иностранной прессе, сохраняют и ныне свое значение.

Постепенно снятый «запрет» на исследование культуры «серебряного века» позволил И. В. Корецкой заняться всесторонним изучением ставшей для нее приоритетной проблематики русского символизма (и шире — модернизма) и творчества его крупнейших художников.

Появились работы о Вяч. Иванове (одни из первых в российской послеоктябрьской филологии): «Цикл стихотворений Вячеслава Иванова "Година гнева"», «Вячеслав Иванов: метафора "арки"», «Вячеслав Иванов и "Парнас"» и др.; о «пророческих творениях» Брюсова и Мережковского: «К истории "Грядущих гуннов" Брюсова»; «"Грядущий Хам" Мережковского: текст и контекст»; преемственности времен в творчестве Белого и Блока: «Андрей Белый: "корни и крылья"»; «Блок о Достоевском»; «музыкальной стихии» в поэзии Бальмонта и экзистенциальной «тоске» произведений Анненского: «Константин Бальмонт: лики лирика»; «Иннокентий Анненский: "поэзия боли"»; а также целый ряд статей-монографий о журналах русского модернизма — «Аполлоне», «Мире искусства», «Весах», «Новом пути» и др.

В исследованиях Инны Витальевны Корецкой тех и последующих лет («Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике», «О символизме и символистах», «К интерпретации стихотворения Мандельштама "Ламарк"», «О русских литературных аналогах "Югендстиля"», «Из истории русского экспрессионизма», «Максимилиан Волошин: искусство и судьба» и др.) рассматриваются проблемы литературы и культуры рубежа веков во всем своем сложном многообразии: от развития стилей и методов, открывших новые возможности художественного видения, до мифопоэтической интерпретации «вечных образов» символизма и противоречий символистского эстетизма. Эти работы, в которых тонкий литературно-критический анализ и системное осмысление проблемы сочетаются с рассмотрением параллелей культур — русской и европейской — давно уже стали неотъемлемой частью отечественного литературоведения, а высокий профессиональный уровень и эрудицию их автора оценили и отметили коллеги из Германии, Италии, Франции и т. д.

Широкий резонанс вызвала изданная под редакцией М. Л. Гаспарова и И. В. Корецкой (и при ее активнейшем участии как составителя) «Русская поэзия "серебряного века". 1890–1917. Антология» (М., 1993), воссоздающая во всем многообразии поэтическую панораму этого периода.

Большая филологическая культура, вкупе с поистине европейской образованностью, позволили И. В. Корецкой обратиться к изучению смежных связей литературы с другими видами искусств первых десятилетий XX в., к идее так называемого «синтеза искусств».

Особенно яркое воплощение эта тема получила в блестящей статье с характерным названием «Литература в кругу искусств», в которой — в пространстве культур русской и европейской — прослеживается общеэстетическая и стилевая общность между явлениями литературного творчества и музыкой, живописью, архитектурой в их сложном взаимодействии.

«Беседа» различных форм искусства, остающихся, по слову Вяч. Иванова, «и в своем разделении... гранями единого духа», рассматривается автором на большом фактическом материале в процессе «проникновения» творчества их мастеров в сопредельные эстетические сферы. В статье уделяется также внимание проблемам стилизации, описанию интеллектуальной атмосферы времени, характеристике полифонических видов творчества (прежде всего театрального) и, особенно, объединяющей роли основных стилей эпохи — от импрессионизма и модерна до неоклассицизма и экспрессионизма.

Эта работа И. В. Корецкой вместе с главами «Символизм», «Константин Бальмонт», «Иннокентий Анненский» и «Максимилиан Волошин» опубликованы в коллективном труде «Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов)» (Т. 1–2. М., 2000). Инна Витальевна была также членом редколлегии этого издания, над которым она, вопреки серьезному недугу, самоотверженно трудилась вплоть до последних дней работы в институте.

Своеобразным итогом явились книги И. В. Корецкой «Над страницами русской поэзии и прозы начала века» (М., 1995) и «Литература в кругу искусств. Полилог в начале XX века» (М., 2000), куда вошли статьи, публиковавшиеся на протяжении последних десятилетий (некоторые под видоизмененными заглавиями). Первая из книг посвящена памяти ее мужа и учителя, крупнейшего знатока литературы и культуры рубежа XIX–XX столетий, выпускника созданного Брюсовым Высшего литературно-художественного института профессора Бориса Васильевича Михайловского (1899–1965).

В исследованиях, собранных воедино, особенно наглядно обнаруживаются преимущественные интересы И. В. Корецкой, в том числе проблемы конвергенции литературы и других видов искусств — в границах русского и европейского модернизма, а также — характерные черты ее научного творчества: всестороннее знание предмета, точность и лаконичность определений, тонкий анализ поэтики и проницательная интерпретация текста, неизменно проникнутая глубоким уважением к русской литературе и культуре.

Сам стиль книг и статей Инны Витальевны Корецкой, как и весь ее облик,— элегантный, подтянутый, полный достоинства,— был как будто из прошлого.

Она была личностью яркой, многогранной. В ней сочетались строгость и приветливость, хрупкость и стойкость, поэтичность и ироничность, внешняя отстраненность и неподдельный интерес и внимание к людям. Природа наградила ее редким многообразием даров: она писала стихи, хорошо рисовала, знала несколько языков, обладала безукоризненным вкусом и чувством юмора, была замечательной рассказчицей. Не переставали впечатлять ее обширные познания и проникновенное понимание музыки, архитектуры, живописи.

Борисом Васильевичем Михайловским и ею была собрана уникальная коллекция живописи конца XIX — начала XX века, которая, согласно завещанию Инны Витальевны, передана Музею Изобразительных искусств им. Пушкина для экспозиции в Музее частных коллекций, где она ныне и находится.

Инна Витальевна Корецкая была одним из последних представителей школы «старых мастеров» русской культуры, заветам которой она служила всю свою долгую жизнь.



Александр Павлович Чудаков

Смерть Александра Павловича Чудакова 3 октября 2005 года для всех знавших этого замечательного ученого стала такой оглушительной неожиданностью, такой чудовищной нелепостью, что принять ее как уже случившееся было почти невозможно...

Александр Павлович родился 2 октября 1938 года в городе Щучинске тогдашней Казахской ССР. Маленький этот городок в советское время стал местом поселения политических заключенных. Там жили бывшие священнослужители, офицеры царской армии, эсеры — осколки ушедшего мира. В этой среде будущий филолог провел детство и отрочество, прошел первые свои жизненные университеты, которые описал потом в своем романе.

В 1954-м поехал в Москву — поступать в университет на филологический факультет. По его собственному признанию, факультет был выбран сразу и окончательно, когда он узнал, что существует такая удивительная профессия — филолог, и суть ее в чтении книг (а это было самым любимым и самым важным его занятием). В 1960-м, после окончания университета, он стал аспирантом академика В. В. Виноградова, под руководством которого писал диссертацию «Эволюция стиля прозы Чехова», а примерно за полгода до окончания срока аспирантуры и защиты кандидатской диссертации получил предложение войти в состав Чеховской группы Института мировой литературы Академии наук. Там уже шла тогда работа над подготовкой к изданию академического собрания сочинений и писем А. П. Чехова в тридцати томах, растянувшаяся до начала 1980-х. С тех пор и до конца жизни Чудаков оставался сотрудником Института мировой литературы, а Чехов — предметом его главных научных занятий.

В 1971 году вышла его первая книга — «Поэтика А. П. Чехова». Она стала важной вехой в развитии не только чеховедения, но и литературоведения в целом. Предложенная тогда молодым ученым модель подхода к изучению творчества писателя ориентировала на анализ структуры текста как формы *смыслов,* как целостной взаимосвязи различных явлений, образующих художественный мир. С этой книги, собственно, и началась известность Чудакова-филолога не только в нашей стране, но и за ее пределами. Книга была вскоре переведена в США, стала настольной для всех, кто обращался и обращается к Чехову, на десятилетия определив парадигму научного интереса к творчеству писателя. «Поэтика Чехова» — классика нашей филологии.

Во второй книге — «Мир Чехова: Возникновение и утверждение»,— вышедшей в 1986-м, уже на двух–трех страницах Введения блистательно

сформулирована теоретическая концепция возникновения и функционирования художественного языка писателя.

Занимаясь Чеховым, которого он очень любил, Александр Павлович никогда не замыкался в рамках только чеховедения. В третьей своей книге «Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков» (1992) он ярко продемонстрировал систему исследования целостности художественных миров русских писателей. Книга необыкновенно привлекательна для читателя еще и тем, что подобный анализ сосуществует в ней с рассуждениями о важных этапах формирования и развития теоретической поэтики в деятельности А. А. Потебни, В. Б. Шкловского, В. В. Виноградова.

В 1982 году на кафедре истории русской литературы филологического факультета МГУ он защитил докторскую диссертацию на тему «Художественная система Чехова: генетические и типологические аспекты». В 1993-м получил звание профессора.

В разные годы А. П. Чудаков читал лекции в Московском университете, Литературном институте, Московском государственном педагогическом университете им. В. И. Ленина, школе-студии МХТ имени А. П. Чехова. Преподавал он также в университетах Германии, США, Южной Кореи, Японии.

В последние годы Александр Павлович много занимался Пушкиным. Читал студентам курс «Медленное чтение "Евгения Онегина"», где, комментируя текст, давал глубокую теоретическую и историческую основу понимания пушкинского романа и литературного произведения в целом.

Являясь одним из самых крупных филологов-аналитиков последних тридцати лет, он ценил и такие области науки, которые принято относить к прикладным и вспомогательным. И не просто ценил, но и сам блестяще трудился в них. Так, он многие годы работал над составлением «Библиографии прижизненной критики Чехова». Сбор библиографических сведений он превращал в увлекательную историю и умел рассказывать об этом так, что заражал даже далеких от филологии людей. Он придавал огромное значение комментарию как научному жанру и сам показал прекрасные образцы комментирования — будь то 30-томное ПССП Чехова или издание трудов В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского.

Он был *страстным* исследователем. Но страстность и увлеченность никогда не заводили его в сомнительные дебри субъективности ассоциаций и интерпретаций. Его собственные книги и многие статьи стали важным источником формирования объективного научного мышления уже для нескольких поколений филологов.

Александру Павловичу удивительно везло с учителями. Может быть, потому, что он сам обладал редким умением учиться. И когда судьба предоставила ему уникальную возможность работать с В. В. Виноградовым, пережить счастье общения с В. Б. Шкловским, Л. Я. Гинзбург, М. М. Бахтиным, С. М. Бонди, он сумел этим даром счастливо воспользоваться.

По своему темпераменту он не был борцом, не любил, когда его отвлекали от занятий, чтения, писания, дачных его работ, во время ко-

торых ему так отлично думалось. Но, человек спокойный, неторопливый, берегущий время и силы для научного творчества, он буквально взвивался, когда сталкивался с халтурой и наглым невежеством, и тут его легко было подвигнуть на действенный протест. Он мгновенно соглашался «быть заодно», когда речь шла о противодействии научному любительству или культурному варварству. И это качество не раз заставляло Чудакова вступать в настоящую борьбу за осуществление необходимых науке и культуре изданий или сохранение истинных ценностей, будь то биобиблиографический словарь «Русские писатели. 1800–1916» или чеховский флигель в Мелихове.

Александр Павлович был человеком многогранных интересов, но все-таки считалось, что они целиком лежат в сфере науки. И потому большой неожиданностью для большинства оказалось его выступление в роли прозаика. Его роман «Ложится мгла на старые ступени» (2001) стал литературным событием, получил высокую оценку критики, номинировался на премии Букера и Аполлона Григорьева. Но и роман оказался удивительно связан с его интересами в области филологии — с его любимой идеей познания вещного мира. Недаром Александр Павлович верил, что в будущем возникнет новая отрасль науки — *ресология*. Его мироощущение органически воплотилось в романе в образах художественной памяти, и это помогло ему открыть новый пласт человеческой жизни, оказавшийся близким читателям разного возраста и опыта.

Обладая огромным научным авторитетом, Александр Павлович был человеком удивительно демократичным. Все, кто общался с ним на научных конференциях, никогда не забудут его живых, полемических выступлений, а потом чтения поэтических экспромтов по поводу услышанного.

Ровно за семь месяцев до смерти он написал грустно-шутливое стихотворение «Когда я умру»:

Не говорите: наука
И автор сотен работ.
Все это ужасная скука,
Тоска похоронных забот.

А просто скажите: покойный,
Строгать он умел и копать.
И был человек он достойный.
Мог очень далеко нырять.

И все же мы говорим о книгах Александра Павловича. Они давно уже — достояние мировой науки и, безусловно, должны быть переизданы. Хочется верить, что наследие Чудакова будет собрано и опубликовано полностью, включая и то, что он не успел завершить. Его идеи будут жить, воспитывая научное мышление новых поколений филологов, а те, кому повезло его знать лично, общаться с ним, слушать его лекции, разговаривать с ним, плавать с ним в Азовском, Черном или Охотском морях, на Байкале, Дону, бродить по ночному Таганрогу или крымским тропам, встречать рассветы в Мелихове, сохранят об этом живую память.

* * *

В этом труде публикуется последняя работа Александра Павловича — статья о малых жанрах русской прозы.



Самсон Наумович Бройтман

16 декабря 2005 года скончался Самсон Наумович Бройтман, крупный филолог, упорно шедший в науке своим особым путем.

Он родился в Одессе в трагическом для России 1937-м. Вскоре его отец был арестован. Еще через несколько лет в Одессу вошли немцы. Семья бежала в Дагестан. Самсон Бройтман вырос в маленьком дагестанском городе Буйнакске, в детских уличных играх выучил кумыкский язык и навсегда полюбил этот пестрый, многонациональный и привыкший уважать чужое культурный мир.

После школы Самсон Бройтман учился в Махачкале. По окончании университета его вместе с женой отправили преподавать в высокогорное село Кахиб. Здесь он нашел остатки древних надписей и рисунков, наблюдал обычаи полюбивших его людей, освоил аварский язык. Именно в этом горном селе начался путь, который сделал его исследователем исторической поэтики — науки об эволюции художественных представлений, образов, форм.

Вернувшись в Махачкалу, он стал преподавателем, доцентом Дагестанского университета. Жили трудно, но в маленькой, тесной, забитой книгами и рисунками комнате писались статьи и стихи, в беседах с друзьями рождались идеи будущих книг, в дом приходили художники и филологи. Самсон Наумович никогда не позволял житейским сложностям стать главным содержанием своей жизни. А с 1994 года, после трагической гибели жены, он переехал в Москву, где работал в Российском государственном гуманитарном университете на кафедре теоретической и исторической поэтики. В качестве учебного курса он изложил историческую поэтику едва ли не первым не только в РГГУ, но и в стране. Потом появились ученики, а с выходом его книги «Историческая поэтика» (М., 2001) предмет этот наконец утвердился в программах многих университетов России.

Он считал себя последователем великого русского филолога А. Н. Веселовского, который впервые в 1893 году ввел понятие «историческая поэтика» в русскую науку. Идеи этого ученого, несмотря на препятствия, создаваемые властью в советские годы, развивали — с разных сторон и в различных направлениях — лучшие отечественные филологи: В. М. Жирмунский, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг, С. С. Аверинцев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, М. Л. Гаспаров и др. Но даже и на таком блестящем фоне труд С. Н. Бройтмана не затерялся, причем оригинальность замысла и метода его книги, а также ее исключительный научный уровень были замечены сразу.

С. Н. Бройтман заново осмыслил не только основополагающие работы Веселовского, но и всю последующую историю созданной им научной дисциплины. В книге проанализирован огромный, охватывающий тысячелетия материал. «Историческая поэтика» Бройтмана построена на транснациональном типологическом изучении всемирной литературы (с широким включением литератур Ближнего и Дальнего Востока). Обая-

ние книги — в глубоко и лично продуманном единстве авторской точки зрения. Обобщающая мысль исследователя не только не тонет в его действительно колоссальной эрудиции, но, напротив, этой эрудицией питается и из нее черпает свою энергию.

С. Н. Бройтман был одним из лучших в русском литературоведении интерпретаторов художественных текстов, прежде всего поэтических, и автором известной книги «Русская лирика XIX–XX веков: (Субъектно-образные структуры)» (М., 1997). Из всех этапов истории лирики ему ближе всего был рубеж XIX–XX веков и 1920-е годы, в особенности — поэзия Блока, о котором он написал много статей, и Пастернака, которому посвящена его последняя, только что опубликованная, монография «Поэтика книги Пастернака "Сестра моя — жизнь"» (ее он закончил буквально за неделю до смерти). Увидеть и понять своеобразие русской лирики этого периода ему помогали многолетние занятия поэзией Пушкина, Лермонтова, Тютчева (книга «Тайная поэтика Пушкина», Тверь, 2002). Но в разборе любого стихотворения, выполненного с неизменной прозрачной ясностью, дает себя знать все тот же метод — исторической поэтики.

В последние годы своей жизни С. Н. Бройтман активно сотрудничал с учеными Института мировой литературы РАН. Контакты с Отделом комплексных теоретических исследований установились еще в начале 1970-х, и именно здесь С. Н. Бройтман обсуждал главы своей докторской диссертации (защищена в ИМЛИ в начале 1990-х гг.). В 2003 году он стал участником коллективного труда «Теория литературы: Роды и жанры», написав в нем раздел «Лирика в историческом освещении».

Отдел русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН в двухтомнике «Русская литература рубежа веков: 1890-е — начало 1920-х годов» опубликовал статьи С. Н. Бройтмана о Ф. Сологубе и И. А. Бунине (последнюю — в соавторстве с Д. М. Магомедовой).

В настоящем труде С. Н. Бройтман является одним из авторов первой статьи, определяющей направление и методологию всей книги. Впереди было задуманное коллективное исследование «Поэтика русской литературы рубежа XIX–XX веков: Лирика. Драма». Предполагалось, что Самсон Наумович напишет для этого труда ряд важнейших разделов. Не сбылось...

В научной работе, как и в жизни, Самсону Бройтману была свойственна исключительная независимость, ответственность и проистекавшая отсюда требовательность — к себе и к другим. Он был чужд стремлению приспосабливаться и готовности признавать двойные стандарты. Не всем это нравилось, но многие — в частности и за это — его любили. Для близких ему людей, включая коллег и учеников, он был и остается образцом достойного отношения и к науке, и к жизни.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абдуллаева З. К. 73
Абрамович Н. Я. 554, 586, 670
Авва Исидор 740
Аввакум, протопоп 728
Авенариус В. П. 439
Аверинцев С. С. 9, 66, 67, 189, 190, 208, 706, 752
Автономова Н. Б. 241
Аггеев К. М. 754
Адамович Г. В. 395
Адрианов С. А. 254, 278
Азадовский К. М. 801
Азеф Е. Ф. 388
Айзман Д. Я. 50, 59, 61
Айхенвальд Ю. И. 146, 636–638, 640, 651, 676, 695, 697
Аксаков К. С. 693
Алтаев А. (Ямщикова М. В.) 529
Александр II 500
Александр III 126, 573
Александр Македонский 114, 115, 144, 145
Александрова Е. А. 694
Алексеев В. А. 403, 435
Алексеев М. П. 781
Алпатов А. В. 614
Алперс Б. В. 73
Альбов М. Н. 368
Альшванг А. А. 222, 224, 242
Алянский С. М. 607
Амфитеатров А. В. 278, 523, 526, 528, 532, 534, 536–538, 543, 665
Андерсен Х.-К. 527, 528, 541, 644
Андреев Л. Н. 16, 26, 30, 33, 34, 47, 50, 59–65, 72, 74–76, 141, 284, 289, 290, 306, 310–313, 320, 322–325, 340, 350–353, 363, 373, 388, 389, 528, 536, 537, 539, 541, 543, 608, 618, 629, 632, 643, 649, 664, 688, 698, 702, 787, 789, 803
Андреев М. Л. 66, 67
Андреевский С. А. 40, 44, 45, 71, 802
Аничков Е. В. 108, 136, 148, 176
Анненский И. Ф. 50, 53, 54, 57–59, 73, 74, 80 , 84, 87, 145, 148, 194–200, 209, 210, 240, 469, 600, 637, 640, 642–644, 655, 661, 662, 670, 671, 674, 688, 689, 696, 699, 701–704, 780
Антон Крайний см. Гиппиус З. Н.
Антуан А. 49
Ануй Ж. 66, 72
Апухтин А. Н. 39, 638
Арабажин К. И. 625
Арензон Е. Р. 462, 514
Ариосто Л. 189
Аристотель 706, 735
Арсентьева Н. Н. 363
Арский И. Д. 592, 614
Арцыбашев М. П. 390, 543, 545, 547–550, 554–556, 558, 559, 566, 582, 583, 586, 656
Аскольдов С. А. 444, 446, 449, 458, 460, 491, 754
Ассуирова Л. Б. 691
Атанасова-Соколова Д. 782
Ауслендер С. А. 117, 118, 126, 127, 130, 146, 149, 333, 362, 390, 769, 773
Ауэрбах Э. 67
Ахматова А. А. 188, 701, 719
Ачкасов А. Н. 583, 587
Ашукин Н. С. 802, 804

Бабичева Ю. В. 50, 72, 73, 76
Бабель И. Э. 394
Бабков В. В. 519
Баевский В. С. 619
Базаров В. А. 673, 674
Байрон Дж. 234
Бакст Л. С. 82
Балатова Н. Р. 75
Балашов Н. И. 71
Балтрушайтис Ю. К. 189, 221, 616
Балухатый С. Д. 73
Бальзак О. де 116, 687, 697
Бальмонт К. Д. 44, 66, 136, 184–186, 208, 226, 237, 626, 629, 633, 636, 637, 640, 642, 646, 656, 658, 664, 670, 671, 684, 686–688, 696, 761,

765, 766, 776, 779, 780, 790, 793, 803
Барабанов Е. В. 498, 517
Баран Х. 206, 207, 457, 513, 518, 519, 753, 754, 758
Баранов В. И. 691
Барахов В. С. 694
Барковская Н. В. 303, 322
Барлах Э. 75
Баррес М. 640
Бартенев П. И. 121
Барыкова А. П. 534
Басов-Верхоянцев С. А. 534
Батюшков Ф. Д. 697
Бахтин М. М. 7, 9, 14, 66–70, 141, 144, 204, 257, 279, 284–288, 292, 305, 307, 310, 320, 323, 335, 354, 362, 490, 727, 737
Башкирцева М. К. 762, 788, 789, 794, 802, 803
Башмакова Н. (Bashmakoff N.) 514
Башуцкий А. П. 410, 411
Бедный Демьян 675
Беззубов В. И. 75, 320, 363
Безродный М. В. 511
Бекетова М. А. 52, 72
Белинский В. Г. 95, 96, 143, 527, 618, 623, 648, 651, 674, 676, 691, 692, 782
Белов В. И. 361
Белоусов А. Ф. 519
Белунова Н. И. 782
Белый А. (Bely A.) 15, 34, 36, 46, 49–51, 62, 66, 72, 83, 85, 89, 90, 92–101, 116, 124, 129, 136, 141–143, 146, 155–162, 165, 168, 172–174, 176, 178–180, 185, 192, 200–210, 213, 214, 215, 217–219, 226–228, 231, 232, 240, 242, 282, 289, 290, 293, 300, 302–304, 306, 310, 319, 320, 322, 325, 364, 390, 437–451, 453, 454, 458–461, 464, 469, 472–474, 481, 489–494, 498, 513, 516, 517, 589–593, 601, 603–607, 611, 613, 614, 616–618, 625, 630, 636–638, 646, 648–650, 652, 654, 664, 669, 670, 675, 683, 684, 686–689, 694–696, 702, 703, 709, 741, 742, 760–763, 765–767, 770, 776, 777, 783, 784, 789–791, 793, 797, 798, 803–805
Беляевская О. А. 529
Бенуа А. Н. 83, 616
Бербанк Л. 369
Берберова Н. Н. 568, 587
Бердяев Н. А. 97, 143, 162, 202, 203, 205, 210, 713, 714, 717, 718, 741, 746–749, 751–754, 756–758
Бердяева Л. Ю. 754
Березин В. М. 278
Берковский Н. Я. 68 ,69, 72
Берлихинген Г. фон 88
Берроуз У. 463
Бессалько П. К. 612, 619
Бессонов П. А. 176
Бетховен Л. ван 222–225, 232–234, 242, 246, 336, 471, 472
Бёрд Р. 191, 209
Бицын Н. М. 588
Благовещенский Н. А. 433
Блок А. А. (Blok A.) 5, 6, 7, 44–46, 49, 50, 52, 57, 58, 60–62, 64, 66, 70–72, 74–76, 84, 141, 144, 145, 148, 184, 195, 204–206, 210, 215, 219, 237, 282, 361, 362, 364, 494, 550, 586, 630, 632, 633, 640, 642, 646, 649, 654, 655, 657–665, 669, 674, 675, 688, 690, 692, 694, 696–699, 701, 702, 704, 709, 728, 760–763, 765–767, 783, 784, 790, 797–799, 803, 805, 806
Бобринская Е. А. 216, 242, 516
Богданова О. А. 281
Богданович А. И. 672
Богомолов Н. А. 148, 512, 540, 606, 618, 784, 785, 800, 803, 806
Бодкин М. 149
Бодлер Ш. 42, 71, 126, 469, 645, 646, 648, 687
Бойчук А. Г. 207, 322, 437, 460
Боккаччо Дж. 175
Болдырева Е. М. 206
Борисов-Мусатов В. Э. 242
Борисова Л. М. 180, 209, 210
Борхес Х.-Л. 463
Бочаров А. Г. 691

Бочаров С. Г. 142, 254, 278, 279
Боэций А.-М.-С. 707
Брандес Г. 729, 731, 733, 756
Бретон А. 476
Брехт Б. 66, 72
Бровман Г. А. 435
Бройтман С. Н. 5, 66, 298, 321–323, 453, 460
Брокгауз Ф. А. 393
Брюсов В. Я. (Аврелий) 12, 34, 40–44, 49–61, 66, 67, 71, 72, 75, 86–93, 112, 113, 117, 119, 125, 130–132, 134, 136, 142, 145, 147–147, 189, 194, 215, 224, 226–234, 237, 240–244, 282, 324, 325, 338, 356, 359–362, 364, 443, 458, 493, 513, 517, 626, 627, 629, 630, 632, 640, 645, 648–650, 652, 656, 658, 659, 661, 663, 664, 666–670, 676, 677–679, 686, 692–701, 760, 761, 765, 766, 768–775, 777–781, 783–785, 789–791, 793, 799, 802–804
Брюсова И. М. 802
Бугаев Б. Н. см. Белый А.
Бугров Б. С. 74
Буланин Д. М. 144, 323
Булгаков М. А. 616
Булгаков С. Н. 649, 709, 710, 714–719, 751, 753, 754, 756–758
Бунин И. А. 26, 30, 33–35, 141, 165, 170, 173, 275, 280, 323–326, 340, 361, 362, 374–376, 378, 379, 380, 381, 383, 389, 393, 394, 412, 422, 424, 429, 469, 534, 535, 629, 630, 661, 664, 675
Буренин В. П. 664
Бурж Э. 640
Бурини С. 238
Бурлюк Д. Д. 215, 244, 479, 487, 488, 514, 515, 684, 719
Бурлюк Н. Д. 226, 488, 515
Бурнакин А. А. 636
Бурсов Б. И. 70
Бутман Н. В. 700
Бутягина В. Д. 500
Быков А. 610, 611, 618
Бюргер Г.-А. 176
Бялик Б. А. 74
Бялый Г. А. 398, 399, 434, 435

Вагнер Р. (Wagner R.) 111, 180, 195, 198, 207, 211, 218, 242, 569
Вайнштейн О. Б. 467, 512
Ван-Гог В. 235
Вакхилид 188
Ваннер А. (Wanner A.) 475, 512, 513
Васильев М. В. 71
Васильчикова Т. Н. 75
Васина-Гроссман В. А. 243
Васнецов В. М. 649
Ватто А. 117
Вахтель М. (Wachtel M.) 188, 208, 514
Введенский А. И. 752
Ведекинд Ф. 75
Вейнингер О. 562–565, 586
Вельтман А. Ф. 588, 591, 593, 595, 607, 610, 614
Венгеров С. А. 234
Венгерова З. А. 644, 645
Вербицкая А. А. 543, 545, 546, 557–563, 565–567, 581–587
Вергилий М.-П. 189
Вересаев В. В. 26, 34, 165, 325, 340, 389, 390, 399, 400, 403, 406, 411, 412, 415–418, 420, 433, 435
Верлен П. 27, 476, 634, 635, 687
Верн Ж. 364
Верховский Ю. Н. 133, 221, 661
Веселовский Ал-др Н. 68, 136, 147, 148, 150, 203,
Веселовская М. 644
Вилькина Л. Н. 670
Винниченко В. К. 556, 586
Виноградов В. В. 78, 392, 435
Владимир, князь 461
Волжский А. С. 653, 649
Волошин М. А. 144, 145, 177, 235, 243, 399, 423, 424, 433, 435, 556, 625, 629, 630, 632–634, 647, 649, 650, 653, 690, 691, 694, 697, 704, 789, 790, 792, 793, 799, 803, 804, 806
Волошина М. см. Сабашникова М. В.
Волынский А. Л. 26, 27, 69, 70, 142, 282, 382, 394, 621, 623, 624, 675, 679, 680, 682, 702
Вольтер Ф. 354, 358

Вольф М. О. 395, 699
Воровский В. В. 629, 631, 632, 647–649, 665, 689, 694
Воронин С. 803
Воронский А. К. 694
Воронцов М. С. 250, 271
Воронцов С. М. 271
Ворт Ч.-Ф. 383
Вроон Р. 462
Выготский Л. С. 378, 394, 727
Высоцкий В. А. 644
Вьеле-Гриффен Ф. 687
Вяземский П. А. 760, 782

Гагарин Г. С. 600
Газер И. А. 394
Галаган Г. Я. 279
Галина Г. А. 640, 666
Галунов А. 471, 513, 608, 618
Гальцева Р. А. 740, 757
Ганзен П. Г. 528, 644
Гапон Г. А. 753
Гарин-Михайловский Н. Г. 59, 61, 399, 401–403, 409, 412, 417, 418, 427–429, 432, 433, 436, 536, 540, 788, 802
Гарсиа Лорка Ф. 72
Гартман Ф. А. 215
Гаршин В. М. 28, 368, 445, 469
Гарэтто Э. 784
Гаспаров М. Л. 66, 67, 92, 133, 142, 147, 148, 211, 511, 515, 590, 598, 600, 603, 614, 616, 617, 705, 752, 783, 785
Гастев А. К. 612, 612, 619
Гауптман Г. 46, 49, 72
Геворкян А. В. 207, 211
Гегель Г.-В.-Ф. 257, 259, 269, 279, 661, 735
Гейне Г. 643, 667, 729
Геккель Г. 173
Гельрот М. 802
Генералова Н. П. 803
Герасимов Ю. К. 209
Гервер Л. Л. 178, 207, 208, 214, 220, 230, 240, 241, 244, 445, 459
Гердер И. Г. 177
Герцен А. И. 354, 782
Гершензон М. О. 146, 716
Гершуни Г. А. 591
Гесиод 589
Гете И.-В. (Goethe) 22, 38, 177, 188, 514, 764
Гидони А. И. 616
Гиндин С. И. 782, 783
Гинзбург Л. Я. 782, 786, 791, 800, 804
Гиппиус В. В. 700–701
Гиппиус З. Н. 27, 36, 37, 46, 61, 66, 70, 75, 96, 143, 320, 324, 335, 338, 381–385, 388, 394, 395, 399, 409, 423, 424, 428–430, 433, 435, 436, 523, 526, 528, 532, 534, 536, 539, 541, 622, 625, 648, 651, 654, 655, 666–670, 675, 682, 683, 689, 693, 701, 703, 728, 760, 762, 787, 789–795, 799, 801, 803–805
Гиппиус Т. Н. 801
Гиршман М. М. 67
Глаголь С. (Голоушев С. С.) 56, 73
Гладстон У. Э. 802
Глухова Е. В. 786, 804
Глинка Ф. Н. 588, 612
Глинский Б. Б. (Б. Г.) 565, 586
Гнедов В. М. 609, 618
Говоруха-Отрок Ю. Н. 726
Гоголь Н. В. 15, 35, 48, 79, 83, 94–96, 98, 100, 123, 141–143, 156, 336, 343, 348, 370, 440, 551, 630, 646, 650, 722, 782
Голенищев-Кутузов А. А. 721
Голицын В. В. 588
Голлербах Е. А. 758
Голубков М. М. 314, 323
Гомер 189
Гончаров И. А. 27, 546, 643, 656
Горалик Л. 511, 520
Горбунов И. Ф.
Горнфельд А. Г. 146, 372, 549, 554, 586, 671
Городецкий С. М. 206, 221, 630, 632, 661, 759
Горький М. 16, 26, 33, 46, 47, 50, 55–61, 63, 73–76, 155, 173, 262–264, 276, 278–280, 289, 290, 313–316, 319, 323, 324, 326, 327, 329, 361, 363, 374, 390, 391, 393, 395, 396,

399, 409, 411–413, 417–420, 435, 448, 522, 529, 532, 540, 589–593, 609, 611, 615, 629, 630, 633–636, 647–649, 656, 664, 665, 674, 675, 694, 695, 701
Готье Т. 646, 696
Гофман В. В. 219
Гофман М. Л. 671
Гофман Э.-Т.-А. 524, 525, 527
Гофмансталь Г. фон 49
Грабарь М. Н. 752
Грамматикова Н. Б. 144
Грановская Л. М. 84, 141,
Грачева А. М. 127, 128, 130, 144, 146, 147, 193, 194, 206, 209, 212, 239, 244, 307, 323, 362, 520, 543, 693, 694, 801
Грехнев В. А. 761, 783
Гречишкин С. С. 142, 145, 204, 243, 784, 804
Гречнев В. Я. 362
Грибоедов А. С. 48
Григ Э. 219
Григорьев А. А. 370, 392, 623
Григорьев А. Л. 76
Григорьев В. П. 141, 518
Гримм В. и Я. 541
Гриммельсгаузен Х.-Я.-К. фон 89
Гринцер П. А. 66, 67
Грифцов Б. А. 204
Гриц Т. С. 462, 477, 479, 484, 507, 513–515, 519
Гришунин А. Л. 697
Гроссман Л. П. 286, 624, 628, 663, 679, 681, 691, 694, 696, 699, 702, 703, 781
Грякалова Н. Ю. 177, 178, 205, 207
Гужиева Н. В. 701, 704
Гумилев Н. С. 136, 144, 195, 600, 616, 643, 653, 660, 696, 699, 719, 760, 783
Гуревич Л. Я. 802, 803
Гурмон Р. де 633, 637, 640
Гуро Ек. Г. (Низен) 494, 515, 516
Гуро Е. Г. (Guro E.) 179, 180, 216, 227, 237, 239, 240, 242, 243, 437, 438, 440, 457, 464, 466, 467, 469, 479–483, 488, 494–497, 514, 515, 517
Гурьянова Н. А. (Gurianova N.) 517, 753, 754, 758
Гусев Н. Н. 804
Гутенберг И. 468, 501, 518
Гюго В. 22, 667

Д'Амелия А. 510, 519, 520
Д'Аннунцио Г. 49
Д'Юрфе 175
Дали С. 98
Даль В. И. (Казак Луганский) 79, 86
Давыдов З. Д. 803
Давыдова Т. Т. 395
Данилевский А. А. 206
Данилевский Н. Я. 392, 767
Данилин Я. 551, 586
Данилова И. Ф. 457, 541
Данте Алигьери 177, 189
Дарвин М. Н. 71–72
Дарвин Ч. 581
Дебюсси К. 219, 227
Дельвиг А. А. 588, 607
Державин Г. Р. 125
Дерман А. Б. 385, 395, 697
Дёринг И.-Р. 367, 392
Джемал-Эдин 249
Дешарт О. 148
Джойс Дж. (Joyce) 204, 207, 463
Дибольд Б. 75
Дистерло Р. А. (Р. Д.) 29, 70
Дмитриев А. М. (Барон И. Галкин) 461
Добролюбов А. М. 225, 226, 231, 232, 239, 240, 242, 667
Добролюбов Н. А. 623
Добронравов Ф. Ф. 396
Добужинский М. В. 82
Добычин Л. И. 613
Довгелло-Ремизова С. П. 474, 510
Долгополов Л. К. 85, 100, 142, 143, 322, 375, 378, 393
Долинин А. С. 320
Долинин К. А. 80, 141
Домбровский Ф. К. 529
Дорошевич В. М. 700
Дос Пассос Дж. 463
Достоевский Ф. М. 12, 14, 15, 27, 33–35, 58, 69, 98, 100, 141–143, 155, 160, 282, 284–294, 296–300, 303–

307, 309, 310, 312–316, 319–321, 323, 329, 331, 339, 350–353, 359–361, 363, 364, 368, 382, 468, 546, 552, 553, 555, 572, 584, 586, 630, 633, 643, 649, 656, 661, 679, 688, 702, 703, 709, 712, 720, 723–725, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 755–757, 764, 787, 788, 801
Доценко С. Н. 206
Дроздов А. Н. 215
Дружинин А. В. 623
Дрягин К. В. 74
Дуганов Р. В. 461, 462, 514, 518
Дункан А. 558
Дьяконов А. А. 804
Дьяконова Е. А. 788, 789, 793, 794, 802, 804
Дымов О. И. 373, 393, 639, 663, 664, 696, 699
Дэвис Р. 802
Дюма А. 334, 559, 580

Евзлин М. 204
Евнин Ф. И. 278
Евнина Е. М. 237, 244
Евреинов Н. Н. 72
Егоров Б. Ф. 652, 691, 698
Егоров О. Г. 786, 787, 800, 801, 803
Ежов Н. М. 373
Екатерина II 123
Елпатьевский С. Я. 413, 414, 419, 426, 433, 435
Ермакова М. Я. 363
Ермилов В. Д. 73
Ерофеев В. В. 757
Есенин С. А. 606, 617
Ефрон И. А. 393

Жагадис (Бачинский А. И.) 178
Жан Л. 640
Жданов В. А. 278
Женнет Ж. 147
Жид А. 476
Жирмунский В. М. 101, 143, 241
Жуковский В. А. 176
Журов П. А. 801

Завельская Д. А. 397
Загоскин М. Н. 66
Замятин Е. И. 35, 324, 335, 338, 339, 362, 391, 395, 610, 611, 618, 619
Замятнина М. М. 806
Зайцев А. И. 147
Зайцев Б. К. 168, 324, 543, 649
Закржевский А. К. 649
Захаров В. Н. 285, 286, 320, 321
Зеленин Д. К. 176, 439
Зелинский Ф. Ф. 195, 209
Зеньковский В. В. 747, 748, 758
Зименков А. П. 514
Зингерман Б. И. 72, 73
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 142, 654, 790, 799, 800
Зиссерман А. Л. 278
Златовратский Н. Н. 589, 595
Злобин В. А. 805
Золя Э. 27, 49
Зорге Р.-Й. 75
Зоркая Н.М. 585

Ибраев Л. И. 619
Ибсен Г. 46–49, 72, 111, 261–264, 279, 630, 646, 649, 756
Иванов Г. В. 238
Иванов Вяч. Вс. 204, 238, 243, 489, 490, 514, 516, 608, 616, 618
Иванов Вяч. И. (Ivanov) 12, 13, 49, 50, 66, 87, 113, 135–140, 147, 148, 159, 180, 182–185, 187–200, 202, 204, 207–210, 212, 222–224, 232, 235, 241, 243, 284, 461, 478, 514, 625–627, 630, 636, 638, 647, 649, 661, 666, 671, 672, 686, 687, 709–711, 716, 741, 752, 753, 760, 761, 776, 783, 798–801, 806
Иванов С. В. 82
Иванов-Разумник Р. В. 168, 458, 513, 697, 797, 805
Иванова Е. В. 225, 232, 242, 243, 681, 703, 757
Ивановская П. С. 802
Иезуитова Л. А. 363
Измайлов А. А. 142, 393, 395, 560, 621, 625, 636, 663, 665, 692, 700
Ильев С. П. 322
Ильин В. Н. 723, 724, 728, 755, 756

Ильин И. А. 307, 323, 361
Ионеско Э. 66
Иорг Викрам 88
Исупов К. Г. 718, 752–754, 757

Йованович М. 494, 496, 517

Каблуков С. П. 761
Казин А. Л. 696
Кайзер Г. 75
Калаушин Б. М. 215, 239, 242, 244
Каменев Л. Ю. 629, 673, 675
Каменский А. П. 390, 543, 546, 551–556, 559, 572, 575, 576, 578, 579, 582, 583, 586, 587
Каменский В. В. 215, 236, 241, 243, 515, 516, 684, 685
Кандинский В. В. 213, 214, 240, 241, 515
Канова А. 382
Кант И. 735
Карамзин Н. М. 410, 588, 762
Карл V 676, 677, 679
Каронин-Петропавловский Н. Е. (Каронин С.) 635, 675
Карсавин Л. П. 613, 619
Касторский С. В. 434
Катаев В. Б. 364
Катаев В. П. 376, 393
Кац Б. А. 220, 221, 227–230, 242, 243, 459
Кацис Л. Ф. 756
Квятковский А. П. 141
Келдыш В. А. 2, 64, 74, 76, 141, 168, 169, 206, 245, 286, 306, 320–322, 362, 394, 412, 435, 585, 690, 704, 752, 754
Керенский А. Ф. 605
Кис Р. (Keys R.) 458, 517
Климент Александрийский 718
Клинг О. А. 692
Клычков С. А. 534, 589, 614
Клюшников В. П. 546
Книппер-Чехова О. Л. 379
Кобрин К. Р. 465, 466, 511, 512
Ковалев Вл. А. 277, 278
Ковач А. (Kovac A.) 444, 458
Коган П. С. 631, 655, 684, 692
Кодрянская Н. В. 143, 179, 209, 513
Кожевникова Н. А. 147, 148, 445, 459, 460, 461, 613
Кожинов В. В. 219, 242
Козлов А. А. 712
Козубовская Г. П. 208
Козьма Прутков 700
Козьменко М. В. 77, 142, 144, 362, 457, 803
Колеров М. А. 753, 754
Коллонтай А. М. 557, 586
Колобаева Л. А. 204, 237, 244, 360, 362
Колосов Г. В. 435
Колтоновская Е. А. 168, 394, 550, 586, 631, 655, 693, 694
Кольцов А. В. 588
Коммиссаржевская В. Ф. 75, 696, 769
Кондратьев А. А. (А. К.) 118–121, 122, 126, 129, 145, 146, 174, 175, 206, 598–601, 603, 616
Коневской И. И. 43, 221, 469, 667
Конрад Д. 262, 267, 268, 280
Коньков В. И. 695
Копе Ф. 802
Корецкая И. В. 141, 226, 242, 459, 752–754
Кормилов С. И. 588, 614, 617, 619, 691, 693, 696
Коринфский А. А. 534
Корман Б. О. 284
Коробка Н. И. 671, 702
Корокотина А. М. 694
Короленко В. Г. 165, 368, 398–401, 406, 409, 412–414, 417, 419, 428, 432, 435, 545, 549, 586, 635, 664, 802
Костелянец Б. О. 398
Костюхин Е. А. 144
Котляревский Н. А. 662, 681, 682, 703
Котрелев Н. В. 243
Коцюбинский М. М. 634, 635
Кочетова С. А. 691, 692
Кранихфельд В. П. 625, 642, 651, 652, 671, 676, 693, 697, 702
Кребийон, сын К.-П.-Ж. де 361
Кройчик Л. Е. 141, 144
Крон А. Л. (Кроун, Crone A. L.) 502, 518, 723, 724, 727, 728, 754, 755

Крохина Н. П. 541
Крутикова Л. В. 360, 361
Крученых А. Е. 216, 478, 494
Крыжановская В. И. (Рочестер) 572
Крылов Г. А. 519
Крылов В. Н. 626, 668, 670, 691–693, 697, 701–703
Крысин Л. П. 692
Кугель А. Р. 59, 62, 72, 75
Кудрявцев К. 500
Кудряшова Н. 696
Кузина Л. Н. 279
Кузмин М. А. 35, 49, 50, 66, 91, 110–118, 120, 129, 130, 136, 144, 145, 147, 179, 216, 240, 242, 274, 324, 332–335, 361, 362, 390, 522, 532, 534, 535, 540, 542, 608, 618, 630, 632, 653, 762, 791, 799, 800, 806
Кузнецов Э. Д. 211, 241
Кузнецова Г. Н. 394
Кулахметов Г. 614
Кулешов В. И. 402, 435
Кулик И. 462
Кулишкина О. Н. 730, 753, 756, 757
Кульбин Н. И. 215, 239, 242
Куприн А. И. 26, 141, 324, 325, 335, 338, 362, 369, 386, 389, 390, 395, 412, 430–432, 631, 632, 694
Купченко В. П. 803
Курочкин В. С. 39
Курсинский А. А. 776
Кустова М. П. 805
Кьеркегор С. (Киргегард) 705, 757
Кэмпбелл Дж. 149

Лавров А. В. 38, 70, 85, 142–145, 178, 179, 204, 207, 210, 231, 243, 361, 458, 460, 473, 474, 491, 508, 509, 513, 516, 519, 520, 633, 694, 765, 783–785, 801, 804, 805
Лазарев-Грузинский А. С. 373
Лазаревский Б. А. 373
Лазарчук Р. М. 782
Лакло Ш. де 762
Лапшина Н. П. 141
Левая Т. Н. 217, 242
Леви-Стросс К. (Levi-Strausse C.) 181, 182, 207, 208, 210
Левитов А. И. 397, 400, 420
Левкович Я. Л. 781
Лейбниц Г.-В. 744
Лейкин Н. А. 367, 368
Лемке М. К. 527, 541
Леммерт Э. 75
Ленау Н. 630
Ленин В. И. 626, 628, 674
Леонардо да Винчи 624, 702
Леонтьев К. Н. 392, 500, 623, 726, 746
Леонтьева Н. Н. 527, 540
Лермонтов М. Ю. 41, 48, 143, 552, 588, 593, 631, 636
Лесаж А.-Р. 361
Лесков Н. С. 79, 106, 107, 117, 123, 124, 412, 413, 546, 589, 593, 595, 598, 610, 614
Лессинг Г.-Э. 133
Леухов И. А. 612, 613, 619
Лившиц Б. К. 515, 703
Лимбах И. 806
Литвин Э. С. 361
Линч Дж. 73
Лихачев Д. С. 9, 143, 752
Локк Дж. 90
Лонг 175
Лондон Дж. 262, 266, 267, 280
Лопатин Л. М. 713
Лорис-Меликов М. Т. 272
Лосев А. Ф. 181, 189, 199, 207, 208, 210, 212, 708, 752
Лосский Н. О. 713
Лотман Ю. М. 9, 66, 68, 160, 205, 238, 281, 320, 361
Лохвицкая М. А. 534
Луис П. 120, 145
Лукьянов С. М. 753
Луначарский А. В. 62, 76, 266, 279, 583, 587, 624, 626, 628, 630, 640, 647, 648, 652, 653, 676–679, 682, 683, 693, 696, 702
Лурье А. Н. 232, 243
Лурье Я. С. 104, 143
Львов-Рогачевский В. Л. 320
Людовик XIV 559
Людовик XVI 82,
Люксембург Р. 277
Лютер М. 91

Лядов А.К. 227

Магомедова Д. М. 5, 77, 148, 204, 208, 322, 361, 363, 459, 752, 759, 784, 805
Мазепа И. С. 125
Майков А. Н. 41, 42, 71, 174
Маймин Е. А. 782
Маймина Е. Е. (Дмитриева Е. Е.) 782
Макогоненко Г. П. 781
Максимов Д. Е. 86, 88, 142, 686, 690, 692, 700, 703, 704, 762, 783
Малларме С. 212, 239, 241, 469
Мальмстад (Малмстад) Дж. 783, 784, 803, 805
Мальцев Ю. В. 361
Мамин-Сибиряк Д. Н. 401, 407, 421, 435, 529, 532, 534, 536–538, 540, 541
Манасеина Н. И. 538, 540
Мандельштам О. Э. 393, 653, 719, 761
Манн Т. 387, 395
Манн Ю. В. 432
Мариво П.-К. де Шамберлен де 361
Марк Аврелий 354
Маркевич Г. 66
Марков В. (Матвейс) 514
Маркова О. В. 594
Маркс А. Ф. 323
Маркс К. 581, 587
Марцадури М. 618
Марциал М.-В. 133
Матисс А. 239
Матюшин М. В. 215, 216, 242, 494
Махлин В. Л. 66
Машкин С., архим. 740
Маяковский В. В. 45, 66, 215, 219, 238, 461, 515, 617, 684, 685
Медведев П. Н. 66
Мезенцев М. Т. 703
Мейе А. 119, 607
Мейерхольд В. Э. 48–50, 53, 72, 73
Мелетинский Е. М. 154, 161, 203–205, 280
Мельников-Печерский А. И. 123, 124
Менделеева (Блок-Менделеева) Л. Д. 763, 765, 766, 798, 799
Мережковский Д. С. 15, 26–28, 44, 51, 60, 61, 66, 69, 92, 93, 100, 112, 114, 142, 153, 155, 158, 182, 282, 283, 289–293, 296, 300, 302, 306, 320, 322, 327, 361, 381, 382, 394, 409, 430, 450, 453, 460, 621, 622, 626, 630, 631, 638, 646, 649, 661, 670, 672, 675, 683, 689, 692, 694, 697, 701, 702, 709–711, 760–762, 787, 795, 801, 805
Метерлинк М. 46–49, 51, 62, 72, 241, 637, 677
Метнер Э. К. 441, 444, 458, 790, 796–798, 803, 805
Мильтон Дж. 189
Минаев Д. Д. 39
Минский Н. М. 692
Минц З. Г. 13, 38, 70, 71, 85, 141, 153, 155, 183, 184, 203–205, 208, 290, 291, 322, 783, 784
Минцлова А. Р. 793, 797, 798
Мирзаев А. М. 514
Миролюбов В. С. 44
Миропольский А. Л. (Ланг А. А.) 469, 471, 472, 512, 513, 669
Мирэ А. (Моисеева А. М.) 693
Михайлов А. В. 66–68, 511
Михайлов О. Н. 361
Михайлова М. В. 393, 619, 620, 702
Михайловский Б. В. 59, 74, 363
Михайловский Н. К. 26, 27, 29, 69, 70, 313, 368, 388, 392, 635, 654, 664
Михеев М. Ю. 801
Михеичева Е. А. 363
Мицкевич А. 641
Мичурин И. В. 369
Мнухин Л. А. 804
Мозалевский В. И. 146
Мопассан Г. де 802
Мордовцев Д. Л. 546
Морев Г. А. 806
Морозов М. В. 393
Морозова М. К. 761–763, 765, 766, 776, 777, 783, 784, 796
Моцарт В.-А. 111
Мочалов П. С. 588
Мочульский К. В. 364
Мошерош Х.-М. 88
Муравьев М. Н. 588, 782

Муратова К. Д. 363
Мурзина И. Я. 695, 696
Муха А. 423
Мущенко Е. Г. 141, 144
Мышковская Л. М. 278, 279, 392
Мюллер М. 149
Мясоедов С. 515
Мясницкий И. И. 366

Набоков В. В. 695, 717
Нагорный В. И. 590, 614
Нагродская Е. А. 543, 546, 557, 558, 563–565, 567–569, 572, 575, 578, 579, 582, 586, 587
Нагродский В. А. 567
Надсон С. Я. 39, 788, 789, 793, 802, 804
Назаренко М. И. 362
Найденов С. А. 50, 59–61, 74, 649
Налин М. С. 591, 614
Наполеон Бонапарт 232, 237
Наполеон III (Малый) 559
Наумов Н. И. 433, 675
Небольсин С. А. 2
Неведомский М. (Миклашевский М. П.) 674
Недоброво Н. В. 698, 701
Некрасов Н. А. 560, 618, 656
Немирович-Данченко Вл. И. 56, 59, 63, 74–76
Нехай М. В. 403, 435
Нива Ж. 243
Низен Е. см. Гуро Ек. Г.
Николаев Д. Д. 361
Николай I 246, 248, 249, 252, 253, 272, 277
Николюкин А. Н. 754, 756, 801, 803, 804
Нильсон Н. (Nilsson N.) 387, 395
Ницше Ф. 58, 188, 197, 208, 210–212, 226, 242, 388, 448, 492, 548, 551, 554, 555, 558, 560–566, 581, 585, 586, 664, 666, 705, 715, 729–731, 733, 735, 756, 757, 766, 771, 772, 777, 784
Новалис Ф. (Novalis) 188, 212, 215, 217, 241, 242, 455, 467, 468, 478, 512, 514, 525
Новиков И. А. 619, 703
Новожилова А. М. 805
Норвежский О. (Картожинский О. М.) 639, 640, 696
Нувель В. Ф. 800
Ныкл Г. 705

Обатнин Г. В. 147, 513
Обатнина Е. Р. 519, 801
Овидий 657
Овсянико-Куликовский Д. Н. 168, 625, 662
Овчаренко О. А. 615
Овчинникова Л. В. 536, 541
О. Генри 68
Одоевский В. Ф. 707, 715
Олексеенко А. И. 757, 758
Ольминский М. С. 583, 584, 675, 702
Оляшек Б. 698
Омельченко А. П. 582, 587
Ончуков Н. Е. 439
Орлов В. Н. 784, 803
Орлова Г. К. 521
Орлицкий Ю. Б. 445, 458, 460, 614, 615
Оруэлл Дж. 359
Осоргин М. А. 508
Островский А. Н. 325, 326
О. Ш. 550, 586

Павел I 121
Павленков Ф. Ф. 624
Павлова К. К. 607, 618
Павлова М. М. 801
Павловская М. 147
Палиевский П. В. 247, 277
Панова Л. Г. 45
Паперно И. А. (Paperno I.) 781, 801
Паперный В. М. 83, 85, 101, 141–143
Паперный З. С. 73, 514
Парменид 112, 113
Парнис А. Е. 514
Паскаль Б. 705
Пастернак Б. Л. 461, 617, 685, 703, 782
Пастернак Д. А. 405
Перхин В. В. 653, 691, 695, 698, 700
Перцов П. П. 44, 71, 497, 690, 693, 701, 704, 761

Петников Г. Н. 478, 514
Петр I 127, 253, 290–293, 300, 588
Петрова М. Г. 313
Петровицкая И. В. 697
Петровская И. Ф. 72, 74
Петровская Н. И. 90, 91, 338, 362, 607, 634, 695, 765, 766, 768–775, 777, 778, 784, 785, 804
Петровский М. А. 68
Петрушевская Л. С. 511
Пивоварова Л. М. 435
Пикассо П. 162
Пильняк Б. А. 391
Пильский П. М. 622, 663, 665, 690, 692, 700, 704
Пименова Э. К. 529
Пинаев С. М. 625, 693
Пинский Л. Е. 363
Пирогов Н. И. 788, 802
Пиранделло Л. 72
Писарев Д. И. 623
Писемский А. Ф. 123, 368, 546
Пискунов В. М 98, 143, 204, 322, 460
Платов Ф. Ф. 221, 222
Платон 715, 735, 766
Плеханов Г. В. 626, 628, 651, 652, 674, 682, 683, 697, 698
По Э.-А. 28, 364
Погодин М. П. 715
Пожарова М. А. 538
Пойнтнер Э. (Poyntner E.) 183, 208, 210
Поливанов Е. Д. 392
Полонский В. В. 2, 149
Полонский Я. П. 469, 788, 802
Полоцкая Э. А. 73, 394, 781
Поляков М. Я. 691
Померанц Г. С. 286, 321
Помяловский Н. Г. 397, 401
Пономарева Г. М. 702
Понсон дю Террайль П.-А. 547, 559, 580
Попов Ю. Н. 511
Попова Е. И. 788, 802
Порфирьева А. Л. 207, 209
Поспелов Г. Н. 435
Поссе В. А. 389, 395
Поступальский И. С. 71
Потапенко И. Н. 368
Потемкин Г. А. 123, 126
Поярков Н. Е. 671
Прево А.-Ф. (аббат Прево) 361
Приходько И. С. 5, 145, 322
Пришвин М. М. 409, 424–427, 429, 430, 432, 435, 790, 806
Пропп В. Я. 144
Пруцков Н. И. 694
Пуришев Б. И. 88, 142
Пустарнаков В. Ф. 758
Пустыгина Н. Г. 98–100, 143, 204
Пушкин А. С. (Pushkin A.) 15, 17, 35, 48, 69, 98, 100, 111, 116, 132, 143, 144, 146, 147, 205, 281, 282, 335, 468, 512, 513, 649, 681, 760, 781, 782
Пущин Лев см. Гиппиус З. Н.
Пшибышевский С. 630, 644
Пышновская З. С. 241
Пятницкий К. П. 615

Рабле Ф. 67
Радищев А. Н. 410
Радлов Э. Л. 752
Раев Н. П. 197, 198
Ранчин А. М. 2
Раппопорт А. Г. 516
Рапгоф Ип. 551
Ратгауз Д. М. 666
Рафаэль Санти 382
Рахманинов С. В. 217, 227
Рачинский С. А. 726
Ревякин А. И. 73
Ревякина И. А. 694
Резников Е. Д. 801
Ремарк Э.-М. 388
Рембо А. 469
Ремизов А. М. 35, 46, 49, 50, 66, 83, 85, 102–105, 108–110, 116, 117, 124, 129, 141, 143, 144, 146, 155, 162–165, 168, 175–179, 193, 194, 205–207, 211, 212, 239, 240, 244, 289, 290, 293, 306–310, 312, 319, 322–326, 340, 341, 348, 362, 390, 391, 395, 425, 438–440, 457, 463, 464, 466, 469, 474–477, 479, 508–511, 513, 519, 520, 526, 528–532,

534, 536–539, 541, 593–598, 600, 603, 611, 612, 615, 616, 698, 710, 728, 756, 801, 806
Ренан Э. 736
Ренье А. де 86, 647, 696
Рерих Н. К. 82, 598, 616
Решетников Ф. М. 397, 401, 403
Решетов А. 238, 239
Рёрих Н. К. 526, 532, 534, 535, 540, 541
Рис Дж. 463
Роб-Грийе А. 463
Рогов К. Ю. 513
Роденбах Ж. 644
Роднянская И. Б. 754
Розанов В. В. (Rozanov V.) 13, 37, 70, 142, 282, 463, 464, 466, 468–470, 479, 489, 497–502, 508, 510, 511, 517, 518, 520, 623, 636, 670, 675, 700, 701, 709, 710, 712, 714–716, 718–728, 730, 742, 743, 748, 749, 751–758, 761, 762, 764, 789, 791, 804, 805
Романов И. Ф. 721
Ропшин В. В. 100, 651, 652
Рославец Н. А. 215
Россов Н. (Пашутин Н. П.) 548, 586
Россолимо Г. И. 527, 541
Ростан Э. 262
Рубинс М. 236–238, 244
Руссо Ж.-Ж. 501
Рылеев А. М. 500
Рылеев К. Ф. 41
Рыстенко А. В. 102, 104, 106, 108, 143, 144
Рябушкин А. П. 82

Саакянц А. А. 804
Сабанеев Л. Л. 191, 209
Сабашникова М. В. 793, 806
Сабашниковы М. В. и С. В. 802
Саблин В. М. 644
Саввова М. В. 691
Саводник В. Ф. 45
Садовской Б. А. 35, 46, 118, 121–127, 129, 146, 623, 675, 676, 695
Салов И. А. 393
Салтыков-Щедрин М. Е. 15, 346, 348, 650
Самарин Ю. Ф. 693
Санжарь Н. Д. 530
Сарабьянов Д. В. 241
Сартр Ж.-П. 66
Сапгир Г. В. 511
Сапогов В. А. 71, 618, 619
Сапронов П. А. 753
Сахаров И. П. 176
Свасьян К. А. 226
Свенцицкий В. П. 712
Святополк-Мирский Д. С. 665
Северянин И. В. 118, 215–216, 219, 221, 240
Седов О. 616
Сезанн П. 239
Семенов Л. Д. 793
Сент-Бев Ш. 632
Серафимович А. С. 61, 420, 433, 684
Сервантес М. 175
Сергеев А. Я. 463
Сергеев-Ценский С. Н. 168, 169, 172, 206, 373
Сергеенко А. П. 278
Серков А. И. 567, 587
Сибилева З. Н. 789, 803
Сигей С. 618
Сигов С. В. 462
Сидни Ф. 175
Сидоров Ю. А. 661
Силард Л. (Scilard L.) 204, 208, 209, 362, 460, 492, 516
Сильный Л. 699
Синявский А. Д. 464, 501, 502, 511, 518, 719, 720, 723, 725, 728, 753–756
Скабичевский А. М. 653, 693
Скалдин А. Д. 701
Скафтымов А. П. 73, 363, 364
Скобелев В. П. 68, 141, 144
Сковорода Г. С. 744
Скрябин А. Н. 13, 185, 191, 209, 219, 227, 233, 240, 673, 710
Слепцов В. А. 366, 367
Сливицкая О. В. 361
Слобин Г. 207, 362, 508, 519
Слободнюк С. Л. 542
Слонимский Л. А. 147
Случевский К. К. 39, 41, 646

Смелкова З. С. 691
Смирнов И. П. 69
Снегирев И. М. 788, 802, 804
Снессарев Н. В. 700
Соколов Н. 243
Соколов С. А. 769
Сокольская Л. И. 753
Сократ 736
Соловьев В. С. 38, 100, 296, 354, 363, 512, 513, 552, 602, 648, 649, 659, 661, 692, 708, 713, 715, 741, 748, 752, 753, 764, 766, 767
Соловьев С. М. 179, 443, 753
Соловьева П. С. 538
Соловьев-Андреевич Е. А. (Соловьев Е. А.) 389, 665, 674, 700, 701
Сологуб Ф. К. 15, 26, 33, 35, 36, 44, 46, 50, 66, 83, 87, 126, 153, 155, 166, 173, 176, 182, 185, 193, 194, 284, 289, 290, 293, 296–298, 300, 302, 306, 319, 322, 332, 386, 390, 394, 453, 469, 522–526, 528, 529, 531, 532, 534, 536, 537, 539, 540, 554, 646, 648, 667, 668, 684, 698, 728, 756
Сомов К. А. 82, 117,119, 242
Соснора В. А. 511
Софья, царевна 588
Спенсер Г. 189, 587, 663
Способин И. В. 243
Станиславский К. С. 54, 63, 73, 75, 76
Станкевич Н. В. 38, 760, 782, 783
Станюкович В. К. 590, 608, 614, 618
Старикова Е. В. 97, 100, 143
Стасюлевич М. М. 469
Стеблин-Каменский М. И. 206
Стендаль 119
Степанов Н. Л. 486, 518, 800
Стерн Л. 333
Стернин Г. Ю. 580, 587
Стороженко Н. И. 654
Страхов Н. Н. 512, 726
Стриндберг А. 46, 48, 49, 72, 75, 90, 262, 266, 279, 630, 654
Субботин С. И. 801
Суворин А. С. 57, 369, 381, 664, 700
Суворова К. Н. 806
Сумцов Н. Ф. 702
Суровцев Ю. И. 691
Сытин И. Д. 802
Сю Э. 546, 580

Тагер Е. Б. 395
Тайтелл Дж. (Tytell J.) 463, 511
Тамарченко Н. Д. (Tamarčenko N.) 5, 6, 7, 68, 69, 146, 147, 210, 280, 286, 321–324, 363
Татаринов А. В. 74, 363
Тан Н. (Богораз В. Г.) 420, 559, 566, 587
Танеев С. И. 214, 445, 459
Тарышкина Е. В. 206
Тассо Т. 189
Твен М. 627
Телешов Н. Д. 534, 536, 540
Терехина В. Н. 514
Тертычный А. А. 691
Тетмайер К. 644
Террайль П. дю 547, 559, 580
Темный С. 617
Тик Л. 467
Тилкес О. 445, 458, 459
Тиме Г. А. 74
Тименчик Р. Д. 121, 145, 361, 698, 783
Титов А. А. 802
Тихонов И. А. 539, 542
Тициан 382
Толлер Э. 75
Толмачева В. М. 241
Толстая С. А. 792
Толстой А. Н. 361, 390, 520, 529, 530, 532, 534, 536–540
Толстой Л. Н. 3, 13–16, 19, 20, 25–27, 34–36, 48, 57, 58, 66, 69, 70, 74, 100, 106–108, 245–247, 249, 251, 253, 254, 256–261, 263, 265, 266, 269, 273–275, 277–280, 282, 290, 305, 324, 325, 331, 339, 340, 348, 354, 355, 362, 363, 368, 375, 388, 395, 413, 468, 545, 588, 633, 635, 649, 656, 661, 674, 697, 709, 728, 729, 733, 735, 736, 756, 757, 775, 787, 788, 791, 792, 802, 804
Томпакова О. М. 209, 228, 233, 243

Томашевский Б. В. 388
Топоров В. Н. 146, 154, 174, 175, 204, 206, 497, 517
Тренев К. А. 390
Троцкий Л. Д. 186, 208, 606, 617, 659, 673, 675, 680–682, 689, 702
Троицкий В. Ю. 78, 141
Трубачев А. С. (Андроник, игумен) 242
Трубачев С. 589
Трубачева М. С. 242
Трубецкой Е. Н. 186, 208
Турбин В. Н. 783
Тургенев А. И. 399, 782
Тургенев И. С. 15, 27, 36, 48, 86, 116, 119, 143, 145, 282, 361, 367, 368, 375, 469–471, 474, 475, 512, 546, 547, 550, 584, 612, 647, 656, 688, 781
Тургенев Н. И. 788, 802
Тургенева А. А. 797 (Ася)
Турчин В. С. 236, 243
Тынянов Ю. Н. 37, 66, 70, 71, 79, 141, 392, 393, 455, 462, 486, 518, 701, 759, 760, 782, 783, 800
Тыркова А. В. (Вергежский А.) 568, 654, 689
Тэффи 540
Тюпа В. И. 69
Тютчев Ф. И. 139, 237, 648, 656, 766
Тяпков С. Н. 699, 700

Уайльд О. 469, 637, 639, 663, 675, 696, 702, 715
Уитман У. 633
Улитин П. П. 463
Уманьский А. А. 393
Усенко Л. В. 494, 514
Успенский Б. А. 29, 288, 321–323
Успенский Г. И. 27, 339, 366, 397–400, 420, 650, 675
Успенский Н. В. 365, 366, 368
Устрялов Н. В. 209
Уэллс Г. 364
Уэстен Л. Дж. 151

Фатеев В. А. 517
Федоренко Н. Т. 753
Федоров А. В. 666, 696
Федоров А. М. 376
Федоров Н. Ф. 204, 711, 753
Федотов Г. П. 756
Федотова С. В. 191, 209
Федякин С. Р. 721, 727, 754–756
Фельдман В. 644
Феокритова В. М. 36
Феоктистов И. И. 527, 541
Фет А. А. 41, 125, 150, 594, 612, 766, 767
Фиалкова Л. Л. 541
Фивиан Э.-А. 75
Фидус (Хеппенер Г.) 186
Филипп Ж.-Л. 648
Философов Д. В. 37, 61, 383, 789, 790, 796, 805
Филострат 42
Флобер Г. 86, 116, 119, 145, 482
Флоренский П. А. 178, 215, 242, 444, 709, 710, 712–716, 718, 719, 738–746, 749, 751–754, 757, 758
Флоренский П. В. 242, 757, 758
Флоровский Г. В. 744
Фома Аквинский 703
Фоменко И. В. 72, 208
Фомин А. А. 695
Фофанов К. М. 237, 534
Фрай Н. 149
Франк С. Л. 713
Франс А. 119
Франциск Ассизский 135
Фрейд З. 572, 576, 578, 587
Фридлендер Г. М. 782
Фридман Я. 581, 587
Фролов В. В. 56, 59, 73, 74

Хаджи-Мурат 245–261, 263–267, 269–275, 277–279, 324
Ханзен-Леве А. 150, 168, 195, 203, 208, 210
Хазенклевер В. 75
Хакер А. (Hacker A.) 508, 512, 514, 519
Хаксли О. 359
Хализев В. Е. 72
Харджиев Н. И. 219, 236, 238, 241, 242, 244, 514, 518, 618

Хармс Д. И. 457
Хворостьянова Е. В. 699, 700
Хейф И. 581, 587
Хеллман Б. 802
Хижняков Е. В. 550
Хирьяков А. М. 528, 541
Хлебников В. В. (Chlebnikov V.) 206, 437–439, 454–457, 461, 462, 464–467, 469, 477–479, 482–484, 486–489, 502–510, 512–516, 518, 519, 608, 617, 618
Хмельницкая Т. Ю. 516, 617
Ходасевич В. Ф. 14, 67, 119, 124, 145, 146, 494, 656, 784
Холодова Г. Е. 73
Хомяков А. С. 746
Хоружий С. С. 754

Цветаева А. И. 611
Цветаева М. И. 461, 611 (Марина), 617, 789, 790, 804
Цейтлин А. Г. 432, 436
Цилевич Л. М. 364
Цимборска-Лебода М. 192, 194, 209
Циолковский К. Э. 711

Чаадаев П. Я. 707
Чаев Н. А. 588
Чайковский П. И. 98, 100
Чарская Л. А. 540
Чеботаревская Ал. Н. 693
Чейз Р. 149
Чемерзин А. А. 609, 618
Черкасова А. В. 696, 703
Чернышевский Н. Г. 368, 392, 546, 555
Чернышёв А. И. 248
Чертков В. Г. 36, 792
Честертон Г. 663
Чехлатов Т. 529
Чехов А. П. (Čechov A.) 3, 16, 17, 20, 25–32, 36, 47–57, 59–61, 63, 65, 69, 70, 72–74, 165, 166, 179, 180, 246, 280, 281, 324, 325, 335, 338, 339, 354–356, 361, 364, 365, 367–370, 372–385, 387–396, 399, 413, 414, 417, 461, 527, 541, 545, 593, 615, 634, 635, 643, 646, 647, 649, 675, 689, 697, 709, 728, 756, 781
Чехов Н. В. 527, 541
Чёрный Саша 522, 530, 531, 541
Чирва Ю. Н. 76
Чириков Е. Н. 50, 59, 61, 141
Чичерин Г. В. 111, 120
Чудаков А. П. 69, 72, 365, 393, 461, 781
Чудакова М. О. 394, 395
Чужак Н. Ф. 693
Чуковский К. И. 375, 390, 393, 395, 396, 540, 543, 545, 581, 585–587, 622–624, 629, 636, 637, 639, 655, 663, 665, 671, 673, 675, 681, 682, 688, 689, 692, 695, 696, 698–701, 703, 790, 798, 803, 806
Чулков Г. И. 155, 192, 390, 654, 671, 672, 684, 702
Чурилин Т. В. 613, 619
Чюрленис М. 13

Шагинян М. С. 796, 805
Шамиль 246, 249, 264, 270
Шамфор Н.-С. де 467
Шатин Ю. В. 277
Шах-Азизова Т. К. 48, 72
Шварсалон В. К. 140, 806
Шведер Е. И. 529
Швоб М. 690
Шекспир В. 49, 53, 729, 731, 733, 756
Шелгунов Н. В. 403, 422
Шелогурова Г. Н. 210
Шеллинг Ф.-В. 38, 177, 764
Шестеркина А. А. 776
Шестов Л. И. 307, 362, 713–715, 718, 719, 727, 729–738, 745, 749, 751–753, 756, 757
Шиллер Ф. 188
Шишкин А. Б. 148
Шкловский В. Б. 177, 278, 279, 394, 477, 502, 518, 610, 618, 719, 722–726, 728, 755, 756, 758, 800
Шлегель А.-В. 467
Шлегель Ф. 463, 467, 468, 469, 511, 512
Шмаков Г. Г. 111, 144, 145, 148
Шмелев И. С. 34, 166–168, 323, 324, 330, 331, 361, 390, 402, 406, 409, 435

Шницлер А. 644
Шопен Ф. 54
Шопенгауэр А. 211, 212, 363, 491, 666, 715, 738
Шоу Б. 46
Шпет Г. Г. 710, 752
Шпиттелер К. 630
Штанцель Ф. 15, 35
Штейнер (Штайнер) Р. 100, 173, 797
Штокмар М. П. 614
Штоль Г. 175
Шубин Э. А. 361, 362
Шубинский С. Н. 589
Шульгин С. Н. 277
Шулятиков В. М. 673
Шумихин С. В. 806

Щеглов-Леонтьев И. Л. 393
Щербаков Р. Л. 71
Щербина Н. Ф. 119, 174
Щукин С. И. 243

Эйзен Ш.-Д.-Ж. 117
Эйзенштейн С. М. 489
Эйхенбаум Б. М. 18, 68, 361, 362, 631, 637, 662, 694, 701, 791, 800
Экстер А. А. 515
Элиаде М. 149
Элиот Т.-С. 162, 463
Эллис 136, 444, 458, 661, 671, 675, 684, 699
Энгельгардт Б. М. 284–286, 320
Энгельштейн Л. (Engelshtein L.) 585, 587
Эпштейн М. Н. 647, 696, 703
Эрн В. Ф. 712, 714, 743
Эртель А. И. 406
Эсалнек А. Я. 321
Эткинд Е. Г. 71, 220, 233, 243

Юм Д. 90
Юнггрен А. (Ljunggren A.) 216, 242, 517
Юнггрен М. 805
Юрьева З. О. 460
Юшкевич С. С. 50, 59, 61

Якобсон Р. О. 165
Якубович П. Ф. 802
Янечек Дж. (Janacek G.) 458, 603, 606, 617
Янн Ханс Хенни 75
Яремич С. П. 616

Alexsandrov V. E. 460
Avalle-Arce J. B. 206
Barta P. 204, 208
Carlson M. 204, 205
Christa B. 460
Cioran S. D. 204
Clowes W. 585
Davidson P. 147
Döring J. R 392
Döblin 204
Duyehuizen B. 801
Falk Th. 801
Gasparov B. 203
Greenleaf M. 512
Hellbecr J. 801
Holthusen J. 208
Jackson R. 147
Jensen Peter Alberg 208
Kelly C. 210
Kritzman Lawrence D. 511
Lang P. 801
Lönnquist B. 362
Nelson L. 147
Oraić D. 461
Poggioli R. 206
Rodin P. 205
Rudich V. 147
Skaza A. 205
Sibelius J. 207
Sierotwinski S. 67
Stravinsky I. 207
Stanzel F. K. 68
Suchanek L. 364
Tarasti E. 207
Turner V. W. 205
Ward D. 205
Wilpert G. 67
Zadražilova M. 752

Содержание

От редакторов 3

Раздел I

С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова, И. С. Приходько, Н. Д. Тамарченко. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века 5
М. В. Козьменко, Д. М. Магомедова. Стилизация как фактор динамики жанровой системы 77
В. В. Полонский. Мифопоэтика и жанровая эволюция 149
А. В. Геворкян. О «синтезе искусств»: заметки к теме 211

Раздел II

В. А. Келдыш. Преобразование эпики («Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстого) 245
О. А. Богданова. Идеологический роман 281
Н. Д. Тамарченко. Повесть 324
А. П. Чудаков. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) 365
Д. А. Завельская. Очерк 397
А. Г. Бойчук. Индивидуальные неканонические жанры 437
Х. Баран. Фрагментарная проза 463
Г. К. Орлова. Литературная сказка 521
А. М. Грачева. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы 543
С. И. Кормилов. Жанровые тенденции в метризованной прозе 588
М. В. Михайлова. Литературная критика: эволюция жанровых форм 620
Г. Ныкл. Жанровая поэтика философской прозы 705
Д. М. Магомедова. Переписка символистов как целостный текст и источник сюжета 759
Е. В. Глухова. Об эволюции дневникового жанра 786

In memoriam

Инна Витальевна Корецкая 807
Александр Павлович Чудаков 810
Самсон Наумович Бройтман 813

Указатель имен 815

Научное издание

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

ДИНАМИКА ЖАНРА

Общие проблемы. Проза

Оригинал-макет изготовлен *Лавочкиной А. В.*
Корректор *Сченснович Е. Н.*

Подписано в печать 21.05.2009. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Формат 60×90 1/16. Печ. л. 52,0. Тираж 1000 экз.
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ № 2554

ISBN 978-5-9208-0342-9

