

Магнитогорский государственный технический университет

им. Г. И. Носова

Libri Magistri

2019. № 3 (9)

**К 90-ЛЕТИЮ МАГНИТОГОРСКА
К 85-ЛЕТИЮ МГТУ ИМ. Г. И. НОСОВА**

Научный рецензируемый журнал

Издается 4 раза в год
Основан в феврале 2015

Магнитогорск
2019

Nosov Magnitogorsk State Technical University

Libri Magistri

2019. № 3 (9)

FOR THE 90TH ANNIVERSARY OF MAGNITOGORSK

**FOR THE 85TH ANNIVERSARY
OF NOSOV MAGNITOGORSK STATE
TECHNICAL UNIVERSITY**

Scientific peer-reviewed journal

Published four times a year
Founded in February 2015

Magnitogorsk
2019

ISSN 2587 – 6945

LIBRI MAGISTRI

Научный рецензируемый журнал

Основан в феврале 2015 г.

2019. 3 (9). К 90-летию Магнитогорска. К 85-летию МГТУ им. Г. И. Носова

Редакционная коллегия:

Т. Е. Абрамзон – ответственный редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова (Россия, Магнитогорск);

С. В. Рудакова – научный редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова (Россия, Магнитогорск);

А. Ф. Строев – д-р филол. наук, профессор кафедры сравнительного литературоведения университета Париж-III (Новая Сорбонна) (Франция, Париж);

Л. Росси – профессор русской литературы Миланского государственного университета (Италия, Милан);

М. Боровски – кандидат гуманитарных наук, адъюнкт по кафедре русской литературы и культуры Вроцлавского университета (Польша, Вроцлав);

Н. В. Кононова – д-р филологии, ассоциированный профессор Латвийского университета (Латвия, Рига);

Р. Кидэра – канд. филол. наук, внештатный преподаватель, Досия университет в Японии (Япония, Киото);

Слободанка Владив-Гловер – адъюнкт-профессор в Школе языков, литератур, культур и лингвистики, университет Монаша (Австралия, Мельбурн);

Т. М. Попович – д-р филол. наук, профессор Белградского университета (Сербия, Белград);

А. В. Растягаев – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой филологии и массовых коммуникаций Самарского филиала Московского городского педагогического университета (Россия, Самара);

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

А. П. Власкин – д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова (Россия, Магнитогорск);

В. Л. Коровин – д-р филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Россия, Москва);

В. А. Котельников – главный научный сотрудник Отдела новой русской литературы Института русской литературы («Пушкинский дом»), зав. группой по изучению и изданию наследия К. Н. Леонтьева (Россия, Санкт-Петербург);

М. А. Амелин – русский поэт, переводчик, литературный критик и издатель, главный редактор «Объединенного гуманитарного издательства» (Россия, Москва);

Н. В. Налегач – д-р филол. наук, профессор кафедры журналистики и русской литературы XX века Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникаций Кемеровского государственного университета (Россия, Кемерово);

О. Г. Лазареску – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета (Россия, Москва);

Ю. В. Сложеникина – д-р филол. наук, профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций Самарского филиала Московского городского педагогического университета, декан филологического факультета (Россия, Самара);

А. В. Петров – технический редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова (Россия, Магнитогорск);

Т. Б. Зайцева – технический редактор, д-р. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова (Россия, Магнитогорск).

Картинка для обложки – фотография МГТУ им. Г. И. Носова

Автор: Давыденко М. С., студент-филолог МГТУ им. Г. И. Носова



**For the 90th anniversary of Magnitogorsk. For the 85th Anniversary
of Nosov Magnitogorsk State Technical University**

Editorial Board:

Tatiana Abramzon – editor-in-chief, Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies, Nosov Magnitogorsk State Technical University (Russia, Magnitogorsk);

Svetlana Rudakova – scientific editor, Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies, Nosov Magnitogorsk State Technical University (Russia, Magnitogorsk);

Alexandre Stroeve – Doctor of Philology, Professor of the Department of Comparative Literary Studies, University Paris-III (New Sorbonne) (France, Paris);

Laura Rossi – Professor of Russian Literature, Milan State University (Italy, Milan);

Marcin Borowski – hD, Assistant Professor, Department of Russian Literature and Culture, University of Wrocław (Poland, Wrocław);

Natalia Kononova – Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Slavic Studies, University of Latvia (Latvia, Riga);

R. Kider – Associate Professor, Candidate of Philology, Freelance Lecturer, Doshisha University in Japan (Japan, Kyoto);

Slobodanka Vladiv-Glover – Adjunct Associate Professor in the School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistic, Monash University (Australia, Melbourne);

Tanya Popovich – Doctor of Philology, Professor of World Literature and Literary Theory, University of Belgrade (Serbia, Belgrade);

Rastyagaev Andrey Viktorovich – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philology and Mass Communications, Moscow City University (Samara Branch) (Russia, Samara);

Alexander Gladkov – Candidate of Historical Sciences, Senior Scholar of the Department of the Western European Middle Ages and Early Modern times of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow);

Alexander Vlaskin – Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies, Nosov Magnitogorsk State Technical University (Russia, Magnitogorsk);

Vladimir Korovin – Doctor of Philology, Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University (Russia, Moscow);

Vladimir Kotelnikov – Doctor of Philology, General Research Officer of Department of New Russian Literature of Russian Literature Institute (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Group Curator of K. N. Leontiev writings Publication Group (Russia, Saint Petersburg);
Maxim Amelin – Russian Poet, Translator, Literary Critic and Publisher, Chief Editor of the United Humanitarian Publishing House;
Natalia Nalegach – Doctor of Philology, Professor of the Department of Journalism and Russian Literature of the 20th century, Kemerovo State University;
Olga Lazarescu – Doctor of Philology, Professor of the Department of the Russian Literature, Moscow State Pedagogical University (Russia, Moscow);
Yuliya Slozhenikina – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philology and Mass Communications, Moscow City University (Samara Branch) (Russia, Samara);
Alexej Petrov – Technical Editor, Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies, Nosov Magnitogorsk State Technical University (Russia, Magnitogorsk);
Tatiana Zaitseva – Technical Editor, Doctor of Philology, Assistant Professor of the Department of Linguistics and Literary Studies, Nosov Magnitogorsk State Technical University (Russia, Magnitogorsk).

Cover picture – Photo of NMGU

Author: Davydenko M.S, philology student of NMGU



СОДЕРЖАНИЕ

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

<i>Петров А. В.</i> Новогодние стихи Ф. И. Тютчева	11
<i>Никольский Е. В., Лилль-Бэзак А. В.</i> Опыт типологии больших форм романной прозы	21

РАЗДЕЛ II. Филологический анализ текста: традиции, типы, конкретные разборы

<i>Регеци И., Рудакова С. В.</i> Между жизнью и смертью. 2. («Маленькая трагедия» А. С. Пушкина «Пир во время чумы» в контексте «Пира» Платона)	66
---	----

<i>Вальчак Д.</i> Светлое воспоминание детства и потерянной родины: мотив иконы в прозе русских эмигрантов первой волны (на материале романов «Лето господне» И. С. Шмелева и «Ротонда» И. Д. Сургучева)	80
--	----

РАЗДЕЛ III. Компаративистика сегодня: задачи – идеи – школы

<i>Никольский Е. В., Вальчак Д.</i> Тип «лишнего человека» в русской и польской литературах («Zbędny Człowiek» Vs. «Bohater Werterowski»)	93
---	----

РАЗДЕЛ IV. Семиотика: мир как текст

<i>Рудакова Т. В.</i> Визуальные образы в «русских песнях» А. А. Дельвига	124
---	-----

<i>Безруков А. Н.</i> Механизмы конфигурации художественной реальности в прозе Захара Прилепина	136
---	-----

РАЗДЕЛ V. Философия литературы

Киблик О.Н. Несбывшееся как экзистенциальный феномен
в романе А. С. Грина «Бегущая по волнам» 146

РАЗДЕЛ VI. Аксиологические модели

Чевтаев А. А. Символика «пшеницы» в «Дикой порфире»
М. Зенкевича: адамизм и христианская аксиология 158

АВТОРАМ 174

CONTENTS

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

- Petrov A. V.* F. I. TYUTCHEV'S NEW YEAR'S VERSES 11
- Nikolsky E. V., Lille-Basak A. V.* LARGE FORMS OF NOVEL
PROSE: EXPERIENCE IN TYPOLOGY 21

Part II. Philological Text Analysis: Traditions, Types and Concrete Examples

- Regéczi I., Rudakova S. V.* BETWEEN LIFE AND DEATH (THE
IMAGE OF "FEAST" IN THE CONTEXT OF THE SMALL TRAGEDY
BY A.S. PUSHKIN "FEAST IN THE TIME OF THE PLAGUE") 66
- Walczak D.* SWEET MEMORIES OF CHILDHOOD AND LOST
MOTHERLAND: MOTIF OF THE ICON IN THE PROSE OF THE FIRST
WAVE RUSSIAN EMIGRANTS (ON THE BASIS OF NOVELS
"SUMMER OF THE LORD" BY IVAN SHMELYEV AND "THE
ROTONDA" BY ILYA SURGUCHEV) 80

Part III. Comparativistics Today: Tasks – Ideas – Schools

- Nikolsky E. V., Walczak D.* "ZBĘDNY CZŁOWIEK" VS. "BOHATER
WERTEROWSKI" TYPE OF "SUPERFLUOUS MAN" IN RUSSIAN AND
POLISH LITERATURE 93

Part IV. Semiotics: the World as a Text

- Rudakova T. V.* VISUAL IMAGES IN A. A. DELVIG'S
"RUSSIAN SONGS" 124
- Bezrukov A. N.* THE CONFIGURATION MECHANISMS
OF ARTISTIC REALITY IN PROSE BY ZAKHAR PRILEPIN 136

Part V. Philosophy of Literature

<i>Kiblik O. N.</i> THE <i>UNFULFILLED</i> AS AN EXISTENTIAL PHENOMENON IN A. S. GRIN'S NOVEL "RUNNING IN THE WAVES" ⁸⁵	146
--	-----

Part VI. Axiological Models

<i>Chevtaev A. A.</i> SYMBOLICS OF "WHEAT" IN "THE WILD PORPHYRY" BY M. ZENKEVICH: ADAMISM AND CHRISTIAN AXIOLOGY	158
---	-----

TO AUTHORS	174
-------------------	-----

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

ББК 83.3(2)
УДК 82-14:82-6

А. В. Петров¹

*Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
alexpetrov72@mail.ru*

НОВОГОДНИЕ СТИХИ Ф. И. ТЮТЧЕВА

В статье посредством сравнительно-исторического и интертекстуального методов, а также метода исторической поэтики раскрываются связи между тремя новогодними стихотворениями великого русского поэта-романтика Ф. И. Тютчева и традициями русской поэзии XVIII века (Г. Р. Державин, А. Н. Радищев, С. С. Бобров). Первое новогоднее произведение Тютчева «На новый 1816 год» прямо ориентировано на литературу предшествующего столетия и строится на смешении «общих мест» «высокой поэзии» (восход солнца, урна роковая, смена лет, обличение вельможи и др.). Второе стихотворение «На новый 1855 год» относится к политической поэзии Тютчева, вбирает в себя историософские и духовидческие мотивы. Первые узнаваемо отсылают к знаменитой историософской оде А. Н. Радищева «Осмнадцатое столетие». Вторые явно отзываются чтением Боброва, отражая также и увлечение Тютчева спиритизмом. Примечательно использование им эмблематической образности, характерной для литературы XVIII в. (колыбель, чело, ангел, меч, коса и др.). Романтические «поправки» к предромантическому решению тем будущего и Судьбы заключаются в отказе заглянуть за «покров» неведомого. В третьем новогоднем стихотворении – четверостишии «С новым годом, с новым счастьем...» – Тютчев продолжает традиции «игровой» поэзии литературных (сентименталистских) салонов рубежа XVIII–XIX вв. Это типичная светская «безделка» – трогательное поздравление женщине (Э. Ф. Тютчевой) «от лица» домашнего питомца

¹ Петров Алексей Владимирович, доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск, Россия.

– собаки по кличке Ромп. В новогоднем экспромте Тютчева оказываются спрессованы типично сентименталистские ценности и соответствующие им «общие места»: преданность и любовь близких, чувствительность, семейное счастье.

Ключевые слова: Ф. И. Тютчев, новогодняя (эоническая) поэзия, традиции литературы XVIII века, топос, историческая поэтика, компаративистика, стихи «на случай»

К тому времени, когда Федор Иванович Тютчев (1803–1873) вошел в русскую поэзию, стихи «на Новый год» встречались в ней нечасто. Довольно популярные в XVIII столетии, они и в XIX веке появлялись, как правило, у поэтов, сохранявших преемственные связи с эпохой Ломоносова–Державина. Тютчев был внимательным читателем поэтов XVIII века. Свой творческий путь он начал с подражаний камерной лирике сентиментализма и высокой поэзии классицизма, а также с переводов Горация. Пробы пера юного Тютчева в 1810-е гг. поощрялись его домашним учителем С. Е. Раичем, большим поклонником классических авторов. Первое из сохранившихся оригинальных стихотворений Тютчева – поздравление с днем рождения «Любезному папеньке» (1813–1814). Взлелеянный сентиментализмом культ семьи и сердечных чувств проявляется здесь в полной мере и, как увидим дальше, окажется значимым и для позднего Тютчева. Во втором – новогоднем – стихотворении 12-летний мальчик захотел почувствовать себя «витисей», явно имея образцом Г. Р. Державина, своего старшего современника.

Стихи «*На новый 1816 год*» (нач. 1816) [10, 45–46] являются, вероятнее всего, классным упражнением, заданным Раичем: педагогические традиции и архаические вкусы преподавателей Университетского пансиона были весьма устойчивы. Поэзию XVIII в. его ученик воспринимает обобщенно – как образ, не разделяя, в частности, *одическую* (празднично-поздравительную), *философскую* (нравственно-религиозную) и *сатирическую* жанровые линии. Примеры такого смешения давал именно Державин, но если для него оно было органичным, то Тютчев, по всей видимости, получил задание симитировать «высокий» слог, создать «высокое», «в духе» XVIII века, стихотворение. Делает он это единственно возможным для подражателей и начинающих поэтов способом – собирая «общие места». Заимствованы они были прежде всего у Державина и С. С. Боброва [см. 5; 7], и не из одних только новогодних произведений.

Важнейший для эонической лирики топос *смены лет*

визуализирован Тютчевым в обязательной (после од 1760-х гг. Ломоносова и его учеников) пейзажной картине – *восхода солнца* [см. 5, 93–123]:

Уже великое небесное светило,
Лиюще с высоты обилие и свет,
Начертанным путем годичный круг свершило
И в ново поприще в величии грядет!

Затем «младый сын Солнца», «одеянный блистательной зарею», спускается с «эфирных стран», неся с собой привычную (после стихотворений Боброва) *«урну роковую»*. Старый год, как полагается, *«погружается в вечность»*, а юный поэт осваивает древнюю, но всегда новую мудрость, особенно любимую масонскими авторами:

Сей год равно пройдет!.. Устав небес священ...
О Время! Вечности подвижное зеркало! –
Все рушится, падет под дланию твоей!..
Сокрыт предел твой и начало
От слабых смертного очей!..

Далее с мудростью, неожиданной, в общем, для отрока, Тютчев рассуждает о рождении и смене столетий и о «руинах», в кои превращаются царства от «гнева Крона злого».

Исчерпав одну тему, он переходит к другой, по-ученически повторяя путь поэтической мысли Державина в его посланиях князю Мещерскому и двум соседям, а также Боброва в стихотворении «К русскому Лукуллу на тот же случай»:

А ты, сын роскоши! о смертный сладострастный,
Беспечна жизнь твоя средь праздности и нег
Спокойно катится!.. Но ты забыл, несчастный:
Мы все должны узреть Коцита грозный брег!..

Чем разгневал Тютчева или Раича жадный и жестокосердый «вельможа» (вполне, кажется, условный), неизвестно, но для его устрашения и описания мучений, ему предстоящих, красок было положено немало. Тут и Тартар, и Евмениды, и «секира изощренна», и изъязвленная плоть, и «растерзанные члены», и «жупел раскаленный», и «вечный вопль», и даже «кровавы тени с улыбкой злобною» (пришедшие едва ли не из жанра баллады), и, наконец, полное забвение злодея после его смерти!

Как считают комментаторы (Г. Чулков и А. Гуревич), именно за новогоднюю оду Тютчев был удостоен в 1818 г. звания «сотрудника» Общества любителей российской словесности. Показательный образчик эстетических вкусов эпохи! В то же время трудно переоценить

роль традиций литературы XVIII века в становлении и развитии гениального русского поэта-романтика и его стиля. Эти традиции останутся для Тютчева художественно актуальными и через сорок лет в другом, вполне оригинальном эпитетическом стихотворении – и однако, тоже о злодее, возмездии и Судьбе.

Современники и позднейшие исследователи (Н. Оцуп, А. Лежнев, Ю. Лотман) отмечали высокие художественные достоинства стихов «*На новый 1855 год*» («*Стоим мы слепо пред Судьбою...*») (конец 1854 или начало 1855) [10, 189] – одного из самых удачных опытов политической лирики Тютчева. Сложившаяся в 1854 г. военно-политическая ситуация не позволяла России надеяться на быстрое и успешное завершение Крымской войны.

Еще нам далеко до цели,
Гроза ревет, гроза растет, –
И вот – в железной колыбели,
В громах родится Новый год... –

так – в звуках войны и в обращении к пророческим интонациям – воспринимает Тютчев предстоящие события.

Одический топос *подведения военных итогов (успехов) уходящего года* здесь ни исторически, ни художественно не подходил. Как и многие поэты эпохи романтизма (Ф. Н. Глинка, В. К. Кюхельбекер, А. В. Кольцов) [см. 3; 4; 8], Тютчев пытается разглядеть будущее, но, как и для них, оно для него закрыто:

Стоим мы слепо пред Судьбою,
Не нам сорвать с нее покров...

Вековая поэтическая традиция предлагала в этом случае либо положиться на Божью волю, либо угадать ее. Тютчев выбирает некий межумочный вариант, соединяющий профетизм (а пророк, как известно, изрекает Божественное слово) и суеверия:

Я не *свое* тебе открою <*курсив Тютчева. – А. П.*>,
Но бред пророческий духов...

Комментаторы этих строк указывают на серьезное увлечение Тютчева тех лет спиритизмом, «столоверчением». При этом духовидец – создатель новогодних стихов – в русской литературе уже был. Каких-то бесспорных перекличек между эпитетическими стихотворениями Боброва и стихами Тютчева «на 1855 год» нет. Правда, у обоих поэтов Новый год воплощает в себе роковое начало, подвигает их к духовидческим опытам, вызывает на размышления далеко не праздничные. Однако для исследователя исторической поэтики важнее то, что для Тютчева живым и актуальным остается

тот же художественный язык, что за пятьдесят лет до того реанимировал Бобров. Ю. М. Лотман уже обращал внимание на эмблематическую образность произведений Тютчева и стихов «на 1855 год» в частности [2, 562–563]. Довольно подробно исследователь рассмотрел образы «двух мечей» из пятой строфы. Однако тютчевский текст требует более подробных сравнительно-исторических комментариев.

Начну с портрета новорожденного года:
Черты его ужасно-строги,
Кровь на руках и на челе...
Но не одни войны тревоги
Несет он миру на земле!

С одной стороны, это требуемое жанром «общее место», с другой – наполнение его кажется у Тютчева оригинальным. И однако описание рождающегося в громах, в «железной колыбели» Нового года, чьи руки и чело в крови, настолько напоминает хрестоматийные строки:

Крови – в твоей колыбели, припевание – громы сраженьев,
Ах, омоченно в крови ты ниспадаешь во гроб, –

что сомнений быть не может: А. Н. Радищев как создатель знаменитой оды «на новостолетие» присутствовал в памяти Тютчева, создателя стихов «на новолетие» [см. 6]. Образ «колыбели» есть также в эонических стихах Боброва «На новый год ко вступающему в путь жизни и подвига»; у него же в новогоднем послании другу П. Икосову встречаем образ «железное чело зимы» [см. 7].

Теперь о «двух мечах» и их «носителе»:
Не просто будет он воитель,
Но исполнитель божьих кар, –
Он совершит, как поздний мститель,
Давно обдуманый удар...

Для битв он послан и расправы,
С собой несет он два меча:
Один – сражений меч кровавый,
Другой – секиру палача.

С точки зрения генетической тютчевский образ Нового года возникает в скрещенье античной и библейской традиций. С одной стороны, такие характеристики, как «воитель», «исполнитель божьих кар», посланный для битв и расправ, и такой его атрибут, как «меч», указывают на архангела Михаила и на ангелов Апокалипсиса. Образ архангела, например, был использован в эонических стихах

Державиным и Кюхельбекером (см.: [4]; [5, 152–156]). С другой стороны, описание первого меча – «сражений меч кровавый» – следует связать с образами римских богов войны – Марса и Беллоны – и, следовательно, с батальной одой XVIII в.

В контексте поэтической традиции образ Нового года у Тютчева более всего напоминает соответствующих «персонажей» Боброва. В его стихах Год/Время был наделен стальной косой (атрибутом божества Смерти) и железными стрелами. Была на этой косе и «кровь смертных». Имелся у Боброва и образ секиры, той самой, которая «при корени». Общий смысл 3–5-й строф из тютчевского стихотворения имеет немало соответствий в 4–5-й строфах бобровского «Первый час года. К другу И...». По настроению и суггестивности образов с тютчевскими стихами созвучны бобровские «На новый год ко вступающему в путь жизни и подвига». Только с Бобровым Тютчев может сравниться и нагнетанием «ужасного», и склонностью к профетизму [см. 7; 9].

Итак, Тютчев-духовидец узрел страшный лик наступающего года; неведомым осталось лишь предназначение «секиры палача»:

Но для кого?.. Одна ли выя,
Народ ли целый обречен?..
Слова неясны роковые,
И смутен замогильный сон...

Если у поэта предромантической эпохи *Время* косило стальной косой всех без разбора и можно было лишь умолять богов о том, чтобы в новом году «фиал горечи» не был выпит и «железная стрела» миновала, то поэт середины XIX в., романтик по творческим принципам и трезво мыслящий политик по призванию, «роковые слова» не разобрал и видений из царства мертвых ясно не рассмотрел. А может быть, и «слова», и «сон» были слишком страшными, чтобы о них рассказывать... Тем не менее одно роковое предсказание Тютчева («одна ли выя») сбылось: 18 февраля (по ст. ст.) 1855 г. неожиданно скончался император Николай I.

Третий и последний новогодний тютчевский текст также восходит к традиции литературы рубежа XVIII–XX вв. В первой половине XIX в. дань ей отдали довольно много поэтов [см.: 1], к 1870 же году, когда Тютчев написал свой новогодний экспромт «*С новым годом, с новым счастьем...*» [10, 270], эта традиция почти уже не прослеживается. Имею в виду шуточно-сатирические, «игровые» стихи на новолетие, которые вобрали в себя несколько генетически разнородных источников [см.: 5, 178–208]. Первый опирался на народную праздничную культуру и фольклорные жанры. Второй имел христианские корни. Третий восходил к тем текстам эпохи

Просвещения, в которых развивалась тема всеобщего неразумия, обмана и т. п. Четвертый был единоприроден с водевильно-фельетонной продукцией. Пятый, который меня и интересует, был связан с великосветской салонной культурой, а через нее – с анакреонтикой и «легкой поэзией».

Экспромт 1870 г. не просто типичная светская праздничная «безделка», но то, во что игровые сентименталистские стихи неизбежно должны были «выродиться», – трогательное поздравление женщине... от «лица» домашнего питомца:

С Новым годом, с новым счастьем,
С постоянною удачей –
Вот привет любви собачьей,
Ты прими его с участием.

Из комментариев тютчеведов мы узнаём, что четверостишие было выгравировано на серебряном салфеточном кольце с пробой 1870 г., имевшем форму собачьего ошейника и «поднесенном» Эрнестине Федоровне Тютчевой ее собакой по кличке Ромп.

В этой лаконичной «безделке» поэт, очевидно бессознательно, «отжал» «общие места» эонической и сентиментальной традиций. Узнаваем, конечно, тоpos *нового счастья*; в «постоянной удаче» угадывается, без сомнения, идея *«времены»*. В третьей и четвертой строках находим характерно сентименталистские ценности, такие как *преданность*, *любовь* («любовь собачья», кроме того, легко претворяется в метафору) и *чувствительность* («участье»). Вся сцена, главные участники которой – муж, жена, собака (возможно, и дети), прочитывается как «картина семейного счастья», «домашний праздник», «маленькие семейные радости», «трогательная любовь близких» и т. д.

Стихотворения такого рода, в каком написан тютчевский экспромт, наверняка, производились в XIX веке в большом количестве. Однако именно в силу своего «домашнего» характера, адресованности людям самого близкого, интимного круга они до нас не дошли либо сохранились в личных бумагах авторов или мемуарной литературе. Таков удел всякой маргинальной литературы, которая существует лишь усилиями дотошных исследователей и праздных интерпретаторов.

Литература

1. Абрамзон, Т. Е., Петров, А. В. Шуточные новогодние поздравления в русской поэзии первой половины XIX века / Т. Е. Абрамзон, А. В. Петров // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2018. – Т. 2. – № 1. – С. 69–80.

2. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 1996. – 848 с.
3. Петров, А. В. «На новый 1842-й год» А. В. Кольцова: опыт контекстного прочтения «последнего стихотворения» / А. В. Петров // *Libri Magistri*. – 2018. – Вып. 5. – С. 48–59.
4. Петров, А. В. Новогодние стихи В. К. Кюхельбекера: между царем, Богом и «пограничными ситуациями» / А. В. Петров // *Филология и культура*. – 2018. – № 2 (52). – С. 196–202.
5. Петров, А. В. Новогодняя поэзия в России: от Тредиаковского до Бенедиктова: Монография / А. В. Петров. – Магнитогорск: МаГУ, 2009. – 267 с.
6. Петров, А. В. «Осьмнадцатое столетие» А. Н. Радищева: исторические открытия просветительского сознания / А. В. Петров // *Филологические науки*. – 2004. – № 2. – С. 21–30.
7. Петров, А. В., Постникова, Е. Г. Послания «на Новый год» поэта-духовида С. С. Боброва / А. В. Петров, Е. Г. Постникова // *Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. – 2018. – Т. 20. – № 1. – С. 72–80.
8. Рудакова, С. В. Меж отчаянием и верой (об экзистенциальных и теодицейных мотивах в творчестве Е. А. Боратынского) / С. В. Рудакова // *Церковь и время*. – 2013. – № 3. – С. 205–220.
9. Рудакова, С. В. Мотив смерти в поэтическом мире Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // *Вестник Челябинского государственного университета*. – 2009. – № 34. – С. 91–95.
10. Тютчев, Ф. И. Полное собрание стихотворений / Ф. И. Тютчев. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 448 с.

References

1. Abramzon, T. E., Petrov, A. V. Shutochnye novogodnie pozdravleniya v russkoj poezii pervoj poloviny XIX veka [Russian poetry of the first half of the XIX CENTURY: comic New Year's greetings] // *Gumanitarno-pedagogicheskie issledovaniya* [Humanitarian and Pedagogical Research]. – 2018. – Т. 2. – № 1. – С. 69–80.
2. Lotman, Yu. M. O poetah i poezii [About poets and poetry]. – SPb.: *Iskusstvo–SPB*, 1996. – 848 s.
3. Petrov, A. V. «Na novyj 1842-j god» A. V. Kol'cova: opyt kontekstnogo prochteniya «poslednego stihotvoreniya» [A. V. Koltsov's «On New Year 1842»: an experience of the contextual reading of «The Last Poem»] // *Libri Magistri*. – 2018. – Vyp. 5. – S. 48–59.
4. Petrov, A. V. Novogodnie stihi V. K. Kyuhel'bekera: mezhdhu carem, Bogom i «pogranichnymi situacijami» [New Year's verses

of V. K. Kuchel'becker: between the Tsar, God and "Boundary Situations"] // *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture]. – 2018. – № 2 (52). – S. 196–202.

5. Petrov, A. V. *Novogodnyaya poeziya v Rossii: ot Trediakovskogo do Benediktova: Monografiya* [New Year's poetry in Russia: from Trediakovsky to Benediktov: Monograph]. – Magnitogorsk: MaGU, 2009. – 267 s.

6. Petrov, A. V. «Os'mnadcatoe stoletie» A. N. Radishcheva: istoricheskie otkrytiya prosvetitel'skogo soznaniya [A. N. Radishchev's «The 18th century»: historical discoveries of the enlightenment consciousness] // *Filologicheskie nauki* [Philological Sciences]. – 2004. – № 2. – S. 21–30.

7. Petrov, A. V., Postnikova, E. G. *Poslaniya «na Novyj god» poeta-duhovidca S. S. Bobrova* [Poet-Visionist S. S. Bobrov and his letters on the New Year] // *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences]. – 2018. – T. 20. – № 1. – S. 72–80.

8. Rudakova, S. V. *Mezh otchayaniem i veroj (ob ekzistencial'nyh i teodicejnyh motivah v tvorchestve E. A. Boratynskogo)* [Between despair and faith (about the motives of existence and theodicy in E. A. Boratynsky's poetry)] // *Cerkov' i vremya* [The Church and the Time]. – 2013. – № 3. – S. 205–220.

9. Rudakova, S. V. *Motiv smerti v poeticheskom mire E. A. Boratynskogo* [Motive of death in the poetic world of E. A. Boratynsky] // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University]. – 2009. – № 34. – S. 91–95.

10. Tyutchev, F. I. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [Full. Coll. poems]. – L.: Sov. pisatel', 1987. – 448 s.

F. I. TYUTCHEV'S NEW YEAR'S VERSES

Aleksey V. Petrov

Doctor of Philology, Professor,
Department of Linguistics and Literary Studies,
Nosov Magnitogorsk State Technical University
(Magnitogorsk, Russia)

Abstract

In the article by means of comparative and intertextual methods, and also a method of historical poetics communication between three New Year's poems of the great Russian romantic poet F. I. Tyutchev and traditions of the Russian poetry of the XVIII century (G. R. Derzhavin, A. N. Radishchev, S. S. Bobrov) is revealed. The first New Year's poem

by Tyutchev «For the New Year 1816» is directly focused on literature of the previous century and is based on mixture of the «elevated poetry» generalities (sunrise, fatal urn, change of years, accusation of the grandee, etc.). The second poem «For the New Year 1855» belongs to Tyutchev's political poetry, incorporates historiosophical and visionary motives. The first correlate to the well-known historiosophical A. N. Radishchev's ode «18th century». The second respond to Bobrov's reading, reflecting as well Tyutchev's hobby for spiritualism. Using of emblematic imagery, characteristic of the XVIII century literature noteworthy (a cradle, a brow, an angel, a sword, scythe of death, etc.). Romantic «amendments» to the preromantic solution of future subjects and Destiny consist in refusal to glance behind «veil» of the Unknown. In the third New Year's poem – a quatrain «Happy New Year, with new happiness...» – Tyutchev carries on traditions of «gaming» poetry of literary (sentimental) salons of a boundary of the XVIII–XIX centuries. It is typical secular bagatelle – a touching congratulation to the woman (E. F. Tyutcheva) on behalf of the domestic pet – the dog by nickname Romp. In a New Year's impromptu typically sentimental values and topoi are pressed: devotion and love of relatives, sensitivity, family happiness.

Keywords: F. I. Tyutchev, The New Year (eonic) poetry, Traditions of literature of the XVIII century, Topoi, Historical poetics, Comparative studies, Occasional poetry



Поступила в редакцию 15.05.2019

Е. В. Никольский¹
Карпатский университет
им. Августина Волошина (г. Ужгород, Украина)
eugenius-08@yandex.com

А. В. Лилль-Бэзак²
(г. Варшава, Республика Польша)
lill.bez@gazeta.pl

ОПЫТ ТИПОЛОГИИ БОЛЬШИХ ФОРМ РОМАННОЙ ПРОЗЫ

В статье отмечается, что в практике школьного преподавания, а порою и некомпетентного вузовского, а тем более в критике и блогерстве все большие формы романной прозы «по старинке» именуются эпопеей. Однако, в этой, с позволения сказать, неправоте, есть маленькая доля объективной истины – ряд общих признаков. И в этой связи не лишним будет вспомнить о том, что особенности того или иного типа связаны с тематикой и проблематикой произведений и могут быть общими для многих жанров, а потому необходимо сопоставить их парадигмы, выявлять сходства и отличия. Авторами раскрыто ключевое значение жанра для понимания сущности произведений, потому что его точное определение позволяет воспринять замысел писателя в правильном свете и выявить новые грани его творения. Авторам удалось доказать, что различить жанры достаточно сложно, так как это невидимая материя, сотканная из авторских интенций в их практическом воплощении. В связи с теоретической составляющей вопроса ошибки в точной дифференциации жанров могут исключаться только за счёт выделения конститутивных жанровых черт и сопоставления их матриц с данным конкретным произведением. В связи с этим предлагается руководствоваться наличием атрибутивных (ведущих) жанровых

¹ Никольский Евгений Владимирович, доктор филологических наук (Dr. hab), профессор, доктор богословия, магистр религиоведения, эксперт Научно-издательского совета по изданию Полного собрания творения святителя Феофана, Затворника Вышенского, Карпатский университет имени Августина Волошина, г. Ужгород, Украина.

² Лилль-Бэзак Анна Владимировна, магистр филологии, магистр теологии, фрилансер, г. Варшава, Польша.

признаков, или жанровых признаков первого уровня, то есть тех, которые видны даже при поверхностном ознакомлении с произведением. Но если ограничиваться только ими, вероятность ошибки будет велика. Поэтому авторы вводят так называемые дополнительные жанровые признаки, или жанровые признаки второго уровня, которые в совокупности с первыми позволяют максимально точно различать жанры. На примере многочисленных прецедентов из мировой литературы последних 500 лет показаны сходства и различия романов-эпопей, романов-рек и семейных хроник.

Ключевые слова: жанровая дифференциация, роман, роман-эпопея, роман-река, семейная хроника, коллективизм, индивидуализм, панорамность, тип героя, романский герой, эпопейный герой, аксиология, поэтика

Вводные замечания

Любой исследователь, или преподаватель русской литературы, встречался с тем, что любые произведения большого объема именуют романом-эпопеей. Сложился даже «школярский» анти-бахтинский миф о том, что специфика жанра зависит исключительно от объема: рассказ (или новелла), повесть, роман, а как некий итог – роман-эпопея. Но так ли это? Можно ли вообще считать объем текста ведущим жанровым критерием? В ходе статьи, опираясь исключительно на избранные прецеденты из мировой литературы последних 500 лет, мы выскажем свои соображения по этому поводу.

Как известно, вопрос жанра является ключевым для понимания сущности произведения. Очевидно также, что определение жанра не зависит ни от знания терминологии писателем (который, обладая талантом художника слова, не обязан быть экспертом в жанроведении), ни от мнения окружающих, даже очень близких ему людей. Это вопрос теории литературы, а не её практики, т. е. эта проблема обсуждается в узком кругу специалистов. Имплицитно определить жанр трудно, возможны грубые ошибки, затрудняющие порой понимание читателем основной идеи произведения. А потому легкомысленность и штампы здесь недопустимы. Для большей точности необходимо соотнести конститутивные черты предполагаемого жанра с замыслом писателя.

С целью выяснения значения термина жанр обратимся к литературному энциклопедическому словарю, где жанр трактуется как исторически складывающийся тип литературного произведения, который «обобщает черты, свойственные более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или литературы вообще». Жанры выделяют «на основе принадлежности к тому

или иному литературному роду, а также по преобладающему эстетическому качеству»; «третий принцип – объём», который зависит от двух вышеупомянутых принципов, и «соответствующая общая структура произведения». Далее «жанры подразделяют на виды», исходя из «общего характера тематики», «свойств образности», «типа композиции». «Размеры жанра имеют <...> и самостоятельную мотивировку в замысле автора» [12, 106–107].

Кроме того, классики теории жанров подмечают важные для нашего анализа аспекты этого понятия. Так, М. М. Бахтин [4; 5] отмечает, что жанр является представителем «творческой памяти в процессе литературного развития» [4, 122]. Н. Д. Тмарченко видит необходимость в категории жанра не столько для классификации, сколько «для адекватного понимания смысла литературных явлений» [19, 98]. Н. Ф. Копыстьянская и С. И. Краскова разграничивают в жанрах несколько сфер (аспектов), объясняя, что только общетеоретическая сфера [10, 204], или нормативный аспект [11, 14] является единственной устойчивой сферой в понятии жанра.

Что касается романного жанра, то его обрисовку в сравнении с эпосом в своих исследованиях даёт М. М. Бахтин, который писал, что роман по природе своей «не каноничен, это – сама пластичность» [5, 426]. И в этом смысле он противоположен эпосе как глубоко состоявшемуся жанру [5, 392]. М. М. Бахтиным, как известно, не была выведена даже какая-либо формула для романа, поскольку такие попытки сводились к «приведению одних оговорочных признаков» [5, 397]. Но некоторые особенности, принципиально отличающие роман от других жанров, Бахтин всё же выделил: 1) это трёхмерность романа, 2) изменение временных координат литературного образа в нём и 3) зона максимального контакта с настоящим [5, 399].

Эпопея же, в противоположность роману, является жанром патриархальным и каноничным. Её черты – это «изображение абсолютного прошлого национальных начал и вершин» [5, 403], непроницаемая грань от последующих времен, недоступность личному опыту и личной точке зрения, полная незавершённость – и как факт, и как смысл, и как ценность [5, 404–405]. Роман же, будучи связан со стихией неофициального слова [5, 412], многосилен [5, 412], а эпопея как жанр высокий – одностильна [5, 408]. Некоторые «... романы почти могут стать заменой собственной жизни», чего никак нельзя сказать об эпосе. Кроме того, источником романа являются нелитературные жанры – жизненно-бытовые и идеологические [5, 420]. Что же касается сопоставления эпического героя с романным, то у романного возможны маски, так как это герой свободных импровизаций, а не предания, не в пример эпосе, где внешнее и есть внутреннее [5, 424]. Одной

из основных тем романа является неадекватность героя своей судьбе и положению. Да и сама романная действительность всегда случайна, а потому противопоставлена эпической цельности [5, 424–425].

Правда, согласно М. М. Бахтину, в отдельные периоды роман всё же подвергался некоей эпизации со стороны абсолютного прошлого, предания, иерархической дистанции, но всё же сильнее была романизация других жанров, освобождавшая «от всего того условного», что «превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» [5, 425–426].

Сочетание романа с эпопеей по концепции М. М. Бахтина, достаточно сложно и ведёт или к лишению романа его главной черты – пластичности, или к потере эпопеей её возвышенности и каноничности, ибо практически невозможно одновременно рассматривать объект и с точки зрения его недостижимости, и максимально близко [5, 415–420]. Хотя, как замечает исследователь, уже в эпоху Ренессанса совершилась переориентация общества, и «воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую героическую сферу» [5, 427].

Поэтому правильно дифференцировать большие жанровые формы поможет нам также обращение к опыту продолжательницы идей Бахтина, автора прекрасных работ по истории и теории жанра – профессору А. Я. Эсалнек. Итак, согласно её концепции, «основополагающее <...> качество» романа – это *стремление «к изображению человека как личности»*, что «формирует <...> *романную ситуацию*, то есть расстановку и соотношение персонажей в повествовании». Два-три главных героя «составляют романную микросреду». А микросреда, обычно «вписывается в *среду*», то есть во «всё окружение героев». Масштабы же действия в романе и его временные рамки мотивируются «основным замыслом и определяются <...> глубиной понимания характеров главных героев» [22, 78].

Своеобразие жанровой формы романа-эпопеи учёный рассмотрела на классическом примере произведения Л. Н. Толстого «Война и мир», отнести которое к данному жанру позволяет ряд обстоятельств: «... величина, масштаб, объём изображаемых событий, а кроме того – характер событий». В данном случае, это война Наполеоном Бонапартом, которая была «грандиозным потрясением для всей России». Эпопейно-героический характер проявляется и в драматическом колорите произведения, путём причастности к событиям войны 1812 года всех героев. Временные рамки составляют в общей сложности около 15 лет. В эпопее выступает большое количество действующих лиц, но только четверо из них выводятся на передний план. Толстой их выделяет как типы людей, которым он явно симпатизирует [22, 91–92].

Эпопея же в целом как определенный жанр характеризуется «тремя конститутивными чертами:

- 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое;
- 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел);
- 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора), абсолютной эпической дистанцией» [22, 163].

Ведь суть эпопеи – национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир «первых» и «лучших», отцов и родоначальников, добавляя, что абсолютное прошлое – это специфическая ценностная (иерархическая) категория. Следовательно, для эпопеи характерно специфически эпическое мировоззрение, для которого понятия «начала», «вершины», «первые», «лучшие», «предки», «отцы» – это прежде всего ценностные категории. Что касается времени, то классические эпопеи – действительно достойные прошлого, но свойственное им миросозерцание может проявиться в произведениях и более поздних эпох, в том числе и в героизующих песнях «о современниках», возникших уже после эпопей. Нечто подобное можно сказать и о близких нам произведениях, посвященных изображению борьбы за общенациональные интересы. Конечно, и «свое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения «...его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времени. Но тем самым мы изъемлем себя из «моего времени». В этой мысли важно допущение существования эпопей в наше время и утверждение того, что эпопея приобщает читателей «к миру отцов, начал и вершин», т. е. к миросозерцанию героического типа, которое предполагает ценностную оценку происходящего и пиететное отношение к изображаемому» [22, 163].

Для полноты картины необходимо привести научные изыскания ещё одной исследовательницы в области жанроведения – С. Ш. Шафировой, которая подчёркивает, что для смешения жанров романа и эпоса необходима зрелая романистика и «состояние национального самосознания <...> на стыке исторических эпох», кроме того «в эпопее может быть отражено не только конкретное историческое событие, но и длительный исторический процесс» [20, 96]. «Герои романа-эпопеи, как символы, могли бы способствовать познанию эпохи, а их конфликтность с социальной средой, выходит за рамки частной жизни» [21, 97–98].

А если рассматривать произведение с точки зрения жанра, то тут реализуется не романная ситуация, как в произведениях,

посвященных прошлому, а ситуация эпопейного типа, т. е. ситуация «борьбы за общенациональные интересы, в ходе которой, конечно, проявлялись разные характеры, но суть ее состояла не в анализе отдельных характеров, не в их противопоставлении, хотя таковое намечалось, а в обрисовке и оценке возможностей такого широкого «коллектива», каким был тогда советский народ в трагико-героические моменты своей национальной истории. Вот почему это произведение по своим жанровым качествам может быть названо эпопеей современного типа» [22, 165].

В романе-эпопее раскрывается «коллективное деяние, что и сближает его с эпосом». Однако повествование остаётся романским, за счёт воли личности творить свою судьбу, изображения истории «в срезе частной жизни» и отсутствия «внеисторического» отображения событий [21, 98]. А потому отпадает необходимость в высоком поэтическом слого. Исследовательница справедливо отмечает недостаточность количественного (объём) и содержательного (значительность) параметров для жанра романа-эпопеи. Поэтому она и предлагает критерии, выработанные А. В. Чичериным в его классической работе «Возникновение романа-эпопеи»: «налицо не только трагедийность кульминаций, но и история, философия, политика, ... поглощенные романом», но в отличие от эпоса роман-эпопея ориентирован на развитие. В нём доминирует стремление вскрыть коренные причины исторических, *а не мифических событий*¹: автор эпоса не изображает объективно-историческую реальность» [21, 97–98] <Курсив наш. – Е. Н., А. Л.-Б>. Кроме того, между всеми событиями, процессами и героями романа-эпопеи прослеживается логическая связь. Стремлению создать замкнутый целостный мир способствуют также «художественный язык, особенности повествования, способы создания образов и т.д.» [22, 98]. Таким образом, роман-эпопея вбирает в себя элементы исторического, философского и психологического романа, а также «ряд черт присущих эпосу» [21, 97].

Литературовед О. А. Богданова выделяет следующие черты романа-эпопеи: «широкий временной и пространственный охват событий, многогеройность, утверждение и прославление русского национального характера», переплетение сюжетных линий, образующих «сложное единство и взаимообусловленность», что придаёт «эпопейный размах» произведению [6, 96–97].

¹ Поэтому неверно именовать трилогию Дж. Толкиена «Властелин колец» эпопеей.

Отметим, что как гибридный жанр он не получил широкого распространения в мировой литературе. Следует подчеркнуть, что подобное единение выступает довольно редко, ввиду исключительной сложности задачи. И мы убеждены, что для успешной её реализации писатель должен, по крайней мере, обладать даром философа, то есть умением подвести всё и вся под одну идею. Кроме того, образ мыслей писателя находит неслучайный отзвук в более-менее однообразной ментальности данного народа. Но и этого недостаточно – таковые цели может вызывать к жизни только тоталитаризм и/или грандиозное событие (такое как война, оккупация, кризис государственного масштаба, смута), по своему размаху не могущее оставить никого в стороне, а потому лежащее в основе подобного рода произведений и проникающее во все их детали. Реализации этого замысла способствуют и большие государственные пространства.

Что касается следующего, крупного жанра – семейной хроники, то её спецификой является сфера внимания автора: в центре не всё общество, а несколько поколений (обычно 2–4) одной семьи в чёткой линейной последовательности. Мы считаем линейный принцип крайне важным для семейной хроники, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений становится более целостным и объективным, лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В случае сбоя в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного изложения материала ухудшается качество восприятия. Но стоит отметить, что тут идет речь об иных художественных задачах и иных жанровых формах.

Семейная хроника сходна по объёму с эпосеями, но уже за счёт введения картин жизни и быта поколений, а не описания исторического события, и отличается по временной протяжённости (50–100 лет). Её герои – личности, а не социальные типы. Она не обладает панорамностью и глобальностью, ввиду отсутствия высокого уровня обобщения, как в эпосе. В ней может идти речь о крупном событии истории, но лишь тогда, если оно касается отдельной семьи. В семейной хронике нет также эпической завершенности, а потому её финал открыт. Различие касается и образа автора: он не демиург, как в эпосе (см.: [16]), а скорее – наблюдатель.

Ещё один интересующий нас крупный, и самый «активный» (как показало наше наблюдение над историей всей европейской литературы) жанр – это роман-река. Но для его всестороннего анализа необходимо объяснение прежде всего **природы циклизации** (см.: [7]; [12]; 13).

Словарь Ожегова объясняет слово *цикл* как «законченный ряд каких-нибудь произведений» [18, 863]. Большой толковый словарь

С. А. Кузнецова дополнительно выделяет общность жанра, темы и действующих лиц [7, 1463]. В. В. Виноградов видит в цикле «возможность исторического обобщения» [8, 54]. Л. Е. Ляпина вводит критерий изменения статуса произведений в цикле – с «интертекстуальных» на «контекстуальные» [14, 62]. О. Е. Баланчук отличает цикл от простого собрания произведений возникновением «добавочных смыслов в его частях», а от частей больших жанровых форм <т. е. форм монолитных: *примеч. наше.* – Е. Н., А. Л.-Б> к большей самостоятельности частей цикла [2, 13]. Она также выделяет циклы двух типов: открытые (их части оформлены как отдельные произведения со своим названием, меняется сюжетная доминанта), и закрытые (сквозные сюжетные линии) [3, 377–378]. И. В. Фоменко как средства циклизации выделяет «заглавие», композицию, «развитие темы», «пространственно-временные отношения», «ключевые слова» [20, 22]. Литературная энциклопедия терминов и понятий различает циклы авторские и собранные редакторами [13, 1190].

Все эти наблюдения вполне применимы к исследуемому жанру. Его необычное и непривычное для русского взора название (фр. *roman-fleuve*) впервые употребил Ромен Роллан в описании своего 10-томного цикла «Жан-Кристоф» (1902). Английский перевод этого термина (*a novel sequence*) точно передаёт существо понятия: ‘последовательность новелл’. Ныне это термин западного литературоведения обозначает серию романов, каждый из которых выступает как самостоятельное произведение, но все связаны между собою общностью героев, или сюжета.

Иными словами, это собрание мини-романов, расположенных в хронологическом порядке и составляющих единое целое. Здесь следует отметить широту проблематики, циклическую многотомность и связь с метафорой реки – писатель ставит цель показать само течение жизни.

Сводная таблица признаков больших жанров прозы

<u>Название жанра</u>	Роман-эпопея	Семейная хроника	Роман-река
<u>Характеристика</u>			
Охват событий	всеохватность	частично охватывает события	всеохватность

Наличие исторического перелома или крупного события	присутствует	условно присутствует (отзвуки события выступают как фон)	может и не быть или выступает как фон
Личностное начало	второстепенный элемент (человек как частичка, вписанная в историческую эпоху)	основное	присутствует, но в качестве иллюстрации идеи
Объём произведения	большой	большой	большой (неограниченный – может охватывать всё творчество писателя)
Протяжённость по времени	10-15 лет, но в виде исключения может затянуться (смотря как воспринимать время)	50-100 лет	10-15 лет, но иногда длительный период времени может быть спрессован, в зависимости и от основной идеи
За счёт чего создаётся объём произведения	– за счёт описания социума (например, речь идёт о народе); – за счёт всесторонней картины мира; – за счёт громадного	введение картин быта и жизни нескольких поколений	панорамность, очерковость, быт, описания природы, жизни отдельных личностей в её развитии

	и/или судьбоносного события		
Композиция (порядок изображения событий)	может не быть хронологич- ной (эпизоды представлены впережку)	хронологична	хронологична
Количество томов	многотомность, но возможна однотомность – в зависимости от композиции	возможна однотомность	многотомность
Циклизация	невозможна, поскольку присутствует максимальная цельность (тома не имеют даже относительной самостоятель- ности)	невозможна в связи с линейным восприятием времени	обязательна, исходя из определе- ния жанра
Направлен- ность событий (устремлён- ность в отношении идеи)	центробеж- ность (жизнь в качестве фона)	центростреми- тельность (семья в основном фокусе)	равнознач- ность направлений: фон не мешает показывать яркие индивидуали- зированные черты личности
Факторы, повлиявшие на возникнове- ние и развитие жанра	эпизация романа со стороны абсолютного прошлого, предания, иерархической дистанции; в другие	литературные традиции XVIII – начала XX (человек во всех его совокупностях)	жанр возникает во второй пол. XIX в. после натурализма, когда возникла

	периоды героизация действительности, «состояние национального самосознания на стыке исторических эпох»	–	необходимость обобщений
Отношение к действительности	налицо стремление вскрыть причины реальных событий, но наблюдается некоторый отход от действительности, поскольку всё воспринимается сквозь призму мега-идеи	объективизация присутствует, но всё воспринимается через призму семьи	максимальная объективизация благодаря разнонаправленности (всё уравновешено)
Уровень обобщения	высокий	нет необходимости в обобщениях	есть необходимость в обобщениях, например, состояние общества в определённый период времени
Коллективный герой	общество в целом	семья многопоколенная	социальный класс, сословие, семья выступает как частный пример

Сюжетность	многосюжетность	многосюжетность возможна, но необязательна, поскольку второстепенных героев немного	многосюжетность
Специфика образа автора	«демиург» (всеведущ)	«летописец» (автор чётко фиксирует мелкие детали)	промежуточный тип автора – между «летописцем» и «демиургом»
Сферы интересов (личное или общественное)	личное подчинено общественному или выступает как иллюстрация общественного	общественное интересует, если касается семьи	личное интересует само по себе и как фон
Язык произведения	в основном одностилевой, спаивает все элементы произведения	в основном одностилевой, исходя из фокуса произведения	неоднородный, многослойный

В европейской литературе второй половины XIX века было явное тяготение к созданию больших жанровых форм. Русская литература не составляла здесь исключения, изобилуя известными романами. Это «Война и мир» Л. Н. Толстого и пятикнижие Ф. М. Достоевского, двухтомник «Петербургские трущобы» и дилогия «Кровавый пуф» Всеволода Крестовского, историческая трилогия о «поруганных невестах» Вс. Соловьёва и тетралогия «Пугачёвцы» графа Евгения Салиаса де Турнемира, дилогия П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах», а также два произведения, получившие одинаковое название – «Река времен», но написанные независимо друг от друга и в разное время двумя авторами – Е. А. Нагродской (1930) и О. Вс. Крестовской (1967), дочерью известного писателя.

Подобная тенденция объясняется, с одной стороны, тем, что бытовавшие жанры перестали соответствовать действительности

совсем другого масштаба, а с другой – возможностями большой формы. Малые формы эпизодичны, да и социальный контекст в них невелик (например, Печорин путешествует по Кавказу). В большой форме можно поведать о многом и показать панораму либо современной жизни (у Вс. Крестовского в романе «Петербургские трущобы» это обзор всего Петербурга: верхов и низов, криминала и светских салонов), либо – историческую, как у Вс. Соловьёва («Хроника четырёх поколений»).

Данная тенденция и привела к возникновению трех новых жанров: романа-эпопеи, романа-реки и семейной хроники. В практике школьного преподавания, а порою и некомпетентного вузовского, а тем более в критике и блогерстве всех их «по старинке» именуют эпопеей. Однако, в этой, с позволения сказать, неправоте, есть маленькая доля объективной истины – ряд общих признаков. И в этой связи не лишним будет вспомнить о том, что особенности того или иного типа связаны с тематикой и проблематикой произведений и могут быть общими для многих жанров, а потому необходимо сопоставить их парадигмы. Иными словами, вся суть похожих жанров – в их отличиях, которые мы и будем подмечать.

Атрибутивные признаки всех вышеперечисленных жанров выявим на примерах конкретных произведений, чтобы показать, какие из них являются сущностными (доминантными, или конститутивными), а какие вариативными (резистентными).

Романы – реки

С целью выявления конститутивных признаков романов-рек начнём наш обзор с дилогии П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах».

Это произведение, увенчавшее писательскую деятельность известного во всей России беллетриста, называют по-разному: романом, но в большинстве случаев романом-эпопеей, а также эпической дилогией [9, 52]. В научной среде этот вопрос до сих пор не решён, вернее заметить, не решаем, хотя творчество этого автора заслуживает пристального внимания.

Известно, что писатель в «Русском вестнике» поначалу публиковал отдельные главы романа «В лесах» с подзаголовком «рассказ». Чуть позже к уже готовому к изданию роману было приписано примечание: «Рассказано Андреем Печерским», что подтверждает очерковую природу произведения. Предметом же очерка являются «устойчивые отношения между людьми». «В нём акцентируется состояние изображаемых характеров, статика их бытия, а не развитие» [1, 160–161]. Заметим, что это не первая попытка такого рода у Мельникова. Ещё в начале своего творческого пути он создал крупный роман «Торин», состоящий из пяти частей-очерков, объединённых идеей описания провинциальной жизни – от губерний

высшего разряда до жизни в деревне. Сам Мельников достаточно критично отнёсся к своему литературному дебюту, поскольку, по его мнению, недостаточно знал ещё людей [9, 13–14].

Замечателен также и факт, что интерес к быту и нравам народов Поволжья проявился у Мельникова ещё с университетской скамьи и в дальнейшем определил его литературный путь. Эта проблематика занимала писателя и в других его произведениях [9, 15]. Кроме того, не без значения для нашей статьи стоит отметить тот факт, что Мельников, будучи учеником В. И. Даля, принадлежал к кругу писателей-натуралистов [1, 162], стремящихся с максимальной точностью отображать действительность.

Не следует воспринимать произведение Мельникова-Печерского как монолит. Об этом говорят хотя бы его стилистические особенности: использование сказового стиля для отражения духа старины, эпического – для создания фольклорного мира в отдельных эпизодах, объективно-повествовательного – для отображения социально-бытовых реалий. Мельников-Печерский не подводит свои рассказы и под определённую идею – замысел у него движется. Вторая часть дилогии раскрывает тему официальная церковь vs сектантство. В эпопее же невозможно воспринять даже какую-либо главу вне контекста, поскольку мега-идея не будет ясна; ведь эпопея не может иметь очерковой природы.

У Мельникова нет стыка исторических эпох. Отсутствует также грандиозное событие и описание длительного исторического процесса. Ведь старообрядчество так и не преодолено, правда, скиты закрыли, но их перенесли в другое место. История здесь не представляется в срезе частной жизни людей, а коллективность проявляется только во время молебнов, паломничеств и пиров.

Роман у Мельникова исключительно эластичен. Здесь нет никакого пафоса: он отнюдь не прославляет русский национальный характер, хотя в описании земли русской он поистине поэт. Напротив, он задумывается над формами деструктивной религиозности и над тем, как они отражаются на жизни обычных людей; в романе появляются и криминальные мотивы. Писатель не чувствует временной дистанции по отношению к описываемым событиям, поскольку они часть его биографии.

Его произведение вполне может стать заменой собственной жизни, о чём свидетельствует богатый фольклорный материал. У Мельникова присутствуют маски и отсутствует герой-символы. Он постоянно подчеркивает неадекватность героя его судьбе (к примеру, гибель Настеньки Чапуриной, невозможность семейной жизни для Флёнушки, или слом судьбы у Алексея Лохматого).

Цельность у него также отсутствует, хотя взаимосвязь между событиями прослеживается, но она не эпопейного типа (не всего со всем), а линейна. Нельзя тоже сказать о наличии в романе какой-либо одной, к примеру, драматической тональности, поскольку здесь проступают и радостные, а порою и комичные моменты. Панорамность у Мельникова-Печерского есть. В его романе широко описывается жизнь старообрядцев: и в скитах, и на примере многих семейств, и на широком пространстве (Поволжье). Но при этом нет идеологической оценки.

Таким образом, у Мельникова отсутствуют обязательные элементы романа-эпопеи. Но можно ли это произведение отнести к семейной хронике? Семья у него отнюдь не в центре повествования, хотя и важен семейный мотив. Ведь старообрядчество является образом жизни этно-конфессиональной группы, потому здесь и представлено несколько семей, а не поколения одной семьи – на фоне сменяющихся событий истории. У Мельникова нет главных героев, то есть среда и микросреда сходятся, а в хронике они расходятся. Весь его роман не растянут по времени (охватывает лет 10), а уровень обобщения в нём достаточно высок, что в большой мере и создаёт панорамность. Это означает, что роман Мельникова семейной хроникой не является.

Здесь проявляется психологизм (например, любовная аддикция у Марии Гавриловны). Но тем не менее это произведение нельзя назвать традиционным социально-психологическим романом, в котором автор имеет целью исследование и изображение и внутреннего мира человека, тончайших проявлений его души. Совершенно очевидно, что Мельников делает это попутно, не сосредоточивая внимания единственно на душевной жизни. Это и не исторический роман, так как не показывает эволюции сословия как социальной группы, даёт синхронный срез, а не диахроническое развитие социальной страты. Нельзя также назвать этот многогранный и многосюжетный роман с размытой проблематикой только лишь этнографической прозой, в центре которой чаще всего собирательный образ народа. Таким образом, атрибутивные признаки всех вышеперечисленных жанров не присущи данному произведению.

Факторами, объединяющими дилогию Мельникова-Печерского в цикл, являются время и место действия (нижнее и верхнее Поволжье начала 60-х годов XIX столетия), тематика – уклад жизни, поведение и судьбы старообрядцев и сектантов; проявляются сквозные сюжетные линии и мотивы, реализация «идейно-смысловой доминанты» [3, 377–378].

Отнюдь не эпичность замысла выделяет роман Мельникова-Печерского, а эпическая природа произведения. Писатель в своей дилогии не подводит всё под мега-идею, не создаёт эпическую

дистанцию, а максимально точно отображает само течение жизни на примере судеб героев-личностей. У него нет никаких внешних толчков: жизнь протекает степенно, а иногда бурно, как река. А это значит, что, согласно анализируемым признакам, его произведение оказывается ближе всего к роману-реке. Автор создаёт столь необычное по жанру произведение, чтобы представить целостную картину жизни старообрядчества и проявления сектанства в определенный период времени. Специфику жизни таких масштабных этно-религиозных групп невозможно было отобразить, используя только лишь сложившиеся жанровые формы. Его художественным открытием стал жанровый синтез – роман-река, в котором реализовалось стремление к панорамности, приведшее к созданию особой мотивной структуры. Хотя писатель и не стал единственным, кто творил в этом жанре.

Следующим произведением, созданным в подобном жанре, на которое стоит обратить внимание, является последний роман *Е. Н. Чирикова «Отчий дом»*, впервые изданный в Праге в 1929–1931 гг. Его действие охватывает сравнительно короткий период событий с 1880 по 1900 гг., вплоть до 1905 года, что сразу же исключает его из жанра семейной хроники.

Здесь представлена масштабная панорама предреволюционной России, борьба элит и революционных фанатиков за власть, приведшая страну к краху, то есть данное произведение отличается всеохватностью, характерная как для эпопеи, так и для романа-реки. Но распад государства всегда начинается с неблагополучия в семье, то есть в «отчем доме». Писатель это показал на примере семьи князей Кудышевых, в которой дети не желают идти по стопам отцов. Само название романа – «Отчий дом» – сразу же «отсылает нас к образу «дворянского гнезда», изображенному И. С. Тургеневым в одноименном романе. Гнездо – это символ семьи, родительского дома, где не прерывается связь поколений.

Итогом всего становится кризис, выхода из которого писатель не видит. Финал романа остается открытым, присутствуют только робкие нотки надежды, что хотя бы внуки старой княгини сохранят и приумножат те традиции и заветы, верность которым их бабушка пронесла через всю свою жизнь. В романе нет широко представленной истории поколений, как в семейной хронике. Для этого писателю пришлось бы расширить рамки произведения по крайней мере до полувека, а то и более. А у него описано одно поколение на примере истории жизненных, идеологических и религиозных поисков трёх аристократов, а про их родителей и предков упоминается только лишь в экспозиции. Кроме того, судьбы третьего поколения (с 1905 по 1917 годы) намечены лишь пунктиром.

На основании сопоставления черт «Отчего дома» с признаками больших жанров это произведение более целесообразно отнести к типу романа-реки, нежели к семейной хронике, так как в нём не рассматриваются судьбы поколений одной семьи на протяжении полувека или более, а исторические события не являются фоном для семейной истории либо её пусковыми механизмами.

Типологическую параллель к роману «Отчий Дом» мы можем найти во французской литературе того же периода. К концу 20-х годов *Рожэ Мартен дю Гар* – в будущем лауреат Нобелевской премии, начавший писать под влиянием творчества Л. Н. Толстого – ощутил трудности в осуществлении своей панорамной задачи создания традиционной семейной хроники. Этот жанр, по его мнению, вырождался в мелкотравный авантюрный роман. Но к 1932 г. он осознал, наконец, каким будет завершение задуманного романа «*Семья Тибо*». Композиция романа развёртывается как бы кругами. Основная тема раскрывается ещё в рамках семьи. И все же это не семейная хроника, а уже начало «хроники века», своего рода центробежного романа-реки. В последующих частях тема расширяется, сливаясь с проблемой отказа интеллигенции от старого мира и перехода к новому. Действие романа, так же, как и в «Отчем доме» Е. Н. Чирикова, не растянуто по времени и происходит с начала XX столетия до конца Первой мировой войны, здесь наблюдаются также некоторые экскурсы в прошлое. А значит один из основных атрибутивных признаков семейной хроники (временной) этому произведению не присущ.

Главные сюжетно-тематические линии романа «Семья Тибо» посвящены изложению судеб двух братьев, погибших во время войны, раскрытию их внутреннего мира, различного понимания жизни и целей существования. Отец фигурирует только в первых частях произведения, но его миропонимание представлено достаточно полно. И, тем не менее, основной акцент делается на следующем после него поколении, так же как и в последнем романе Е. Н. Чирикова. Таким образом, семью, представленную в этом романе, нельзя назвать многопоколенной, в строгом смысле этого слова, как в семейной хронике. Но при этом, на примере истории Антуана и Жака Тибо, писатель отобразил реалии французского общества рубежа веков, что очень характерно для романа-реки.

Итак, у Мартена дю Гара и Е. Н. Чирикова мы наблюдаем сравнительные жизнеописания братьев, без изложения истории предшествующего и последующего поколений, а основное внимание писателей отходит от семьи и заостряется на социальных явлениях.

В обоих произведениях мы сталкиваемся с панорамой жизни, оба писателя ищут истоки трагедий в прошлом своих стран, *не изображая при этом крупных событий общегражданского масштаба и широкого движения народных масс*. Тем самым, их труды не выходят на уровень эпопеи.

Одним из следующих прецедентов романов-рек в русской традиции XX века стала пенталогия *А. В. Амфитеатрова* (за свой талант называемого «русским Золя») *«Концы и начала»*, рисующая судьбы русской интеллигенции в 1880–1910-е годы. Большая часть действия происходит в Москве, которая символизирует лицо старой России. Этот цикл объединяют действующие лица как вымышленные, так и исторические (А. С. Суворин, Г. В. Плеханов, Ф. И. Шаляпин, М. А. Врубель), которых писатель представляет уже «несколько постаревших, в новых фазах жизни и в изменившихся бытовых условиях». Главная задача книги проследить основные коллизии русского общества в эпоху кризиса вековых устоев жизни и грандиозного перелома – Октябрьской революции, которая, оставаясь за рамками повествования, неумолимо подчиняет себе логику развития всех основных мотивов произведения. Линеарность построения, а также изменение повествования от фактографически точного описания картин быта и нравов эпохи (в начале цикла) до ранга исторического романа (в дальнейших частях) позволяют утверждать отсутствие цельности и подчиненности всего одной идее – то есть неотъемлемых черт романа-эпопеи.

Следующий по времени создания, монументальный труд в этом жанре на протяжении более 40 лет создаёт *С. Н. Сергеев-Ценский*. Его цикл *«Преображение России»* (1914–1958) включает двенадцать романов, три повести и два этюда. Редакторы переиздания расположили их в хронологическом порядке – по времени событий, которые отражаются в каждой из частей, вне зависимости от того, когда они были созданы автором, распределяя их по четырём большим циклам.

Действие всего монументального творения длится с начала Первой мировой войны до Февральской революции. Все произведения, входящие в этот большой цикл, объединены между собой несколькими действующими лицами. Циклизация, большая разнородность используемого материала и отсутствие стилистического единства позволяет причислить это произведение к жанру романа-реки.

Ещё одним ярким примером жанра романа-реки в литературе советского и постсоветского периодов является десяти томный цикл *«Государи московские»* (1975–2000) *Д. М. Балашова*, повествование в котором начинается с сыновей Александра Невского, в последующих же книгах описывается жизнь внуков, правнуков и других потомков

великокняжеской семьи (1263–1425). Описание столь длительного периода времени не характерно для данного жанра, но, как ни странно, не династия здесь в фокусе, а именно отдельно взятые государи, представленные в хронологическом порядке. Также промежуточный тип автора – между «летописцем» и «демиургом» – склоняет нас к мысли, что это именно роман-река. В данном цикле самодвижение характеров согласовано с верностью летописному факту. Концепция исторической вариативности опирается на свободу нравственного выбора. То есть достигнута максимальная объективизация действительности благодаря разнонаправленности событий в отношении идеи сосуществования фона и индивидуализируемых черт личностей, что характерно для романов-рек. Хроникально-линейное повествование, а также временная протяжённость описываемого периода исключают это произведение из жанра эпопеи. Кроме того, детальное описание мира русского средневековья – быта и нравов всех сословий, особенности жизни княжеств, характеристика множества исторических деятелей не позволяют Д. Балашову создать монолит, связав всё со всем, хотя надо признать, что для его прозы весьма характерно масштабное видение исторического процесса.

Из современных русских произведений в этом жанре выделим роман *«Русский крест»* (2010–2016) *А. А. Ланина*, повествующий о поколении, чья юность совпала с безмятежным периодом застоя, а в лихие 90-е пришелся главный удар, потребовавший, как перемены мировоззрения, так и выбора нового пути. Это произведение, полное драматических коллизий, представляет собой своего рода дневник, описывающий судьбы нескольких школьных друзей в контексте исторических событий периода конца XX – начала XXI века. Состоит оно из шести романов. Автор исследует характеры, сформированные эпохой, и создает несколько разноплановых сюжетных линий, где жизненные принципы главных героев испытываются влиянием эпохальных перемен. Хроникальность повествования, циклизация, позволяющая воспринимать каждое произведение вне общего контекста, равнозначность направлений в отношении идеи, при которой исторический фон не препятствует индивидуализации характеров, а также отсутствие мега-идеи говорят о том, что это роман-река.

Интересны проявления романов-рек в близкой нам украинской литературе XX века: это *«Волынь» У. А. Самчука* (1932–1937) и *«Тропинка в траве. Житомирская сага» В. А. Шевчука* (1994).

Трилогия *У. А. Самчука «Волынь»* описывает историю украинского рода Довбенко, сердцем приросшего к самому живописному уголку Украины. Этим людям предначертано жить

во время больших социальных сдвигов, бороться за сохранение своей семьи и благосостояния, отстаивать любовь к земле. Глава семьи, Матвей – надежный человек, хозяин на своей земле, выдержал все тяготы и остался человеком с чистой совестью, потому что всегда руководствовался истинными идеалами добра. Старший его сын Василий погиб. Сам Матвей не мыслил себя без труда на земле, дающего ему физические силы и духовную мощь, да и Володька по-своему очарован красотой Волыни, но покинул отчий дом, чтобы получить знания и быть полезным родному краю. Современный ему мир уродлив: террор, Соловки, голод... Но прошлого не вернуть, будущее же связано только с Западом, конкретно – с Европой. Автор воочию видел разительный контраст между Западом и Украиной, оставшейся на обочине мировой истории, и «все, кому лишь вздумается, обижают её». Поэтому Володька и вступает в борьбу как истинный «продолжатель отцовского дела», не может смириться с равнодушием народа к своей собственной судьбе. Как и сам автор, Володька считает роковой ошибкой народа думать, что украинцы – это только крестьянская нация.

Стремясь создать широкое эпическое полотно о жизни волынского крестьянства первой трети XX века, писатель обрисовал более 450 персонажей: крестьян-земледельцев разного достатка, помещиков, священников, барских приказчиков, чиновников, солдат Первой мировой войны, революционных матросов. В произведении явственно проступает разнонаправленность в отношении идеи: исторический фон не затмевает яркие индивидуализируемые черты личности, что говорит в пользу романа-реки.

Ещё одно упомянутое нами произведение *«Тропинка в траве. Житомирская сага» (Стежка в траві. Житомирська сага – укр.) В. А. Шевчука (1994)* представляет собой многоплановую дилогию, причудливо описывающую переплетение судеб различных слоев населения Житомира 50-60-ых годов XX столетия (от интеллигенции до колоритного люмпена), что говорит об очерковом характере произведения, типичном для романов-рек. В центре внимания художника – философское осмысление психологических коллизий, в результате которых герои романа из зоны духовной изоляции входят в пространство любви и добра. Это означает равнозначность направлений как в изображении событий, так и ярких черт личностей, а в результате такое отношение к действительности делает возможным создать максимально объективную картину, что весьма характерно для романов-рек. Писателя интересует большое временное пространство с его многолюдьем.

Истоки самих романов-рек мы находим в западноевропейской и американской словесности девятнадцатого века, в том числе в творчестве таких романистов, как Джеймс Фенимор Купер, Оноре де Бальзак и Энтони Треллоп. В европейской литературе XIX – XX веков примеров этого жанра было много. Поэтому кратко рассмотрим некоторые из них в хронологическом порядке.

Еще в первой половине XIX века *Джеймс Фенимор Купер* создал целую серию романов из американской жизни, в которых изобразил борьбу пришельцев-европейцев с американскими индейцами. Героем, объединяющим этот цикл, является охотник Натти (Натанэль) Бампо, выступающий под различными именами (Зверобой, Следопыт, Соколиный Глаз, Кожаный Чулок, Длинный Карабин). Энергичный и симпатичный, он вскоре сделался любимцем европейской публики. На страницах этих романов представлена вся его жизнь – от рождения до смерти. Представитель белой расы находит немало врагов из племени индейцев. Но Купер идеализирует также некоторых индейцев, например, Чингачгука (с которым главный герой сохраняет дружбу всю свою жизнь), а также Ункаса, его сына, трагически погибающего. Известно также, что автор описывал жизнь героя не по порядку: сначала в преклонном возрасте, потом в зрелые года, в старости, и, только под конец, в юности, – хотя в цикле господствует линейный принцип взросления героя. Это говорит об отсутствии мега-идеи и об очерковости, что так свойственно роману-реке. Серия этих книг являет собой расцвет творчества Купера.

Традиция романа-реки получила распространение и в творчестве малоизвестного в России английского писателя *Энтони Треллопа* (1815–1882) – одного из наиболее успешных и талантливых романистов викторианской эпохи. В его произведениях отразились актуальные проблемы времени – политические, социальные и семейные. Наиболее известными романами Треллопа являются **«Барсетширские хроники»**. Они посвящены деятельности одного из влиятельнейших слоев английского общества – англиканских священников. Действие этих «хроник» развёртывается в вымышленном графстве Барсетшир, на западе Англии и его главном городе Барчестере. Предметом художественного изображения стали жизнь, быт и нравы духовного сословия, играющего наряду с помещиками (ленд-лордами) ведущую роль в жизни провинциальной Англии. Ведь в маленьких городах, где нет ни промышленности, ни серьёзной торговли, главным местом действия является собор, а основными действующими лицами – англиканские священники с их семьями. Параллельно Энтони Треллоп создал еще одну серию романов – уже из парламентской жизни, всего

шесть книг. В них Треллоп попытался воплотить свои общественно-политические воззрения на примере повседневной жизни частых лиц, что является одним из ведущих критериев, позволяющих причислить эти произведения к жанру романа-реки. Обе романские серии имели успех и были переведены на основные европейские языки.

Во французской литературе XIX века мы тоже находим истоки романов-рек. Так, *Оноре де Бальзак* за свою двадцатилетнюю творческую карьеру создал серию романов под общим названием «*Человеческая комедия*» – фр. *La Comédie humaine* (1830–1848), включающую 137 произведений с реальными, фантастическими и философскими сюжетами, изображающими французское общество в период Реставрации Бурбонов и Июльской монархии (1815–1848). Как известно, ведущим принципом этого писателя является изображение частной жизни такой, какая она есть, это же подчёркивает общий заголовок данного цикла произведений как противопоставление «Божественной комедии» Данте Алигьери. Значит, мы не можем отнести данный труд ни к жанру романа-эпопеи, ни тем более к семейной хронике, поскольку личностное начало здесь важно не само по себе, а как иллюстрация определённых идей, большей частью заключённых в названиях этих произведений.

Под влиянием своего знаменитого предшественника знаменитый беллетрист *Эмиль Золя* составил двадцатитомник «*Ругон-Маккары*» («*Les Rougon-Macquart*» – фр.) (1871–1893). Все книги этого собрания сочинений, несмотря на сюжетные и тематические взаимосвязи, воспринимаются как произведения вполне самостоятельные, со своим объектом, героем и частной историей, завершённой в каждом из этих случаев. Однако это всё же не отдельные романы, но три больших цикла, что исключает возможность причислить данные произведения как к жанру романа-эпопеи, так и к семейной хронике. Как и Бальзак, Золя исходил из общей идеи и поставил цель показать движение общества после революции 1789 г., а это означает, что историческое событие в данном случае представляет собой фоновый план, проявляя отличительную черту романа-реки.

Ещё один пример этого жанра встречаем у *Виктора Гюго*. Монументальное полотно позднего романтизма роман-река «*Отверженные*» («*Les Misérables*» – фр.) (1862) в пяти частях был создан им на чужбине, в годы вынужденной эмиграции из бонапартистской Франции. В романе много сюжетных линий, дана широкая панорама низов французского общества, что опять-таки для семейной хроники не характерно, а отличает роман-реку.

Итак, устойчивая традиция романа-реки – одно из очевидных подтверждений связи литературы XX столетия с реализмом и романтизмом XIX в. В этом контексте вспомним «Национальные эпизоды» (1873–1912, 46 томов) Переса Гальдоса. За ним последовали «В поисках утраченного времени» М. Пруста (1913–1927, 7 книг); «Жизнь и приключения Салавена» Ж. Дюамеля (1920–1932, 5 книг), а также «Хроника семьи Паскье» (1933–1944, 10 книг); «Люди доброй воли» Ж. Ромена (1932–1946, 27 т.), «Жан-Кристоф» Р. Роллана (1904–1912, 10 книг), «Чужие и братья» Ч. П. Сноу (1940–1970, 11 томов), «Танец под музыку времени» Э. Пауэла (1977–1983), пенталогия о Кролике, или цикл о Гарри Энгстроме Д. Апдайка (1960–2001) и, наконец, одиннадцатитомник Э. Синклера о Ланни Бэдде (1940–1953).

Из нашего обзора следует, что сам термин *роман-река* носит не строго сциентистский, а ярко выраженный метафорический характер. Кроме того, проблематика рассмотренных нами произведений весьма широка и многообразна. Если речь идёт о восточноевропейской традиции, то у русских писателей – это нравописание и влияние деструктивной религиозности на жизнь людей (П. И. Мельников-Печерский), распад государства и семьи (Е. Н. Чириков), судьбы русской интеллигенции (А. В. Амфитеатров), глобальные изменения в государстве и в людях (С. Н. Сергеев-Ценский), московские государи (Д. М. Балашов), влияние эпохи на характеры (А. А. Лапин); украинская литература, с одной стороны, занимается проблематикой борьбы за сохранение семьи, благосостояния, любви к родной земле и самоутверждения народа (У. А. Самчук), а с другой – пересмотром мировосприятия и психологическими коллизиями (В. А. Шевчук). В западноевропейской и американской культурах романы-реки охватывают широкий спектр проблем – от нравоописания и изображения быта (англиканское духовенство или парламент Британской империи у Энтони Троллопа), освоения новых пространств и «диалога культур» у Фенимора Купера, широких панорам жизни французского общества (Виктор Гюго, Оноре де Бальзак и Эмиль Золя) до подробного биографического повествования («Жана-Кристоф» Ромена Роллана), освещения жизни английской интеллигенции у Чарльза Перси Сноу и Энтони Пауэла, а также изменений в укладе американского общества у Джона Апдайка.

Из этого нетрудно заметить, что западноевропейская и американская традиции более разнообразны по своим проблемно-тематическим особенностям, а восточноевропейская традиция, в данном случае – русская и украинская, в основном посвящены

социодинамике культуры и изменениям в обществе XIX – XX столетий. Но все без исключения романы-реки объединяет совокупность атрибутивных признаков данного жанра, то есть безвариантных и не присутствующих в других больших формах. Это фоновое значение исторического события, если оно вообще фигурирует, иллюстративность, наличие личностного начала, очерковая природа произведения, представление жизни в её развитии, синхрония, чтобы показать срез социальной жизни, обязательность циклизации, равнозначность направлений в отношении идеи (ни фон не мешает показывать индивидуализируемые черты личности, ни личностные черты не затмевают фона), максимальная объективизация в сравнении с другими жанрами благодаря разнонаправленности, коллективным героем является социальный класс, сословие, автор «лавирует» в своих функциях между летописцем и «демиургом», язык произведения, как и сама жизнь, инеоднородный, многослойный.

Семейные хроники

Далее рассмотрим жанр семейной хроники. Но для выделения конститутивных черт этого подтипа, полезно будет, в частности, рассмотреть значение слова *хроника* [см.: 7; 18]. Традиционно под этим термином понимается литературный жанр, содержащий изложение событий в их **временной последовательности** [13, 1171]. В центре – время как субъект исторического процесса. Таким образом, в хронике организующей силой сюжета и композиции представляется «сам ход времени, которому подвластны действия и судьбы персонажей. Для хроники характерен **экстенсивный сюжет**, образующийся чередованием сцен, фрагментов, картин, меняющейся действительности» [12, 487]. Отметим, что, сопрягаясь с хроникальностью, романное начало не утрачивает своей специфики, но все произведение в целом приобретает новый эстетический смысл [см.: 16].

В качестве примеров этого жанра приведём романы «Хронику четырех поколений» (1881–1886) Всеволода Соловьева, «Буденброкки» (1900) Томаса Манна, «Проклятый род» (1912) Ивана Рукавишника, «Сагу о Форсайтах» (1906–1921) Джона Голсуорси, «Дело Артамоновых» (1925) Максима Горького, «Московскую сагу» (1994) Василия Аксенова, «Дети Ванюхина» (2003) Григория Рязского.

В процессе развития литературы сложилось несколько типов романов-хроник. Это прежде всего **историческая хроника** (например, произведения В. С. Пикуля: «Реквием каравану PQ-17» (1970), «Слово и дело» (1975) и др.), **производственная хроника**, популярная в советской литературе 20–30-х годов, и, наконец, **семейная хроника**, которую ниже детально рассмотрим.

Для произведений этого жанра характерны следующие особенности: соблюдение правила четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется как через датировку событий (Т. Манн), обозначение действия глав (К. Маккалоу), соотнесение событий романа и событий истории, так и через соотнесение с естественными процессами старения или взросления персонажей («Хроника четырех поколений» (1881–1886) Вс. Соловьева, «Дело Артамоновых» (1925) М. Горького, «Две судьбы» (2004) С. Малкова, «Семейный альбом» (2010) Д. Вересова и другие). Несмотря на то, что линейный принцип определяет *хронику*, надо отметить, что история поколений может быть представлена по-другому (ретроспекция и воспоминания, как в романе В. Шишкова «Угрюм-река» (1928), или в романе Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» (1939)).

Обычно семейные хроники отражают **историю выживания семьи в драматическую пору**, когда само существование семьи ставится под угрозу. Например, кризис Германии породил «Будденброков» (1900) в творчестве Томаса Манна, кризис британской империи – «Сагу о Форсайтах» (1906–1921) Дж. Голсуорси, перерождение российской действительности в советскую – «Дело Артамоновых» (1925) М. Горького. Кризис сталинизма породил «Журбиных» (1952) Всеволода Кочетова; отчетливый упадок уже советской империи вызвал к жизни жанр семейной хроники в творчестве таких писателей, как П. Проскурин («Судьба» (1972–1973)), А. Иванов («Вечный зов» (1970–1976)). На гибель СССР успел отреагировать один Василий Аксенов. Его «Московская сага» (1994) была одновременно и пародией на семейно-исторический роман, и первой пробой многих современных литературных приемов [см.: 15]. В конце 90-х проникательные литераторы ощутили некоторую стабилизацию и необходимость осмысления нового бурного периода. Пионером в этом жанре стал Дмитрий Вересов, написавший романы «Черный ворон» (1997) и «Летописец» (2007). В связи с тем, что в советской истории много иррационального, он одним из первых ввел мистический (а фактически, оккультно-языческий) колорит в семейный материал.

По-своему на отмеченную нами тенденцию историко-литературного процесса отреагировал нижегородский писатель-реалист **И. С. Рукавишников**, происходивший из богатой купеческой семьи. Он стал создателем уникального «купеческого декаданса», написав трёхтомник **«Проклятый род»** (1912). Произведение до сих пор отпугивает читателя «вседозволенностью», размытостью критериев добра и зла, изображением душевных изломов и эстетизмом. Автор, по-

видимому, намеренно задался целью обнаружить темные стороны искусства Серебряного века и, доведя их до абсурда, подвергнуть осмеянию, и сделал он это на примере одной семьи в широком для этого слова значении, что очень характерно для семейной хроники.

Роман в значительной мере автобиографичен. В центре него – история купеческой семьи в трёх поколениях, а прототипом «железного старика» послужил дед самого Рукавишникова. Писатель удивительным образом сочетает взгляд «извне» и «изнутри», беря за основу «живой материал» и обильно используя бытовые подробности. Специфика образа автора, в данном случае, летописца не позволяет ошибиться в определении жанра семейной хроники. В этом произведении только немногим представителям рода удаётся избежать деградации, но все же о тотальном вырождении и гибели семьи речь здесь не идет.

В основу следующего (по хронологии) произведения в данном жанре – *«Дела Артамоновых»* (1925), по наблюдению многих исследователей, *А. М. Горький* положил не столько историю трех поколений буржуазной семьи Артамоновых, сколько историю их «дела».

Тенденция отображать историю многопоколенной семьи проявилась и в творчестве современных писателей. Например, *Елена Арсеньева* издала серию романов *«Русская семейная сага»* (2007–2008). В них отобразилась история русского дворянства и интеллигенции с начала двадцатого века до середины 1960-х годов. Последовательное изложение судеб трех поколений раскрывает то, как история меняет жизнь простых людей, коверкая и искажая их судьбы. Однако, несмотря на сложные исторические обстоятельства, герои здесь сохраняют себя и культурное наследие своего сословия.

Другие актуальные семейные хроники – *«Дети Ванюхина»* (2003) *Григория Ряжского* и *«Две судьбы»* (2004) *Семена Малкова* – известны широким массам наших соотечественников, в основном, благодаря экранизациям, более или менее удачным.

Само название семейной хроники *«Две судьбы»* можно трактовать как два возможных выбора пути: трудный путь честности, любви, верности идеалам или удобный путь лжи и себялюбия. После успеха романа *«Две судьбы» Семен Малков* создаёт трёхчастный роман *«Вертикаль жизни»* (издан в 2004). В основе книги сложная, насыщенная ярчайшими эпизодами история жизни ученого Артема Наумова и его родных. Время, в которое происходят события, описанные в первом томе этого романа, одно из самых интересных и сложных в нашей истории: начало Второй мировой войны и середина

50-х годов. В финале романа представлено последнее десятилетие XX века: политические бури, финансовые пирамиды, незаслуженное превозвышение одних и нищета других. Время, когда родные дети становятся чужими, а чужие – прирастают к сердцу. Семья волею судьбы оказывается на острие бытия, но у героев достаточно сил, чтобы не просто выжить, но и сохранить нравственное и духовное наследие рода. На этом примере подчеркнём ещё одну заметную черту жанра семейной хроники: объективизация присутствует, но реальность во всём воспринимается через призму семьи в широком смысле этого слова.

Интересна также уникальная историческая семейная хроника **Виктории Хол(ь)т «Дочери Альбиона»**, состоящая из 19 романов (годы издания: 1994–1995), описывающая историю знатной английской семьи со времен короля Генриха VIII (середина XVI века) до 1980 года (XX век – приход к власти Маргарет Тетчер).

В центре этого фундаментального труда – женщины, и каждый новый роман повествует о судьбе дочери героини из предшествующей части. Эта семейная преемственность связывает все произведения многотомника, и воспринять их вне контекста, как, например, в романе-реке, представляется невозможным. В содержании переплетаются мотивы любовные, семейные, исторические, приключенческие и даже мистические. Кроме того, неповторимый шарм придаёт произведению живость, непохожесть и неоднозначность всех героев, что не присуще роману-эпопее.

В украинской литературе жанровый тип семейной хроники восходит к творчеству **А. П. Свидницкого** (1834–1871). Наиболее крупное произведение этого автора – **«Люборацкие»** – появилось в львовском журнале «Зоря» в 1884 году. В романе раскрываются проблемы общественной жизни Украины 20–60-х годов XIX столетия. Назовем лишь основные из них: пробелы обучения и воспитание в системе школьного образования; гибель талантливого человека, который не находит поддержки в обществе; протест против унижения личности; изобличение насаждения украинскому народу чуждой культуры и морали. Роман недаром назван автором «семейной хроникой». Здесь изображена хроника упадка священнического рода в трех поколениях, а широкое тематическое полотно произведения дало основание И. Франко назвать его первым реалистическим романом на бытовом фоне. Но, к сожалению, на литературу второй половины XIX века роман Свидницкого никакого влияния не имел, поскольку был издан только 15 лет спустя смерти автора.

В современной украинской литературе интересным проявлением жанра является роман **Марии Матиос «Майже ніколи не навпаки»**

(«Почти никогда не наоборот»), который увидел свет в 2007 году. Тезис писательницы – «не время, а человек в обстоятельствах времени» – раскрывается через драматическую историю нескольких гуцульских семей времен Австро-Венгерской монархии, Первой мировой войны и первой трети XX столетия. А это весьма характерно для семейной хроники. У каждого героя своя правда, каждый поступает по-своему. Все меняется в мире, но извечные Любовь и Ненависть, пройдут сквозь века. А значит, всё остаётся по-прежнему. Три новеллы, из которых состоит произведение, объединяет не столько захватывающий сюжет, перманентное ожидание развязки, главные герои, сколько именно философия жизни украинца, уловимая сквозь хитросплетения почти детективного повествования. Но это отнюдь не идеология, которую навязывает автор, а сопереживание, эмоциональное состояние души, когда торжество и поражения литературных персонажей становятся личной драмой.

Итак, основное отличие романа-реки от семейной хроники, как мы и упомянули выше, состоит в их разнонаправленности. Иными словами, **роман-река центробежен, а семейная хроника отличается центростремительностью**. Но объединять эти жанры может их многомотность, многосюжетность и хронологичность, а не общность композиционного построения и проблематики. Учитывая, что объем произведения не становится ведущим жанрообразующим фактором, а является скорее дополнительным критерием, мы отличаем семейную хронику от романа-реки.

Отметим также, что семейные хроники могут быть как однотомными, например, «Буденброкки» Томаса Манна, «Дело Артамоновых» Максима Горького, «Проклятый род» Ивана Рукавишников, «Дети Ванюхина» Григория Рязского, так и состоять из нескольких частей – «Хроника четырех поколений» Всеволода Соловьева, «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Московская сага» Василия Аксенова. Как видно, если допустимы варианты, то данный критерий, по определению, не является конститутивным.

Согласно нашему анализу атрибутивными чертами семейных хроник являются основное личностное начало, частичный охват событий, значительная протяженность по времени (не меньше 50–100 лет), создание объема за счёт представления жизни и быта поколений одной семьи, хронологичность, невозможность циклизации в связи с линейным восприятием времени, центростремительность (семья в основном фокусе), восприятие реальности и истории через призму семьи, отсутствие необходимости в обобщениях и образ автора, выступающий в качестве «летописца», чётко фиксирующего детали.

Романы-эпопеи

Ниже рассмотрим проявления ещё одного жанра, самого раннего по времени возникновения из всех нами представленных и реализующих принцип панорамности. Характерной его особенностью, как мы уже отметили выше, обращаясь к классикам жанроведения, является гибридность, что в данном случае означает соединение черт двух противоположных друг другу жанров. Этот жанр – роман-эпопея. Некоторые исследователи, опираясь на мнение Георга фон Лукача, считали эпический роман вершиной жанровой иерархии [4, 217]. Но, по нашему мнению, такая концепция эпоса и эпического входит в сферу влияния более идеологии и политики, чем истории и теории литературы.

Одним из первых и немногих precedентов данного жанра в мировой литературе является роман китайского писателя XIV века *Ло Гуаньчжуня «Троецарствие»*, созданный на основе летописей и сказаний о событиях III века, когда Китай распался на три царства, ведущих между собой непрерывные войны.

Здесь показаны захват власти дворцовыми евнухами, восстание Жёлтых повязок, возникновение частных армий и бесконечная череда предательств: от измены военачальника императору до более мелких инцидентов. Книга охватывает более 70 лет истории Поднебесной, что с поверхностной точки зрения не характерно для романа-эпопеи. Но на самом деле, если посмотреть на указанное историческое время философски, то оно представляется только лишь одним из эпизодов многотысячелетней китайской истории. Однако данный отрезок времени очень показателен в плане развития исторических процессов страны: специфики государственного управления, сословной организации, взаимодействия её элементов, традиций и религиозных представлений.

Если же метафорически перевести этот труд в плоскость изобразительного искусства, то получится грандиозная по своим масштабам мозаичная фреска. И, соответственно, изучить её можно только постепенно. Именно в таком подходе к изображению действительности и заключается одна из основных черт романа-эпопеи. Образно говоря, если идея – это целостная фреска, то всё остальное: знаковые моменты, центральные и второстепенные персонажи, детали, – представляет собой реализацию этой идеи и её фон. Автор как творец этой монументальной фрески, разумеется, всеведущ. Стиль языка как спаивающий элемент также единообразен.

Стоит отметить, что романами-эпопеями изобиловала русская литература советского периода, чему способствовало, главным образом, множество грандиозных идей, *а также события XX века*

в сочетании с бескрайними просторами новосозданного государства, переломное состояние национального самосознания и, как отклик литературы, принявшей ещё в XIX веке на себя непосильную ношу пророка, необходимость философского и системного осмысления происходящего.

Классическими примерами романа-эпопеи в русскоязычной советской литературе являются «Необычайные похождения Хулио Хуренито» И. Г. Эренбурга (1922), «Солнце мёртвых» И. С. Шмелёва (1923), «Города и годы» К.Ф. Фебина (1924), «Сахарный немец» С. А. Клычкова (1925), «Лавровы» М. Л. Слонимского (1926), «Наследник» Л. И. Славина (1930), «Тихий Дон» предполагаемого авторства М. А. Шолохова (1925–1940), трёхтомник А. Н. Толстого «Хождение по мукам» (1921–1941), «Буря» И. Г. Эренбурга (1947), трёхтомник К. М. Симонова «Живые и мёртвые» (1959–1971)¹, «Жизнь и судьба» В. С. Гроссмана (1980), трёхтомник «Раскол» В. В. Личутина, «Святая Русь» Д. М. Балашова (2001), многотомник «Красное колесо» А. И. Солженицына (1975-2008). Ниже обсудим самые яркие примеры жанра в сочетании с художественным талантом.

Исходя из миссии русской литературы XX столетия и специфики романа-эпопеи со всей ответственностью можно утверждать, что без этих трудов представление о минувшей эпохе было бы далеко неполным и даже отрывочным, поскольку данный жанр несёт в себе сильный заряд обобщения, а в художественном смысле – подобно созданию целостной фрески.

Эпопея **Ивана Шмелева «Солнце мёртвых»** (1925) – безусловно, одна из самых трагических книг, созданных за всю историю человечества. Главная, подчиняющая себе всё идея – показать историю одичания людей в братоубийственной гражданской войне воплощена не обычным свидетелем событий, а выдающимся мастером слова и одним из самых крупных писателей XX века, способных к монументальному обобщению. Сила страдания, сопереживание и сочувствие писателя по отношению к любому существу в «Солнце мёртвых» находят своё в высшей степени законченное выражение, напоминая многим литературным критикам в этом смысле воплощение идей Ф. М. Достоевского. Прямолинейность и реализм, с которыми описаны уродство и извращения советского режима, должны заставить содрогнуться от ужаса даже самого черствого читателя. Небольшой

¹ Авторы статьи сознательно отходят от принятых – в случае романов «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Живые и мёртвые» К. М. Симонова – терминов, предполагающих циклизацию, которая по определению невозможна для эпопеи (в данном случае неточным термином является *трилогия*).

отрезок времени крымских событий Гражданской войны, описание состояния социума и его всестороннее представление, жизнь в качестве фона для идеи, – всё это, несмотря на относительно небольшой объём произведения, говорит о том, что перед нами роман-эпопея.

Следующий анализируемый нами роман *«Тихий Дон»* предполагаемого авторства *М. А. Шолохова* (1925–1940) удалось издать ещё в сталинские времена, несмотря на то, что все герои – символы произведения: большевики, красноармейцы, белые, повстанцы, – показаны в нём без идеологических прикрас. Одно из основных достоинств этого труда при его монументальности – правдивость. В водовороте масштабных событий, происходящих в стране, поиск правых и виноватых невероятно затруднён, ведь, чтобы быть по-настоящему объективным, надо учесть все обстоятельства. А в жизни у каждого – своя правда, своё понимание и видение. Думается, что мега-идея «Тихого Дона» – именно представление клубка неразрешимых противоречий разных правд, идеологий, стремлений в период исторического надлома. Автор бесстрастно, с максимальной, свойственной эпопее дистанцией описывает события Гражданской войны. В результате книга повествует не о «красных», «белых» или других формированиях, а о людях в эти годы, не упуская при этом возможности представить идеологию всех. Здесь всё, как в жизни: нет однозначно хороших или однозначно плохих персонажей, нет только позитивного или только негативного проявления. Поэтому можно презирать героя за его подлые поступки и в то же самое время в чём-то ему сочувствовать.

Эпопея получилась обширной и по объёму за счёт описания социума, и по размаху замысла, несмотря на всего 8 лет, запечатлённых на её страницах. Но события этих лет: Первая мировая война – восточный фронт, затем революция 1917 года, Гражданская война, – говорит само за себя. Тысячи героев-винтиков, из которых всех запомнить невозможно. При этом территориально, в основном, охватывается только несколько десятков километров – на Дону, в станицах Вешенская, Татарская, Ягодная, в районах Ростова и Новочеркасска. Правда, показан эпизод и в Москве, но на общем фоне он смотрится несколько чужеродно.

Всеохватность и обилие мотивов, страдания героев, их частые метания, испытания любовью и дружбой, выбор между верностью долгу и, предательством делают книгу яркой и незабываемой, несмотря на то, что личностное начало здесь, как и в каждой эпопее, не основное.

Одним из немногих романов, реально показывающих ужасы гражданской войны, является *«Хождение по мукам»* (1921–1941) графа *А. Н. Толстого*. Символично, что его трёхтомник отражает не только кровавые вехи развала Российской империи и возникновения советской

государственности (канун революции, революцию, постреволюционную действительность), судьбы интеллигенции в этот непростой период, но и эволюцию творчества самого писателя.

Это многослойное произведение, в котором выступают как вымышленные герои (такие как Даша и Катя Булавины, Иван Телегин, Пётр Роцин), так и реально существовавшие (Жолчак, Деникин, Махно). Множество сюжетных линий здесь причудливо переплетаются друг с другом. Перед читателем предстают разные политические движения и партии, пытающиеся добиться власти и установить порядок на своих условиях: и большевики, и добровольцы, и анархисты, и немцы, и чехи... И у каждого из них своя правда, в которую они отчаянно верят и считают единственно верной для России.

Писатель красочно показал нам самую страшную черту гражданской войны как таковой, и это стало характерной для эпопеи мега-идеей произведения: близкие некогда люди становятся врагами друг другу, и победа одного является поражением для другого. Жизнь здесь выступает в качестве иллюстрации всеобщего разложения. Ведь каждая сторона мечтает о том, как она займет очередной населенный пункт и будет вешать. Хотя эта животная кровожадность приписывается в основном белым. Красные на страницах произведения убивают либо по необходимости военного времени, либо сорвавшись в ответную жестокость. Но дело даже не в морях проливаемой крови, а в том, что в воображаемой после победы жизни нет места для вчерашних противников ни в какой роли, ибо светлое будущее видится только при полном их уничтожении. При этом никого не ужасает масштаб бедствия, не смущает необходимость вырезать полстраны. Тут царит атмосфера полной беспросветности. Таким образом, всё в произведении воспринимается через призму мега-идеи, а образ автора – «демиурга» – и одностилевой язык цементируют монолитность, что свойственно романам-эпопеям.

Трёхтомник *К. М. Симонова «Живые и мертвые»* (1959–1971) считается первым «панорамным» романом, представляющим широкую картину событий Великой Отечественной войны, охватывая практически весь тот период (1941–1944), на который пришлось самые тяжелые сражения. В центре произведения – человек на войне. Наличие таких обобщающих образов отличает роман-эпопею. Писатель изображает судьбы более 200 героев, многие из которых прервались, что показывает основную трагедию войны.

Однако Симонов рассказывает не только о воинских подвигах, он также описывает реалии военного времени: солдатские будни, работу в тылу, – простых людей, которые становились героями, даже не замечая этого, то есть изображает общество в целом, что свойственно эпопее.

«Живые и мертвые» – это достаточно сложное с эмоциональной точки зрения произведение. Симонов не бережет читателя, рисуя военное время правдиво и честно. Монументальный труд Симонова объединяет и стилистика, и темп повествования, и сюжетная линия. На протяжении 12-ти лет работая над этим произведением, автор придерживался одного, в самом начале взятого ритма, и это становится серьезным достоинством трёхтомника – он читается как одна, цельная, не разделенная годами труда книга эпопея. Вместе с тем роман настолько увлекателен и написан столь живым языком, что совершенно не вызывает отторжения, даже если речь идет о собственно военных операциях.

Концепция мира, общественного процесса и человека в нём в труде Симонова оказывается разработанной наиболее полно и оригинально, а потому заслуживает особого внимания исследователей. Она выстрадана и продумана писателем на всех её уровнях: от профессионально-военного до «нравственных первооснов» человеческой жизни, что спаивает воедино все три части романа. В момент написания они воспринимались как откровение о пережитом старших современников. При этом элемент подлинности и, одновременно, приукрашивания действительности в них есть. Симонов многое увидел собственными глазами, поэтому в смысле фундаментальности и передачи духа того времени этот роман остаётся непревзойдённым.

Пронзительно-безысходную правду о жизни людей и мира выразил в своём большом по объёму однотомном романе-эпопее «*Жизнь и судьба*» (1980) отважный писатель **В. С. Гроссман**. Лучшие герои-символы этой книги попадают между двух огней: сражаясь с фашизмом, они защищают сталинскую систему. Но неизбежно возникает вопрос: существенно ли различаются немецкий лагерь и Лубянка? Из последних сил люди воюют за свободу и справедливость, но так ли однозначно их торжество после победы? В своём произведении писатель ратует за свободу духа, сохранение которой лежит в основе человеческого бытия, а утрата означает неизбежную смерть. Это повествование об освободительной войне ради нового рабства вышло из-под пера Гроссмана вопреки осторожности и инстинкту самосохранения – полвека назад роман арестовали, и это, безусловно, не могло не отразиться на здоровье автора.

С целью максимально полно запечатлеть страшное положение, в котором оказался практически каждый советский человек, автор и вводит столько героев и сюжетных линий. Однако личностное начало здесь является второстепенным элементом, как и в каждой эпопее. Ещё одна черта, которая отличает роман, – беспристрастность. В одной

из оценок автор охарактеризовал свой подход, сравнив его с индифферентным равнодушием шахматиста. Об этом свидетельствует, например, и такой непростой момент: писатель признаёт пропорциональность возникновения научных достижений XX века с развитием фашизма (глава 19, часть 1). Делает он это потому, что осознаёт невозможность опровергать очевидное с помощью логики. Писатель отважно проводит параллели между сталинским и гитлеровским режимом, показывая, что для каждого из них важнее массы и оба топчут человека как личность. О стране же автор пишет в основном безэмоционально. И, что характерно для романа-эпопеи, воплощающего философский взгляд на жизнь, здесь всё структурировано, просто и ясно, разложено по полочкам.

Таким образом, книга Гроссмана являет собой канонический пример эпического романа, истоки которого теряются где-то в веках, а строчки финала робко заглядывают за занавес, скрывающий грядущее.

Нельзя умолчать ещё об одном не так давнем историко-эпопейном опыте современного русского писателя **Владимира Личутина**. Будучи потомком раскольников из Поморья, но уже крещённым по никоновскому обряду, автор впервые в русской литературе философски осмыслил явление раскола во всей его полноте на страницах трёхтомного романа под символическим названием «Раскол»: (1990-1996). События романа происходят в XVII в. во время царствования Алексея Михайловича и впоследствии его сына, Фёдора Алексеевича.

Книга, достойная отмечать миллениум Крещения Руси (а написана она была именно к этому сроку), уже по определению, не могла быть романом-рекой, ибо её предназначение – переосмысление всего прошедшего периода, а не живописание частной жизни, пусть даже и значимых исторических лиц.

Здесь, как в описанной нами ранее китайской эпопее, происходит философское осмысление времени – панорамный взгляд на тысячелетний путь развития христианства на Руси.

Если посмотреть на роман издалека, как на фреску, то становится видна его общая структура. Экспозицией является чудесное спасение будущего патриарха Никона во время бури на Белом море. Кульминацией романа становится всенародное оглашение реформы Никоном. Развязка (романа, но не истории) – в возвращении Никона из ссылки во время правления нового царя. Но сам раскол остаётся, несмотря на то, что страстей поубавилось. В романе показаны также и последствия раскола: массовое бегство хранителей старого благочестия в леса и основание скитов.

Отметим, что идеологизация не должна стоять превыше художественности. Из этой установки мы будем исходить в анализе труда *Д. М. Балашова «Святая Русь»* (2001), представляющего собой эпическое повествование о событиях, связанных с Куликовской битвой 1380 года. Главная мысль автора, к сожалению, теряется в пересказе истории (Средней Азии, Литвы, Византии) и в хроникальном описании династий. Однако в изображении и осмыслении самой битвы, её причин и последствий реализуется не романная ситуация, а ситуация эпической типа. Фабульной основой этого трёхтомника является жизнеописание частных лиц на фоне переломных событий истории: от монарших семейств, бояр до простых москвитов и смердов. С целью наглядно показать «социально-классовые» изменения в российском, ордынском, польском и литовском государствах Д. Балашов помещает в центр повествования их правящие семейства, одновременно выставляя всё, что касается Запада в неприглядном свете. Благодаря этому создается как ощущение панорамного взгляда на историю, так и «нужная» идеологическая оценка.

Давнишние события при этом изложены внятно и занимательно. Таким образом, трёхтомник одновременно удовлетворяет любопытство, упорядочивает представления об истории, создавая впечатление типичной для эпопеи монолитности, и закрепляет создаваемую государством монополию на её интерпретацию.

В одном из основных своих литературных произведений, десяти томном романе-эпопее *«Красное колесо»* (1975–2008) – *А. И. Солженицын* осмысливает драматические события в России в период с 1914 по 1917 год: Первую мировую войну, Февральскую и Октябрьскую революции. По словам самого писателя, он потратил всю жизнь на изучение этого периода истории и, как известно, работал над своим монументальным творением до конца жизни. Своё произведение Солженицын называл «повествованьем в отмеренных сроках». Этот грандиозного размаха труд строго структурирован, структура же его образна (напоминает гигантское колесо со спицами!), позволяя глубже осознать и прочувствовать связь всего со всем, что является одним из «столпов» эпопеи.

Солженицын – один из тех мыслителей, кто отстаивает вариантность истории. Метафора «Красное колесо» вполне прозрачна. При этом всем части романа-эпопеи пронизаны мега-идеей – ощущением альтернативности пути России в XX столетии. И тем не менее, этот роман не является только лишь документальной прозой. В нём есть своя фабула, герои, имеющие свои прототипы в реальной жизни, в том числе и в роду писателя, судьбы которых переплетены с историческими лицами. Кроме того, в своём романе автор использует целую систему взаимосвязанных образов, эволюции которых в сознании людей разных уровней и приводит к катастрофе.

Мы уже отмечали, что и «свое время» можно воспринимать как героическое и эпическое, то есть с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, издалека. Примером этому могут послужить романы *А. Б. Чаковского «Блокада»* (1969) и *Вл. В. Ивченко «2014»* (2015).

Роман-эпопея *Александра Чаковского «Блокада»* (1969) – в пяти книгах – посвящен подвигу советских людей в Великой Отечественной войне, что является его мега-идеей, необходимой для эпопеи. Он повествует о событиях ей предшествующих, о первых месяцах героического сопротивления на подступах к Ленинграду и Москве.

Здесь представлена полная панорама блокадного города, на фоне которой развивается сюжетная линия о жизни и судьбе обычных людей, оказавшихся в окружении врага, вплетённая в общую канву военного времени, поскольку личностное начало здесь, как и в каждой эпопее, скорее иллюстративно. Читатель оказывается вовлечен не только в блокадный быт, но и в военные совещания, международные переговоры, проникает также в ход мыслей и планы Гитлера. Всё это создаёт целостную и исчерпывающую картину. Несмотря на огромный объём, книга читается на одном дыхании и затрагивает широчайшую гамму чувств: заставляет восхищаться мужеством, сочувствовать жителям блокадного Ленинграда и испытывать отвращение и ненависть к врагу, – что дополнительно к одностилевому языку «цементирует» эпопею.

Рассматривая жанр эпопеи в более широком пространственном контексте, важно отметить, что родственная украинская литература в её классический период (XVIII – нач. XX) началась с пародии на эпопею. Создавали её бывшие семинаристы, не принявшие сан. Пример тому – Иван Котляревский. Вообще эпопеи для украинской литературы нетипичны из-за индивидуалистических черт украинского национального характера. В ней выступает только одна пародия в форме эпопеи в начале становления украинской литературы и, уже скорее как исключение, подтверждающее правило, эпопея про Майдан (роман *Вл. Ивченко «2014»*) – в современный период. Рассмотрим первое произведение.

«Энеида» И. П. Котляревского, будучи по форме трагедии на одноименную эпопею Вергилия, стала первым печатным памятником украинской литературы. Вызвав необыкновенный успех у современников автора, она известна, продолжает быть популярна и в наши дни – не только в украинской литературе, становясь даже основой для мультипликационной экранизации. Ведь её герой – народ, представляющий из себя типы людей крепких плотью, едоков, употребляющих «горілку», любящих крепкое словцо, непобедимых

на полю битвы. Большое место в поэме, равно в кулинарной книге, отведено описаниям всяческой еды и питья, что герои беспрерывно поглощают – не в пример персонажам Вергилия, даже за пиршественным столом более беседующих, чем потребляющих пищу.

Однако для читающего между строк по-настоящему оказываются смешны в эпосе вовсе не казаки в разодранной одежде, с синяками и разбитыми носами, ибо они высоки духом, а боги, имена которых не изменены, в чьих образах отражена их праздная, никчемная, жизнь псевдоэлиты. Таким образом, под личиной смеха над Вергилием, за грубыми сценами автор мастерски скрыл своё миропонимание, тем самым открывая доступ к изданию, способствуя самоутверждению народа. В этом и состоит мега-идея как самой жизни писателя (в пользу этого говорят годы, посвящённые не очень объёмному произведению), так и его эпической поэмы. Образ автора в ней, прикрытого маской комического, убеждающего несколько раз на страницах произведения, что его целью является только смешить, играет особую роль. Он, всё более наполняя эпосом элементами украинского быта и фольклора, незаметно переставляя акценты, заставляя знающего читателя забыть о Вергилии и увидеть совсем другое – малороссийскую действительность XVIII века. Язык произведения в процессе его создания также постепенно меняется от травестийного к реальному, но в руках мастера слова это ничуть не влияет на монолитность, поскольку служит мега-идее. Таким образом, Котляревский не только преодолевает довлеющие тенденции классицизма, но и становится родоначальником новой демократической украинской литературы, одновременно показав миру, что она существует, равно как и украинский народ.

Одним из последних прецедентов романа-эпопеи в постперестроечную эпоху является украиноязычный двухтомник **Вл. В. Ивченко «2014»** (2015). В романе писатель исследует влияние истории на мышление и судьбы людей, а также их участие в историческом процессе. Это и является подчиняющей себе всё идеей эпопеи. Перед нами предстаёт целая галерея разнообразных судеб и персонажей, вовлечённых в события рокового года, что, с одной стороны, позволяет увидеть всё произошедшее с точки зрения конкретных живых людей, а не абстрактного общества, выявляет стремление объективно вскрыть причины, а, с другой – подтверждает второстепенность личностного начала, присущего эпосе.

Особенностью этой книги является представление ситуации, когда многие герои занимают ведущие позиции (перед нами ситуация эпопейного типа), а их судьбы то тесно переплетаются, то снова

расходятся, но узлов так просто не разорвать. Не все герои активно участвуют в событиях истории – в книге проступают бытовые, криминальные и любовные мотивы. Писатель искусно передаёт боль, потери, бессмысленность и разочарования. Конец здесь не ясен, ведь в философском смысле «год» не завершён, а значит читатель не может до конца предвидеть, как сложатся судьбы героев.

Таким образом, на основании прецедентного анализа романов-эпопей мы можем выделить атрибутивные признаки этого жанра. В этой связи отметим, что основное отличие семейной хроники от эпопей заключается в отказе от прямого изображения крупного события или изменения способа его изображения. Как правило, это событие представлено лишь опосредованно и его описание занимает небольшого объема в семейной хронике. Чаще всего мы слышим лишь отзвуки событий. Хотя в этом аспекте грань между хроникой и эпопеей четко не прослеживается, иного и быть не может, так как каждое произведение литературы своеобразно.

При этом стоит сугубо отметить, что для эпопей характерна эпическая дистанция. М. М. Бахтин отмечал, что сам по себе мир эпический «завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция <...>. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим» [5, 134].

Современное литературоведение настаивает, что текущая, низкая действительность не может стать предметом эпопей, ее отделяет от прошлого так называемая эпическая дистанция. Настоящее представляется чем-то изменчивым и текучим, следовательно, в нём нет никакой исторической ценности, поэтому для воспроизведения современности годятся только «низкие» жанры.

Поэтому для романов-эпопей характерна либо историческая (как в случае с «Войной и миром» Л. Н. Толстого), либо историософско-идеологическая дистанция (как в случае с «Тихим Доном» у М. А. Шолохова или «2014» у Вл. Ивченко).

Заключение

Таким образом, мы показали ключевое значение жанра в понимании сущности произведений, ведь его точное определение позволяет воспринять замысел писателя в правильном свете и выявить новые грани его творения. Кроме того, на основании многих примеров

нам удалось доказать, что различить жанры достаточно сложно, так как это невидимая материя, сотканная из авторских интенций в их практическом воплощении. В связи с теоретической составляющей вопроса, ошибки в точной дифференциации жанров могут исключаться только за счёт выделения конститутивных жанровых черт и сопоставления их матриц с данным конкретным произведением. В связи с этим мы предлагаем руководствоваться наличием атрибутивных (ведущих) жанровых признаков, или жанровых признаков первого уровня, то есть тех, которые видны даже при поверхностном ознакомлении с произведением. Но если ограничиваться только ими, вероятность ошибки будет велика. Поэтому мы вводим так называемые дополнительные жанровые признаки, или жанровые признаки второго уровня, которые в совокупности с первыми позволяют максимально точно различать жанры.

Если попытаться в нескольких чертах охарактеризовать жанры, то роман-река – это серия романов, каждый из которых выступает как самостоятельное произведение, но все они связаны между собой общностью героев или сюжета, представляют эволюцию одних и тех же персонажей или семейств на фоне исторических событий.

Для семейной хроники мы считаем крайне важным линейный принцип, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений и событий становится более целостным и объективным, а также лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В результате сбоев в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного изложения материала ухудшается качество его восприятия читателем.

Эпопея – это разновидность эпоса, в котором прямо выражены коллективные, национально-исторические и государственные идеи времени. Здесь присутствует «равенство» сил, действующих на происходящий процесс.

Подводя итоги прецедентного анализа произведений мировой литературы, отметим, что эпопея как жанр зарождается в восточной части цивилизованного мира, что связано с господством коллективизма как составляющей менталитета. Коллективизм в целом является характерной чертой общественных отношений восточного типа – авторитарных и тоталитарных, а в XX веке – социалистических и коммунистических. С философской точки зрения, коллективизм – это главенство интересов коллектива или группы (т. е. общества, государства, нации или класса) над интересами личности, также признающей приоритет общественного блага над личным и добровольно подчиняющей свои интересы интересам общества.

Этим мы обуславливаем появление данного жанра в китайской и русской литературах. Толстовская «Война и мир» с многократно

воспетой исследователями и публицистами «мыслью народной» была обусловлена коллективистским мировоззрением автора. Данное произведение не стало единичной художественной формой, а наоборот положило начало целой традиции. Внешним фактором, способствовавшим её развитию, стало господство советского мировоззрения в послереволюционной России. В этот процесс были вовлечены как писатели, симпатизировавшие режиму (М. А. Шолохов, А. Н. Толстой), так и занимавшие нейтральную позицию (К. М. Симонов) и даже находившиеся в прямой оппозиции социализму (И. С. Шмелев, А. И. Солженицын).

Собственная философия жизни, героизация действительности, а также состояние национального самосознания на стыке исторических эпох, несмотря на разные идеологические подходы способствовали появлению эпопеи в их творчестве. А в русской литературе постперестроечного времени Дмитрий Балашов был скорее евразийцем и постсоветским коллективистом, чем христианским мыслителем, которому близка идея самоценной личности и индивидуальной ответственности. У украинского писателя Владислава Ивченко возникновение эпопеи можно объяснить, как продолжением традиций русской литературы, так и потребностями времени с его пафосом войны.

Западный менталитет носит ярко выраженный индивидуалистический характер, поэтому мы не встречаем эпопеи в литературах Западной Европы и Америки. Крупные, судьбоносные события здесь представляются через призму жизни частных лиц, и мы скорее наблюдаем биографию человека на фоне событий, а не наоборот. Поэтому здесь прижилась традиция романов-рек, историко-биографических романов, семейных хроник, а не романов-эпопей. Эпопейный герой ведь немислим в индивидуалистической парадигме.

Таким образом, в виду всего изложенного нами в данной статье, считаем наименование всех больших форм прозы романами-эпопеями слишком большим упрощением, во многих чертах не соответствующим действительности, поэтому предлагаем при определении жанра руководствоваться выведенными нами критериями.

Литература

1. Алексеева, Л. В. Русское старообрядчество в изображении П. И. Мельникова-Печерского (историко-культурный и художественный аспекты) [The Russian Old Belief in P.I. Melnikov-Pechersky's image (historical and cultural and art aspects):]: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Л. В. Алексеева. – Вологда, 2015. – 302 с.

2. Баланчук, О. Е. Циклизация как принцип поэтики П. И. Мельникова-Печерского: на материале произведений 1840–1860-х гг. [Cyclization as principle of poetics of P.I. Melnikov-Pechersky:

on material of works of the 1840-1860th]: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / О. Е. Баланчук. – Йошкар-Ола, 2005. – 214 с.

3. Баланчук, О. Е. Эпическая диалогия XIX века: специфика бытования / О. Е. Баланчук // Вестник ННГУ им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 3 (1). – С. 376–380.

4. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.

5. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

6. Богданова, О. А. Роман-эпопея XX века: «восстание масс» в «Жизни и судьбе» В. С. Гроссмана / О. А. Богданова // Вестник Московского университета. Филология. Сер. 9. – 2014. – № 1. – С. 95–105.

7. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб., Норинт, 1998. – 1534 с.

8. Виноградов, В. В. О литературной циклизации (По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси) / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы. – М.: Просвещение, 1976. – С. 38–43.

9. Еремин, М. П. И. Мельников (Андрей Печерский): Очерк жизни и творчества / М. П. Еремин // Мельников П. И. (Андрей Печерский). Собр.соч.: в 8 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1976. – С. 3–12.

10. Копыстьянская, Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости / Н. Ф. Копыстьянская // Контекст: Литературно-критические исследования. – М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 1986. – С. 178–204.

11. Красовская, С. И. Проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы: автореф. дисс. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / С. И. Красовская. – Тамбов, 2005. – 52 с.

12. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

13. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.

14. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.

15. Никольский, Е. В. Образный Строй И Имагологические проблемы романа Всеволода Соловьева «Царское Посольство» / Е. В. Никольский // Libri Magistri. – 2018. – № 6. – С. 20–44.

16. Никольский, Е. В. Семейная хроника в системе жанров романной прозы / Е. В. Никольский // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2012. – № 2 (102). – С. 37–46.

17. Никольский, Е. В. Роман-эпопея Дмитрия Балашова «Святая Русь»: девальвация художественности под влиянием идеологии / Е. В. Никольский // Научный Вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні Науки, Літературознавство. – 2015. – № 9. – С.117–127.

18. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. –М.: Азъ, 1994. 907 с.

19. Тмарченко, Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тмарченко // Известия РАН: Серия литературы и языка. – 2001. – № 6. – С. 1–13.

20. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.08 / И. В. Фоменко. – М., 1990. – 31 с.

21. Шарифова, Салида Шаммед Кызы. Смещение романа с драматическими жанрами // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № (15). – С. 59–65.

22. Эсалнек, А. Я., Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 111 с.

References

1. Alekseeva, L. V. Russkoe staroobryadchestvo v izobrazhenii P. I. Mel'nikova-Pecherskogo (istoriko-kul'turnyj i hudozhestvennyj aspekt): dis. ... kand. fil. nauk: 10.01.01. – Vologda, 2015. – 302 p.

2. Balanchuk, O. E. Ciklizacija kak princip pojetiki P. I. Mel'nikova-Pecherskogo: na materiale proizvedenij 1840–1860-h gg.: dis. ... kand. fil. nauk: 10.01.01. – Joshkar-Ola, 2005. – 214 p.

3. Balanchuk, O. E. Jepicheskaja dilogija XIX veka: specifika bytovanija [19th century epic dilogy: specifics of its existence] // Vestnik NNGU im. N. I. Lobachevskogo [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod]. – 2012. – № 3 (1). – Pp. 376–380.

4. Bahtin, M. M. Problemy pojetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoyevsky's poetics]. – Moscow: Sov. Russia, 1979. – 318 p.

5. Bahtin, M. M. Voprosy literatury i jestetiki: Issledovanija raznyh let [Questions of literature and esthetics: Researches of different years]. – Moscow: Hudozh. lit., 1975. – 504 p.

6. Bogdanova, O. A. Roman-jepopeja XX veka: «vosstanie mass» v «Zhizni i sud'be» V. S. Grossmana [The XX Century Epic Novel: 'Rebellion of the Masses in V.S. Grossman's 'Life and Fate'] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Filologija, Ser. 9. – 2014. – № 1. – Pp. 95–105.

7. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka / Gl. red. S. A. Kuznecov. – St. Petersburg, Norint, 1998. – 1534 p.

8. Vinogradov, V. V. O literaturnoj ciklizaciji (Po povodu «Nevskogo prospekta» Gogolja i «Ispovedi opiofaga» De Kvinsi) [About literary cyclization (Concerning "Nevsky Avenue" of Gogol and "A confession of an opiofag" of De Cvinsi)] // Pojetika ruskoj literatury [Poetics of the Russian literature]. – Moscow: Prosveshhenie, 1976. – Pp. 38–43.
9. Eremin, M. P. I. Mel'nikov (Andrej Pecherskij): Ocherk zhizni i tvorcestva [P. I. Melnikov (Andrey Pechersky): Sketch of life and creativity] // Mel'nikov P. I. (Andrej Pecherskij). Sobranie sochinenij [Collected works]: v 8 t. – T. 1. – Moscow, Pravda, 1976. – Pp. 3–12.
10. Kopystjanskaja, N. F. Ponjatie «zhanr» v ego ustojchivosti i izmenchivosti [Concept "genre" of its stability and variability] // Kontekst: Literaturno-kriticheskie issledovanija [Context: Literary and critical researches]. – Moscow: Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo, 1986. – Pp. 178–204.
11. Krasovskaja, S. I. Proza A. P. Platonova: zhanry i zhanrovye processy: avtoref. diss. ... d-ra fil. nauk: 10.01.01. – Tambov, 2005. – 52 p.
12. Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar' [Literary encyclopedic dictionary] / pod obshej red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. – Moscow: Sov. jenciklopedija, 1987. – 752 p.
13. Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij [Literary encyclopedia of terms and concepts] / gl. red. A. N. Nikoljukin. – Moscow: Intelvak, 2001. – 1600 s.
14. Ljapina, L. E. Ciklizacija v ruskoj literature XIX [Cyclization in the Russian literature of the 19th century]. – St. Petersburg: NII himii SPBGU, 1999. – 281 p.
15. Nikol'skij, E. V. Obraznyj stroj i imagologicheskie problemy romana Vsevoloda Solov'eva «Carskoe Posol'stvo» [Vsevolod Solovyov's novel "Royal embassy": figurative structure and gynecological problems] // Libri Magistri. – 2018. – № 6. – Pp. 20–44.
16. Nikol'skij, E. V. Semejnaja hronika v sisteme zhanrov romanoj prozy [Family Chronicle within the novelistic prose system] // Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki. – 2012. – № 2 (102). – Pp. 37–46.
17. Nikol'skij, E. V. Roman-jepopeja Dmitrija Balashova «Svjataja Rus'»: deval'vacija hudozhestvennosti pod vlijaniem ideologii [Epic novel by Dmitry Balashov "Sacred Russia": devaluation of artistry under the influence of ideology] // Naukovij Visnik Shidnoevropejs'kogo nacional'nogo universitetu imeni Lesi Ukraïni. Filologichni Nauki, Literaturoznavstvo. – 2015. – № 9. – Pp. 117–127.
18. Ozhegov, S. I. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka [Explanatory dictionary of Russian]. – Moscow: Az, 1994. 907 p.

19. Tamarchenko, N. D. Metodologicheskie problemy teorii roda i zhanra v pojetike XX veka [Methodological problems of genus and genre theory in poetics of XX century] // *Izvestija RAN: Serija literatury i jazyka*. – 2001. – № 6. – Pp. 1–13.

20. Fomenko, I. V. Pojetika liricheskogo cikla: avtoref. dis. ... d-ra fil. nauk: 10.01.08 [Poetics of the lyrical cycle]. – Moscow, 1990. – 31 p.

21. Sharifova, Salida Shammed Kyzy. Smeshenie romana s dramaticheskimi zhanrami [Mixing a novel with a dramatic genre] // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. – 2011. – № (15). – Pp. 59–65.

22. Jesalnek, A. Ja., *Osnovy literaturovedenija. Analiz hudozhestvennogo proizvedenija* [Fundamentals of literary criticism. Analysis of the work of art.]. – Moscow: Flinta: Nauka, 2001. – 111 p.

LARGE FORMS OF NOVEL PROSE:
EXPERIENCE IN TYPOLOGY

Evgeny V. Nikolsky

Doctor of Philology (Dr. hab.), Professor, doctor of theology,
master of religious studies, expert of the scientific and publishing
Council for the publication of the Full collection of the creation
by St. Theophanes, the Recluse,
Carpathian University named after Augustine Voloshin
(Uzhgorod, Ukraine)

A. V. Lille-Basak

Master of Philology, Master of Theology, Freelancer
(Warsaw, Poland)

Abstract

The article notes that in the practice of school teaching, sometimes incompetent University learning, and even more so in criticism and blogging, all large forms of novel prose are called epic in «the old-fashioned way». However, this erroneous appellation contains a small share of objective truth – a number of common features. In this regard, it will be necessary to recall that the features of a particular type are related to the themes and problems of works and can be common to many genres, and therefore it is essential to compare their paradigms. The authors reveal the key importance of the genre for understanding of the essence of works, because its precise definition allows us to perceive the writer's idea in the right way and to identify new facets of his creation. And on the basis of many examples, the authors were able to prove that it is difficult to distinguish genres, as it is invisible matter woven from the author's intentions in their practical implementation. In connection with the theoretical component

of the question, errors in the exact differentiation of genres can be excluded only by highlighting the constitutive genre features and comparing their matrices with this particular work. In this regard, it is proposed to be guided by the presence of attributive (leading) genre features, or genre features of the first level, that are visible even with a superficial acquaintance with the work. But if you confine them, the probability of error will be large. Therefore, the authors introduce the so-called additional genre features, or genre features of the second level, which together with the first will allow to distinguish genres as accurately as possible. On the example of numerous precedents from the world literature of the last 500 years the similarities and differences of novels-epics, novels-rivers and family Chronicles are shown.

Keywords: genre differentiation, novel, novel-epic, novel-the river, a family history, collectivism, individualism, panoramizm, type of hero, romantic hero, axiology, poetics

Поступила в редакцию 22.05.2019

РАЗДЕЛ II. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА: ТРАДИЦИИ, ТИПЫ, КОНКРЕТНЫЕ РАЗБОРЫ

ББК 83.3(2)

УДК 82.94

*И. Регеци¹,
Дебреценский университет
iregeczi@yahoo.com*

*С. В. Рудакова²,
Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
rudakovamsu@mail.ru*

МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ. 2. «МАЛЕНЬКАЯ ТРАГЕДИЯ»

А. С. ПУШКИНА «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» В КОНТЕКСТЕ «ПИРА» ПЛАТОНА)

В предыдущей части (первой) нашей статьи³ мы рассматривали особенности партий персонажей, находящихся на грани жизни и смерти, поставив в центр нашего изучения мотив пира в «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы». В настоящей статье мы намерены следовать тем же путем, но при этом включив в анализ также и философское произведение Платона «Пир». Как мы отмечали уже и раньше в связи с особенностями жанровой принадлежности, Пушкин сначала колебался по поводу определения жанра. С точки зрения данного аспекта важно подчеркнуть тот факт, что, хотя все возникавшие в связи с маленькими трагедиями названия – «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения» и «опыты драматических изучений» – содержат в себе элемент драматизма, но Пушкин в то же время считает необходимым

¹ Регеци Ильдико, адъюнкт-профессор, доктор философии, доктор литературы и культурных исследований (Dr. Nabil), доцент Института славистики, Дебреценский университет, г. Дебрецен, Венгрия.

² Рудакова Светлана Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры языковедения и литературоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск, Россия.

³ Рудакова С. В., Регеци И. Между жизнью и смертью (Образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. Вып. 6. Аксиологический диалог культур. С. 76–92.

намекнуть также и на особый характер прозаического текста, находящегося в пограничной зоне эпики, а конкретнее, литературы, и философии (очерки, изучения, опыты). Несмотря на то, что, в конечном итоге, автор решает подчеркнуть именно драматический элемент, встречавшиеся ранее определения явственно фиксируют понимание им того, что, хотя в текстах раскрытие и осмысление того или иного вопроса и происходит с помощью художественных средств, в них также обнаруживаются черты интерпретативного, аналитического, философского трактата. С этой точки зрения можно показать, что здесь, в первую очередь, рождаются не могущие считаться традиционными многоактные, драматические произведения с закрытой структурой (на что намекает и определение «маленькие»), а тексты, стремящиеся показать какую-либо ситуацию или жизненное событие с помощью инструментария мышления; в то время как пониманию и стремлению создать понимание лучше всего соответствуют именно диалогический характер и драматическое строение.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Маленькие трагедии», Платон, «Пир», «Пир во время чумы», диалогичность, любовь, чеховская драма

Для подкрепления хода наших мыслей – изучение мотива пира в «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы» и выявление диалоговых созвучий пушкинского текста с «Пиром» Платона – мы хотели бы сослаться на влияние «Опытов» Монтеня на Пушкина, знание их русским писателем и созвучия, обнаруживающиеся в рамках интертекстуальности [12, 86–87].

В случае произведения «Пир во время чумы» ситуацию диалога подчеркивает и слово «*пир*» в паратексте, которое может намекать на вероятную связь с философским текстом Платона. При обсуждении данного вопроса Е. Г. Рабинович, вовлекший в круг своих исследований также «Пир» Ксенофонта, пришел к выводу, что в отношении упомянутых произведений можно говорить как о структурных, так и о тематических соответствиях [11, 457–470]. Первое соответствие присутствует в делении текстов на две части, а также в обозначающем границу между разделами появлении персонажа, представляющего некий новый аспект, считающийся оригинальным по сравнению с встречавшимися прежде точками зрения. А тематическое сходство следует, главным образом, из характера текста, моделирующего действительность в ироническом осмыслении [11, 466]. Мы рассмотрим дальнейшие возможные аспекты сопоставимости пушкинского пира с текстом Платона, опираясь, среди прочего, и на выводы Рабиновича.

Посвященный теме любви философский труд Платона кажется далеким от произведения Пушкина «Пир во время чумы».

В интерпретационных направлениях, обозначенных и в нашей предыдущей статье, в прочтениях маленькой трагедии преобладают темы эстетизации аморальности, цинизма, нигилизма или зла [5, 400], [1, 223], [4], [13], т. е. тематические элементы, находящиеся в кажущемся противоречии с любовной тематикой. Тем не менее, по нашему мнению, *любовь* является постоянно присутствующим в глубине текста компонентом пьесы, что становится явным при ближайшем рассмотрении. Прежде всего, мы хотели бы указать на ту простую сюжетную особенность, что мотив любви появляется в произведении практически обрамляя его. В начале текста, в песне Мери речь идет о чувствах Джени и Эдмонда, живых даже по ту сторону физического контакта и могилы, затем, в конце произведения, тема возвращается в словах Вальсингама, вспоминающего образ умершей жены.

В труде Платона текст содержит, помимо любви, и другой фундаментально важный элемент, переплетающийся с мотивом любви, а именно, мотив *красоты*. С одной стороны, беседа сотрапезников начинается с предложения Эриксимаха, чтобы каждый из участников сказал как можно более красивое похвальное слово Эроту [6, 105]. В связи с Эротом, обозначенным как предмет красивой речи, также подчеркивается элемент красоты (телесной, духовной или, в речи Сократа, так называемого «самого прекрасного» [6, 145]). Этот же круг мыслей, по сути, повторяется и в пьесе «Пир во время чумы», где потребность в пении вызывается отсутствием Джаксона, имевшего исключительные риторические способности. Наслаждение, вызванное затрагивающими сердца пением и сказкой, призвано восполнить отсутствие культурной беседы, красноречия. Таким образом, красивая речь, красивое пение, а затем и мотив любви, появляющийся в качестве предмета песни, оказываются рядом в пьесе. В то же время близость этих качеств неудивительна и в общем контексте «маленьких трагедий». К примеру, в пьесе «Каменный гость» катартическая песня Лауры почти равноценна чувству любви, в ряде наслаждений жизни она упоминается на втором месте после нее («Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает») [9, 324]. Лауру ее песня, сочиненная Дон Гуаном, наделяет способностями почти волшебницы, позволяя ей зачаровывать своих слушателей и избавлять их от мрачного настроения («Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость») [9, 324]. Тем не менее, связь пения и Дон Гуана не случайна, волшебное пение и считающееся основным атрибутом мужского персонажа красноречие связываются, суммарным вектором обоих является любовное желание. То есть и сами риторические способности, служащие также основой

соблазнения, и пение принадлежат к той же дарящей наслаждение сфере жизни, что и любовь.

В то же время, согласно тексту Платона, любовь также находится в связи со стремлением человека к *бессмертию*. Зачатие в прекрасном – «это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу» [6, 140], учит Диотима Сократа, а люди ведь стремятся к бессмертию. Итак, человеческая природа, делает вывод Сократ, находит в Эроте помощника в своем поиске бессмертия. Размышление о любви в отношении к смерти имеет особое значение также и в пьесе Пушкина «Каменный гость». В русском варианте темы Дон Жуана тематика дуэта мертвых и живых и их взаимозаменяемости четко проявляется уже с первой сцены произведения (см. мотивы смертельной скуки, похожие на восковые куклы красавиц или воспоминания о мертвой Инезе), а смерть в пьесе и, позже, странное решение заключительной сцены повторно указывают на вопрос силы/бессилия любви, на протяжении всей пьесы противопоставленной смерти (в первую очередь, в образе мертвого мужа). Подобно этому и в пьесе «Пир во время чумы» дихотомия живого и мертвого присутствует на протяжении всего сюжета: с одной стороны, в силу основной ситуации (власть всепоглощающей смертельной болезни и пытающееся веселиться собрание живых), с другой стороны, в результате постоянной рефлексии по поводу этой ситуации. Даже восхваляющий любовь голос Мери стремится компенсировать представленную в первой части её песни *тишину пустоты и голоса кладбища*. *Тишина* воплощается в пьесе и на сюжетном уровне, когда, вспоминая весельчака Джаксона¹, Председатель просит членов компании помолчать. Восхваление любовной самоотдачи Дженни, чувства, противостоящего смерти, звучит в песне Мери, контрастируя с безмолвным почтением памяти и воспетой смертельной тишиной, заполняющей улицы селения.

Следующий музыкальный элемент пьесы, песня Председателя, также предваряется картинами смерти и связанным с нею пугающим звуковым эффектом. В кошмаре Луизы не только повторяется образ проехавшей по сцене, наполненной мертвыми телами телеги, но ей также слышатся и голоса мертвецов. Образ мертвецов, которые «лепетали / Ужасную, неведомую речь» [10, 354], может вызвать в памяти стихотворение А. И. Одоевского «Бал» (1825), картину

¹ О веселости Джаксона, как атрибуте персонажа, можно прочесть в первой же реплике пьесы: «чи шутки, повести смешные», «замечанья, / Столь едкие в их важности забавной, / Застольную беседу оживляли / И разгоняли мрак», «общий хохот славил / Его рассказы», «невозможно быть, / Чтоб мы в своем веселом пированье / Забыли Джаксона! <...> Весельчака» [10, 351].

беседующих скелетов. Тем не менее, при сопоставлении в этих картинах мы находим противоположный смысл. В то время как в стихотворении Одоевского говорится о танце, который может пониматься как метафора жизни, и в этой жизни речь идет о безжизненности живущих и их равенстве перед смертью, у Пушкина говорится о зове ужасного демона и, одновременно, о том пространстве мира смерти, которое *пока еще недоступно пониманию* Луизы. Мотив демона также стоит изучить в контексте философского произведения Платона. Сократ считает исключительно важной фигуру демона. Даже стоя перед своими судьями (см. «Апология» Сократа), он ссылается на – правда, толкуемое по-разному в трудах по истории философии – демоническое наитие. Таким образом, Платон верно изображает фигуру Сократа, пересказывающего слова Диотимы об Эроте как демоне, находящемся между смертными и бессмертными. Эрот один из тех существ, которые, по этой самой причине, играют роль посредников между богами и людьми. С одной стороны, они возносят к богам жертвы и молитвы людей; с другой стороны, боги вступают в контакт с людьми как наяву, так и во сне, через их посредничество. Образ «черного, белоглазого» демона, как бы зовущего Луизу к себе на телегу с мертвецами, видится ей на грани сна и бодрствования. В аспекте диалога Платона подтверждается предсказывающая будущее функция упомянутого в словах Луизы демона. Помимо всего этого, в контексте платоновского пира возникает мысль, что причиной дурноты Луизы и демонического видения, зовущего её во владения смерти, становится явное отвержение ею власти Эраста (выступление Мери она пренебрежительно считает старомодной, ставшей уже смешной песней для «простых душ») и грубость её языка (души). Комментарий Председателя на уровне некой житейской мудрости, афористично высказывает закономерность обратной корреляции между отказом от поэтики любовного чувства и смелостью в жизни или, иными словами, экзистенциальной уверенностью:

Но так-то – нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой! [10, 354].

Двойственность характера Луизы, совокупность презрения к любви и нежной кротости, с одной стороны, и слабости и страха, кроющихся за кажущейся безудержной силой и страстью, с другой стороны, прослеживается также в системе жестов её фигуры и в партии её персонажа: определение «ужасный», описывающее демона, а затем его повторение в пределах той же строфы выражают пережитый женщиной *страх*. Песня Вальсингама, гимн в честь чумы – попытка преодолеть ужас смерти. Пение вместо рационального подхода

к положению людей, живущих под угрозой смерти (ср. «для пресечения споров / И следствий женских обмороков спой» [10, 355]), предлагает иную форму обработки данной темы, которая опять же имеет отношение к эстетическому удовольствию. Песня, помимо перечисления рациональных аргументов, включается в диалог с убедительной силой эстетического прекрасного. Однако, против ожидания застольной компании, следует не вакхическая песнь, Председатель здесь опять отвергает любую веселую расслабленность. Как мы узнаем, гимн в честь чумы – это первое стихотворение Вальсингама, по сути, желание художественного выражения вызывается именно данной ситуацией, сжимающимися тисками смерти¹. Творческие способности Председателя подтверждаются поэтическими строками, подаренными Пушкиным своему персонажу: в начале песни появляется картина, вызывающая в памяти атмосферу «Зимнего утра» (воспевание тепла камина, обволакивающего и защищающего от мороза зимы). Избранный жанр, т. е. гимн (о котором в использованной в качестве источника поэме Джона Вильсона не упоминается), является жанром, заново открытым английским романтизмом. Вспомним гимн Шелли («Гимн интеллектуальной красоте»), наполненный верой и воодушевлением, что дух Красоты, хотя и в почти недостижимой дали от земного бытия, но все же осязаемо присутствует во Вселенной. Стихотворение пронизано тоской по совершенству, владение которым может наделить человека даже властью над смертью:

„Man were immortal, and omnipotent,
Didst thou, unknown and awful as thou art,
Keep with thy glorious train firm state within his heart.” [15, 182]

(«Бессмертный человек, Твоё творенье,
Непостижим, как тёмная река.
Да будет сила духа в нём крепка!») (пер. В. Каганова)

Лирическое «я» обращается к обожаемому идеалу, преодолевающему даже холодную реальность смерти, с – напоминающей средневековые гимны – верой в то, что этот идеал можно пережить не только в отдельные моменты, но и на протяжении всей жизни, для которой он открывает новые перспективы. Воскрешение в памяти круга мыслей стихотворения Шелли позволяет

¹ Так же, как и у Пушкина ощущение опасности стимулирует желание творить, рождает его творческую лихорадку, о чём свидетельствует продуктивный период болдинской осени (ср. [3, 111]).

увидеть ту, могущую считаться универсальной, особенность жанра (и, в частности, его романтического варианта), что гимн рассматривает мировой порядок и вопрос смерти и бессмертия в перспективе, отличающейся от опыта повседневного существования. Таким образом, за выбором жанра Пушкиным в пьесе скрывается, с одной стороны, стремление указать на это необычное, отличное от повседневного измерение. Вместо ожидаемой и, возможно, даже более приемлемой для публики песни мы читаем/слышим хвалебное лирическое стихотворение, которое не только по форме, но и по своему предмету представляет собой новый, кажущийся чужим подход. С другой стороны, причину выбора формы гимна мы также можем искать в структурных особенностях жанра, пригодных для размышлений и изложения более сложных мыслей. Дело в том, что, по традиции, восходящей к древнегреческой лирике, гимн после обращения и обозначения предмета содержит также *аргументирующую* часть. По нашему мнению, с точки зрения присутствия на пиру и в диалоге эта последняя структурная часть имеет особое значение.

Аргументация Вальсингама основана на том, что угроза чумы может иметь и положительное воздействие, ведь усиленное ощущение собственной смертной сущности, переживание момента пребывания на грани смерти вызывает в человеке почти что чувство упоения:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья [10, 356].

Помимо восхваления болезни и признания её власти над всем, нам также слышится хвала *страху* спасшихся, но живущих под угрозой смертельного недуга людей. Как мы ранее уже писали, герой в этом смысле преодолел страх, прямо посмотрев в глаза смерти и встал на путь духовного противостояния ей. *Тревога* Луизы и всего общества переоценивается и начинает считаться продуктивным моментом жизни. Первичным доказательством этого служит творческое побуждение Председателя и *сам акт художественного творения*.

Также заслуживает внимания и использование слов в вышеприведенных строках стихотворения Председателя. «Для сердца смертного таит / Незъяснимы наслажденья». Здесь мы встречаем то же слово «наслаждение», которое в ходе наших мыслей прежде связывалось с любовью, песней и красноречием. Переживание пограничных состояний существования и мысль встречи лицом к лицу – или даже титанического поединка – с самой тяжестью бытия для характера романтического мятежника также является источником наслаждения, из чего может родиться новая точка зрения, основа новой

этики. Эта усиливающаяся критическая ситуация может также привести к отказу от этического императива и общечеловеческих норм, переживанию отчаяния может сопутствовать достижение границ этики и отвержение этики как таковой. Рита Поддубная считает возможным связать песню, рекомендующую «новую систему этико-философских измерений» [7, 26] с идеей переступающей границы, мятежной, сильной личности, сверхчеловека (см. философские идеи Ницше), исходя из чего чума интерпретируется как своеобразная «экспериментальная ситуация» (ср. романы Достоевского) [7, 24–28].

Как за структурой диалогических произведений Платона нетрудно увидеть не систематизирующего, а исследующего проблемы и повторно возвращающегося к отдельным из них философа, так и внимание Пушкина приковано не к смене аспекта, предложенного в качестве точки покоя, а к художественной разработке ценностной проблематики. По мнению Рабиновича, в произведении, напоминая характер платоновского диалога, композиционно присутствует элемент иронии, поскольку появление нового персонажа обозначает начало новой части и, в связи с этим, смену точки зрения, однако противоречия не разрешаются, концовка не приводит к решению в традиционном смысле этого слова [11, 468]. Появление в «маленькой трагедии» нового собеседника – священника – заставляет Вальсингама осознать парадоксальность хода своих мыслей. Разлом в композиции подготавливает не предъявление конечной, непровержимой истины, а взгляд на все предыдущее в ироническом освещении.

В этом надломе, во второй, кажущейся радикально отличающейся части, важные мотивы первой части возвращаются наподобие отражений, но уже в новом освещении. Это отчасти мотив мертвой тишины, появляющийся, помимо песни Мери, и в уже упоминавшемся, просящем тишины жесте Председателя. Слова старого священника также требуют от компании тишины почтения к потустороннему миру, над которым кажутся насмешкой тост Председателя и его самозабвенное погружение в опирающееся на новые основы общественное существование. Вальсингаму видится общество, которое в упоении близости смерти стремится к новому по сравнению с повседневной моралью знанию, что, в то же время, может стать источником его счастья и бессмертия:

Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог [10, 356].

Восхвалением этого нового подхода и должна стать песня, которая, по мнению священника, «безбожная», «бешеная», то есть неприемлема не только с точки зрения христианской морали,

но и со стороны общего императива гуманизма. В то время как, по мнению Вальсингама, основой пути к *бессмертию* является переживание пограничного состояния между жизнью и смертью, сама бесстрашная ее встреча лицом к лицу, по словам священника этой основой остается подчинение закону гуманизма. Священник передает своим слушателям обещание внемлемого существования, в котором предполагается продолжение земных связей с любимыми – но все это в зависимости от поведения индивидуума, памяти, выражения им почтения к усопшим, то есть уважения к традициям:

Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души.
Ступайте по своим домам [10, 356]!

Эти два типа ответов на вопрос о бессмертии, на первый взгляд, определяются как открытая возможность выбора. Симпатии общества выживших склоняются к первому, то есть к точке зрения Председателя, но уверенность в себе самого Вальсингама понемногу теряется. Упоминание о смерти его матери еще не меняет его новой позиции, тут он еще повторяет свое сознательное обязательство отказаться от закона. Неудивительно, что его слова опять оказывают влияние на остальных персонажей, которым в ответе Председателя слышится голос нового проповедника («Bravo, bravo! достойный председатель! / Вот проповедь тебе! пошел! пошел!» [10, 358]). Однако в продолжении диалога священник, в качестве последнего аргумента, напоминает об умершей возлюбленной Вальсингама. Поединок партий здесь достигает своего апогея, на что указывает сократившаяся до единственной фразы реплика священника, а со стороны Председателя – сопровождающий ответ динамизм, смена позы. В отличие от реплик в течение пира, звучавших сидя, после слов священника Вальсингам, согласно авторской инструкции, «встает» и продолжает спор уже стоя. Память о любимой вызывает в нём не только беспокойство, его потрясение является более глубоким, касающимся самих основ личности. Его речь редуцируется до конечного вопроса «я», потерявшего уверенность в самоопределении:

Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... [10, 356].

Однако, как видно, он сам и дает некий ответ на свой, кажущийся риторическим вопрос, размещая себя, несмотря на все, в иерархии христианской веры, как «падший дух». Общество уже не может следовать за этой сменой мыслей, сопровождаемой также видением

(«вижу / Тебя я там»), что выражено и в том, что они клеймят Председателя как сумасшедшего.

В начале пьесы любовь появляется в песне Мери как загробная сила. В конце маленькой трагедии мы читаем, что в состоянии любви Вальсингам был в глазах любимой «чистым, гордым, вольным» [10, 358], то есть он переживал воодушевление, схожее с опытом хождения на грани смерти. Тем не менее, потеря Председателем уверенности намекает на то, что смелость выхода за пределы повседневной морали, восхваление самого существования все же неспособны стать фактором, способным сравниться с чистой личностью его возлюбленной. Мы хотели бы напомнить и о более раннем замечании Вальсингама относительно поведения Луизы, которое также находится в связи и с этой ситуацией. В первой части пьесы, при столкновении нежности любви и кажущейся безжалостной точки зрения, Председатель отдает приоритет первой, берет сторону ее более первичной связи с душевным спокойствием. Во второй части пьесы, в конфликте между готовым к преодолению закона гуманизма поведением Председателя и вызванной в памяти властью Эрота, возвращается и этот, более ранний момент полемики. Вальсингам в конце пьесы погружается «в глубокую задумчивость» [10, 359]. Выделенный авторской инструкцией акт созерцания, интенсивное внутреннее внимание явственно указывает на чувства индивидуума, выбитого из своей колеи, вынужденного пересмотреть свою прежнюю аргументацию.

Любовь является фундаментальным компонентом сюжета, вызвавшим, а во второй части пьесы направившим по новому пути напряженную дискуссию об отношении к этой и загробной жизни, смерти и бессмертию. Она становится силой, которая, в противовес отвлеченным онтологическим размышлениям, соразмеряет смысл земной жизни с ценностным центром действующей любви. Важным дальнейшим моментом заключительной сцены является кротость реакции священника на атакующие слова Председателя, его уклонение от продолжения спора:

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.
(*Уходит*) [10, 359].

Под совместным влиянием воспоминания о чистой любви умершей возлюбленной и слов, отражающих поведение Христа, Председатель замирает. Неподвижность, замолкание ставшего неспособным на движение Вальсингама показывает открытость вопроса, что передается и читателю. Кому из героев «Пира во время чумы» принадлежит истина? – мы задавали этот вопрос в предыдущей нашей работе по данной теме. Повторяем: найти ответ на этот вопрос в рамках художественного произведения невозможно потому,

что все персонажи – часть, а не целое. Концовка по своему характеру соответствует «Пиру» Платона, который, подняв проблему и обозначив различные ее аспекты, обозначает перспективы для её дальнейшего обдумывания.

В отношении жанровой принадлежности пьесы, её интеллектуального, во многом противоречащего классической драматической традиции характера, мы должны согласиться с замечанием Поддубной, что маленькая трагедия Пушкина является также предтечей чеховской драмы [7, 40]. В связи с произведениями Чехова Е. Полоцкая говорит о «внутренней иронии» [8, 441]; тогда как А. Чудакову в текстах писателя видится «адогматическая модель мира» [14, 187]. По нашему мнению, эти два определения проистекают из осознания одного и того же факта: Чехов не пишет однозначных произведений, утверждающих какую-либо одну идею, которой бы он сам отдавал предпочтение, он сомневается и считает возможным задавать любые вопросы. Согласно формулировке М. Дрозды, в текстах писателя «каждый идейный жест героя встречается со своим коррективом» [2, 430]. Тем, что возможна противоположность всего, даже мыслей, произведение ставит под вопрос собственную реальность. Ироничное отношение рассказчика, автора к правде выражена и введением в действие некомпетентных персонажей. Таким образом, неразрешимость превращается в проблему, поскольку целью автора не является раскрытие единой, скрытой истины. Это свойство чеховской драмы выражено присутствует и в произведении Пушкина. Неоднократно играющая важную роль в пьесе тишина (также являющаяся особенностью чеховского типа драмы), по нашему мнению, подчеркивает ситуацию экзистенциального выбора, понимаемого как фундаментальное и важное событие человеческого бытия. Изоляция Председателя, его подчеркнутое в концовке пьесы одиночество показывает, что его персонаж ждет ответа на обостряющийся в близости смерти вопрос о смысле жизни уже не на общественном уровне, более того, его новые мысли уже не могут быть донесены до общества.

Литература

1. Гершензон, М. *Мудрость Пушкина* / М. Гершензон // Пушкин в русской философской критике. – М.: Книга, 1990. – С. 207–243.
2. Дрозда, М. *Нарративные маски русской художественной прозы* / М. Дрозда // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – С. 291–547.

3. Лотман, Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1940–1990. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб., Искусство, 2003. – 847 с.
4. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский. – Изд. 2-е. – Т. 1 – СПб.: Изд. журн. «Мир искусства», 1901 // Национальная библиотека. – Режим доступа: https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/002348_000066_000000080/viewer/.
5. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. «Драматические опыты». Психология злых страстей / Д. Н. Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1. – С. 377–434.
6. Платон. Пир / Платон / пер. С. К. Апта // Платон. Соч.: в 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – Т. 2 – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 97–160.
7. Поддубная, Р. «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: опыт целостного анализа идейно-художественной структуры // *Studia Rossica Posnaniensia*. – 1976. – № 8. – С. 19–43.
8. Полоцкая, Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова / Э. А. Полоцкая // *Мастерство русских классиков*. – М.: Сов. писатель, 1969. – С. 438–493.
9. Пушкин, А. С. Каменный гость / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. 5. – Л.: Наука, 1978. – С. 316–350.
10. Пушкин, А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. 5. – Л.: Наука, Ленинград. отделение, 1978. – С. 351–359.
11. Рабинович, Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // *Античность и современность. К 80-летию Федора Александровича Петровского* / Ред. кол. М. Е. Грабарь-Пассек, М. Л. Гаспаров, Т. И. Кузнецова. – М.: Наука, 1972. – 457–470.
12. Рудакова, С. В., Регеци, И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // *Libri Magistri*. – 2018. – Вып. 6. Аксиологический диалог культур. – С. 76–92.
13. Франк, С. Религиозность Пушкина / С. Франк // *Пушкин в русской философской критике*. – М.: Книга, 1990. – С. 472–473.
14. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
15. Shelley, P. S.: *Shelley's poems: in two volumes* / introduction by A. H. Koszul. – London: Dent New York: E.P. Dutton, 1953. – Vol. 1. *Lyrics & shorter poems*. Repr.

References

1. Gershenzon, M. Mudrost' Pushkina [Pushkin's Wisdom] // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike Pushkin's Wisdom [Pushkin in Russian philosophical criticism]. – Moscow: Kniga, 1990. – Pp. 207–243.
2. Drozda, M. Narrativnye maski russkoj hudozhestvennoj prozy [Narrative masks of Russian prose] // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – Pp. 291–547.
3. Lotman, Ju. M. Pushkin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1940–1990. «Evgenij Onegin» Kommentarij [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes 1940-1990. "Eugene Onegin". Commentary]. – St. Petersburg, Art, 2003. – 847 p.
4. Merezhkovskij, D. S. L. Tolstoj i Dostoevskij [Elektronnyj resurs]. – Izd. 2-e. – T.1 – St. Petersburg: Izd. zhurn. «Mir iskusstva», 1901 // Nacional'naja biblioteka. – URL: https://xn--90ax2c.xn--plai/catalog/002348_000066_000000080/viewer/.
5. Ovsjaniko-Kulikovskij, D. N. «Dramaticheskie opyty». Psihologija zlyh strastej ["Dramatic Experiments." Psychology of evil passions] // Ovsjaniko-Kulikovskij D. N. Literaturno-kriticheskie raboty [literary-critical works]: v 2 t. – Moscow, Imaginative Literature, 1989. – T. 1. – Pp. 377–434.
6. Platon. Pir / per. S. K. Apta // Platon. Soch.: v 4 t. / Pod obshh. red. A. F. Loseva i V. F. Asmusa; Per. s drevnegrech. – T. 2 – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta «Izd-vo Olega Abyshko», 2007. – Pp. 97–160.
7. Poddubnaja, R. «Pir vo vremja chumy» A. S. Pushkina: opyt celostnogo analiza idejno-hudozhestvennoj struktury [Pushkin's "Feast in the time of the Plague": Experience of holistic analysis of the ideological and artistic structure] // Studia Rossica Posnaniensia. – 1976. – № 8. – Pp. 19–43.
8. Polockaja, Je. A. Vnutrennjaja ironija v rasskazah i povestjah Chehova [Internal irony in Chekhov's stories and novels] // Masterstvo russkih klassikov [Mastery of Russian classics]. – Moscow, Soviet writer, 1969. – S. 438–493.
9. Pushkin, A. S. Kamennyj gost' // Pushkin, A. S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. – T. 5. – L.: Nauka, Leningrad. otdelenie, 1978. – S. 316–350.

BETWEEN LIFE AND DEATH (THE IMAGE OF "FEAST"
IN THE CONTEXT OF THE SMALL TRAGEDY
BY A.S. PUSHKIN "FEAST IN THE TIME OF THE PLAGUE")

Ildikó Regéczi

Associate Professor, Academic degree: kandidátus (PhD) degree
in literature, dr. habil. in literature and cultural studies,
Institute of Slavic Studies, University of Debrecen
(Debrecen, Hungary)

Svetlana V. Rudakova
Doctor of Philology, Professor,
Department of Linguistics and Literary Studies,
Nosov Magnitogorsk State Technical University
(Magnitogorsk, Russia)

Abstract

In the previous part (the first one) of our article we considered the peculiarities of the parties of characters on the verge of life and death, putting the motif of the feast in Pushkin's "Little tragedy" "The feast during the plague" in the center of our study. In this article we intend to follow the same path, but at the same time also include in the analysis the philosophical work of Plato "The Feast". As we have already noted before, due to the peculiarities of the genre, Pushkin at first hesitated about the definition of the genre. From this point of view it is important to emphasize the fact that, although all the names that have arisen in connection with small tragedies - "dramatic scenes", "dramatic essays", "dramatic studies" and "experiences of dramatic studies" - contain an element of drama, Pushkin at the same time considers it necessary to hint at the nature of the prosaic text, which is located in the border zone of the epic and, to be more specific, of literature and philosophy (essays, studies, experiences). In spite of the fact that, in the end, the author decides to emphasize the dramatic element, the definitions which have been encountered before, make it clear that he understands the fact that although the texts reveal and comprehend this or that question through the use of artistic means, they also reveal the features of the interpretive, analytical, philosophical treatise. From this point of view it is possible to show that here, first of all, multiactual, dramatic works with a closed structure (which is hinted at by the definition of "small") that cannot be considered traditional, are not born but the texts that try to show any situation or life event with the help of tools of thinking, while dialogical character and dramatic structure are most suitable for creating understanding and aspiration.



Поступила в редакцию 05.08.2019

*Д. Вальчак¹
Варшавский университет
dorota.walczak1990@gmail.com*

**СВЕТЛОЕ ВОСПОМИНАНИЕ ДЕТСТВА
И ПОТЕРЯННОЙ РОДИНЫ: МОТИВ ИКОНЫ
В ПРОЗЕ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»
И. С. ШМЕЛЕВА И «РОТОНДА» И. Д. СУРГУЧЕВА)**

Настоящая статья посвящена анализу способа представления и установлению функции мотива иконы в прозе русских писателей – эмигрантов первой волны на примере двух знаковых для неё произведений – романов «Лето Господне» (1944) И. С. Шмелева и «Ротонда» (1928) И. Д. Сургучева. Автором доказывается, что несмотря на большие мировоззренческие различия между обеими рассматриваемыми авторами, а также заметную на первый взгляд разницу в жанрах анализируемых журналов («Лето Господне» – автобиографический роман, в котором жизнь в России конца XIX века указана с перспективы ребенка, а «Ротонда» – модернистский роман с элементами мистицизма и автобиографизма, в котором повествование ведется от лица зрелого человека – русского эмигранта, живущего в Западной Европе), оба романа объединяет способ представления иконы как части родной культуры нынешних изгнанников, чего-то, ассоциирующегося в их сознаний с их светлым, безмятежным детством, проведенным еще в старой предреволюционной России.

Сопоставительный анализ обеих произведений эмигрантской прозы доказывает, что мотив иконы играет в них значимую роль. И Шмелев, и Сургучев в момент написания своих романов уже прекрасно сознавали, что нет возврата к старой, ушедшей в прошлое реальности, и, тем не менее, старались её сохранить: первый – описывая традиции своего отчего дома, второй – изобразив героя, который в чуждой себе среде ищет субститут родной культуры, обращаясь к католической скульптуре как к православной иконе.

¹ Вальчак Дорота, аспирант исторического факультета, магистр исторических наук, Варшавский университет, г. Варшава, Республика Польша.

Ключевые слова: икона, мотив, воспоминание, альтер-эго, эмиграционная проза, эмигранты первой волны, И. С. Шмелев, И. Д. Сургучев

После октябрьской революции 1917 г. политическая эмиграция из Советской России стала поистине массовым явлением. Все те, кто неприемлемым для себя жить под правлением большевиков, старались, если только была такая возможность, покинуть страну и переехать в Западную Европу. В то же время у так называемых эмигрантов первой волны (уехавших сразу после прихода к власти большевиков), среди которых было много писателей и других деятелей культуры, проявлялось сильное стремление к сохранению духовной и культурной связи с потерянной родиной. Как пишет выдающаяся исследовательница русской эмигрантской прозы Л. Г. Березовая, эмигранты «стремились создать сообщество, установить связи, устоять против ассимиляции, не раствориться в приютивших их народах» [1, 4]. К тому же сознание того, что невосвратимо закончился важный период русской истории и культуры пришло к ним довольно рано.

Одним из основополагающих элементов русской культуры является православие с его главным атрибутом – иконой. Частое появление мотива иконы в русской эмигрантской прозе показывает, что изгнанники обращались к православному образу как к символу потерянной родины, воспоминанию детства. Целью настоящей статьи является проанализировать способ указания и функции мотива иконы в прозе эмигрантов первой волны на основании двух характерных для нее произведений – романа И. С. Шмелева «Лето Господне» и менее известного, но тоже характерного для своей эпохи романа «Ротонда» И. Д. Сургучева.

Иван Сергеевич Шмелев (1873 – 1950), происходил из старинного купеческого рода Шмелевых, в раннем детстве получил консервативное религиозное воспитание. До революции будущий писатель не занимался литературной деятельностью – в 1898 г. закончил юридический факультет Московского университета, потом служил чиновником по особым поручениям казенной палаты Министерства внутренних дел во Владимире. Февральскую революцию Шмелев принял с надеждой и энтузиазмом, но по ходу событий вскоре разочаровался в первоначальных идеях. Октябрьскую революцию он не принял совершенно. В 1918 г. вместе с семьей переехал в контролируемый белой гвардией Крым. Осенью 1920 г., когда полуостров был занят Красной Армией, сам Шмелев был временно арестован, а его единственный сын Сергей Сергеевич, офицер царской

армии – расстрелян. Семейная трагедия обернулась для Шмелева тяжелой депрессией. Он сначала переехал в Москву, а в 1922 г., при первой же возможности, вместе с женой покинул советскую Россию навсегда, эмигрировав сначала в Берлин, а потом в Париж, где и остался до конца своей жизни. В Париже Шмелев опубликовал свои воспоминания о событиях Гражданской войны в Крыму – роман «Солнце мертвых» (1923), принесший ему не только мировую известность, но даже номинацию на Нобелевскую премию в 1931 г. В своих сочинениях писатель часто возвращался к воспоминаниям проведенного в России детства.

Изданный в 1944 г. в Париже (в России роман впервые был опубликован в 1990 г., а с тех пор многократно переиздавался) автобиографический роман «Лето Господне» содержит описание жизни патриархальной московской купеческой семьи конца XIX века. В этом произведении, написанном от лица маленького мальчика (альтер-эго самого Шмелева), писатель воссоздал уклад жизни через призму церковного богослужебного года. Автором описаны церковные службы, молитвы, обычаи, а немаловажное место в романе отведено описанию икон.

Взгляд на икону с детской перспективы – прием известный в русской литературе и использующийся, например, в «Неточке Незвановой» Федора Достоевского (1847) или в автобиографической трилогии Максима Горького «Детство. В людях. Мои университеты», но в романе «Лето Господне» речь идет не просто о взгляде на образ с точки зрения ребенка, а именно – о воспоминаниях пожилого верующего писателя-эмигранта, скорбящего о безвозвратно потерянной родине, которую олицетворяет для него внушенная ему в детстве православная вера с ее наглядным атрибутом – иконой.

Уже в начале романа говорится о находящейся в передней купеческого дома «красноватой иконе Распятия, очень старой, от покойной прабабушки, которая ходила по старой вере», перед которой отец главного героя в Чистый понедельник зажигает особую «постную» лампадку голого стекла, которая будет «негасимо гореть до Пасхи» [8, 152]. В этой сцене очень хорошо просматривается верность семейной традиции и уважение предков через почитание принадлежавших им когда-то икон, считавшихся более «намоленными», то есть более действенными. В патриархальном доме героя существуют свои обычаи, даже цвета лампадок меняются в зависимости от периода богослужебного года.

Иконы окружают мальчика постоянно – в родном доме, в церкви... Даже его умершему отцу первым делом положили в руки небольшую иконку, чтобы она проводила его в последний путь [8, 554].

В зависимости от времени церковного года ребенок «сталкивается» с разными изображениями. В Страстную пятницу на героя-рассказчика сильное впечатление оказывает вынос в церкви плащаницы. Вот что он говорит по этому поводу:

«В церкви выносят Плащаницу. Мне грустно: Спаситель умер. Но уже бьется радость: воскреснет, завтра! Золотой гроб, святой. Смерть – это только так – все воскреснут. Я сегодня читал в Евангелии, что гробы отверзлись и тела многих усопших святых воскресли. И мне хочется стать святым навертываются даже слезы. Горкин ведет прикладываться. Плащаница увита розами. Под кисеей, с золотыми херувимами, лежит Спаситель, зеленовато-бледный, с пронзенными руками. Пахнет священной розами» [8, 98].

Бессонной ночью мальчик разбирается в своих дневных ощущениях и переживаниях, связанных с Плащаницей. Воспоминания от увиденного образа ведут его к твердому убеждению, что хотя Христос умер, он воскреснет, а вместе с ним и все другие умершие:

«Ночь. Смотрю на образ, и все во мне связывается с Христом: иллюминация, свечки, вертящиеся яички, молитвы, Ганька, старичок Горкин, который, пожалуй, умрет скоро... Но он воскреснет! И я когда-то умру, и все. И потом встретимся все... И Васька, который умер зимой от скарлатины, и сапожник Зола, певший с мальчишками про волхвов – все мы встретимся там. И Горкин будет вырезать винограды на пасочках, но какой-то другой, светлой, как беленькие души, которые я видел в поминание. Стоит Плащаница, в церкви, одна, горят лампы» [8, 199].

В данном фрагменте очень явно видна детская вера рассказчика, не допускающая никакого сомнения в внушенной ему взрослыми убежденности в Воскресении Христовом. Заслуживает внимания также и тот факт, что религиозные взгляды мальчика явно формировались под влиянием окружающих его иконографических образцов, и ребенок, будучи еще не в состоянии понимать православную символику, принимает эти образы буквально (упоминание о виденных на иконах «беленьких душах», которое приводит героя к убеждению, что души праведников и в самом деле белого цвета). Впоследствии, сидя у гроба умершего отца, герой так же будет надеяться на то, что увидит его белую душу, покидающую тело [8, 553].

В религиозном миропонимании главного героя, безусловно, есть место чуду, его вера является поистине «детской», радостной, полной надежды. Даже рассматривая фарфоровое пасхальное яичко,

полученное от отца, герой и вправду верит словам своей старой няни, что внутри яичка можно увидеть ангела:

«Чудесная панорамка в нем [в фарфоровом пасхальном яичке – Д. В.] <...>. За золотыми и голубыми цветочками бессмертника и мохом, за стеклышком в золотом ободке видится в глубине картинка: белоснежный Христос с хоругвью воскрес из Гроба. Рассказывала мне няня, что, если смотреть за стеклышко, долго – долго, увидишь живого ангелочка» [8, 203].

Заметим в скобках, что изображение Христа с хоругвью в руке, выходящего из могилы не православного, а католического происхождения, и такого рода иконы появляются в России только в XVII столетии. Несмотря на то, что семья героя является очень традиционной и патриархальной, видимо, отец мальчика не осознает чужого происхождения иконографического сюжета, тем более, что в романе неоднократно упоминаются и другие лубочные картинки, подражающие, скорее всего, западным образцам, как, например, описанная подробно «Смерть грешника и смерть праведника» [8, 413].

Целая глава романа – «Царица Небесная» – была посвящена посещению родительского дома иконой Богоматери Иверской. Традиция посещать дома со считавшимся чудотворным Иверским образом сложилась уже в конце XVII века. Как пишет В. И. Лепехин, сохранились сведения, что «уже в 1693 г. ее выносили из часовни и возили по домам благочестивых москвичей или страждущих в болезнях» [3, 444]. Обычай посещения домов Владимирской иконой был описан и М. Горьким в его романе «В людях». В доме героя принесение иконы является ежегодным праздником, знаменовавшим начало весенних работ. Домашние ребенка твердо верят, что приглашение Богоматери Иверской хранит от всех несчастий. Сотрудник и друг отца героя, старик Горкин, говорит: «Наше дело опасное. Сушкин летось не приглашал [Иверскую икону – Д. В.] <...>. Какой пожар-то был!». В его высказывании просматривается определенная параллель с романом «На горах» Павла Ивановича Мельникова-Печерского, герой которого, купец Марко Данилыч Смолокуров, приобретает иконы для всех помещений новопостроенной им мастерской, чтобы только сохранить ее от пожара [4, 42–47]. В доме героя все тщательно готовятся к посещению «Небесной Царицы» – прибирается дом и его окружение, готовятся праздничные калачи., стараясь почтить «Владычицу»: «Двор прибрать, безобразия чтобы не было... Прошлый год понесли Владычицу мимо помойки!» [8, 241], – с осуждением говорит Василь Василич, приказчик отца главного героя.

Двор действительно прибирается, и восхищенный мальчик наблюдает, как на рассвете в его дом приезжает голубая, запряженная шестеркой лошадей карета с иконой Иверской Богоматери. Образ «встречают» иконы Спасителя и Николая Угодника, специально принесенные для этого события из Казанского собора. «Несут Спасителя и Николу Угодника от Казанской, с хоругвями, ставят на накрытые простынями стулья – встречать Владычицу», – говорит по этому поводу главный герой. Традиция встречать икону с домашними или местными иконами восходит еще к Византии, но очень хорошо укоренилась и на Руси.

В сознании ребенка Иверская икона становится как будто живым человеком, независимо от несших ее людей, самостоятельно продвигающимся в воздухе над замершей в благоговении толпой:

«Она наклоняется к народу... Она идет. Валятся под Нее травой, и тихо обходит Она проходит весь двор, все его заколулки и уголки, все переходы и навесы, лесные склады... Под ногами хрустит щепой, тонкие стружки путаются в ногах и волокутся. Идет к конюшням... Старый Антипушка, похожий на святого, падает перед Нею в дверях. За решетками денников постукивают копыта, смотрят из темноты пугливо лошади, поблескивая глазом. Ее продвигают краем, Она вошла. Ей поклонились лошади, и Она освятила их. Она же над всем Царица, Она – Небесная» [8, 219].

Характерно, что в описании ребенка иконе поклоняются не только люди, падающие ниц под проносимый над ними образ, но и животные – лошади, которые будто бы также сознательно поклоняются святыне. Сам же мальчик с грустью начинает ждать следующего года и следующего посещения Богородицы Иверской. Как напишет впоследствии В. И. Лепяхин, «главный след остается в душе отрока, который через много лет, будучи в изгнании вдали от родины и от того православного быта, который выпестовал его, написал такие проникновенные, сердечные, чистые и искренние строки о том, как возрастал он душевно и духовно под покровом Пресвятой Богородицы» [3, 450].

В отличие от творчества И. С. Шмелева, литературное наследие Ильи Дмитриевича Сургучева (1881–1956) все еще остается малоизвестным. Будущий писатель родился в Ставрополе и закончил с отличием местную духовную семинарию. Правда, впоследствии он не продолжил богословского образования и поступил в Санкт-Петербургский университет на факультет восточных языков, но семинарские годы оставили свой след в его более позднем творчестве. Сургучев уже в дореволюционный период стал видным

публицистом и признанным писателем, автором романа «Губернатор» (о котором положительно высказывался сам Максим Горький) и пьесы «Осенние скрипки», написанной по заказу Константина Станиславского. Но литературный талант Сургучева по-настоящему окреп только в эмиграции.

Сургучев так же, как и Шмелев, не принял Октябрьскую революцию, воспринимая ее как искушение, которому поддался русский народ. После неудачного участия в Белом движении, писатель эмигрировал в Константинополь, а оттуда в 1921 г. через Прагу в Париж. Там он продолжал свою литературную деятельность, а главной темой его произведения становится ностальгия по потерянной России. Сильной поддержкой является для него вера в Бога. И как вполне убедительно пишет А. А. Фокин в статье об эмигрантской пьесе Сургучева «Реки вавилонские», «любовь к России, наглядно показывает И. Д. Сургучев, и является той единственной силой, которая позволяет вырваться из болота, преодолеть любые границы: от реальных, государственных, до метафорических, существующих в каждой человеческой душе» [9, 75]. Похоже обстоит дело с самим известным произведением Сургучева – романом «Ротонда» (1928). По политическим причинам книга не издавалась в СССР и до самого последнего времени российский читатель мог с ним познакомиться исключительно в эмигрантском издании 1928 г. Только в 2015–2016 гг. произведение было опубликовано на родине писателя, в двух следующих книжках журнала «Ставропольская старина».

Из-за многогранности произведения очень трудно определить жанровую разновидность «Ротонды». С одной стороны, этот роман напрямую отсылает нас к традициям травелогов (сюжет романа строится как описание путешествия героя – русского дирижера-эмигранта по Западной Европе), а с другой – много в нем видений, снов, фантазии, относящихся скорее к мистической литературе. Как справедливо замечает Е. В. Никольский, само название романа – «Ротонда» – характерно для модернизма с его игрой со смыслами и стремлением к созданию своего рода загадок (одна из сцен романа разыгрывается в парижском ресторане Ротонда, но также по образцу архитектурной ротонды – по кругу – проходит путешествие героя, начавшееся и закончившееся в Антверпене) [5, 76].

Главного персонажа романа, от имени которого ведется повествование, можно считать в некотором смысле альтер-эго самого Сургучева. Это сорокалетний русский эмигрант, композитор, который, из-за отсутствия других перспектив, вынужден подрабатывать дирижером в оркестре карликов. Обоих – автора и его героя –

объединяет принадлежность к творческой профессии (несмотря на то, что литературный персонаж является музыкантом, тогда как сам Сургучев – драматург и писатель), а также всепоглощающее чувство одиночества, заброшенности, скорби по потерянной родине, неумение жить в новых условиях. В романе это подчеркнуто фактом, что уже в начале истории сообщается о том, что от героя уходит его первая жена, не вынесшая его сложного характера и переменчивых настроений.

Щемящая тоска по потерянной России, стране детства и молодости (на момент действия романа, в 1928 г., герою сорок лет, в момент отъезда с родины он был уже вполне взрослым и сформировавшимся человеком), является главной темой романа. Именно в связи с этой темой в «Ротонде» появляется и особо интересующий нас здесь мотив иконы.

Герой, не являющийся человеком глубоко верующим, воспринимает православие как элемент русской культурной традиции, что-то знакомое с детства, родное и близкое, но не до конца внутренне осмысленное, понятное. В романе есть сцена, одна из самых знаковых, когда рассказчик, будучи в состоянии глубокого духового кризиса и смятения (от него только что ушла жена), гуляет по Латинскому кварталу Парижа и заходит в старинную католическую церковь, где становится перед статуей Мадонны с Младенцем.

«Еще шаг – и я вижу самое Мадонну – Упование, которая сотворила столько чудес для бакалавров, для студентов, для счастливых жен и матерей. Она потупила глаза, молода и хороша собой. На ней и на ее ребенке надеты фольговые короны с некрасивыми и тусклыми камнями. Кругом – гвозди. На некоторых из них стоят свечи. Пустынно. Только у свечного ящика сидит старушонка в свинцовых очках» [6, 109].

Уже на первый взгляд хорошо видно, что герой Сургучева делает своеобразную компиляцию, тем самым соединяя несоединимое – православную икону Богоматери Упование и католическую статую Мадонны, изображения, характерные для совершенно разных конфессиональных и культурных традиций. Строгая и величественная Богоматерь Упование составляет большой контраст с той молодой и красивой девушкой, какой предстаёт перед нами скульптурная Мадонна из парижской церкви. Добавим, что статуи и скульптуры, как слишком материальный и реалистичный вид изображений, вовсе нехарактерны для православной традиции и вплоть до самого XVIII столетия появлялись в России очень редко, тогда как в западном христианстве они пользовались популярностью уже в раннем средневековье.

Герой интуитивно производит здесь тот мыслительный процесс, который, вслед за Б. А. Успенским позволительно назвать контаминацией. Правда, у Успенского контаминации поддавались языческие боги и христианские святые, имеющие схожую сферу деятельности, а здесь дело идет о Матери Христа, но, принимая во внимание все различия в отношении к ней в православной и католической традиции, это почти два разных персонажа.

Рассказчик подсознательно замечает разницу между ними обоими («И странное дело, к Иверской я обратился бы на «ты», здесь же само собой появилось западное «Вы»») [6, 109] – с некоторым удивлением констатирует он), но в своей спонтанной молитве об освобождении России от большевиков и восстановлении старого порядка, обращенной к статуе Мадонны, продолжает именовать её Богоматерью Упование:

«Матерь Божья, Упование, – говорил я потихоньку, так, чтобы старуха не видела, – Вам надо поднять ваши опущенные вежды и взглянуть на нас. Нам все труднее и труднее жить на чужой земле. Пора открыть нам ворота нашего дома. Мы уже стали забывать улицы своих городов, очертания своих гор, воздух своих степей, и, вероятно, пришли в упадок могилы отцов наших, и их надо поправить. Мы знаем, что по заслугам несем наказание наше, но не гневайтесь на нас до конца, сократите сроки и не входите в суд с рабами своими. Мы не смеем обещать Вам ни мраморных досок, ни золотых букв, но мы обещаем Вам сердце чистое и дух правый. Поторопитесь же, Упование, подымите вежды ваши» [6, 109–110].

Характерно, что рассказчик в своей странной молитве двоекратно повторяет: «Подымите вежды ваши», – тогда как лица, изображенные на православных иконах, смотрят прямо перед собой и как будто поддерживают зрительный контакт с обращающимся к ним верующим, католические статуи Мадонны смотрят в землю (что, в свою очередь, показывает скромность и смирение Девы Марии перед Божьей волей). Устремленный вниз взгляд Мадонны создает у героя впечатление равнодушия, отсутствия интереса с ее стороны и может углублять его грустное настроение.

И. Д. Сургучев – не единственный русский эмигрантский автор, в произведениях которого встречаем мотив молитвы иконе Богоматери с просьбой о возвращении старого, предреволюционного уклада жизни. Похожий мотив появляется, например, в стихотворных молитвах С. С. Бехтеева [2, 13]. Однако герой Сургучева имеет в виду именно быт, то есть привычную для него обстановку, то, к чему он привык за годы жизни в России.

Можно вполне согласиться с Е. В. Никольским, что в довольно хаотических и лишенных внутренней цельности воспоминаниях рассказчика-дирижера образ потерянной родины, в том числе и православия, возникает перед нами скорее на бытовом, чем на более возвышенном уровне. «Западное христианство, – пишет он в своей статье, – интересует героя с точки зрения реализации своих духовных потребностей. Догматические различия между католицизмом и православием (не принятие на христианском Востоке учения о Filioque и о непорочном зачатии Девы Марии, чистилище и непогрешимость папы в делах веры и т. д.) и политические разногласия между основными христианскими конфессиями героя не интересуют. Он видит в католицизме тот же путь к Богу, что и в православии, но некоторые различия уже культурного уровня привлекают его внимание» [5, 79].

Можно сказать, что в католической статуе Мадонны лишенный родины и родной почвы герой очень хочет увидеть привычную ему с детства Богоматерь Иверскую. Хочет – и видит, вне зависимости от всех различий между иконографическими конфессиональными традициями. Скульптура становится для него субститутотом утраченной родной православной культуры.

Сопоставительный анализ двух произведений эмигрантской прозы доказал, что мотив иконы играет в них значимую роль. Несмотря на большие мировоззренческие различия между обеими рассматриваемыми авторами – И. С. Шмелевым и И. Д. Сургучевым, а также заметную, на первый взгляд разницу, в жанрах анализируемых произведений («Лето Господне» – это автобиографический роман, в котором жизнь в России конца XIX века показана с перспективы ребенка, хотя книга была написана в 40-е годы, нет там упоминаний о революции, а «Ротонда» – модернистский роман с элементами мистицизма и автобиографизма, в котором повествование ведется от лица зрелого человека – русского эмигранта, уже десять лет после революции скитавшегося по Европе); романы объединяет способ изображения иконы как части родной культуры нынешних изгнанников, как чего-то, ассоциирующегося в их сознаний с их светлым, безмятежным детством, проведенным еще в старой предреволюционной России. Неслучайно у обоих авторов появляется Иверский образ Богородицы, почитание которого было сильно связано с Императорским домом [7]. Как Шмелев, так и Сургучев, в момент написания своих произведений прекрасно сознавал, что нет возврата к старой, ушедшей в прошлое реальности (с момента большевистской

революции прошло уже много лет), и, тем не менее, стараются ее сохранить: первый – описывая традиции своего отчего дома, второй – изображая героя, который в чуждой себе среде ищет субститут родной культуры, обращаясь к католической скульптуре как к православной иконе.

Литература

1. Березовая, Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–1930-е годы) / Л. Г. Березовая // Новый исторический вестник. – 2001. – № 5. – С. 1–33.
2. Вальчак, Д. «И больно мне глядеть на Твой Державный Лик...»: мотив иконы и образ Николая II в поэзии С. С. Бехтеева / Д. Вальчак // Libri Magistri. – 2019. – № 2 (8). – С. 11–21.
3. Лепяхин, В. И. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В. И. Лепяхин. – М.: Отчий дом, 2002. – 735 с.
4. Мельников-Печерский, П. И. Собр. соч.: в 8 т. / П. И. Мельников-Печерский. – Т. 6. – М.: Правда, 1976. – 479 с.
5. Никольский, Е. В. Поэтика и жанровое своеобразие романа И. Сургучева «Ротонда» / Е. В. Никольский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – № 4 (16). – С. 76–83.
6. Сургучев, И. Д. Ротонда / И. Д. Сургучев // Литературное Ставрополье. – 2015. – № 4. – С. 5–143.
7. Толстая, Т. В., Турилов, А. А., Э., П. А., Гусева, Э. К., Э., П. И. Иверская икона Божией Матери [Электронный ресурс] / Т. В. Толстая, А. А. Турилов, П. А. Э., Э. К. Гусева, П. И. Э. // Православная энциклопедия. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/293359.html>.
8. Шмелев, И. С. Лето Господне / И. С. Шмелев // И. С. Шмелев Лето Господне: Богомолье; Лето Господне: Повести. – М.: ТЕРРА, 1997. – 592 с.
9. Фокин, А. А. Прологомены в пьесе И. Д. Сургучева «Реки вавилонские» / А. А. Фокин // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2006. – № 45 – С. 74–81.

References

1. Berezovaya, L. G. Kul'tura russkoy emigratsii (1920–1930-e gody) [Culture of Russian emigration (1920–1930s)] // Novyy istoricheskiy vestnik [New Historical Journal]. – № 5(2001). – Pp. 1–33.
2. Walczak, D. «I bol'no mne glyadet' na Tvoy Derzhavnyy Lik...»: motiv ikony i obraz Nikolaya II v poezii S. S. Bekhteyeva [„And it hurts

me to look at Your Sovereign Face ...”: the motive of the icon and the image of Nicholas II in the poetry of S. S. Bekhteev] // *Libri Magistri*. – № 2 (8). – Pp. 11–21.

3. Lepakhin, V. I. Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature: ikona i ikonopochitaniye, ikonopis' i ikonopistsy [Icon in Russian literature: icon and icon veneration, iconography and icon painters]. – Moscow: Otchiy dom, 2002. – 735 p.

4. Mel'nikov-Pecherskiy, P. I. Sobraniye sochineniy: v 8 t. [Works in 8 volumes]. – Vol. 6. – Moscow.: Pravda, 1976. – 479 p.

5. Nikol'skiy, Ye. V. Poetika i zhanrovoye svoyeobraziye romana I. Surgucheva «Rotonda» [Poetics and genre originality of the novel “The Rotonda” by I. Surguchev] // *Vestnik Chelyabinskoy gosudrastvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. – 2008. – № 4(16). – Pp. 76–83.

6. Surguchev, I. D. Rotonda [The Rotonda] // *Literaturnoye Stavropol'ye* [The literary Stavropol]. – № 4 (2015). – Pp. 5–143.

7. Tolstaya, T. V., Turilov, A. A., E., P. A., Guseva, E. K., Iverskaya ikona Bozhiyey Materi [The Iverskaya Icon of the Mother of God] // *Orthodox encyclopedia* // *Pravoslavnaya entsiklopediya*. – Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya». – 2009. – URL: <http://www.pravenc.ru/text/293359.html>

8. Shmelev, I. S. Leto Gospodne [Summer of the Lord] // Shmelev I. S. Leto Gospodne: Bogomol'ye; Leto Gospodne: Povesti [Bogomolie; Summer of the Lord: Novels], Moscow: TERRA, 1997. – 592 p.

9. Fokin A. A. Prolegomeny v p'yese I. D. Surgucheva «Reki vavilonskiye» [Prolegomena in the play by I. D. Surguchev “Rivers of Babylon”] // *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Stavropol State University]. – № 45 (2006). – Pp. 74–81.

SWEET MEMORIES OF CHILDHOOD AND LOST MOTHERLAND:
MOTIF OF THE ICON IN THE PROSE OF THE FIRST WAVE
RUSSIAN EMIGRANTS (ON THE BASIS OF NOVELS "SUMMER
OF THE LORD" BY IVAN SHMELYEV
AND "THE ROTONDA" BY ILYA SURGUCHEV)

Dorota Walczak

Master of History, master of Art History, master of Philology,
PhD student at the Faculty of History
University of Warsaw
(Warsaw, Poland)

Abstract

This article is devoted to the analysis of the way of presenting and establishing the function of the motive of the icon in prose of Russian writers – emigrants of the first wave based on two significant works – the novels – Ivan Shmelyev's "The Summer of the Lord" (1944) and "The Rotonda" (1928) by Ilya Surguchev. The author proves that despite the large ideological differences and the genre ones between the two authors of the analyzed magazines ("Summer of the Lord" is an autobiographical novel, in which life in Russia at the end of the 19th century is indicated from the perspective of a child, and Rotunda is a modernist novel with elements of mysticism and autobiography, in which the narration is on behalf of a mature person – a Russian émigré living in Western Europe), both novels are united by the method of indicating the icon as a part of the native culture of the present exiles, something associated in their minds with their bright, serene childhood, spent back in old pre-revolutionary Russia.

A comparative analysis of both works of emigre prose proves that the motive of the icon plays a significant role in them. Both Shmelev and Surguchev at the time of writing their works, were already well aware that there was no return to the old, past reality, and, nevertheless, they were trying to preserve it – the first one, describing the traditions of his paternal house, the second - portraying the character who in an alien environment, was looking for a substitute for his native culture, referring to Catholic sculpture as an Orthodox icon.

Keywords: icon, motive, memory, alter-ego, emigration prose, first-wave emigrants, Ivan Shmelev, Ilya Surguchev

Поступила в редакцию 15.06.2019

РАЗДЕЛ III. КОМПАРАТИВИСТИКА СЕГОДНЯ: ЗАДАЧИ – ИДЕИ – ШКОЛЫ

ББК 83.3
УДК 8.82.02/.09

Е. В. Никольский¹
Карпатский университет имени Августина Волошина
eugenius-09@ukr.net

Д. Вальчак²
Варшавский университет
dorota.walczak1990@gmail.com

ТИП «ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ («ZBĘDNY CZŁOWIEK» VS. «WONATER WERTEROWSKI»)

«Лишний человек» – один из более распространенных типов персонажей в русской литературе XIX, XX и XXI веков. Это одухотворенная личность, умная, образованная и критически мыслящая, но, тем не менее, не вписывающаяся в мейнстрим той политической эпохи, в которой ей приходится жить и действовать, осознающая свою отчужденность от других людей. Лишний человек отвергает общество, а общество, в свою очередь, отвергает его. Он – хороший показатель всех общественных недугов исторической эпохи, с которой связан. К типичным представителям лишних людей в русской литературе исследователи обычно относят героев «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Обломова» И. А. Гончарова и др.

В польской литературе, которая по историческим причинам всегда была тесно связана с русской, присутствуют многие персонажи, очень похожие на тип «лишнего человека», хотя сам термин «лишний человек» (польск. «zbędny człowiek») употребляется в польском

¹Никольский Евгений Владимирович, доктор филологических наук (Dr. hab), профессор, доктор богословия, магистр религиоведения, эксперт Научно-издательского совета по изданию Полного собрания творения святителя Феофана, Затворника Вышенского, Карпатский университет имени Августина Волошина, г. Ужгород, Украина.

²Вальчак Дорота, аспирант исторического факультета, магистр исторических наук, Варшавский университет, г. Варшава, Республика Польша.

литературоведении исключительно по отношению к героям русской словесности. По отношению к персонажам польской литературы иногда встречается название «вертеровский герой» (польск. «bohater werterowski»), чаще же подобные герои вообще остаются неназванными.

В настоящей статье предпринимается новаторская попытка сопоставительного анализа образа «лишнего человека» в русской и польской литературах. Авторами анализируются все главные произведения русской и польской литературы, в которых присутствует данный мотив, и выявляются аналогии между способом изображения в них «лишнего человека».

Ключевые слова: лишний человек, вертеровский герой, русская литература, польская литература, отчужденность, мейнстрим

«Лишний человек» – один из знаковых типов персонажей, характерных для русской литературы XIX, XX, а даже и XXI века.

Согласно словарной статье из «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина, «лишний человек» – это социально-психологический тип, запечатленный в русской литературе первой половины XIX века [4]. Для него характерно отчуждение от официальной России и от родной социальной среды (обычно дворянской), интеллектуальное и нравственное превосходство над своим окружением, и в то же время душевная усталость, глубокий скептицизм (то есть особенное сомнение в надёжности истины), а также разлад между словом и делом. Наименование «лишний человек» вошло во всеобщее употребление после публикации в 1850 г. «Дневника лишнего человека» Ивана Тургенева. Однако черты этого литературного типа можно заметить и раньше: у Грибоедова их имеет герой комедии «Горе от ума» Чацкий, затем пушкинский Евгений Онегин, лермонтовский Печорин, Бельтов у А. И. Герцена [4].

По типологии, предложенной Е. В. Никольским, «лишний человек» – человек хорошо образованный, но будучи не в состоянии найти свое место в жизни, осознающий и чувствующий собственную отчужденность от остальных членов общества и потому зачастую бессемейный, страдающий от неразделённой любви. «Лишний человек» предъявляет завышенные требования к ближним и к жизни, а в случае, если его надежды не сбываются, он способен на необдуманные поступки, вплоть до отказа от жизни, самоубийства, такого героя может ждать и нелепая смерть [5].

В лексиконе «Идеи в России» под редакцией Анджея дэ Лазари понятие «лишний человек» определяется как термин, принятый в художественной, публицистической и научной литературе и применяемый к поколению интеллигенции 40-ых годов. «Лишние люди» – это герои с огромным интеллектуальным потенциалом и нравственными достоинствами, однако герои эти не способны действовать ни индивидуально, ни в обществе из-за отсутствия веры в успех своих действий. Известные благодаря многочисленным литературным мемуарам и эпистолярным произведениям лишние люди составляют групповой портрет поколения, его жизненных путей и литературно-философских увлечений. Лишние люди представляют последнее поколение дворянства, которое ещё пользовалось монопольным правом на интеллектуальное превосходство в России [12].

В детстве «лишний человек» соприкоснулся с наполеоновской историей, а в молодости – с идеями декабристов, однако сам никогда не предпринимал участие в политической деятельности. Домашнее образование получил в помещичьей семье, а потом продолжал его, как правило, в университете, где увлекался философией Гегеля, находя в ней оправдание своей пассивности и подчиненности объективным историческим законам. Очередное поражение «лишнего человека» – это любовное испытание, которое подтверждает его неспособность взять на себя ответственность. За ним следует бесконечное путешествие за границей или бегство. Смерть «лишнего человека» является последним доказательством его «ненужной» жизни.

По словам Ю. В. Манна, в западноевропейской литературе также есть подобного рода герой, представленный как человек, разочарованный в социальном прогрессе [4]. Однако в России противоречия общественной ситуации, контраст между цивилизацией и рабством выдвинули «лишнего человека» на более видное место, повышая драматизм и интенсивность его переживаний, но в то же время они усилили его слабые стороны, такие как непоследовательность и неспособность к активному вмешательству в жизнь.

«Лишний человек» – одухотворенная личность, не вписывающаяся в мейнстрим эпохи, в которой живет, но и активно не борющаяся с устоявшимся общественным мнением. Можно сказать, что общество отвергает героя, а герой отвергает общество. Это и отличает лишнего человека от другого, довольно похожего на него типа персонажа – «героя времени», всё-таки имеющего какой-то идеал, пусть и не всегда осознанный, который он защищает и во имя которого он живет и действует. Для героя времени характерна активная позиция, а для лишнего человека – по преимуществу пассивная. Данные два типа

являются близкородственными, и зачастую герои русской классики относятся исследователями то к одному из них, то к другому.

У «лишних людей» жизненного идеала нет, они зачастую сами не знают, во что верят и ради чего живут. К «лишним людям» исследователи обычно причисляют пушкинского Евгения Онегина, лермонтовского Григория Печорина, тургеневского Рудина, гончаровского Обломова, Николая Ставрогина Достоевского и многих других. В рамках данной статьи мы также их рассматриваем в этой категории, хотя не исключаем и иных трактовок и уточнений. «Лишний человек» – порождение эпохи, в которой живет, показатель социальных и общественных недугов.

В общем, более широком контекст тип «лишнего человека» возник как переосмысление романтического героя в реалистическом произведении, в котором автор уже не восторгается гордым одиночкой, вступающим в бой с силами природы или с обществом, а исследует причины его скептицизма, отчужденности от общества, сильные и слабые стороны его характера, противоречия между поведением и его внутренним миром. Существенным изменением в трактовке «лишнего человека» становится отказ от просветительских, морализаторских установок во имя максимально полного и беспристрастного анализа, отражения душевных движений героя, что связано с утверждением ценности отдельного человека и интересом к истории человеческой души.

Необходимо отметить, что тип «лишнего человека» обусловлен не только на внутренними качествами личности, он определяется и внешними обстоятельствами общественно-исторической жизни России, такими как стремление к демократизации, декабристское восстание и его плачевный итог.

В шестидесятые годы XIX века начался спор о том, кем является «лишний человек», что он внёс в русскую культуру и почему именно он вызывает столько разногласий? Этот спор был связан с появлением типа «нового человека», на которого возлагали большие надежды и которому должно было принадлежать будущее. Но такие люди составляли меньшинство. Их сравнивали с лишними людьми и подчёркивали, что они сильнее и нужнее в жизни. Спор начал Николай Чернышевский в критической статье «Русский человек па rendez-vous», которая была откликом на повесть И. С. Тургенева «Ася». Поведение главного героя произведения, который не мог определиться в своём выборе, слишком много размышлял и не умел действовать, что привело к потере любимой женщины. По словам Чернышевского, такая ситуация знакома ему из жизни и напоминает встречу с людьми сороковых годов. В дальнейшем с переоценкой данного понятия выступил и

Ф. М. Достоевский, осудив индивидуализм такого героя и оторванность от народной почвы.

Критический взгляд на это явление продемонстрировал и Николай Добролюбов в статье 1859 года «Литературные мелочи прошлого года», в которой он упрекал авторов в изображении того, что давно известно, и в недостатке желания поменять мир в лучшую сторону, без оглядки на ненормальные, болезненные социальные явления. В этом же году Добролюбов написал статью «Что такое обломовщина?», где поставил главного героя романа Обломов в один ряд с лишними людьми, утверждая, что он является результатом развития такого рода личности. Критик указал общую черту таких героев – неспособность к действию.

Именно она являлась причиной всего плохого в герое и приносила несчастье окружающим. Добролюбов отмечал, что такого рода люди составляют угрозу для общества. С защитой «лишних людей» выступил Александр Герцен, подчёркивая, что они являются не паразитами, а жертвами общества и действительности, в которой им пришлось жить. По мнению Герцена, пассивность «лишних людей» была и болезнью души, и результатом столкновения русского человека с европейской культурой: так как Россия отставала по развитию от европейских стран, у её жителей не было возможности состояться как личностям. Тем не менее, именно в «лишнем человеке» Герцен видел потенциал, которого не хватало России. Люди сороковых годов страдали, так как хотели многое предложить своей стране, стране, которой не хватало возможностей, чтобы использовать их потенциал. Можно сказать, что «лишний человек» представлял собой динамический тип, который российская действительность отвергла. Единственное, в чём Герцен согласился с другими критиками, было утверждение, что время «лишнего человека» закончилось.

Но торопиться с таким выводом было рано. Как показала практика литературы и жизни не только России и Польши, но и Китая [9], а также Турции [6], лишний человек не исчез, герои подобного типа обнаруживаются и в XX веке, и в третьем тысячелетии. И, начиная с XIX в., образ «лишнего человека» надолго стал предметом исследований не только русских, но и иностранных литературоведов. Этот герой, одинокий, отвергнутый обществом или сам отвергший общество, не был только плодом литературной фантазии. Он стал своеобразным болезненным явлением жизни, порождением кризиса общественной системы.

В польском литературоведении термин «лишний человек» (польск. «zbędny człowiek») используется только и исключительно по отношению к героям русской словесности, как классической,

так и современной (вплоть до прозы Э. Лимонова [11]), но, тем не менее, в польской литературе, по историческим обстоятельствам всегда довольно тесно связанной с русской, существуют очень похожие типы литературных персонажей, хотя польские исследователи и называют их по-другому, неоднократно обращаясь к понятиям концепции «антигероя» [3], [13]. В польской литературе эпохи романтизма данный тип героя определяется как «вертеровский» (польск. «bohater werteryczny») или «bohater werterowski»), по имени героя одноименной книги И. В. Гете. Конечно же, «Вертер» Гете был популярен и в России, но по какой-то причине термин «вертеровский герой» в русском литературоведении не прижился, но, тем не менее, именно вертеровский тип (в российском варианте скрещенный с байроническим [1]; [2]), стоит у истоков архетипа «лишнего человека».

Главной задачей настоящей статьи является выявление аналогий и различий в трактовке «лишнего человека» в русской и польской литературах. С этой целью пересмотрим все главные произведения русской и польской прозы XIX, XX, XXI столетий, проводя сравнительный анализ представленных в них типов «лишних людей».

С исторической точки зрения можно сказать, что неким общим первоисточником для обоих типов персонажей – «вертеровского героя» и «лишнего человека» – является на шумевший в свое время сентиментальный роман в письмах «Страдания юного Вертера» (1774), принадлежавший перу И. В. Гете и относившийся к раннему этапу становления романтизма, так называемому периоду «бури и натиска». Главный персонаж романа – молодой человек по имени Вертер – чувствует свою отчужденность от остальных людей, живет в своем замкнутом мире поэзии и собственных грез, слишком много ожидает от жизни. Когда его желание (а скорее, каприз, так как он на самом деле не был способен к любви) не сбылось – его избранница Лотта предпочла ему практичного и уравновешенного Альберта, Вертер решил свести счеты с жизнью. «Страдания юного Вертера» носят в некоторой степени автобиографический характер, поэт рассказал в нём о своей собственной юношеской любви, кроме того, главный герой наделен некоторыми чертами друга Гете, который пришел к суициду из-за несчастной любви. Персонаж Гете, конечно же, наследовал и многие черты шекспировского Гамлета – нерешительность, неспособность к действию, мечтательность, экзальтированность, завышенные требования к жизни, презрение к общественному мнению. В конце XVIII и в начале XIX в. роман Гете пользовался огромной популярностью, а его распространение вызвало в Европе волну подражающих самоубийств, впоследствии получившую название «эффекта Вертера».

Роман Гете был очень хорошо известен, детально изучен как в России, так и в Польше, которая, в основе своей, после 1815 г. и Венского конгресса становится уже практически частью Российской империи. Самые ранние примеры данного типажа (вертеровского героя) относятся еще к 20-м годам.

Итак, образцовым «лишним человеком» многими считается Александр Чацкий, герой пьесы А. А. Грибоедова «Горе от ума» (1822–1824). Чацкий – человек незаурядного ума, но страдает максимализмом, презирает мнение толпы, из-за чего вскоре после возвращения из-за границы был воспринят как сумасшедший.

Его отличает активная гражданская позиция, проблемы общества воспринимает как свои собственные, это напоминает нравственные установки декабристов. Чацкий охотно высказывает своё мнение по разным вопросам и часто вступает в конфликты со многими дворянами на тему крепостного права, государственной службы, науки и культуры, языка и традиций. Его отличает жажда справедливости, желание мыслить самостоятельно, служить Отечеству, при этом с пользой для прогресса. Он выделяется среди других действующих лиц комедии своей речью, образованностью и способом мышления. Московских дворян раздражают эти качества, и они считают его опасным для общества. Герой одинок, так как его никто не понимает и не хочет с ним говорить. Чацкого скорее даже избегают, его монологи на приёме у Фамусова неуместны, никто не желает прислушиваться к его мнению. Он разочаровывается и чувствует себя ненужным и оскорблённым. Одарённость, желание думать самостоятельно и стремление к прогрессу, но в то же время глубокое одиночество, разочарование являются чертами, которые затем будут проявляться и в образе лишнего человека.

Причиной кризиса и разочарования жизнью персонажа послужила, опять же, несчастливая любовь – Чацкий не может понять, как и почему его возлюбленная, Софья Фамусова, предпочла ему другого, потому решает навсегда покинуть общество. Вертеровские (и гамлетовские) черты здесь налицо: презрение к общественной морали, завышенные требования к жизни, разочарование в любви, – эти качества ведут к скороспелым и необдуманным поступкам (правда, не к самоубийству – «Горе от ума» это все-таки комедия).

У более поздних репрезентантов лишних людей – Евгения Онегина, героя одноименного романа А. С. Пушкина (1823–1831), и Григория Печорина, персонажа «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова (1839–1840), вертеровские черты – разочарованность, презрение к общественным установкам,

отчужденность, несчастливая любовь – сочетаются с чертами другого типа романтического героя, так называемого «байронического» персонажа, такими, как высокомерие, доходящее до цинизма, избалованность, гипертрофированное самомнение и эгоизм.

В творчестве М. Ю. Лермонтова образ, наделенный похожими чертами, находим в романе «Герой нашего времени» (1838–1840). В его центральном персонаже Печорине отразилось развитие общественного и личного самосознания – черта, характерная для передовых людей тридцатых годов XIX века. Поэтому впервые в русской литературе герой сам пытается понять причины своего несчастья, своё отличие от других. Он одарён разнообразными способностями, обладает ярким личностными качествами, но у него не получается применить их в жизни. Печорин в молодости много развлекался, у него были связи с женщинами, но очень скоро всё ему наскучило. Он начал понимать, что светское общество убивает в человеке душу и сердце. Главный герой в дневнике много рассуждает о своей жизни, ищет её смысл, находит оправдание многим своим поступкам. Он боится настоящих чувств, ответственности, поэтому не умеет любить. Печорин по натуре – эгоист, он думает только о себе, этим приносит зло и несчастье другим. Главный герой утверждает, что его таким сделало общество, так как когда-то его обманывали, оскорбляли, не верили ему. Финалом истории героя, из которого мы узнаем, что герой умирает где-то по дороге из Персии, автор хочет нам показать, что в мире противоречий нет места человеку, стремящемуся к гармонии. Создавая образ Печорина, Лермонтов помогает читателю понять трагизм его судьбы, которая определяется влиянием воспитания, горького опыта прошлого и таких качеств характера, как безразличие к людям и эгоизм.

Многие черты лишнего человека заметны в образе Владимира Бельтова – героя повести А. И. Герцена «Кто виноват?», написанной в 1847 году. Бельтов получил прекрасное образование и воспитание, но смотрел на мир слишком оптимистично. Этот герой находил разные занятия, но ничто его не удовлетворяло, так как он слишком много размышлял и во всём сомневался. Черта, которая не позволяет ему действовать, – это трусость перед жизнью, поэтому он не умеет принимать решение. Трусость ведёт к гибели человека как личности, она блокирует его действия, что и произошло с Бельтовым, который так и не нашёл своё место в жизни, потерял свою любовь. Все названные здесь качества характерны и для «лишнего человека».

Завершением галереи «лишних людей» можно считать главного героя романа Ивана Гончарова «Обломов», законченного в 1859 году. Илья Ильич совсем устраняется от общества и от борьбы за свою

любовь и за лучшее будущее. Обломов обладает многими достоинствами: он имеет прекрасную душу, верен патриархальному укладу жизни дворянского сословия, любит своих родителей, хранит о них память, он никому не причиняет зла, сохраняет национальные традиции и культуру. Однако он не стремится ничего изменить, просто отказываясь от реальной жизни и часто уходя в сон. Обломов заражён неумением найти себе дело в современном мире, свои мечты и планы он не способен воплощать в жизнь и бороться за них. Этот герой отличается от предыдущих религиозностью (он встаёт и ложится спать с молитвой и часто говорит о Боге) и умением любить, однако и ему не хватает смелости и решительности бороться за свою любовь, а это уже черта «лишнего человека».

Подводя итоги, укажем на основные признаки рассматриваемого нами литературного типа. Так, лишнего человека характеризует общественная пассивность и неверие в возможность что-либо изменить, обусловленные внешними обстоятельствами. Он часто конфликтует с обществом и его жизненным укладом, нередко несчастен, что является следствием внутреннего разрыва между двумя видами социальной связи, то есть связью психологической и связью, обусловленной внешними причинами. У лишнего человека всегда есть идеал или мечта, что приводит к конфликту мира идеального с реальным и становится причиной его несчастья.

Такой герой очень сосредоточен на себе, что на уровне текста выражается путём введения в произведение его дневника, монолога, исповеди или письма. Он много размышляет и рассуждает, что свидетельствует о его интеллекте, но эти раздумья не ведут к действию. «Лишние люди» не умеют найти себе друзей и с ними общаться, так как их никто не понимает, и они сами изолируются от общества. Они очень редко создают семьи, хотя часто нравятся женщинам. Их постоянно сопровождают тоска и грусть, которую не могут облегчить ни путешествия, ни одиночество. Осознание того, что прошлое невозможно вернуть, проявляется разными способами: через недостаток традиций, отсутствие контакта с действительностью, отсутствие отношений. Представленные в нашем обзоре герои не смогли найти своего места в жизни и в основном оказались неспособны наладить отношения с женщинами [4].

В то же время польская литература оставалась ближе к вертеровскому первоисточнику, подчеркивая роль роковой любви в судьбе персонажа. Несмотря на трудные и беспокойные времена (разделы Речи Посполитой, эпоха наполеоновских войн), в начале XIX века польские авторы начали писать романы, подражающие

«Страдания юного Вертера», примером могут послужить сентиментальные романы «Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru» Людвика Кропинского (1810) и «Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków, na brzegach Wisły mieszkających» Феликса Бернатовича (1820). В 1822 г. роман Гете был переведен на польский язык поэтом Казимежем Бродзинским.

Самым известным вертеровским персонажем в польской литературе является, вне всякого сомнения, Густав из IV части «Дзядов» Адама Мицкевича (польск. „Dziady”, 1821–1822). Сюжет этой романтической пьесы довольно прост – в дом недавно овдовевшего греко-католического священника приходит Отшельник, его давний ученик по имени Густав. Густав рассказывает учителю историю своей жизни и несчастной любви к идеализированной им женщине, которая, однако, вышла замуж за другого. Густав на глазах священника пронзает себе грудь кинжалом, а когда он не падает, священник уже понимает, что его гость – не живой человек, а привидение. Густав обладает многими чертами вертеровского персонажа – он излишне экзальтирован, ему присущ крайний индивидуализм и бунт против общественных установок, в том общепринятой морали и даже самого института брака. Не без значения и факт, что Мицкевич сам намекает, что огромное влияние на становление личности Густава оказали зловередные и безнравственные «воровские книги» (польск. „książki zbójckie”), среди которых главной были, конечно же, «Страдания юного Вертера» Гете. Тем не менее, в следующей части «Дзядов» Густав проходит ментальную эволюцию – он меняет имя на Конрад, и из «вертеровского героя» он становится патриотическим революционером-мстителем, ставшим на борьбу за национальную независимость Польши [17, 259].

Похожую эволюцию проходит и лавный герой пьесы «Кордиан» (польск. „Kordian”, 1834) другого польского поэта-романтика, Юлиуша Словацкого. Читателю Кордиан сперва показан как впечатлительный юноша, разочарованный жизнью и людьми (и это в 15 лет!), который пытается покончить с жизнью из-за несчастной любви. В дальнейших частях герой, который все-таки выжил, тоже, как Густав у Мицкевича, становится заговорщиком и участвует в патриотическом заговоре, имеющим целью политическое убийство императора Николая I и освобождение Польши.

Как видим, в польской литературе даже тип лишнего человека обретает политическую окраску, прежний безвольный «Вертер» оказывается в состоянии преобразиться в героя-мстителя, борца за национальную свободу и возрождение родины. Этот мотив,

по понятным причинам, в русской литературе отсутствует, но в дальнейшем русский лишний человек все чаще будет становиться революционером-анархистом (хотя и выступающим во имя социальной справедливости, а не национальной независимости). Не исключено, что это, в свою очередь, можно приписать влиянию польской словесности.

В наступившей после романтизма эпохе реализма (в польском литературоведении называемого «позитивизмом»), эпохе, связанной с верой в прогресс, торжество разума и мирные общественные преобразования, сложившийся типаж получает в обеих литературах дальнейшее развитие. В русской литературе к данному типу можно, вне всякого сомнения, отнести таких персонажей как Владимир Бельтов («Что делать?» А. И. Герцена) и Дмитрий Рудин («Рудин» И. С. Тургенева). Но если Бельтов и Рудин, в отличие от Онегина и Печорина, симпатичны читателю, хотя и слабы характером, прекрасно образованны и благородны, видят мир сквозь идеалы, но неспособны воплотить эти идеалы в жизнь, а поэтому не находят себе достойного применения, то следующий за ними тургеневский герой – Евгений Базаров («Отцы и дети», 1862) – представляет собой сильно модифицированный тип лишнего человека. Он уже не дворянин, а разночинец, и в отличие от более ранних персонажей данного типа, активно борется за свою идею прогресса. Дело в том, что сама идея (отрицание принятых в обществе авторитетов и ценностей) ошибочна и губительна, также и для него самого. Не случайно Базаров считается первым примером героя-нигилиста, а потом и революционера, в русской литературе.

Этот революционер сам не знает, за что борется, но его цель в том, чтобы полностью уничтожить существующий порядок, он направлен не на созидание, а на разрушение, так как «лишний человек» органически не способен создать что-либо ценное. Эту «нигилистическую» тенденцию продолжит сперва Ф. М. Достоевский в знаменитом романе «Преступление и наказание» (1866), где «лишний» студент Родион Раскольников хочет завоевать себе место под солнцем, убивая процентщицу; и в «Бесах» (1872), в котором выводит на сцену демонического и крайне избалованного Николая Ставрогина, а позже и Андрей Белый, создавший в «Петербурге» (1913) образ Николая Аблеухова, от скуки примкнувшего к революционерам.

Трагически выглядит образ женщины лишнего человека, Тамары Бендавид из дилогии В. В. Крестовского «Тьма египетская» (1888–1889). Девушка из богатого еврейского семейства, ради любви отказавшаяся и от родных, и от веры предков, после того, как избранник её бросил, становится сельской учительницей и старается (безуспешно) просвещать крестьян.

Карикатурным примером лишнего человека является упомянутый уже Илья Ильич Обломов, герой одноименного романа И. А. Гончарова (1859). Этот хорошо образованный и по-своему очень умный человек тоже не находит себе места в жизни, но вместо того, чтобы стреляться или предпринимать другие драматические решения, мирно лежит на диване в своей квартире и отдается праздным мечтаниям.

Карикатурой на лишнего человека являются также, в некотором смысле, Мечтатель из повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» и Райский из романа И. А. Гончарова «Обрыв» (1869). В польской литературе данного периода можем найти несколько типажей, похожих на «лишнего человека». Это, во-первых, идеалисты-неудачники (как Тамара Бендавид), появившиеся в творчестве Стефана Жеромского – учительница Станислава Бозовская и доктор Петр Обарецкий из рассказа «Силачка» (польск. „Siłaczka”, 1895). Она – варшавская барышня, которая из-за идейных побуждений уехала в деревню учить сельских детей и там, непонятая «темными крестьянами», скончалась от тифа, он – врач, поселившийся в провинции тоже по идеалистическим побуждениям (хотел лечить «убогих крестьян»), но со временем разочаровавшийся в давних идеалах и вспомнивший о них только, когда его позвали к умирающей Станиславе. Такая же пара лишних людей – учительница Иоанна Подборская и врач Томаш Юдим – появляется в романе Жеромского «Бездомные люди» (польск. „Ludzie bezdomni”, 1900). Юдим отказывается от любви Подборской, считая, что она помешает его жизненной миссии, в которую, кстати, он не очень-то верит (тоже очень типичная черта), – лечить бедных людей.

Также и главного героя романа Болеслава Пруса «Кукла» (польск. „Lalka”, 1887) – Станислава Вокульского – в некотором смысле можно назвать «лишним человеком», а исследователи творчества писателя пытались применять эту категорию также по отношению ко второстепенным персонажам книги [3], [15]. Вокульский напоминает тургеневского нигилиста Базарова (по одной из редакций, кстати, Вокульский – тоже нигилист). Это очень противоречивая личность. Герой всегда мечтал учиться, но на учебу нужны деньги, поэтому ему приходилось работать официантом на посылках у Гопфера. Вырвался, но снова попал не в тот круг, так что учиться пришлось в ссылке в Сибири.

Вернувшись в Варшаву, Стах Вокульский расширяет оставшийся ему в наследство галантерейный магазин, основывает торговое сообщество и продолжает богатеть не по дням, а по часам. Он приобретает «свидетельство о дворянском происхождении»

и пытается с его помощью (и, конечно же, с помощью денег) затесаться в аристократическое общество. Могло бы показаться, что Станислав – обыкновенный тщеславный выскочка, пытающийся купить себе место в высшем обществе, не обладая для этого никакими нематериальными ценностями «настоящего аристократа». На самом же деле Вокульский, обучавшийся естественным наукам в университете, на порядок образованнее и учёнее всех тех, в чьи ряды он намерен вступить. Разбогатев, он не превратился в помещенного на деньгах купца (да и какой из него купец, в самом деле), на прибыли ему было наплевать, да и деньги в его случае явились не самоцелью, а лишь средством, первой ступенью на пути к исполнению самого сокровенного желания. Обладая недюжинным интеллектом и сильным волевым характером, в основе которого – порядочность, честность, любовь к труду и чувство собственного достоинства, Вокульский выделяется из общества аристократов, как роза среди чахлых одуванчиков; более того, он со всей ясностью осознаёт своё превосходство и осуждает праздность аристократического образа жизни, а заодно и своё стремление к нему приобщиться.

Прус подмечает, что Стах даже в этой ситуации остался честен перед собой и перед женой. Он и ходил с ней в костел, в театры, развлекал её гостей, был примерным супругом и никогда не изменял жене. Того же – честности, верности – он всегда ждал и от окружающих, но, как оказалось, мир устроен не так идеалистично, как в поэмах Мицкевича. Чувства сподвигли его на риск, породив желание достичь богатства. Так герой хотел показать себя в глазах возлюбленной победителем. Он живёт по своей теории, помогает всем, кто нуждается в помощи, даже тогда, когда они сами не просят его об этом. Он человек широкой души. У него не было опыта в любви, может, поэтому он и оказался во власти чар молодой пустооголовой красотки Изабеллы Ленцкой. Общество его и принимает, и ругает. Сам пан Вокульский не может определиться, чего же он хочет на самом деле. Его погружение в любовь не даёт ему «выплыть» в реальную жизнь. Он, правда, вполне успешный предприниматель и благодаря практическому уму развивает собственный бизнес, собственным трудом добываясь большого капитала (а практические способности и умение зарабатывать деньги не характерны для «лишних людей»), но, кроме этого, Вокульский обладает почти всеми другими чертами рассматриваемого нами типажа. Персонаж постоянно чувствует свою отчужденность в обществе. Он вращается и в буржуазных, и в аристократических кругах, но знает и понимает, что аристократы и купцы принимают его в своем обществе исключительно из-за его денег, а на самом деле презирают как «выскочку». Главное же несчастье героя связано с несчастной

любовью к пани Ленцкой. Горькая правда о его возлюбленной заставляет Вокульского принять драматическое решение и покончить жизнь самоубийством. Читатель до конца не знает, что произошло с героем – погиб ли он под обвалами или всё же уехал в кругосветное путешествие.

Некоторые черты лишнего человека можно найти и у Рамзеса XIII из исторического романа Пруса «Фараон» (польск. „Faraon”, 1895) – безуспешного реформатора, который потерпел поражение в противоборстве с группой египетских жрецов. Автор раскрывает проблемы, актуальные для Польши в то время (да и не только для Польши, и не только в указанный период), но скрытые за историческим фоном захватывающих событий, переносащих нас в мир одной из древнейших человеческих цивилизаций. Протагонист, недавно вступивший на престол монарх Рамзес XIII, как и всякий молодой человек, в своем юношеском максимализме стремится изменить мир, стремится сделать его лучше для окружающих, но наталкивается на сопротивление со стороны этих самых окружающих [16, 328].

Идеи его хороши, но жизнь оказывается сложнее, в ней много нюансов, и, казалось бы, простая и логичная мысль о том, как можно пополнить казну, в реальности мало реализуема, потому что каждый шаг влечёт за собой последствия, а о них Рамзес не всегда задумывается. При всём его военном опыте, полезных идеях житейской мудрости и политической хитрости ему не хватает, наследник во многом наивен, мыслит по принципу «черное-белое» и вместо того, чтобы формировать свою «группу поддержки», он с наскака бросается на устоявшиеся порядки. А политическая система – это большая сеть, в которой все сложно взаимосвязано, эти связи выстраиваются годами, и изменить эту структуру крайне трудно.

Автор описывает борьбу, которую развернул молодой фараон с жрецами. Так, молодой фараон, только успев почувствовать силу и прелесть власти, понимает, что хотя влияние фараона огромно, но в тех или иных вопросах ограничивается жрецами. И он решает подчинить их себе, вступая на путь открытого конфликта, молодой царевич очень горяч и вспыльчив. Жрецы в свою очередь, хотя и прикрываются интересами благополучия Египта и усилением веры среди народа, в то же время всеми силами стараются захватить как можно больше власти, оказывая влияние на политические, военные решения. И то, что попало в их сокровищницы, очень сложно вернуть обратно.

Помимо захватывающей борьбы за власть, есть тонкая любовная линия, которая осложняется межнациональной неприязнью разных народов.

Как в качественном историческом романе, в этом произведении присутствуют два пласта: с одной стороны, детальное, основанное

на редких источниках описание жизни и уклада древнего Египта, с другой стороны, явные аллюзии на современность, а также удачная попытка выявить и раскрыть временные проблемы, в т. ч. и проблему «лишнего человека».

В карикатурной форме, как антигерои, «лишние люди» были показаны в романе польской писательницы Элизы Ожешко «Над Неманом» (польск. „Nad Niemnem”, 1888). Истеричка Элиза Корчинская и её сын Зигмунт, художник-наркоман, который постоянно жалуется на то, что никто не понимает его искусство, вне всякого сомнения указаны автором как люди лишние, бесполезные и даже вредные, они противопоставляются молодым и активным героям, пытающимся переменить мир.

Можно сказать, что в эпохе, хронологически соотносящейся с периодом 40-х годов XIX века и до начала Первой мировой войны, эпохе, отличающейся отсутствием больших военных конфликтов, сравнительно спокойной в политическом плане, но ознаменованной большими общественными сдвигами, связанными, между прочим, с уничтожением крепостного права в России (и в Царстве Польском, являющемся практически частью Российской империи), общеевропейским развитием буржуазии и ослаблением роли аристократии и дворянства, эпохе, соотносящейся, больше, чем какие-то иные периоды, с верой в прогресс и торжество разума, лишний человек как в русской, так и в польской литературе – обычно ничего не умеющий делать дворянин, сброшенный с «парохода современности» (парафразируя слова Маяковского). В некоторых романах («Рудин», «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Бесы», «Кукла») они показаны как трагические персонажи, тогда как в других («Обломов», «Бесы», «Над Неманом») такие типы изображаются карикатурно и высмеиваются, как нежизнеспособные. Отдельно стоит тема лишнего человека как идеалиста, желающего нести в народ идею прогресса и просвещения, но этим самым народом совершенно непонятого и нецененного («Тьма египетская», «Силачка», «Бездомные люди»). В обозначенный период образы «лишнего человека» в русской и польской литературе на удивление схожи, что объясняется общим историческим опытом, жизнью в похожих социально-политических условиях, но только в русской литературе развитие получает образ лишнего человека как революционера-разрушителя. Этот образ, характерный для польской словесности периода романтизма (хотя и связанный не социальными, а с национально-патриотическими причинами), в польской литературе периода реализма практически полностью отсутствует.

В послевоенный период, т. е. период после Первой мировой войны (1920-е–1930-е годы) «лишний человек» – это тот, кто не поспел, или не хотел последовать за произошедшими политическими и общественными преобразованиями. Особенно хорошо это заметно в русской литературе, которая после катастрофы Октябрьской революции разделяется на два русла: советскую литературу (создающуюся внутри Советского Союза) и так называемую литературу русского зарубежья (создаваемую эмигрантами).

В первой из них, советской, «лишним человеком» считается тот, кто не принял революционные идеи и остался во внутренней оппозиции к происходящим в стране событиям. Это «бывший человек» (по выражению М. Горького), представитель отсталых и обреченных на гибель классов – дворянства и буржуазии. Представители новой, пролетарской литературы пишут о таких героях с презрением, как об отживших, вырожденных и морально деградирующих. Таков, вне всякого сомнения, отвратительный интеллигент Клим Самгин, герой одноименного романа М. Горького (1925–1936), таков Мечик, герой «Разгрома» (1926) А. А. Фадеева, таков, наконец, Лествицкий из «Тихого Дона» (1928–1940) М. А. Шолохова. Что касается писателей, оставшихся в СССР, но критично относящихся к новой действительности и не принимающих нового уклада жизни, то наиболее полно автобиографический образ «лишнего человека» был представлен М. А. Булгаковым, как в его ранних произведениях («Записки доктора», «Театральный роман», «Тайному другу»), так и в самом известном романе писателя «Мастер и Маргарита».

В литературе русского зарубежья «лишний человек» – это эмигрант из России, не принявший советскую власть, но и не сумевший приспособиться к чуждой ему европейской действительности. Примером такого персонажа может послужить хотя бы герой романа И. Д. Сургучева «Ротонда» (1927) [7], скитавшийся по Европе русский композитор, в прошлом – крупный музыкальный талант, но в настоящее время – халтурщик, вынужденный подрабатывать дирижером в оркестре карликов. Похожий типаж мы находим и в раннем романе В. В. Набокова «Дар» (1938).

После Первой мировой войны Польша оказалась в совершенно другой политической ситуации, чем Россия. Здесь не произошло революции, а страна по Версальскому договору получила долго ожидаемую государственную независимость, за которую в XIX веке боролись участники национальных восстаний. Обретение собственного государства, временные затруднения тоже привели к некоторому хаосу и нарушению обычного уклада жизни, миграциям и переездам, а это как

раз те обстоятельства, что способствовали появлению в литературе «лишних людей», не умевших найти себе место во внезапно изменившемся мире.

И действительно, в 1924 г. выходит роман С. Жеромского «Канун весны» (польск. „Przedwiośnie”), главный герой которого избалованный родителями «прожигатель жизни», Цезарий Барыка, после их гибели ищет себе места в мире. Поляк, воспитанный в Баку, он сперва участвует в революции на стороне большевиков, но потом разочаровавшись в их идеях, уезжает в Польшу и борется против давних соратников в Варшавской битве 1920 г. Новые друзья – польские аристократы – тоже не вызывают симпатии и доверия Барыки. Герой погружается в мир мимолетных романов, а протрезвление приходит к нему только тогда, когда одна из его «пассий» совершает самоубийство, отравившись фосфорными спичками. Вполне возможно, что он нашел бы своё место в жизни – в конце романа мы видим его в роли вожака на демонстрации рабочих.

Другим интересным романом, в котором была указана фигура «лишнего человека» – в этот раз женщины, является роман Марии Кунцевич «Иностранка» (польск. „Cudzoziemka”, 1936). Главная героиня, воспитанная в России польская пианистка, Роза Жабчинская, после переезда в Польшу чувствует отчужденность, даже по отношению к своему мужу и детям. Она – духовная «иностранка» и в своей родине, и в своём семействе.

К типу лишнего человека отнесем и протагониста дилогии «Знахарь» и «Профессор Вильчур» Тадеуша Доленги–Мостовича. Первая часть была экранизирована и стала известной и популярной благодаря переводам на восточнославянские языки в России и в Украине. Но для нашей темы представляет интерес именно вторая часть, ибо в ней проблема отчуждения героя от варшавского общества раскрыта лучше. С гениальным хирургом Рафалом Вильчуrom происходит трагедия, изменившая всю его жизнь. Уходят жена и дочь, в тот же день он оказывается на улице без денег и документов, теряет память. Ему приходится пережить несколько лет скитаний и горя. И всё-таки судьба поворачивается к нему лицом. Найдя приют в семье мельника, он спасает его больного сына и становится членом семьи. Молва о «знахаре» расходитя по всей округе. Слава о нём быстро распространяется, что приводит к появлению врага, местного медика, у которого новоявленный знахарь отбирал практику. А знахарь же занимается своим ремеслом не ради наживы, денег он не брал, а лечил народ, следуя своему призванию. Собственно, об этом и книга – о гениальном человеке, о самоотдаче, о широкой бескорыстной душе. А ещё о «прекрасных» законах, которые всегда позволяют осудить бедняка,

будут защищать бесталанных людей, следуя только букве. Впрочем, надо сказать, автор не сильно углублялся в социальные мотивы.

Первая часть заканчивается хеппи-эндом. Герою возвращается память, он находит дочь, переезжает из далеких белорусских кресов в Варшаву. Но в столице Второй Речи Посполитой талантливый хирург, человек редкой души, Рафал Вильчур становится объектом разнузданной травли, организованной его бывшим учеником, ближайшим коллегой профессором Добраниецким. Вынужденный покинуть столицу Вильчур возвращается в глухую приграничную с СССР деревушку, где волей судьбы уже провёл несколько лет и где его знали как знахаря. Здесь развиваются дальнейшие события романа, в центре которого – жизнь профессора Вильчура, жизнь, полная любви к людям и самопожертвования. Профессор возвращается на мельницу, приютившую его во время бродяжничества, и основывает там народную больницу. Поведение Вильчура можно охарактеризовать скорее не как падение, проигрыш под гнетом обстоятельств (травля, сплетни, клевета), а как умение адаптироваться к новым условиям. Причем не имеет значения, что в данном случае эти самые обстоятельства возникли не внезапно, а проявлялись медленно, мучительно травя своей желчью главного героя, просто адаптироваться он смог, соответственно, в момент наивысшего пика такого воздействия.

Несмотря на талант, известность, величайшее трудолюбие герой оказывается неостребованным, «лишним человеком». Однако он покидает свет, но не мир. Он находит себя в реальном (а не мифологическом, по-народнически) служении людям. Более того, в конце романа упоминается, что к нему присылают на практику студентов. Это один из немногих романов о «лишнем человеке», переставшим быть таковым. И хотя в романе религиозная проблематика прямо не выражена, но многое всё же определяется христианским пониманием смысла жизни как борьбе добра со злом на стороне добра и с необходимостью прощения. Ведь прощение – это необходимый элемент нашей жизни, и герой не уподобился низости своего «соперника», а проявил себя Человеком. Человеком мудрым и добрым. Человеком невероятной широты души.

Можно сказать, что как в русской, так и в польской литературе межвоенного периода, «лишние люди» – те, кто не смог и не захотел приспособиться к изменившимся политическим условиям. В советской литературе это персонажи, не принявшие революцию и выброшенные этой революцией на «свалку истории», в литературе русского зарубежья – герои, которые по политическим причинам эмигрировали из Советской России, но в Европе так и не смогли найти свое место

и навсегда остались «чужаками». В польской литературе межвоенного двадцатилетия «лишние люди» – это персонажи-поляки, рожденные и воспитанные или действующие вне исторической территории Польши, а после возвращения на родину (где они никогда и не были) не смогли приспособиться к новым условиям и найти свое место.

После Второй мировой войны в русской литературе, несмотря на то, что в Советском Союзе произошли крупные политические потрясения, не появляется принципиально новый тип «лишнего человека». В произведениях продолжает описываться межвоенный тип человека, сталкивающегося с советской реальностью, подобное мы видим в таких романах, как «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака (1945–1955) и «Не хлебом единым» (1957) В. Д. Дудинцева.

В Польше, в отличие от СССР, после Второй мировой войны поменялся государственный строй. Насильственно, с помощью Красной Армии, был введен коммунизм, и вчерашнее независимое государство стало вдруг одним из сателлитов Советского Союза. Именно из-за всего этого после Второй мировой войны в польской литературе появляется тип персонажа, похожий на тот, который мы знаем из русской словесности межвоенного периода, – человек, не способный примириться с новой реальностью, желающий вернуть ушедшую в прошлое, довоенную Польшу. В этом смысле особо показателен главный герой романа Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз» (польск. „Popiół i diament”, 1947), Мацец Хелмицкий. Хелмицкий – бывший солдат польской армии Краевой, на протяжении пяти лет борющийся с немецкими оккупантами. После освобождения Польши Красной армией в 1945 году и введения в стране новых, просоветских властей, Мацец и некоторые из его товарищей становятся «проклятыми солдатами» (польск. „żołnierze wyklęci”), продолжавшими сражаться, но уже не с немцами, а с представителями нового польского правительства, которое они считали (и не без основания) ставленниками Москвы. От своего подпольного руководства герой получает приказ убить председателя обкома Польской коммунистической партии, Щуку. И хотя Хелмицкий убедился, что Щука на самом деле совсем неплохой человек, и хотя он отнюдь не испытывал к Щуке личной ненависти, кроме того, у него самого начался роман с барменшей Кристиной, он остался верен тому, что считал своим долгом, и все-таки выполнил приказ. Несмотря на то, что герою удалось успешно сбежать с места убийства, вскоре он совершенно нелепо погиб. Хелмицкий не остановился по приказу жандармского патруля и был застрелен одним из солдат. Он смог дотащиться всего лишь только до груды мусора, где и истек кровью. Именно так – на символической свалке

истории – и закончилась жизнь послевоенного польского «лишнего человека», не захотевшего смириться со сменой политического режима и продолжавшего смотреть в безвозвратное прошлое [14, 17–19].

Польская послевоенная литература дает нам образ еще одного «лишнего человека». Он тоже жертва войны, но в этот раз, хотя бы на первый взгляд более похожей на гончаровского Обломова. Герой пьесы «Картотека» (польск. „Kartoteka”, 1960) Тадеуша Ружевича все время действия проводит, лежа на своей кровати и предаваясь собственным мыслям. Отдельные сцены никак не связаны между собой, это обрывочные фрагменты воспоминаний героя. Травматические переживания войны сделали этого персонажа совершенно пассивным и абсолютно неспособным на какой-либо поступок, отобрали у него веру в Человека. Единственным, кто всё ещё вызывает у героя тёплые чувства, является его дядя, отождествляемый им с «золотым» довоенным временем. Персонаж Ружевича, как и Мацек Хелмицкий, тоже живёт прошлым и не смиряется с новой реальностью, хотя с ним не связано ярко выраженное политическое и национально-патриотическое содержания, он со своей бездейственностью и разочарованностью во многом вообрал в себя основные черты «лишнего человека».

Ещё раз отметим факт, что в послевоенной, полной ужасов действительности, ни в русской, ни в польской литературе не был создан новый тип «лишнего человека», а все время всего лишь продолжал свое развитие тот не смирившийся с новым строем и новой политической реальностью персонаж, который был разработан в русской словесности ещё в межвоенный период. Впрочем, для польской литературы, до сих пор близко не столкнувшейся с революцией, это новый тип героя.

После распада Советского Союза в 1991 г. и произошедших политических и общественных изменений в русской литературе появляется новый вариант «лишнего человека» – на сей раз это персонаж, чье детство и ранняя молодость пришлось на советское время, который оказался не в состоянии приспособиться к новой, в этот раз капиталистической реальности.

Одним из произведений, в которых автором рассматривается современный тип «лишнего человека» является реалистический роман Дмитрия Глуховского под нетипичным названием «Текст». Он продолжает данную тему, но переносит место действия в 2010-е годы. Произведение получилось резким, очень болезненным, но честным от начала и до конца. К сожалению, писатель как нельзя лучше отображает российскую реальность. Бесполезно от неё бежать.

Книга полна безысходности и холода. Она о жестоком мире и живых людях, до которых никому нет дела.

Итак, жизнь у протагониста Ильи Горюнова после окончания филфака университета только начиналась. Рядом любимая девушка, на горизонте интересная работа, дома любящая мать. Как отметить вхождение во взрослую жизнь? Конечно, отправиться из родной Лобни в Москву, на супермодную дискотеку. В разгар веселья происходит облава ФСКН (федеральной службы контроля по обороту за наркотиками), и её сотрудник обращает внимание на девушку героя. Илья бросается её защищать... и оказывается на долгие семь лет в Соликамске за хранение и распространения наркотиков. И вот после отбытия наказания он возвращается в родной город. Волею случая к нему попадает телефон Петра Хазина – человека, отправившего его в зону. Когда обидчик был убит, Илья забирает его айфон, в котором, как оказалось, заключена вся жизнь Петра, и вот наш герой уже примеряет на себя роль бывшего врага, отвечая на сообщения его матери и девушки.

Смартфон в «Тексте» – это такой магический артефакт из самого ада, который своим волшебным сиянием и таящимися в нём секретами превращает мягкотелого Илью в бесстрашного рискованного Петю. Высасывая из первого все соки, он в каком-то смысле продлевает жизнь второго, ведь все те, кто получает сообщения с петинного номера думать не думают о том, что их сын/друг/коллега/парень уже мёртв. Главного героя предельно жалко, несмотря на то, что он преступник. В финале герой не смог ни уехать из России, ни помочь девушке, которую любил. Он был застрелен оперативниками при попытке к бегству.

Главный герой вызывает противоречивые чувства – он и сильный, и слабый одновременно, он и герой, и неудачник. Илья выпал из жизни на семь лет, а ощущение, будто вернулся на другую планету, даже шутки и язык стали ему непонятны.

По сути, Илья – личность большая, надломленная. Перед тюрьмой его лишили самого дорогого. После тюрьмы... – лишили всего снова. И он сломался. И погрузился в пучину страдания. К сожалению, «Текст» – это отнюдь не история борьбы человека и мрака, как на секунду хотелось бы вообразить. Несчастный Илья погрузился во мрак не в тот момент, когда взял в руки Петин айфон и зажил жизнью хозяина этой вещи, а именно тогда, когда ударил мента ножом в горло. Уже тогда мрак поселился в его душе. Да, это история о беспросветном мраке, в котором автор видит наше унылое сегодня. Глуховский рисует картину, в которой добрые мало чем отличаются от злых. Автор создает мир, где есть только чёрный цвет и бесконечное количество его оттенков. Вопрос лишь в том, как сам автор существует в этом

проклятом тёмном царстве и как среди поражённых чумою существ видит своё светлое будущее?

Отнести этого героя к типу «лишнего человека» можно по нескольким параметрам: он представитель образованного, хотя и обнищавшего слоя, он не то, что не адаптируется к новой жизни (наоборот, ему удастся ловко прожить несколько дней в шкуре другого, используя его телефон), но он становится ненужным. Его образование не помогает найти работу, друзья и любимая бросили, клеймо уголовника не смыть, социальные связи порваны, полезные навыки отсутствуют. Илья, несмотря на свои усилия, так и остается на пассивной позиции. Он пребывает в некоем экзистенциальном вакууме; у него нет точки опоры, по большому счету нет и желания бороться. Но в отличие от лишних людей прежних эпох у него больше точек пересечения с тем миром, что его породил и погубил. Как пишет М. В. Струкова в своей рецензии на эту книгу, «по своему характеру Илья принадлежит ушедшей эпохе. Глуховский реанимировал Раскольникова, вложил в его уста сленговые выражения, поселил в современном городе» [10].

По-своему представлена данная тема и в творчестве Алексея Иванова. Главный герой его романа «Ненастье» (2015), шофер Герман Неволин, по прозвищу Немец, бывший «афганец», точно такой же, как и герой Глуховского. Фамилия у него, как это часто бывает у Иванова, «говорящая». Герман – невольник своего советского происхождения, воспитания и характера. Иванов в аннотации пишет, что роман о поиске причин, почему один человек может доверять другому, но нам кажется, что роман о том, что все эти причины все еще остаются актуальной и весьма болезненной реальностью. Это печально, и это настоящая трагедия. Без лишней шумихи и пафоса Алексей Иванов продолжает писать портрет современника – человека, воспитанного в период социализма, получившего хорошее советское образование, но во время глобального слома общества оставшегося один на один со своей совестью и вопросами.

Несомненно, в «Ненастье» присутствует глубокий подтекст: про стремление человека к пребыванию в некотором сообществе, в котором он будет чувствовать себя защищенным, про подлость и «правду жизни». Но главная мысль произведения теряется в стрельбе, военных воспоминаниях и бытовых скандалах. В романе весь этот антураж избыточен и как-то скучен, тема афганцев и перестроечных бандитов уже давно ушла в прошлое – непонятно, почему Иванов обратился именно к ней для иллюстрации очередной идеи. Не исключено, что ему хотелось охватить в своих книгах именно этот

исторический период в этом месте действия; но, скажем прямо, «Ненастье» не лучшее его произведение.

В современной литературе до сих пор мы не находим положительного героя, того, кто был бы, как завещал классик, «вечно живым примером, призывом гордым к свободе, свету». Иванов даёт нам такого пассионария в лице друга протагониста, бывшего командира Серёги Лихолетова, воина-афганца, для него вызов всему свету есть смысл жизни, все, даже любимая женщина, – всего лишь его солдаты, их обязанность – боготворить богатыря-спасителя, а его – защитить их любой ценой. Основная тема романа, на наш взгляд, и есть поиск положительного героя, того, кто может вывести из общего ненастья, ведь под символическим названием деревни «Ненастье», где спрятаны украденные миллионы, подразумевается знамение ненастья России.

Герои романа живут не то чтобы в ненастье (хотя физически они находятся именно в деревне «Ненастье»), они живут как будто бы во сне. Все до единого. От «девочки-ландыша» Танюши – любовницы двух главных действующих лиц – до бывалых мужиков «афганцев», знающих, как снимать мины-ловушки и штурмовать неприступные укрепления. Но при этом герои совершенно не понимают, что делать с этим не напрасным, не случайным даром – жизнью [8, 280].

Отметим, что в данном произведении начала третьего тысячелетия писатель возвращает русскую литературу к теме «лишнего человека», хотя персонажи автора наследует некоторые черты героев XIX столетия в их базовых проявлениях, но во второстепенных проявлениях они решительно отличаются от «лишних героев» классической литературы.

Рассмотрим базовые черты, объединяющие ивановских Серёгу и Германа с персонажами отечественной классики.

«Лишний человек» ищет смысл, цель жизни, но не находит её. Поэтому он растрчивает себя на жизненные мелочи, на развлечения, на страсти, но не чувствует удовлетворения от этого. Часто жизнь «лишнего человека» заканчивается трагически: он погибает или умирает во цвете лет. Все это описано в «Ненастье». Герман и Серёга так же, как и герои классики, сами не будучи «рыцарями без страха и упрека», стремятся к определённым социально-нравственным идеалам (афганское братство, взаимопомощь и так далее). Но их ценности не актуальны для окружения, в результате героев ждёт либо социальная, либо физическая смерть. Они не поняли динамики эпохи, в которой побеждают лица, лишённые какой-либо морали, а не мечтатели о социальной справедливости, порожденные советской «романтикой». Установки «лишнего человека» – требовательно ждать

от жизни чего-то неоправданного, чрезмерного, но часто неясного самому герою, не получив же «игрушку», отказаться от жизни вовсе. Увлечение смыслом, значением жизни без удовлетворения своего неразвитого «Я» невозможно в силу этой же самой неразвитости. Мотив смерти – это пик развития темы «лишнего человека», но сначала герою было достаточно просто картинно удалиться, неизвестно куда исчезнуть, разорвать все отношения и т. д.

Для XIX столетия у такого рода персонажей (представляющих тип «лишнего человека») было обязательно наличие образованности, в рассматриваемом романе мы встречаем лиц не только не очень просвещенных, но даже не сильно стремящихся к свету знания, этим героям чужды экзистенциальные поиски, но они так же, как и классические герои, не вписываются в социальный мейнстрим. Следующий аспект, на который хотелось бы обратить внимание, – лишние люди классики, как правило, соотносимы с дворянством, иначе (в сугубо социологизаторском аспекте) административной и культурной элитой империи. Здесь в отличие от известнейшего ивановского романа «Географ глобус пропил» мы наблюдаем не представителя деклассированной интеллигенции (которая стала своего рода «внебрачной дочерью» русской знати), а людей из народа, пролетариев, которые также, как и аристократы XIX века выпадают с корабля своей современности. У героев Алексея Иванова можно найти то, о чем писали Добролюбов и Чернышевский, – некоторую нерешительность, и пассивность, но обусловлены эти свойства не внутренними («интровертными») факторами: поисками и экзистенциальными раздумьями), а внешними социальными, тем «ступором», в который их поверг жестокий мир, но никак не оторванность от народной почвы; так что применить к ним упреки Ф. М. Достоевского не представляется возможным. Если герои классики – по преимуществу интроверты, то наши современники – экстраверты, поменялся модус, но не суть личности лишнего человека.

И последний аспект – религиозность, если для героев классики были типичны некоторые проявления православной культуры и христианского миропонимания, хотя они и не являлись носителями религиозного сознания, то в XXI веке мы наблюдаем почти полную религиозную индифферентность. Так, Герман ничего предосудительного не видит в принятии ислама и имплицитно сочувствует индийскому язычеству, то есть сфера духа здесь почти полностью выключена, зато в отличие от героев классики плоть господствует во многих аспектах жизнедеятельности этих персонажей.

Итак, общими чертами лишних людей становятся их социальная дезадаптация, верность некоторым меняющимся со временем аксиологическим моделям, личностная нереализованность, ранняя (относительно) и бессмысленная (реально) смерть. Но в отличие от классики в современности мы наблюдаем культурное и религиозное оскудение лишнего человека, что всё равно вызывает явное и глубокое сочувствие читателей.

В отличие от русской литературы современная польская словесность еще не выработала своего варианта «лишнего человека». Это может показаться странным, поскольку ситуация, сложившаяся в Польше в 90-е годы прошлого столетия и нулевые, десятые нового – коренные политические изменения, стремительный переход от плановой экономики к неограниченному и порой очень жестокому капитализму, развитие бандитизма – была по сути очень похожей на ту ситуацию, которую в то же время наблюдаем в России. Но отсутствие нового типа «лишнего человека» в современной польской литературе отчасти компенсируется его киноматогографическим вариантом, который нашел воплощение в фильмах «День психа» (польск. „Dzień świra”) и «Киллер» (польск. „Killer”). Указанный там типаж представляет собой воспитанного в условиях социализма человека, который не может приспособиться к новой политической и экономической реальности и оказывается совершенно беспомощным в современном мире.

Итак, в чем различие между русским и польским вариантом «лишнего человека»? В обеих литературах этого персонажа отличает излишняя впечатлительность, повышенная эмоциональность и завышенные требования к жизни и окружающим, но все-таки просматриваются и некоторые национальные отличия. Проведенный нами сопоставительный анализ главных произведений русской и польской прозы XIX, XX, а частично и XXI века приводит нас к довольно интересным выводам. Во-первых, оба рассматриваемые нами варианта «лишнего человека» – русский и польский – появляются практически одновременно, в 20-е годы XIX века, и возникают абсолютно независимо друг от друга, хотя этимологически и восходят к главному герою романа Гете «Страдания юного Вертера». Здесь сразу намечаются между ними некоторые различия. Можно сказать, что в литературе раннего романтизма польский вариант вертеровского персонажа намного более похож на свой первоисточник, тогда как его русский «аналог» вобрал в себя некоторые черты и байронического персонажа – таинственность, откровенную жестокость, цинизм. Дальнейшее развитие данного типа в обеих

литературах представляет собой что-то в виде синусоиды: после временных точек схождения наступают моменты разбега. Польская романтическая литература выработала один тип «лишнего человека», неизвестный русской словесности, – трагического патриота-мстителя, борového за независимость Польши.

В литературе реализма как в русской, так и в польской, были созданы два похожих типа «лишнего человека»: деградирующий аристократ-бездельник и идеалист-неудачник, но уже в литературе межвоенного периода русский и польский вариант данного персонажа отличаются довольно сильно. По понятным историческим причинам польская словесность особо не нуждалась тогда в типе «бывшего человека», принципиально не принявшего революцию и оказавшегося ненужным, хотя именно этот герой получил развитие как в эмигрантской прозе, так и в советской литературе. В польской литературе мы встречаем в данный период своеобразный вариант лишнего человека, талантливого тонко чувствующего, но не приспособленного к условиям жизни во Второй Речи Посполитой (романы «Иностранка» Марии Кунцевич, «Профессор Вильчур» Тадеуша Доленги-Мостовича). Обычно это герой, не принимающий жизнь варшавского общества, его стереотипы и предрассудки, ищущий себя в стороне от польского мейнстрима.

Похожий литературный персонаж проявляется в Польше также и после Второй мировой войны, а его возникновение связано напрямую с произошедшими в стране глубокими политическими преобразованиями, приведшими наконец к полной зависимости государства от СССР.

Во русской литературе начала нового тысячелетия мы встречаем новое воплощение типа лишнего человека – это как деклассированный интеллигент, так и пролетарий, человек, который не смог адаптироваться в новом обществе, как следствие, вступает с ним в аксиологический конфликт, стремится найти «свое место под солнцем», найти банальное счастье (уже не думая о самореализации), но не находит этого и погибает.

Как уже говорилось выше, «лишний человек» – всегда порождение своей эпохи, своего рода показатель происходивших в обществе процессов, его появление и окончательный формирование образа во многих отношениях обуславливается политической и социальной ситуацией в стране. Именно поэтому данный персонаж почти одновременно возник как в русской, так и в польской словесности, то есть в литературах двух стран, всегда так тесно связанных друг с другом общим историческим опытом. В дальнейшем,

когда исторические пути России и Польши расходились, данный образ значительно варьировался, но после периодов отчуждения обычно опять происходило сближение.

Современная же польская литература, в отличие от русской, не выработала пока новых черт образа своего типа «лишнего человека», но вполне возможно, что данный тип литературного персонажа вскоре возродится и в польской словесности. Все это в значительной степени зависит от направления политических и общественных преобразований.

Литература

1. Белова, Н. М. Байронический герой и Печорин / Н. М. Белова. – Саратов: Наука, 2009. – 95 с.
2. Ильченко, Н. М. Байронический герой и особенности формирования образов «лишнего человека» и «русского скитальца» в отечественной литературе / Н. М. Ильченко // Вестник Мининского университета. – 2014. – №2 (6). – С. 4.
3. Левина, П. И. Образы лишнего человека в творчестве Болеслава Пруса / П. И. Левина // Славянский мир: общность и разнообразие. – 2018. – С. 246–249.
4. Манн, Ю. В. Лишний человек / Ю. В. Манн // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – С. 485.
5. Никольский, Е. В. Еще раз о проблеме «лишнего человека» в русской классической литературе / Е. В. Никольский // ArtLogos. – 2017. – № 2 (2). – С. 7–23.
6. Никольский, Е. В. Образ «лишнего человека» в контексте проблематики романа Орхана Памука «Снег» / Е. В. Никольский // Studia Humanitatis. – 2016. – № 3. – С. 16.
7. Никольский, Е. В. Поэтика и жанровое своеобразие романа И. Сургучева «Ротонда» / Е. В. Никольский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – №4 (16). – С. 76–83.
8. Никольский, Е. В. Проблема «лишнего человека» в романе Алексея Иванова «Ненастье» / Е. В. Никольский // Пушкинские чтения – 2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст материалы XXI международной научной конференции. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2016. – С. 272–282.
9. Никольский, Е. В., Лю И. Интерпретация «лишнего человека» в русской и китайской литературах: опыт сопоставительного анализа / Е. В. Никольский, И. Лю // Libri Magistri. – 2019. – № 2 (8). – С. 85–113.

10. Струкова, М. В. Рецензия на книгу «Текст» Дмитрия Глуховского [Электронный ресурс] / М.В. Струкова. –Режим доступа: <http://writervall.ru/gluhovskij-tekst/>.
11. Bieliński, R. Ediczka Eduarda Limonowa a kategoria «zbędnego człowieka» / R. Bieliński // *Acta Polono-Ruthenica*. – 2004. – № 9. – С. 147–155.
12. Chojnicka, K. Zbędniludzie // *Идеи в России = Idee w Rosji: Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. Andrzejde Lazari, t. 1, Łódź: „Ibidem”, 1999. – S. 232–234.
13. Januszkiewicz, M. W horyzoncie nowoczesności. Antybohater jako pojęcie antropologii literatury / M. Januszkiewicz // *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacje*. – 2010. – №3. – С. 60–78.
14. Maciąg, W. Wstęp / W. Maciąg // J. Andrzejewski, Miazga. – Wrocław-Kraków: Zakład Narodowym. – Ossolińskich, 2002. – S. I–XIX.
15. Malik, J. Entuzjizm i zblazowanie. Julian Ochocki – człowiek czasu wyczerpania / J. Malik // *Świat «Lalki»: 15 studiów* / Red. J. Malik. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005. – 345 s.
16. Szweykowski, Z. Twórczość Bolesława Prusa / Z. Szweykowski. – Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1972. – 476 s.
17. Witkowska, A., Przybylski, R. Romantyzm / A. Witkowska, R. Przybylski. – Warszawa, 1997. – 744 s.

References

1. Belova N. M. Bayronicheskiy geroy i Pechorin [Byronic hero and Pechorin]. Saratov: Nauka, 2009. – 95 p.
2. Bieliński, R. Ediczka Eduarda Limonowa a kategoria «zbędnego człowieka» [Eddie by Eduard Limonov and the category of superfluous man // *Acta Polono-Ruthenica*. – 2004. – №9. – Pp.147–155.
3. Witkowska, A., Przybylski, R. Romantyzm [Romanticism]. – Warszawa, 1997. – 744 p.
4. Il'chenko N. M. Bayronicheskiy geroyi osobennosti formirovaniya obrazov «lishnego cheloveka» i «russkogo skital'tsa» v otechestvennoy literature [The Byronic hero and features of the formation of images of the “Superfluous Man” and “Russian Wanderer” in Russian Literature] // *Vestnik Mininskogo universiteta* [Bulletin of the Minin University]. – 2014. – №2 (6). – Pp. 4.
5. Levina, P. I. Obrazylishego cheloveka v tvorchevstve Boleslava Prusa [Images of a superfluous man in the works of Boleslav Prus]

// Slavyanskiymir: obshchnost' iraznoobraziye [Slavic world: community and diversity]. – 2018. – Pp. 246–249.

6. Maciąg, W. Wstęp [Introduction] // J. Andrzejewski, Miazga [The Pulp]. – Wrocław-Kraków: Zakład Narodowyim. Ossolińskich, 2002. – Pp. I–XIX.

7. Malik, J. Entuzjajzmizblazowanie. Julian Ochocki – człowiekczasuwyczerpania [Enthusiasm and blasé. Julian Ochocki – a man of exhaustion time] // Świat «Lalki»: 15 studiów [World of „The Doll”] /Ed. J. Malik. – Lublin: Towarzystwo NaukoweKatolickiegoUniwersytetuLubelskiego, 2005. – 345 p.

8. Mann Yu. V. Lishniy chelovek [Superfluous man] // Literaturnayaentsiklopediyaterminoviponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. – Ed. A. N. Nikol'yukin, – Moskva: Intelvak, 2001. – Pp. 485.

9. Nikol'skiy Ye. V. Yeshcheraz o probleme «lishnegocheloveka» v russkoyklassicheskoy literature [Once again about the problem of the “superfluous man” in Russian classical literature] // Art Logos. – 2017. – 2(2). – Pp. 7–23.

10. Nikol'skiy Ye. V., Lyu I. Interpretatsiya «lishnegocheloveka» v russkoy i kitayskoy literaturakh: opytosopostavitel'nogoanaliza [Interpretation of the “superfluous man” in Russian and Chinese literature: the experience of comparative analysis] // Libri Magistri. – 2019. – № 2(8). – Pp. 85–113.

11. Nikol'skiy Ye. V. Obraz «lishnegocheloveka» v konteksteproblematikiromanaOrkhanaPamuka «Sneg» [The image of the “extra man” in the context of the problems of Orhan Pamuk's novel “Snow”] // StudiaHumanitatis. – 2016. – №3. – Pp. 16.

12. Nikol'skiy Ye. V. Poetika i zhanrovoye svoyeobraziye romana I. Surgucheva «Rotonda» [Nikolsky E.V. Poetics and genre originality of the novel “Rotunda” by I. Surguchev] // Vestnik Chelyabinskoy gosudrastvennoy akademi ikul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. – 2008. – 4(16). – Pp. 76–83.

13. Nikol'skiy, E. V. Problema «lishnegocheloveka» v romane Alekseya Ivanova «Nenast'e» [The problem of the superfluous man in the Alexei Ivanov's novel "Nenast'e"] // Pushkinskie chteniya – 2016. Hudozhestvennyye strategii klassicheskoy i novoyl iteratury: zhanr, avtor, tekst materialy XXI mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Pushkin's Readings]. – Sankt–Peterburg: LGU im. A. S. Pushkina, 2016. – Pod obshchey redaktsiyey professora V. N. Skvortsova. Redaktsionnaya kollegiya: T. V. Mal'tseva (otv. red.), N. K. Danilova, S. A. Petrova. – Pp. 272–282.

14. Strukova, M. V. Retsenziya na knigu «Tekst» Dmitriya Glukhovskogo [Review of the book "Text" by Dmitry Glukhovsky]. – URL: <http://writervall.ru/gluhovskij-tekst/>
15. Szweykowski, Z. Twórczość Bolesława Prusa [Works of Bolesław Prus]. – Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1972. – 476 p.
16. Chojnicka, A. Zbędny człowiek [Superfluous Man] // Idee w Rosji: Leksykon rosyjsko-polsko-angielski [Ideas in Russia. The Russian-Polish-English Lexicon]. Ed. A. de Lazari, t. 1. – Warszawa: „Ibidem”, 1999. – Pp. 232–234.
17. Januszkiewicz, M. W horyzoncie nowoczesności. Antybohater jako pojęcie antropologii literatury [In the horizon of modernity. Antihero as a concept of literature anthropology] // Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacje [Second texts: theory of literature, criticism, interpretations]. – 2010. – №3. – Pp. 60–78.

"ZBĘDNY CZŁOWIEK" VS. "BOHATER WERTEROWSKI"
TYPE OF "SUPERFLUOUS MAN"
IN RUSSIAN AND POLISH LITERATURE

Evgeny V. Nikolsky

Doctor of Philology (Dr. hab.), Professor, doctor of theology,
master of religious studies, expert of the scientific and publishing
Council for the publication of the Full collection of the creation
by St. Theophanes, the Recluse,
Carpathian University named after Augustine Voloshin
(Uzhgorod, Ukraine)

Dorota Walczak

Master of History, master of Art History, master of Philology,
PhD student at the Faculty of History
University of Warsaw
(Warsaw, Poland)

Abstract

"Superfluous man" is one of the more common types of characters in Russian literature of the 19th, 20th, and 21st centuries. This is an inspired person, intelligent, educated and critically minded, but nonetheless not fitting into the mainstream of the political era in which she came to live and act and aware of her alienation from other people. An "superfluous man" rejects society, and society, in turn, rejects it. He is a good indicator of all social ills of the historical epoch. The typical representatives of "superfluous man" in Russian literature, researchers usually include the heroes of "Eugene

"Onegin" by Alexander Pushkin, the "Hero of Our Time" by Mikhail Lermontov, "Obломov" by Ivan Gorcharov, and others.

In Polish literature, which for historical reasons has always been closely related to the Russian one, there are many characters that are very similar to the type of "superfluous man", although the term "superfluous man" (in Polish: "zbędny człowiek") is used in Polish literary criticism only the heroes of Russian literature. In relation to the characters of Polish literature, the name "Werther-like hero" (in Polish: "bohater werterowski") is sometimes found, but more often they remain unnamed.

In this article a pioneering attempt is made of a comparative analysis of the image of the "superfluous man" in Russian and Polish literatures. The authors analyze all the major works of Russian and Polish literature, in which this motive is present and identify analogies between the way in which they depict the "superfluous man".

Keywords: superfluous man, Werther-like hero, Russian literature, Polish literature, alienation, mainstream, literature, estrangement, mainstream

Поступила в редакцию 27.07.2019

РАЗДЕЛ IV. СЕМИОТИКА: МИР КАК ТЕКСТ

ББК 83.3(2)

УДК 82.94

Т. В. Рудакова¹,

*Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова*

taviru@mail.ru

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В «РУССКИХ ПЕСНЯХ» А. А. ДЕЛЬВИГА

Немаловажной областью творчества А. А. Дельвига была работа над жанром, в котором сплелось песенное и поэтическое, литературно-книжное и фольклорное начала: это были русские песни. Обращение к данному жанру для Дельвига было обусловлено не только его личными литературными пристрастиями, оно было связано с общими тенденциями культурного развития России первых двух десятилетий XIX века. Именно в это время большинство представителей поэзии, доминирующей в начале XIX столетия на литературной арене, осознали, что построение национальной культуры невозможно без обращения к народной культуре. Зрительные образы в русских песнях Дельвига рассматриваются не только в качестве специфических средств создания живописных и звучащих картин мира в поэзии, но и как выразительные средства, соотносящиеся с особым характером лирики Дельвига. Предпринятый анализ поэзии Дельвига – попытка доказать, что названные образы реального мира не являют собой в поэтическом пространстве лишь деталь. Визуальные образы органично вписываются в пространство лирического мира, в частности, в русские песни Дельвига, наполняясь глубоким содержанием и смысловым значением, участвуя в создании целостного образа лирического мира Дельвига. Предлагается классификация русских песен Дельвига, основой её становятся особенности представления образов. Лирический герой «русских песен» Дельвига, как и герой народной поэзии, – человек природного мира, для которого естественны природные чувства, чье сознание не заражено влиянием светского дворянского цивилизованного мира. Именно через восприятие этого

¹ Рудакова Татьяна Викторовна, аспирант ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», учитель русского языка и литературы, «СОШ № 25 при МаГК», г. Магнитогорск, Россия.

героя Дельвига представлена картина жизни, его глазами увиден мир, его сердце определяет те эмоции, что пронизывают русские песни Дельвига. Размышления героя Дельвига определяют образное и идейное своеобразие «песен». Анализируются и такие образы, как «сердце», «слезы», «птицы» и др.

Ключевые слова: А. А. Дельвиг, русская песня, визуальный образ, сердце, слезы, птицы, ночь, сон

Жанр «русской песни» родился в результате соединения двух тенденций: тяготение русского народа к просвещению, устремление дворянской интеллигенции – к фольклору. «Русская песня» как лирический жанр проявилась в литературе ещё в XVIII веке, но к двадцатым годам XIX века была осознана поэтами и получила достаточно широкое распространение.

Одним из первых поэтов, предугадавших и отразивших в своем творчестве пути сближения литературы с народным искусством, стал А. А. Дельвиг. Так, Б. В. Томашевский писал: «Уже в 1810-х годах Дельвиг наметил два основных вида своей лирики: подражания древним и стихотворения в духе русских народных песен» [15, 17].

Дельвиг, вслед за И. И. Дмитриевым, А. Ф. Мерзляковым обращается к созданию жанра «русской песни», желая ввести его в литературный салон на тех же правах, что арии и романсы (русские песни Дельвига как объект изучения привлекали внимание немногих исследователей, среди них можно выделить Б. В. Томашевского [15, 100], Б. Е. Гусева [9, 1002], Р. В. Иезуитову [7, 132], Р. Г. Магину [8], Н. Л. Васильева и Д. Н. Жаткина [2; 6]).

Все «русские песни» Дельвига (а их около 20) можно разделить на три группы, их выделение изначально условно, но это необходимо, чтобы показать эволюцию принципов работы поэта фольклорным образным материалом.

Так, в первой группе стихотворений Дельвига («Первая встреча» (1814), «Как не больно сердца муки» (1819), «Дедушка! Девицы раз мне говорили» (1820)), созданных в ранний период творчества, явственно ощутим подход поэта к жанру «русской песни» с позиций русского сентиментализма, но с учетом романсово-песенной традиции (написаны «русские песни» поэта-романтика в большей мере в «нежной», «салонно-пасторальной» манере). Здесь всё условно: и чувства, и поэтические образы.

Но уже с 20-х годов («Ах ты, ночь ли» (1820–1821), «Голова ль моя, головушка» (1823), «Что, красotka молодая» (1823), «Скучно,

девушки, весною жить одной» (1824). «Пела, пела пташечка» (1824), «Соловей мой, соловей» (1825)) условность Дельвигом преодолевается, и складывается особый тип дельвиговской «русской песни», с особым характером мирочувствования героя, особыми принципами создания поэтического пространства, где главным становится фольклорное начало и народная картина жизни.

Произведения второй половины 1820-х годов отражают работу поэта по совершенствованию выработанных принципов художественного изображения, по оттачиванию мастерства.

Исследователями отмечается сходство некоторых песен Дельвига с народными, но лишь в использовании каких-то поэтических средств. Так, Б. В. Томашевский выявил общность использования приема психологического параллелизма и совпадения ритмико-мелодического строя произведения «Пела, пела пташечка» Дельвига и народной песни «Цвели, цвели цветики» [15, 100]. Б. Е. Гусев обнаружил совпадение зачинов и некоторых мотивов между песней Дельвига «Скучно, девушки, весною жить одной» и народной «Скучно, скучно, матушка, весною жить одной», а также созвучие авторской песни «Как за речкой слободушка стояла» и народной «Как за реченькой слободушка стоит. Во слободушке молода вдова живет» [9, 1002]. Но таких совпадений в песнях Дельвига встречается немного, ибо главная цель поэта – создание оригинального произведения, выдержанного в духе народной поэзии, приближенного к ней по тональности, образности и ритму.

Самой популярной разновидностью русской народной песни в конце XVIII века, особенно в начале XIX века, была лирическая любовная песня. Причем преобладающими в ней были мотивы любовной тоски, исчезнувших радостей, расставаний и измен. Подобные фольклорные мотивы-ситуации лежат практически во всех песнях Дельвига, сама обработка ведущей темы стихотворения ведется поэтом с опорой на народную песню. Правда, стоит подчеркнуть, что в отличие от народной песни литературная «русская песня» «избегает обычного воспроизведения реальной обстановки, старается говорить только о чувствах, и чувствах преимущественно нежных и грустных» [10, 97].

Героями «русских песен» Дельвига становятся не «абстрактные» люди, а конкретные, индивидуальные личности, отличающиеся по своим природным качествам и родственному статусу: «молодец», «девушка молодая», «душенька», «дитятко», «сын милый», «красна девица», «отец родной», «матушка», «отец», «сиротинушка», «сестра молода», «мил друг», «миленький дружок», «любезный»,

«обручальник» и др. Всё это дает возможность сразу представить, о ком идет речь, по сути эти характеристики определенного ролевого героя. И мы видим, что в таком изображении героев песен Дельвига во многом оказывается близок народной поэзии, где часто герои были представлены по схожим принципам. Выделение таких героев и в лирических произведениях Дельвига, и в фольклоре происходит по внешним параметрам, без обращенности к тому, что сокрыто от глаз.

Один из центральных образов «русских песен» Дельвига, передающий драматизм человеческих отношений и трагичность истории любви (главной темы русских песен поэта, звучащей чаще всего драматично), – это образ сердца, символически связанный с душевными переживаниями, страданиями и любовными страстями. По сути, этот образ традиционно визуализирует любовь.

И сами лирические ситуации, в которых появляется образ «сердца», настраивают читателя на невеселый лад: «То веселье – не веселье, а Любовь. / От любви той замирает в сердце кровь («Скучно, девушки, весною жить одной», 1824) [5, 176]; «Нет, лежит тоска иная / У тебя на сердце!» («Что, красотка молодая», 1823) [5, 175]; «Сердце бьется, сердце ждет, – / Но уж милая нейдет / В час условленный свиданья» («Наяву и в сладком сне», 1824) [5, 177].

Лирический герой (как и героиня) песен Дельвига не знает счастливой, взаимной любви, он (она) обречен на страдание, а сердце его отдано на «растерзание злодейки-тоски» или охвачено отчаянием.

Другой образ, который также появляется во многих стихотворениях Дельвига, написанных в духе «русских песен», – это образ «слез». Русские необрядовые лирические песни в своей основной тональности были драматичны, лирический сюжет, лежащий в их основе, редко бывал счастливым, потому «слезы» – очень частый атрибут душевной жизни героев, то есть можно утверждать, что и в этом отношении Дельvig проявил незаурядное чутье и понимание исконных основ русской народной жизни, мирозерцания крестьянства, отразив это в своих песнях, в их тональности, в основных визуальных поэтических образах и т. д.: «Не томи, открой причину / Слез твоих горячих!» [5, 175]; «К изголовью правой щечкой прижмусь / И горячими слезами оболюсь» [5, 176]; «Не смыкаючи очей, / Утопаючи в слезах?» [5, 188]; «Слезы горькие льет молодец / На свой бархатный кафтан» [5, 216].

«Лить слезы» – вот удел героев «русских песен» Дельвига, но так ли они отличаются от песенных героев фольклора?! При сопоставлении обнаруживается, что героям устного песенного творчества свойственно не только горевать по поводу своей судьбы,

среди них встречаются люди, способные активно отстаивать свою лучшую долю. Однако Дельвигом из русских песен такая позиция не была усвоена, его герои – люди страдающие, их душа наполнена мучительными переживаниями, и слезы, ими проливаемые, не приносят желанного успокоения: «Как при солнце летом дождик пошумит. / Травку вспрыснет, но ее не освежит. / Так и слезы не свежат меня, младой; / Скучно, девушки, весною жить одной!» («Скучно, девушки, весною жить одной», 1824) [5, 176].

Потому чувства, переживаемые героями «русских песен» Дельвига, – это прежде всего грусть, тоска, оборачивающиеся для них физической болью безысходности и отчаяния, как это, например, показано в стихотворении «Ах ты, ночь ли» (1820–1821) [5, 144].

Это чувство столь мучительно переживается героем, что спасение от него он не может найти ни в песне, ни в танце, лишь в беспребудном сне, подобном могильному покою.

Герой страдает не только от невозможности соединиться с любимой, но и от того, что душа его переполнена любовью, а излить ее некому и, наверное, в этом Дельвиг пошел дальше устной песенной традиции: его герой задумывается над вопросом: что же невыносимей для человека – скрывать мучающие его любовные сердечные томленья внутри себя или сгорать от желания любить и быть любимым, но не иметь возможности реализовать его; в «Песне» («Как ни больно сердца муки» (1819)) обнаруживается соединение воспринятых Дельвигом из фольклора традиционных образов, связанных с любовными страданиями, – «сердца», «слез» и «мук».

В «русской песне» «Скучно, девушки, весною жить одной» тоска, снедающая героиню, жаждущую обрести в этом мире любовь, воспринимается ею уже не просто как психологически опустошающее состояние, но как физически болезненное, поэт даже визуализирует переживания героини: «Белой груди чем-то сладким тяжело. / Голубым очам при солнце не светло. / Больно, больно безнадежной тосковать» [5, 176].

Герою песни Дельвига приходится волею судьбы распрощаться со всем, что мило сердцу, потерять всё, что было дорого. Единственное, что остается, – воспоминания, самые светлые, и оплакивание любви, как это показано в стихотворении «И я выйду не крылечко» (1828) [5, 204].

Со временем у героя Дельвига терзающая его тоска теряет свою остроту, превращаясь лишь в грусть, но и это не освобождает его от горечи, от осознания того факта, что впереди нет света. Все лучшее оставлено в прошлом. Избавиться от тоски-грусти не суждено лирическому герою песни поэта, даже вино не способно подарить ему

эмоционального освобождения, и потому остается не услышанным призыв друзей-товарищей [5, 216].

Возможно, неслучайно то, что в «русских песнях» Дельвига любимыми периодами суток становятся «ночь» и «вечер», в себе самих таящих много смысловых связей с фольклорными поэтическими символами, обозначающих мрачные настроения людей, – печаль, тоску, сомнения, отчаяние (стоит отметить, что эти образы оказываются востребованными в романтической поэзии, показательна в этом отношении лирика Е. А. Боратынского (см.: [11]), М. Ю. Лермонтова (см.: [13, 43–57]; [14, 75]) и поэзия Ф. И. Тютчева (см., например: [12, 120–124]; [13]), неслучайно последнего А. Блок даже назвал «ночной душой русской поэзии» [1, 25]. Ярче всего соотнесенность безысходной тоски и бурного отчаяния лирического героя Дельвига, доброго молодца, с миром ночи и вечера воссоздана в «Русской песне» («Ах ты, ночь ли») [5, 144].

Ночь – время, когда поет соловей, птица, символизирующая любовь; душа, внимая пенью соловья, будто и сама приобщается к любви (создается смысловое единство звукового и зрительного образов (ночь – соловей – любовь): «Ночь прослушает тебя» [5, 188].

На фоне общей трагической тональности «русских песен» Дельвига эмоционально обусловлено появление и визуального образа «постели». Как и образ «сна», образ «постели» получает у поэта иное, отличное от традиционного, расширенное толкование. «Постель» для песенных героев Дельвига становится некой формой забвения жестокого мира, не дающего возможности обрести лучшую долю. Не случайно то, что «постель» видится единственным спасением и для героя, и для героини песен поэта. Однако не знающий снисхождения к личности внешний мир накладывает особый отпечаток и на это интимное пространство человека, где он мог отдохнуть и отгородиться от внешнего мира, его несчасть и несправедливости. Постель перестает быть местом, где можно обрести физический и душевный покой, ощутить уют. Жестокое, агрессивное внешнее пространство вторгается и в этот мир человека. Потому постель стала для героя/героини жестка, на данное качество или намекается (например, в «Песне»): «Скучно, девушки, весною жить одной / <...> / Больно, больно безнадежной тосковать! / И я кинусь на тесовую кровать, / К изголовью правой щечкой прижмусь / И горячими слезами обольюсь» [5, 176], или говорится напрямую: «Молодец, / На постелю Жесткую, / Как в могилу, / Кинешься» [5, 145]. «Покой», даруемый героям «русских песен» поэта «постелью», подобен «холодному дыханию смерти».

Осознание, что «постель» – единственное спасение от тоски, рожденной столкновением с миром, для героя смерти подобно, ведь «постель» – это отсутствие движения, а нет движения – нет и жизни.

Для героев Дельвига «покой», даруемый «постелью», не приносит желанного успокоения, лишь больше будоражит чувства, лишь больше терзает душу, острее заставляет осознавать свое одиночество в этом мире, пропитанном любовью: «И я кинусь на тесовую кровать. / К изголовью правой щекою прижмусь / И горючими слезами обольюсь» [5, 176].

Особое место в песенной поэзии Дельвига занимает образ природы. Как и в фольклоре, мы не найдем у Дельвига развернутых описаний и изображения природы ради неё самой, однако всякое изображение человеческих чувств тесно связано с природными явлениями и образами. Именно это обусловило тот факт, что основным поэтическим приёмом устного народного творчества, которым пользуется Дельвиг в своих «русских песнях», стал психологический параллелизм. Об этом приёме говорил еще А. Н. Веселовский как о важнейшей особенности фольклора, явившейся результатом того, что, воспринимая отношения личности к окружающему его обществу как «естественные», природные отношения, народная песня закономерно стремится раскрыть их через сравнения с явлениями природы, через внешнее их ассоциирование: «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием» [3; 144]; «основной тип параллели: картинка природы, с цветком, деревом и т. д., протягивающая свои аналогии к картинке человеческой жизни» [3, 151].

Природа, как и герой Дельвига, живет напряженной эмоциональной жизнью, потому состояние одного (человека) отражается на другом образе (природе).

Одним из выразительных примеров использования Дельвигом приема психологического параллелизма (как двучленной формы раскрытия симметрических ситуаций) стала его «Русская песня» «Пела, пела пташечка» (1824). Лирическая тема стихотворения раскрывается через сопоставление жизни «пташечки» и «молодца». Однако композиция песни Дельвига разделяется не на две части, как это было традиционно принято в устном народном творчестве, в которых одна часть раскрывает, объясняет другую; прием параллелизма приобретает у Дельвига строго симметричный вид, последовательно проводясь через все пять строф стихотворения. Симметрия внутри каждой выдержана четко: две первые строки посвящены «пташке», две последние воссоздают душевное состояние «молодца» [5, 177]. Каждый образ представлен и как самостоятельная единица текста, и как часть

художественного единства, образы взаимообогащают друг друга, обнажают друг в друге новые смыслы, создают более сложную зрительную картину, в которой угадываются новые значения. Зрительный ряд – жизнь «сердца» молодца и мир природы – с помощью параллелизма создает сложную динамичную картину жизни, где всё лишь на первый взгляд раздельно существует, а на самом деле всё тесно связано друг с другом. Созданная благодаря психологическому параллелизму картина позволяет лучше представить, прочувствовать и понять трагедию молодого парня, которого погубили «злые толки», лишив его радости жизни.

В тексте появляются визуальные образы разной смысловой емкости – это и конкретные образы, представляющие мир реальный, и образы символического характера. Среди знаковых образов, выделяемых автором, образ птицы, символизирующий свободу, полёт, независимость, образ моря, ассоциирующийся не только с бескрайностью, но и со свободой, а также образ дремучего леса, соотносимый не только с чем-то пугающим, агрессивным (с таким лесом в фольклоре, как правило, была связана нечисть, разбойники или жестокие звери), но и со свободой, вольницей – здесь не правят власть имущие, здесь нет зависимости от социального или материального статуса.

В песенном творчестве Дельвига образ птиц символизирует прежде всего волю и все, что с ней связано: радость, веселье, беззаботность; но образ птицы ассоциируется и с ощущением беззащитности, хрупкости. Потому, наверное, так часто появляется этот образ рядом с героями, жалующимися на свою судьбу, на жизнь, из которой исчезли радости и восторги, остались лишь печаль и боль, ведь птица напоминает о свободе и дает возможность представить её в яви, заставляет ощутить собственную беззащитность перед окружающим миром. Судьба птицы, лишившейся главного в своей жизни – свободы, часто сравнивается Дельвигом с трагедией человека, в сердце которого поселилась тоска и который потерял вкус к жизни («Голова ль моя, головушка», 1823) [5, 174].

Но птица в песенном мире Дельвига – это прежде всего птица певчая, и песня её – это и неистребимая потребность, и выражение восторга перед жизнью, теми просторами, что открываются перед взором; птица жива, пока она свободна и пока может петь: «Пела, пела пташечка» [5, 177]; «голосистый соловей» [5, 188]; «мелкие пташечки, ласточки, щибетали, чиликали» [5, 217].

Но не забывает Дельвиг об ином смысле, что вкладывает устная народная поэзия в образ птицы, часто выступающий символом радости, любовного томления и ожидания. Как птица не может жить

без вольного неба, так и девица не может прожить без любви, без милого друга рядом: «Хорошо цветку в поле. / Любо пташечке на небе, – / Сиротинушке, девушке / Веселее того с молодцом» [5, 206].

Такая смысловая наполненность характеризует прежде всего образ соловья, который появляется и в песнях Дельвига. Соловей в песне «Соловей мой, соловей» – это птица любви и надежды, ей доверяют сокровенное. Вводит в свою песенную поэзию Дельвиг и традиционный фольклорный образ кукушки, выступающий в качестве символа горькой женской доли: «Лето весну гонит. / А кукушка стонет. <...> / Свет-девица плачет» [5, 255].

И можно говорить, что «русским песням» Дельвига применимо то, что отмечал Н. В. Гоголь в русской устной народной песне, утверждая, что картины природы в песнях необходимы «для того только, чтобы сильнее выразить чувство души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства» [4].

Главная задача А. А. Дельвига, как мы увидели в «русской песне» была не подражание фольклорной лирике, а воссоздание духа, настроения её, представление этого в визуальных образах, потому в его песенном творчестве мы обнаруживаем смешение фольклорных и литературных образов, приемов, нарушение «чистоты» «народной формы». Героями «русских песен» Дельвиг делает людей, лишенных счастья, потерявших любовь, обреченных на страдание и одиночество. Они в конфликте с собой и миром, чувства, определяющие их состояние, – грусть, печаль, тоска. Любовь, живущая в их сердцах, не дарит им счастье, а напротив, ввергает их в пучину страдания. Наверное, поэтому, описывая этих героев, Дельвиг активно обращается к фольклорной символике, ассоциативно связанной с чем-то мрачно-печальным, трагичным.

Литература

1. Блок, А. А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова / А. А. Блок. – Т. 5. – М.–Л.: Гослитиздат, 1962. – 799 с.
2. Васильев, Н. Л., Жаткин Д. Н. Словарь языка А. А. Дельвига / Н. Л. Васильев, Д. Н. Жаткин. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 148 с.
3. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Худож. лит., 1940. – 649 с.
4. Гоголь, Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии (1846) / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. VIII. – С. 369–409.
5. Дельвиг, А. А. Полн. собр. стихотворений / А. А. Дельвиг. – Л.: Советский писатель, 1959. – 256 с.

6. Жаткин, Д. Н. Поэзия А. А. Дельвига и историко-литературные традиции: монография / Д. Н. Жаткин. – М.: Издательский дом «Таганка» МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2005. – 268 с.
7. Иезуитова, Р. В. Литература второй половины 1820-1830-х годов и фольклор / Р. В. Иезуитова // Русская литература и фольклор: (первая половина XIX в.) / вступ. ст. Ф. Я. Прийма. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 85–142.
8. Магина, Р. Г. Поэзия А. А. Дельвига и поэтика народной лирической песни / Р. Г. Магина // Своеобразие романтического стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. – Свердловск, 1986. – С. 33–39.
9. Песни и романсы русских поэтов / Вступ. ст., подготовка текста и примечания В. Е. Гусева. – М.; Л.: Советский писатель, 1963. – 1119 с.
10. Розанов, И. Н. Дельвиг / И. Н. Розанов // Поэты двадцатых годов XIX века. – М.: Госиздат, 1925. – С. 30–61.
11. Рудакова, С. В. Мотив разужверения в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Вестник славянских культур. – 2013. – № 1 (27). – С. 63–70.
12. Рудакова, С. В., Шустикова, Ю. Н. Мотив тьмы в лирике Ф. И. Тютчева / С. В. Рудакова, Ю. Н. Шустикова // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 6 А. – С. 119–127.
13. Семенова, С. Г. Перед лицом природы и судьбы. Тютчев в кругу Баратынского, Пушкина, Лермонтова / С. Г. Семенов // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. – М.: ПоРог, 2004. – Т. 1. – С. 13–74.
14. Смирнов, А. А. Метафорика огня в поэзии Ф. И. Тютчева / А. А. Смирнов // Вестник Московского ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2004. – № 3. – С. 74–79.
15. Томашевский, Б. В. А. А. Дельвиг / Б. В. Томашевский // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1959. – С. 3–58.

References

1. Blok A. A. Sobr. soch. [Collected Works]: v 8 t. / pod obshh. red. V.N. Orlova. Vol. 5. – Moscow, Leningrad, Goslitizdat, 1962. – 799 p.
2. Vasil'ev, N. L., Zhatkin D. N. Slovar' jazyka A. A. Del'viga [Dictionary of language of A.A. Delwig]. – Moscow, Flinta; Nauka, 2009. – 148 p.
3. Veselovskij, A. N. Istoricheskaja pojetika [Historical poetics]. – Leningrad, Imaginative literature, 1940. – 649 p.
4. Gogol', N. V. V chem zhe nakonec sushhestvo russkoj poezii (1846) // Gogol' N. V. Poln. sobr. soch.: v 14 t. – Moscow, Leningrad, Publishing House Academy of Sciences of the USSR, 1937–1952. – Vol. VIII. – 1952. – P. 369–409.

5. Del'vig, A. A. Poln. sobr. stihotvorenij. – Leningrad, Sovetskij pisatel', 1959. – 256 p.
6. Zhatkin, D. N. Pojezija A. A. Del'viga i istoriko-literaturnye tradicii: monografija [A. A. Delviga and historical and literary traditions: monograph]. – Moscow, Publishing house "Taganka" MGOPU named after M. A. Sholokhov, 2005. – 268 p.
7. Iezuitova, R. V. Literatura vtoroj poloviny 1820-1830-h godov i fol'klor [Literature of the second half of the 1820-1830s and folklore] // Russkaja literatura i fol'klor: (pervaja polovina XIX v.) / vstup. st. F. Ja. Prijma [Russian Literature and Folklore: (first half of the XIX century.) / Introduction article. F. Y. Priyma]. – Leningrad, Science. Leningrad region, 1976. – P. 85–142.
8. Magina, R. G. Pojezija A. A. Del'viga i pojetika narodnoj liricheskoj pesni [Poetry of A. A. Delvig and Poetry of Folk Lyric Song] // Svoeobrazie romanticheskogo stilja i zhanra v russkoj literature HHH – nachala HH veka [The peculiarity of the romantic style and genre in Russian literature of the XIX – early XX century]. – Sverdlovsk, 1986. – P. 33–39.
9. Pesni i romansy russkikh pojetov / Vstup. st., podgotovka teksta i primechanija V. E. Guseva [Songs and Romances of Russian Poets / Introduction Art, preparation of text and notes by V. E. Gusev]. – Moscow, Leningrad, Soviet writer, 1963. – 1119 p.
10. Rozanov, I. N. Del'vig [Poets of the twenties of the XIX century] // Pojety dvadcatyh godov XIX veka [Poets of the twenties of the XIX century]. – Moscow, Gosizdat, 1925. – P. 30–61.
11. Rudakova, S. V. Motiv razuverenija v lirike E. A. Boratynskogo [The motive of dissuasion in the lyric poetry by E. A. Boratynsky] // Vestnik slavjanskih kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]. – 2013. – № 1 (27). – P. 63–70.
12. Rudakova, S. V., Shustikova, Ju. N. Motiv t'my v lirike F. I. Tjutcheva [The motif of darkness in F.I. Tyutchev's poetry] // Kul'tura i civilizacija. – 2017. – T. 7. – № 6 A. – P. 119–127.
13. Semenova, S. G. Pered licom prirody i sud'by. Tjutchev v krugu Baratynskogo, Pushkina, Lermontova [In the face of nature and fate. Tyutchev in the circle of Baratynsky, Pushkin, Lermontov] // Semenova S. G. Metafizika russkoj literatury [The metaphysics of Russian literature]: v 2 t. Moscow, PoRog, – T. 1. – P. 13–74.
14. Smirnov, A. A. Metaforika ognja v pojezii F.I. Tjutcheva [Metaphors of fire in the poetry of F. I. Tyutchev] // Vestnik Moskovskogo un-ta. [Moscow State University Bulletin]. – Series 9. Philology. – № 3. – P. 74–79.
15. Tomashevskij, B. V. A. A. Del'vig [Full collection of poems] // Del'vig A. A. Poln. sobr. stihotvorenij. – Leningrad, Soviet writer, 1959. – P. 3–58.

VISUAL IMAGES IN A. A. DELVIG'S "RUSSIAN SONGS"

Tatyana V. Rudakova

Post-graduate student, Nosov Magnitogorsk State Technical University,
teacher of Russian language and literature, "Secondary school № 25
at the Magnitogorsk State Conservatory", Magnitogorsk, Russia

Abstract

A. A. Delvig paid much attention in his creativity to the genre, which wove song and poetry, literary-book and folklore beginnings: these were Russian songs. The appeal to this genre for Delvig was due not only to his personal literary preferences, it was connected with the general trends of cultural development of Russia's first two decades of the nineteenth century. At that time (the early nineteenth century) the majority of poets realized that the formation of national culture was impossible without appealing to folk culture. The visual images in Delvig's Russian songs are considered not only as specific means of creating picturesque and sounding pictures of the surrounding world in poetry, but also as expressive means, correlating with the special character of Delvig's lyrics, in particular his Russian songs. The analysis of Delvig's poetry is an attempt to prove that these images of the real world are not only a detail in poetic space. They organically fit into the space of the lyrical world, filled with deep content and meaning, participating in the creation of a holistic image of Delvig 's lyrical world. The classification of Delvig's Russian songs is proposed, based on the peculiarities of the representation of images. The lyrical hero of Delvig's "Russian songs", as well as the hero of folk poetry, is a man of the natural world with natural feelings, whose consciousness is not distorted by the influence of the secular civilized world of the nobility. By means of the perception of Delvig's hero a picture of life is presented, his eyes saw the world, his heart determined the emotions that Russian Delvig's songs were permeated with. The reflections of Delvig's hero also define the ideological identity of "songs". Such images as "heart", "tears", "birds", etc. are also analyzed.

Keywords: A. A. Delvig, Russian song, visual image, heart, tears, birds, night, sleep



Поступила в редакцию 02.06.2019

**ББК 84 (2Рос-Рус)
УДК 82.02**

*А. Н. Безруков¹
Башкирский государственный университет,
Бирский филиал
in_text@mail.ru*

МЕХАНИЗМЫ КОНФИГУРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПРОЗЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

В данной статье рассматриваются особенности малой прозы Захара Прилепина. Художественная картина мира, рисуемая автором, отлична от манифестаций ряда символических имен современной России, например, Виктора Пелевина, Дмитрия Глуховского, Владимира Сорокина, Михаила Елизарова. Основное внимание в работе уделено оценке стиля, языковой манеры Прилепина, ибо эти факторы особым образом влияют на претворение мировидческой позиции художника. Философия поступков прилепинской прозы заключается в том, что читатель не только ведом автором, но сам консолидирует исход ситуации. Умение поддержать диалог с литературой, создать особую атмосферу дает Захару Прилепину возможность объективировать истинное, естественное. Эхом звучит в его малой прозе вновь актуальный акцент на человеческом, социальном и жизненном векторах. Язык текстов балансирует на грани классического, традиционного и публицистического, что явно доступно массовому читателю. Доминантой эстетики Захара Прилепина является условность, но её пределы достаточно четко прописаны автором. Вероятно, постреализм есть формат более удобный для описания современности, придания ей свойств открытости, гласности, плюрализма. Манифестируя ценз свободы слова, главный герой Прилепина открыт для свободного диалога с оппозицией, с большинством мнений, с естественностью выбора. Автор приходит к выводу о том, что тексты Захара Прилепина – помимо дифференциации «клинический реализм» – можно соотносить с постреализмом, который явственно проявляется в тематическом блоке, образном строе и разрешении художественной коллизии. Вывод позволяет расширительно говорить о прозе Захара Прилепина, точно соотносить его тексты с литературной классикой.

¹ Безруков Андрей Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск, Россия.

Ключевые слова: малая проза, постреализм, Захар Прилепин, художественная картина мира, поэтика текста, рецептивная критика, стиль, автор, читатель

Творчество Захара Прилепина является достаточно востребованным и актуальным в общей массе литературных экспериментов последних лет. Манеру, индивидуально-авторский стиль писателя, по его собственной оценке, следует соотносить с так называемым «клиническим реализмом», хотя это мнение достаточно спорно и противоречиво. Большая часть из написанного Прилепиным (исключая публицистику и ряд научно-популярных работ) может быть дифференцирована на два блока – это собственно романские тексты и то, что называют малой прозой. Последняя наиболее привлекает исследователей, ибо акцентно манифестирует авторский код, работающий на достижение итогового литературно-эстетического результата. В текстовой пространстве Захара Прилепина конкретизируются реалии настоящего, воплощаются инварианты социального, развиваются философские, онтологические аспекты.

Художественные миры писателей начала XXI века, общие ориентиры, реализуемые в их текстах, отличны от традиционно-классических. Примером является проза Владимира Сорокина, Виктора Пелевина, Михаила Елизарова, Дмитрия Глуховского. Стоит отметить, что явно отличным становится не столько формат претворения художественной концепции, хотя и этот уровень немаловажен, сколько механизм конфигураций эстетической картины. При этом стилевой уровень действеннее фиксирует данные изменения. Реальность в текстах Захара Прилепина неочевидно видоизменена, она соответствует настоящему срезу социальных явлений и правил действительности. Повествование настолько близко реальному кадру, что читатель без какой-либо сложности воспринимает рисуемый автором мир. Важно подчеркнуть, что авторская концепция в большей степени соотносится с поэтикой постреалистического. Безусловно, этот формат развивался на протяжении второй половины XX века достаточно активно. «В 70-80-е годы кристаллизация постреализма как историко-литературной системы продолжалась. Немаловажным фактором, повлиявшим на нее, стал постмодернизм – не только как художественная стратегия, но и целое культурное движение...» [3, 54]. Своей кульминации он достиг в начале века текущего. Когда кардинально меняется окружающий мир, изменяется и мировидческая позиция, претерпевает изменение, деформацию и тип художественной наррации. «Главное же, что заимствовал постреализм в поэтике

постмодернизма, – это *параλογические компромиссы*, которые играют роль механизмов саморегуляции не только «хаографического» текста, но «хаографической» модели мира» [3, 55].

Прилепинские тексты номинально и фактически художественно философичны. В первую очередь, это проявляется в выборе магистральных тем, избираемых для трансляции потенциальному читателю. Творческий путь писателя начался романом «Патологии» (2004), действие которого разворачивается в хронотопе первой чеченской кампании: «... исторический процесс здесь воплощен в личную трагедию, в жизненный и психологический конфликт» [1, 157]. Сюжетика указанного произведения отличает социальный и гуманистический накал, основное художественное требование – пережить события страшного периода максимально открыто и честно. В романе присутствуют практически все судьбоносные моменты: «настоящность» жизни, телесность, духовный путь взросления, любовь, трагедия войны, фактор памяти, философские установки. Неслучаен дающийся в начале произведения фрагмент:

«Сидя на набережной, мы едим мороженое и смотрим на воду.

Она течет.

– Когда она утечет? – спрашивает мальчик.

«Когда она утечет, мы умрем», – думаю я и, еще не боясь напугать его, произношу свою мысль вслух. Он принимает мои слова за ответ.

– А это скоро? – видимо, его интересует, насколько быстро утечет вода.

– Да, нет, не очень скоро, – отвечаю я, так и не определив для себя, о чем я говорю – о смерти или о движении реки» [4, 11].

Романы Захара Прилепина – «Санья» (2006), «Грех» (2007), «Черная обезьяна» (2011), «Обитель» (2014), «Некоторые не попадут в ад» (2019) – часто воспринимаются манифестами социальной активности, доктриной новой философии существования, воззванием к новому поступку. «Физическое действие человека должно быть понято как п о с т у п о к, но нельзя понять поступка вне его возможного <...> знакового выражения (мотивы, цели, стимулы, степени осознанности и т. п.)» [1, 321]. Сильным фактором идейно-эстетического уровня романов Прилепина является обращение к актуальным темам в режиме бесстрастной героики, мужественного альтруизма и своеобразного максимализма. Иной герой – герой, не похожий на вымышленный образ – вот что отличает прилепинскую поэтику от цифрового конформизма. Логично

обозначить и инвариантность суждений писателя, они зачастую предельно однозначны и не вызывают читательского попустительства. Думается, что большие форматы Захара Прилепина есть попытка реализовать конфигурацию естественной человеческой природы в условиях смежности, несоответствия, нетерпимости. Радует, что автор не покидает эстетическую сферу, где провозвестниками лучшей жизни является доброта, милосердие, честность, открытость и, конечно же, любовь.

Вариация жизни у Прилепина существует не в многоликости образов и типов, а в многозначности разрешения поступков, которые зачастую, по авторской формуле, близки состоянию – «как в детстве, когда горячий и ошалелый, пять часов кряду штурмовавший снежную горку, ты вдруг выпадаешь из игры и минуту смотришь на всех удивленно: кто мы? отчего шумим? почему так звенит в голове?» [4, 348]. Таким образом, свойства изображаемой личности проявляются в сферическом и неоднозначно-противоречивом ключе, хотя и с явной концентрацией на естественность выбора.

Контуры настоящего в малом формате Захара Прилепина отличны от крупных художественных единиц. Повести, рассказы, эссе изобилуют нарочитой патетикой публицистического. Малый жанровый объем практически всегда является конгломератом разнородных сращений. Литературный процесс конца XIX века яркий тому пример. Тогда большая часть текстов создавалась в режиме быстрой реакции, практически мгновенного восприятия (Н. С. Лесков, А. П. Чехов, И. А. Бунин, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, М. Горький). Рассказ по своей онтологической сути способен и миг, и вечность превратить в эстетически-слитный абсолюте, конкретизировать и типизировать одновременно. Власть всеведущего автора при этой форме реализации эстетической наррации утрачивается пропорционально дешифровке художественного.

Умение поддерживать диалог с литературной атмосферой дает Захару Прилепину возможность объективировать то, что поистине естественно и прочно. Эхом звучит в его малой прозе переакцентировка на человеческое, социальное и жизненное естество. Замещение, игра, симулякр, крайняя ирония, которые были так свойственны периоду постмодернизма, у Прилепина не столь объемны и массивны. Изображая фигуру того или иного персонажа, автор остается как бы открытым перед ним, читательская реакция на целостный образ допускает не видоизменение его, но усложнение абриса. Не случайно в романе «Грех» игра обретает максимум жизнеподобия: «... я честно доносил и улыбку, и нерасплескавшееся торжество до белого квадрата

на двери и хлопал по нему с такой силой, что ладонь обжигало, и кричал, что «чур меня». (Чур меня, чур, жизнь моя, – я уже здесь, у дверей, бью ладонями)» [4, 375].

Мотивационная схема поступка и желания в мире абсолютной правды требует корректировки, так как герои все больше движимы инстинктами, инстинктами самосохранения. Прилепин популяризирует для читателя естество в полном объеме, в факторах буквального. От этого он как автор и привлекателен, и положительно принят, и критически оправдан, и, вместе с тем отвергнут, и, конечно же, дистанцирован. «Авторский ожидаемый эффект зачастую срabатывает, читатель попадает в мнимую уловку иллюзий, что и говорит о художественности текста» [2, 15]. Реальность пугает настолько, насколько может быть ненавистна человеку безысходная ситуация. Образный ряд малых форм Захара Прилепина все же иерархически упорядочен. Герои зависимы друг от друга, их общие интересы близки типичным, их объединяет нарочитый ряд манифестаций жизненных желаний, порой, естественных позиций:

Я все еще надеюсь: как ребенок,
разбивший вазу, в ужасе притихший,
желает, чтоб она сама собою
срослась и примостилась на серванте [4, 393].

Мир инстинктов для Прилепина не только чувственно-эмоциональный фон, это что-то гораздо большее и значимое. Прилепин создает иллюзию жизнеподобия, иллюзию многомерности бытия, находясь в рамках традиций и классики. Буквальная номинация поступка в текстах Прилепина гораздо серьезнее, чем мотивная структура. Если И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков выявляли и акцентировали внимание на последнем, мир прозы начала XXI века буквально цепляется за последствия. Вероятно, это и значимее, и актуальнее, и серьезнее на сегодняшний день.

Манипуляции с настоящим для Захара Прилепина становятся некоей сверхзадачей. Создаваемый мир представлен в тонах буквального и видимого. Не только действительные события и противоречия времени определяют содержание его прозы, но и фактор обыгрывания значимых ситуаций выдвигается на первый план. Коллизия скрытой игры буквально вырывается из реалий жизни, ибо онтология поступка есть манифест и желание автора. Кроме того, очевидно желание новое слово воплотить в эстетическом деле. Авторский конструкт у Прилепина подобен действенной модели воссоздания мира. Еще в «Грехе» конституировано:

В полночный зной в кафе у Иордана
смешалось все. Коктейль не остужал... [4, 403].

Изображенный автором мир вызывает у читателя желание аллюзийно дополнить видимые безбрежность и пустынную, ибо картина расширяется, звуком и цветом дополняется, философски обогащается, обретает признаки манифестации:

Здесь полночь бьют изящные зенитки,
их алый зев к Всевы
шнему воздет [4, 403].

Конкретика реального у Прилепина становится неким возвестником правды, призывом к бытийности и честности перед реалиями. Автор поэтизирует номинацию реальности, хотя механизм конфигурирования так и остается допустимым пределом. Проза Захара Прилепина, таким образом, не буквальное воспроизведение абсолюта настоящего, но описание крайности – поступка, желания, шага вперед, лидерства при выборе.

Стоит отметить, что малый формат у Захара Прилепина есть еще и генерация невысказанного. Повесть «Лес» сосредотачивает внимание читателя на том, что страх перед современностью, природным объектом у человека максимально объемен. Осмысливая заглавного героя – Корина, повествователь, а он и автор-участник, нарочито тезизирует, что все они «целую жизнь умножали ложные смыслы» [4, 1037]. Пространство нетронутой природы осмысливается героями как испытание себя, вопреки устоям и верованиям. Желание сплавиться по Истье определяет тайный вопрос: сможем ли!? И отец, и Олег Маевич настроены использовать шанс проверить свои силы. Стилевой приметой Прилепина становится нарочитое изображение реальности, неприукрашенной действительности. Природа выступает не фоном, на котором разворачиваются события, но непрменным миром, в который должен упасть человек. Без желания превозмочь себя, преодолеть преграды не произойдет эстетического чуда, не будет того, что так необходимо и автору, и герою, и читателю. Социальная доктрина сказанного Прилепиным рождает настоящий и буквальный мир. Мир, где все одновременно и сказано, и имеет место быть. Дробность фраз, парцелляция, однозначность – всё это особенности писательского языка. В этом следует усматривать проявления не только эстетического диалога, но и типа художественного мышления.

Метафизика поступков и желаний героев «Леса» – в необычайной «ароматике живого». Переключками с реалистическими традициями Захар Прилепин создает что-то необычайно новое, но в то же время знакомое подготовленному читателю. Стихийность

природы практически тождественна стихийности жизни, конфигурациям реальности. Мир настоящего предоставляет героям наррации то, что нужно принять как перводанное: «Река петляла, словно пыталась сбежать и спрятаться от кого-то. Мы шли за ней по следу, едва поспевая» [4, 1044]. Можно предположить, что мифологический фактор явственно реализуется в тексте, ибо архетипы начал манифестированы автором, даны в той последовательности, как и было это в древности.

Языковой ценз Прилепина балансирует на грани случайного и истинного, на стыке буквального и только желаемого. Обязательное движение по ходу повествования становится условием выживания в наличной природной среде: «В лесу без спичек с ребенком делать нечего...» [4, 1045], «отец старательно обходил корявые и рогатые деревья, непрестанно встречавшиеся нам на пути» [4, 1046]. Варианты исхода художественной коллизии в «Лесе» определяются телесно-духовным потенциалом героев. Их стойкость и ответственность, их желание победить стихию, может быть, даже покорить стихию, объективны. Автор тем самым моделирует характеры, близкие реальности достижимого.

Предугадываемым ключевым моментом «Леса» становится факт выхода к монастырям, постройкам древности. Увидеть их станет знаковым моментом для всех. Пиктография Прилепина дополнительно подтверждает механизм конфигурации художественной реальности. «За всяким реальным бытовым местом должно просвечивать его топографическое место, чтобы оно могло стать ареной существенного художественно значимого события, оно должно быть вписано в топографическое пространство, должно быть соотнесено с координатами мира» [1, 110]. Монастыри для автора – оберег и желаемая перспектива, должное существование в мире естественной правды. Лес, полный загадок и чудес, и далее связывает героев, отправившихся в путешествие на «камерах» с «хозяином». Хозяин леса читателю понятен настолько, насколько мыслимо само камергерство его пространства. Он не только активный участник процесса роста леса, он его учредитель и охранник: «Хозяин стоял на коленях и молился. Молитва показалась мне совсем незнакомой и чудной» [4, 1050]. Встреча с новым героем, образом абсолютно чуждым происходящему, меняет и рецепцию действительного главным персонажем: «Я долго смотрел прямо в лес на другом берегу, желая сказать ему хоть что-то примиряющее нас и располагающее ко мне – но таких слов у меня не нашлось» [4, 1051]. Созерцание природной стихии для прилепинских героев становится новым обретением, другой попыткой познать самого себя.

Текстовая покадровая разверстка для Захара Прилепина – метаморфоза изменений реальности. При этом не только растрово-буквальной, но и философской, метафизической. Стоит обозначить, что герои рассматривают реалии настоящего, проникая в них, как в иллюзию бытия. Для них природный мир становится способом и формой овладения практически всем. Финал «Леса» строг и противоречив, ибо водная стихия, созвучная лесу как таковому, по-настоящему близка возвышающейся стихии:

«Лес высылся, и луна ускользала. На берегу стоял мальчик в чужой, взрослой куртке, в свете луны было заметно, что голые ноги его усеяны комарами. Подбородок его был высоко поднят и тихо дрожал.

– Папа, – позвал он меня» [4, 1053].

Интенцией финала становится замещение взгляда мальчика-героя визуальной оценкой образа-созерцателя, лишь только ступающего на путь бытия. Вербальность фразы определяет и фатальность существования, и веру в будущее, и надежду на лучшее. Сюжетика текста, образный ряд, сама наррация срабатывают в языковом пределе текстов Захара Прилепина. Контаминация коллизии «Леса», вероятно, в том, что видимое зачастую есть кажимость окружающей нас жизни, некая иллюзия действительного. Художественное отображение редуцирует внутренний авторский ценз, сводит в единый массив всю эстетическую картину.

Целесообразно подытожить, проза Захара Прилепина, на наш взгляд, является показателем изменчивости и неустроенности жизни. Олицетворяя себя с чем-то знакомым и, на первый взгляд, правильным реципиент попадает в условно-неуверенный режим повествования. Подобный художественный прием вполне продуктивен, ибо он способствует разрядке авторской точки зрения и началу самосовершенствования читательской личности. «Многомерный вариант прочтений не снижает художественных достоинств произведения, а наоборот, позволяет матрично выстроить параллели, сферически определить «контуры» [2, 13].

Эстетика Захара Прилепина, механизмы конфигурации созданного им художественного мира – в непризнании очевидно-буквального, неприятия должно-существующего, декларативности явно-неблагополучного. Постреалистическая доктрина писателя, вероятно, в смешении поэтического абсолюта и рецептивной версии, типичного и индивидуального. Разрешение художественных предложений в текстах полностью возлагается на читателя, который

должен адекватно и точно определиться с собственной позицией. Кроме того, можно сказать, что сокрытие как таковой литературной правды не характерно для автора, он больше склонен манифестировать остановку на действительном, происходящем именно здесь и сейчас.

Таким образом, сюжетные ходы, заданные ситуации, особенные характеры прозы Захара Прилепина, его манера испытующего диалога с реципиентом могут быть соотнесены с версиями развития новой волны постреализма. Литературного направления, в котором претворена сознательная конкретизация социальных, бытийных, онтологических проблем человеческой жизни, сохраняющего и продолжающего традиции классической литературы.

Литература

1. Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. – Т. 5. Работы начала 1940-х – начала 1960-х годов / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – 732 с.
2. Безруков, А. Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход / А. Н. Безруков. – СПб.: Гиперион, 2015. – 298 с.
3. Лейдерман, Н. Л. Постреализм: теоретический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. у-т, Ин-т филол. исслед. и образоват. стратегий «Словесник», 2005. – 244 с.
4. Прилепин, З. Дорога в декабре: Патологии. Грех. Ботинки, полные горячей водкой. Санька. Черная обезьяна. Лес: [романы, повесть, рассказы] / З. Прилепин. – М.: Редакция Елены Шубиной, АСТ, 2014. – 1052 с.

References

1. Bahtin, M. M. *Sobr. soch.: v 7-mi t. T.5. Raboty nachala 1940-h – nachala 1960-h godov.* – Moscow: Russkie slovari, 1997. – 732 p.
2. Bezrukov, A. N. *Recepciya hudozhestvennogo teksta: funkcional'nyj podhod.* – St. Petersburg: Giperion, 2015. – 298 p.
3. Lejderman, N. L. *Postrealizm: teoreticheskij ocherk.* – Ekaterinburg: Ural. gos. ped. u-t, In-t filol. issled. i obrazovat. strategij «Slovesnik», 2005. – 244 p.
4. Prilepin, Z. *Doroga v dekabre: Patologii. Grekh. Botinki, polnye goryachej vodkoj. San'kya. Chernaya obez'yana. Les: [romany, povest', rassказы].* – Moscow: Redakciya Eleny SHubinoj, AST, 2014. – 1052 p.

THE CONFIGURATION MECHANISMS OF ARTISTIC REALITY
IN PROSE BY ZAKHAR PRILEPIN

Andrey N. Bezrukov

Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Philology,
Bashkir state University, Branch of Birsky
(Birsk, Russia)

Abstract

This article discusses the features of Zakhar Prilepin's small prose. The artistic picture of the world, drawn by the author, is different from the manifestations of a number of symbolic names of modern Russia, such as Victor Pelevin, Dmitry Glukhovskiy, Vladimir Sorokin, Mikhail Elizarov. The main attention is paid to the evaluation of the style, Prilepin's language style because these factors have a special impact on the implementation of the worldview of the artist. The philosophy of Prilepin's prose actions is that the reader is not only led by the author, but he consolidates the outcome of the situation. The ability to maintain a dialogue with the literary atmosphere gives Zakhar Prilepin the opportunity to objectify the true, natural. Echo sounds in his small prose again actual emphasis on human, social and vital vectors. The language of texts balances on the verge of classical, traditional and journalistic, which is clearly available to the mass reader. The dominant aesthetics of Zakhar Prilepin is conventionality, but its redistribution is quite clearly spelled out by the author. Probably, postrealism is a more convenient format for describing modernity, giving it the properties of openness, publicity, pluralism. Manifesting the freedom of speech, Prilepin's main character is open to a free dialogue with the opposition, with the majority of opinions, with the naturalness of choice. The author comes to the conclusion that Zakhar Prilepin's texts of – in addition to the differentiation of “clinical realism” – can be correlated with postrealism, which is clearly manifested in the thematic block, figurative structure and resolution of artistic conflict. The conclusion allows us to speak broadly about Zakhar Prilepin's prose of, point to correlate his texts with literary classics.

Keywords: small prose, postrealism, Zakhar Prilepin, artistic picture of the world, poetics of the text, receptive criticism, style, author, reader

Поступила в редакцию 02.08.2019

РАЗДЕЛ V. ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ББК 87.1
УДК 111.11

О. Н. Киблик¹

Тюменский государственный университет
kiblick.ol@yandex.ru

НЕСБЫВШЕЕСЯ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В РОМАНЕ А. С. ГРИНА «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»

Статья посвящена анализу концепции *Несбывшегося* в романе А. С. Грина «Бегущая по волнам» в соотношении с понятиями мечты и внутренней свободы человека. В контексте романа *Несбывшееся* рассматривается как онтологическое основание для построения писателем философии мечты, характерной для всего его творчества. *Несбывшееся* является отправным пунктом философствования героя (Томаса Гарвея), той основой (субстанцией), посредством которой все существующие в мире вещи и явления действительности приобретают для него жизнеутверждающий смысл. Подчёркивается тесная взаимосвязь *Несбывшегося* и мечты героя, стремящегося порвать сети обыденщины, воплотив в свою жизнь идеальные образы воображения и фантазии.

Постановка проблемы *Несбывшегося* (остановка внутри себя) является результатом осознания Томасом Гарвеем неправильности, ошибочности всей его жизни, необходимости её радикального изменения. *Несбывшееся* осуществляется им как ответы на вопросы о смысле собственного существования, о смысле жизни вообще. Оно постигается им самостоятельно, с радостью и упорством, помогает достичь подлинной внутренней свободы, которая и является сущностью его существования.

Все впечатления жизни необходимы для осознания и воплощения героем в жизнь своего предназначения, осуществления своей мечты. В противном случае человека, попавшего под власть *Несбывшегося*, ждёт только прошлое, так как мечту не ожидают, её осуществляют. Но без остановки внутри себя сделать это невозможно,

¹ Киблик Олег Николаевич, аспирант, Тюменский государственный университет, направление подготовки 47.06.01 «Философия, этика и религиоведение», г. Тюмень, Россия.

т. к. праздность и суэта, усыпляя бдительность сознания, не дают ему возможности пробудить все самое лучшее в душе. Реализация *Несбывшегося* является не только осуществлением мечты героя, но и активизацией его творческого воображения и фантазии как естественного стремления выразить вовне, объективировать свои образные представления.

Ключевые слова: Несбывшееся, онтология, мечта, внутренняя свобода, творчество, воображение, фантазия

О философичности творчества А. С. Грина в литературной критике 1960-х –2010-х гг.

Творчество А. С. Грина изучено достаточно подробно. Описывая философскую составляющую творчества А. С. Грина, исследователи касаются и мотивов воображения, фантазии, мечты в произведениях писателя, часто называя его «рыцарем мечты» [1].

В работах, посвящённых творчеству А. С. Грина, начиная с 1960-х годов проявилось стремление разобраться в философских аспектах прозы писателя, в специфике его художественного и «философского» метода. Так, В. Е. Ковский в монографии «Романтический мир Александра Грина» исследует художественный метод писателя и уделяет внимание философии его творчества. Юному А. С. Грину, пишет он, необходимо было испытать «острое ощущение пропасти между действительным и желаемым, глубокую неудовлетворенность существующим» [5, 26], чтобы обрести «романтический взгляд на мир» [5, 28]. В. И. Хрулёв рассматривает философско-эстетические и художественные принципы творчества А. С. Грина. Он характеризует его художественный метод как романтизм, в рамках которого традиционные черты метода испытывают воздействие новой эпохи, наполняясь её неповторимым философско-эстетическим отношением к миру [10, 3–4]. В. А. Романенко отмечает, что рассмотрение символики писателя возможно только «с учётом общего исторического, культурного и философского фона эпохи» [7, 10] и указывает на «вневременную, обобщенно-философскую направленность» творчества А. С. Грина [7, 11]. В. А. Усольцев называет А. С. Грина «автором философско-психологических произведений с элементами фантастики» [9, 107].

Исследователями часто отмечается психологизм А. С. Грина, его внимание к движениям души героев, к их побуждениям и внутренним устремлениям. В. И. Хрулёв, анализирующий романтизм А. С. Грина, характеризует творчество писателя как «поэзию мечты и воображения».

По мнению исследователя, А. С. Грин «утвердил значение духовного в жизни общества и человека», воплотил в своих текстах «общезначимое содержание, обращенное к душе человека и его стремлению к красоте и счастью» [11, 127]. Т. Ю. Дикова замечает, что тексты А. С. Грина нельзя анализировать, а его героев невозможно рассматривать без учёта идеи о бессознательных процессах человеческой психики, без опоры на классиков психоанализа З. Фрейда, К. Г. Юнга, У. Джеймса [3, 7].

Романтизм и психологизм в художественном методе А. С. Грина тесно связаны. Проявлением романтизма являются психологическая напряжённость его произведений, обострённость чувств его героев. Писателя «занимает психологическая коллизия» [5, 111], он стремится «подчеркнуть психологическую исключительность героя» [5, 117], причём ему интересен сам «аффект, нерв состояния», те моменты сюжета, которые являются эмоционально напряженными [5, 154]. Романтические герои А. С. Грина всегда на острие, всегда на грани, и писатель стремится разобраться в их переживаниях, выявить скрытые мотивы поступков своих героев. В. А. Поздеев в этой связи называет А. С. Грина «мастером психологического анализа» [6, 31].

Т. Ю. Дикова характеризует А. С. Грина как «художника с ярко выраженной философской направленностью письма» [3, 3]. Она обнаруживает у него «субсенсорное восприятие» – психическое отражение действительности, основанное на подсознательном её осмыслении. Писатель замечает и представляет в своих произведениях двойственность всех изображаемых им явлений – от картин природы до характеров людей, ему свойственно стремление описать мир «демонстративно противоречивым» и «инфернальным» [4, 809]. Сфера души и подсознания – одна из сфер, тесно связанных с философской направленностью творчества писателя.

Философичность творчества А. С. Грина проявляется и в мотиве противоборства реального и фантастического. В. А. Усольцев отмечает: «Почти в каждом рассказе Грина встречаются описания несуществующих городов – Лисса, Зурбагана, Гель-Гью и Гертона» [9, 108]. Фантастика не является обязательным компонентом произведения писателя, чаще всего противостояние реального и фантастического проявляет себя как философский мотив – неоромантический отход от действительности, поиск необычного, причём в первую очередь в духовно-нравственном плане.

В немалой степени изучена реализация в творчестве писателя концепция мечты. Так, А. С. Серикжанов считает, что для писателя мечта есть «стремление духовно богатого человека к высшим, истинно

человеческим ценностям» [8, 154]. Ценности же эти противопоставлены бездушию людей, их жадности и стремлению к низменным удовольствиям. То есть мечта в восприятии писателя всегда возвышенна, прекрасна и служит совершенствованию мечтающего человека. Поэтому мечта – качество положительного героя, а неумением мечтать обычно наделён у А. С. Грина герой отрицательный, не видящий прекрасного в окружающем его мире и не стремящийся сделать этот мир более прекрасным.

Очевидно, что философская направленность присуща всему творчеству А. С. Грина, но, думается, что в некоторых его произведениях она достигает степени самостоятельных философских обобщений. Одним из таких произведений является роман «Бегущая по волнам», где автор построил оригинальную концепцию *Несбывшегося*, имеющую ярко выраженную экзистенциальную направленность.

Онтология *Несбывшегося* в романе А. С. Грина «Бегущая по волнам»

В своем романе «Бегущая по волнам» автор-неоромантик создал оригинальную концепцию *Несбывшегося*. На наш взгляд, она имеет онтологическое основание, на котором строится мировоззрение главного героя – Томаса Гарвея. На первый взгляд может показаться, что *Несбывшееся* – это всего лишь некие события или факты жизни человека, по какой-либо причине не сбывшиеся и вызывающиеся всего лишь досаду: «Не сбылось это, сбудется то». Однако, думается, что писатель вряд ли стал бы вкладывать в это слово такой примитивный смысл. Можно предположить, что феномен *Несбывшегося* отражает мировоззренческую парадигму, основанную на иррациональном восприятии мира Гарвеем, у которого на первый план выдвигаются не прагматические цели, а направленность сознания и воли на такие проявления человеческой природы и ее способностей, как инстинкт, интуиция, воображение, фантазия, эмоции, чувства и др. Постижение *Несбывшегося* является поиском героя своей духовной природы и субстанции идеальной формы бытия. Можно предположить, что такой субстанцией *Несбывшегося* может быть *чувство* – любви, прекрасного, всеобщего блага, радости от осуществления мечты, ожидания счастья и т. д., то есть чувство в его потенции.

Самый удивительный феномен, наблюдаемый человеком, – это мир, в котором он живет. Мир в его культурном и природном многообразии представляет собою самое великое и загадочное явление, которому никогда не перестанут удивляться и поражаться, потому что, кроме него, ничего больше нет, он всё, и всё в нём. Собственно, ничего больше и не может быть, так как он бесконечен, а всё, чего нет или что может быть, уже заложено в его бытии. Мир меняется в восприятии

человека. Но оставаясь в своей основе всё тем же, он предлагает человеку «вечные» вопросы, касающиеся той причины, следствием которой мир явлен ему. Серьезной проблемой познания являются попытки помыслить не только общефилософские основания мира, но и основания мира субъективных представлений, создаваемых творческим воображением и фантазией автора. Такой проблемой является понимание концепции *Несбывшегося* как философской установки, направленной на выявление мотивов чувственных переживаний героя.

Несбывшееся – слово, непосредственно введенное автором в произведение, – представляет собой сложное, неоднозначное понятие, которому А. С. Грин дает следующую характеристику: «*А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты*» [2, 7]. Образ таинственного оленя олицетворяет благородное, доброе начало в духовной природе героя, чистоту его помыслов и стремление к идеалам. Но в тоже время он не дает возможности понять *Несбывшееся*, хотя бы с некоторой долей приближенности, как некоторую онтологическую категорию. В связи с этим мы предлагаем свою концепцию *Несбывшегося* в романе «Бегущая по волнам» как системы философских понятий.

Как было отмечено, в основе концепции *Несбывшегося* у А. С. Грина лежит нереализованное чувство, которое гложет героя, вплоть до возникновения болезненных состояний. Так, роман начинается с внезапного заболевания Гарвея: «*Мне рассказали, что я очутился в Лиссе благодаря одному из тех резких заболеваний, какие наступают внезапно*» [2, 3]. Доктор Филатр, подозревавший, что причины заболевания Гарвея лежат в иной плоскости, нежели обычная простуда, говорит: «*Все же <...> вам необходим некоторый уют, – остановка внутри себя*» [2, 3]. Очень характерное замечание. Человеку на бегу жизни порой просто необходимо остановиться и подумать, куда он движется и в нужном ли направлении. Гарвей отмечает в этой связи: «*Он явно намекал, и я вспомнил мои разговоры с ним о власти Несбывшегося*» [2, 4]. Гарвей принимает эту власть: «*Переезжая из города в город, из страны в страну, я повиновался силе более повелительной, чем страсть или мания*» [2, 4], – размышляет о её природе: «*Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов*» [2, 4]. Он не только чувствует Несбывшееся, но и предполагает его исход: «*Тогда, очнувшись среди своего мира, <...> всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть, не начинает ли сбываться Несбывшееся?*» [2, 4]. Гарвей

понимает, что если не прислушиваться к голосу Несбывшегося, не всматриваться в его глубину, то все самое главное в жизни может бесследно пройти мимо: *«Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, толкая о делах дня»* [2, 4]. Он часто говорит об этом с Филатром, но тот, относясь к нему по-дружески, рассматривает его идеи с точки зрения врача-психиатра, тактично выслушивающего своего пациента: *«Он спрашивал меня обо всем этом и слушал довольно спокойно, но с глубоким вниманием, признавая мою тревогу и пытаясь ее усвоить»* [2, 4]. Понимая это отношение, Гарвей констатирует разность их мировоззренческих позиций: *«Но этот симпатичный человек не был еще тронут прощальной рукой Несбывшегося, а потому мои объяснения не волновали его»* [2, 4].

Таким образом, можно предположить, что для Филатра *Несбывшееся* – это плод фантазии симпатичного ему человека, не знающего, чему себя посвятить, хандрящего и мечтающего. Для Гарвея же *Несбывшееся* – это мечта о лучшей доле, о реализации высших человеческих устремлений, с ней связанных. Характерно, что Гарвей, раньше Филатра интуитивно усвоив природу *Несбывшегося*, уверенно двинулся ему навстречу, полный неясных, но счастливых предчувствий: *«Я ничего не решал, но знал, что сделаю, и мне это казалось совершенно естественным. Я был уверен в неопределенном и точен среди неизвестности»* [2, 21], хотя и не видел еще конечной цели, ведь истина открывается всегда в конце пути. Филатра его *Несбывшееся* настигло несколько позже, более просто и буднично, но он всё же воплотил его зов: *«Доктор стоял, держа ее руки в своих, спиной ко мне. Виноватая и простивший были совершенно поглощены друг другом»* [2, 167].

В целях большей философской (онтологической) определенности мы предлагаем понимать под *Несбывшимся* эмоциональный процесс, отражающий субъективно-оценочное отношение героя к своей жизни как неудовлетворяющей его в настоящий момент, не отвечающей его ожиданиям. Сложность этого феномена состоит в том, что, проявляя себя в некомфортных, порой пограничных состояниях сознания, оно может восприниматься как следствие обычных, бытовых причин, приводящих к типичным заболеваниям. Также здесь возможно учитывать и объективацию *Несбывшегося*, заключающуюся в переходе от предпосылок его возникновения, т. е. его бытия в потенциальном состоянии на уровне идей, чувств и эмоций, до возможности его проявления в реальной жизни, как в случае с героем, реализовавшим свое *Несбывшееся* в любви к девушке Дези.

Гарвею как человеку, наделенному творческим воображением и фантазией, удалось усмотреть в причинах своего эмоционального состояния «глухой шум» *Несбывшегося*. Он мог переводить события внешней жизни во внутренний контекст, как, например, при встрече Биче Сениэль: *«Благосклонная маленькая рука, опущенная на голову лохматого пса, – такое напрашивалось сравнение к этой сцене, где чувствовался глухой шум Несбывшегося»* [2, 9]. Постепенно *Несбывшееся* Гарвея приобретает более осознанный характер, проявляя себя уже как воля к мечте о личном счастье.

Такое понимание *Несбывшегося* помогает раскрыть суть главных событий в жизни героя, обуславливающих его существование, ради которого он был рожден «свыше», в том смысле, что в его судьбе изначально и таинственно действуют некие силы, чудесно преобразующие его для особой жизни. Для Гарвея, в период его душевных метаний, *Несбывшееся* сопряжено с психологическими коллизиями, связанными с восприятием и осмыслением явленного ему мира, который постоянно двойится в его глазах, не давая ему, обеспеченному и праздному молодому человеку, жить сытой, мещанской жизнью. Дуализм реального – «внешней» обывательской жизни – и фантастического – рефлексии о чудесном – приводит героя к экзистенциальным прозрениям о влиянии *Несбывшегося* на его судьбу: *«Несбывшееся, которому я протянул руки, могло восстать только само, иначе я не узнал бы его и, действуя по примерному образцу, рисковал наверняка создать бездушные декорации»* [2, 6]. Оно настолько заслонило все обывательские заботы и мещанские радости, что воображение Гарвея рисует только его, принимаемое уже за некий художественно-архитектурный образ: *«Не скрою, что оно было громадно и – может быть – потому так неотвязно. Его стройность, его почти архитектурная острота выросли из оттенков параллелизма»* [2, 5].

В преддверии *Несбывшегося* Гарвей испытывает постоянное напряжение, какую-то смутную тоску, причины которой он пока не может ясно осознать. Ему остается только дать ему имя и мучительно всматриваться в его глубь, понимая, что мимо него пройти нельзя. В этом случае нужно сделать все возможное, чтобы выйти на верную дорогу, ведущую к реализации своей экзистенции. Гарвей, осознав власть этого чувства, принял его как неизбежное, как перст судьбы. При этом понимая его проблемность, он всё же пытается в разговорах с доктором Филатром развязать его тугой узел: *«Чем больше я говорил с ним о жизни, сплине, путешествиях и впечатлениях, тем более уяснял сущность и тип своего Несбывшегося»* [2, 5], но в своих размышлениях констатирует тщетность усилий проникнуть в его суть: *«<...> все это развивалось в ничто; рвалось, подобно гнилой пряже, натянутой стремительным челноком»* [2, 5].

Таким образом, Гарвей продолжал оставаться замкнутым в своем мире, наедине со своей тревогой, смутные голоса которой звали вдаль, что и обусловило его постоянные переезды из города в город, из страны в страну, так как оставаться на одном месте он просто не мог.

В общем, мотивы поступков и поведение Гарвея – праздного молодого мечтателя – постигаемы именно в свете концепции *Несбывшегося*. В связи с тем, что в романе находят место фантастические элементы и мистические прозрения героя, может возникнуть вопрос, зачем это понадобилось автору. Возможно, чтобы подогреть интерес нелюбопытного, нежелающего напрягать ум читателя, а может, и нарочито – предполагая, что фантастическое должно присутствовать в *Несбывшемся*, ибо постичь его могут только романтические герои – не от мира сего, видящие мир иначе, неромантикам же оно недоступно. Например, прагматичная, рассудительная Биче Сениэль не смогла угадать тайный промысел *Несбывшегося*, так как не поверила в него, пытаясь рационально постигнуть его суть: *«Вы мне рассказали о Фрези Грант, и я вам поверила, но не так, как, может быть, хотели бы вы. Я поверила в это, как в недействительность, выраженную вашей душой, <...> я не была с вами тогда. <...>. Но если бы я поверила, я была бы, вероятно, очень несчастна»* [2, 165–166].

А. С. Грин не был писателем-фантастом и просил не считать его таковым, однако миру реальности здесь, как и во многих других его произведениях, противопоставлен фантастический мир – в образе девушки, бегущей по волнам, – Фрези Грант, заботящейся о тех, кто светел душой и чист в своих помыслах. Других же, преступивших высший нравственный закон, Фрези Грант жестоко карает, как, например, капитана Геза, человека с низкими помыслами и черной душой.

Примечательна мистическая связь между голосом Фрези Грант («<...> и я услышал особенный женский голос, сказавший с ударением: *“...Бегущая по волнам”*» [2, 15]), ее образом («*Я никогда не забуду ее – такой, как видел теперь*» [2, 65]) и двумя реальными девушками – Биче Сениэль и Дэзи. Фантастические элементы осложняют конструкцию *Несбывшегося*, делая ее еще более проблемной для понимания. Думается, что для трактовки феномена *Несбывшегося* не существует единственного методологического подхода.

В познании диалектики *Несбывшегося* можно выделить как минимум три этапа, через которые проходит главный герой: 1) осознание проблемы и формулировка вопросов, постановка целей;

2) борьба за реализацию целей и задач; 3) появления нового качественного состояния, снимающего противоречие.

Как видно из контекста романа, Гарвей в результате своей борьбы и поиска приходит к совсем иному, не ожидаемому им результату – становится супругом Дези. Первоначально он был очарован и влюблен в Биче Сениэль, чей образ был связан с зовом *Несбывшегося*. Голос Фрези Грант внутри себя, а потом и общение с ней в шляпке, судно «Бегущая по волнам», капитан Гез («черный человек» Грина, злой гений Гарвея), статуя в Гель-Гью – все эти знаки *Несбывшегося*, казалось, должны были привести к предвиденному результату – браку с Биче. Но А. С. Грин развенчивает иллюзии и Гарвея, и свои, показывая, как непросто прийти к простым вещам, обрести человеческое счастье. Для этого нужно пройти серьезные испытания, ведь ничего в готовом виде не дано, и счастье нужно заслужить. Иначе человека ждет мещанская доля, жизнь по готовым шаблонам.

Можем предположить, что у некоторых читателей могут возникнуть критические замечания по поводу вымышленного автором мира, а именно оторванности описываемых событий от действительности. Но все же хочется думать, что читающие А. С. Грина согласятся, что он был истинный аристократ духа, поставивший мечту выше реальности. Он, силой своего воображения и мечты, создал настолько жизнеподобный мир, что тот стал восприниматься как некая реальная страна, где любят, живут и ненавидят по-настоящему.

Выводы

Несбывшееся в романе «Бегущая по волнам» является сложным духовным процессом, в основе которого лежит эмоционально-волевой субстрат. Он способен менять и даже порождать действительности, которая выступает в дальнейшем основой для реализации экзистенции героя. *Несбывшееся* – двигатель, дающий начальный импульс творческому воображению человека. А. С. Грин, сам будучи творческим человеком, несомненно, ощущал и переживал чувства и страсти созданных ими персонажей, отождествляя себя с ними. В заключение отметим, что концепция *Несбывшегося* у А. С. Грина является открытой для дальнейшего исследования, предметом которого может быть философичность творчества писателя, выразившего в литературно-художественной форме принципы бытия и способы его познания. В образе (концепции) *Несбывшегося* преломляются нравственные категории и ценности, даются ответы на философские вопросы о познаваемости мира, о существовании Бога, о сути

человеческой жизни, о соотношении физического и духовного и т. д. Мир *Несбывшегося* стал прибежищем не только самого А. С. Грина и его героя, но и многих его читателей, находящихся в нем все новые импульсы для собственного творчества.

Литература

1. Вихров, В. С. Рыцарь мечты / В. С. Вихров // А. С. Грин. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1965. – С. 3–36.
2. Грин, А. С. Собрание сочинений в 6 т. / А. С. Грин. – М.: Правда, 1965. – Т. 5. – С. 3–182.
3. Дикова, Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. Ю. Дикова. – Екатеринбург, 1996. – 20 с.
4. Дикова, Т. Ю. Рассказовая проза Александра Грина в контексте русской и мировой культуры / Т. Ю. Дикова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2016. – № 5. – С. 807–811.
5. Ковский, В. Е. Романтический мир Александра Грина: монография / В. Е. Ковский; отв. ред. Л. И. Тимофеев. – М.: Наука, 1969. – 296 с.
6. Поздеев, В. А. Грин – мастер психологического анализа: к интерпретации рассказа «Капитан Дюк» / В. А. Поздеев // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина: сб. ст. по мат. Междунар. юбил. Гриновских чтений. – Киров: Вятский гос. гуманитар. ун-т, 2011. – С. 31–36.
7. Романенко, В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / В. А. Романенко. – Тирасполь, 1999. – 20 с.
8. Серикжанов, А. С. Идеино-художественное содержание произведений А. Грина, своеобразие их жанра и языка / А. С. Серикжанов // Финансовая система новой эпохи: перспективы развития. Актуальные проблемы и приоритетные инновационные направления развития современной науки: мат. междунар. науч.-практ. конф. – Саратов: Академия Бизнеса, 2017. – С. 153–155.
9. Усольцев, В. А. Рыцарь мечты Александр Грин, или В стране, не обозначенной на картах / В. А. Усольцев // Эко-потенциал. – 2016. – № 1 (13). – С. 106–126.
10. Хрулёв, В. И. Философско-эстетические и художественные принципы романтизма А.С. Грина / В. И. Хрулёв // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1971. – № 1. – С. 3–13.
11. Хрулёв, В. И. Александр Грин: поэзия мечты и воображения / В. И. Хрулёв // Бельские просторы. – 2008. – № 4. – С. 127–140.

References

1. Vihrov, V. S. Rycar' mechty [Knight of dreams] // A. S. Grin. Sobranie sochinenij: v 6 t. [Collected works in 6 v.] – T. 1. – M.: Pravda, 1965. – P. 3–36.
2. Grin, A. S. Sobranie sochinenij: v 6 t. [Collected works in 6 v.] – M.: Pravda, 1965. – T. 5. – P. 3–182.
3. Dikova, T. Ju. Rasskazy Aleksandra Grina 1920th godov: pojetika oksjumorona [Stories of Alexander Grin of the 1920th: the poetics of an oxymoron]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. – Ekaterinburg, 1996. – 20 p.
4. Dikova, T. Ju. Rasskazovaja proza Aleksandra Grina v kontekste russoj i mirovoj kul'tury [Alexander Grin's prose in the context of the Russian and world culture] // Dinamika jazykovyh i kul'turnyh processov v sovremennoj Rossii. – 2016. – № 5. – P. 807–811.
5. Kovskij, V. E. Romanticheskij mir Aleksandra Grina: [The Romantic world of Alexander Grin] monografija / V. E. Kovskij; otv. red. L. I. Timofeev. – M.: Nauka, 1969. – 296 p.
6. Pozdeev, V. A. Grin – master psihologicheskogo analiza: k interpretacii rasskaza «Kapitan Djuk» [Grin – the master of psychological analysis: to the interpretation of the story «Captain Duke»] // A. S. Grin: vzgljad iz XXI veka. K 130-letiju Aleksandra Grina: Sb. st. po mat. Mezhdunar. jubil. Grinovskih chtenij. – Kirov: Vjatskij gos. gumanit. un-t, 2011. – P. 31–36.
7. Romanenko, V. A. Lingvopojeticheskaja sistema skvoznyh simbolov v tvorcestve A. S. Grina [Linguistic and poetic system through symbols in the works of A. S. Grin]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. – Tiraspol', 1999. – 20 p.
8. Serikzhanov, A. S. Idejno-hudozhestvennoe sodержanie proizvedenij A. Grina, svoeobrazie ih zhanra i jazyka [The Ideological and artistic content of the works of A. Grin, the uniqueness of their genre and language] // Finansovaja sistema novej jepohi: perspektivy razvitija. Aktual'nye problemy i prioritetyne innovacionnye napravlenija razvitija sovremennoj nauki: Mat. mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Saratov: Akademija Biznesa, 2017. – P. 153–155.
9. Usoltsev, V. A. Rycar' mechty Aleksandr Grin, ili V strane, ne oboznachennoj na kartah [Alexander Grin – Knight of dreams, or in country not marked on the maps] // Jeko-potencial. – 2016. – № 1 (13). – P. 106–126.
10. Hrul'jov, V. I. Filosofsko-jesteticheskie i hudozhestvennye principy romantizma A. S. Grina [Philosophical, aesthetic and artistic principles of romanticism by A. S. Grin] // Nauchnye doklady vysshej shkoly. Filologicheskie nauki. – 1971. – № 1. – P. 3–13.

11. Hruljov, V. I. Aleksandr Grin: poezija mechty i voobrazhenija [Alexander Grin: poetry of dreams and imagination] // Bel'skie prostory. – 2008. – № 4. – P. 127–140.

THE UNFULFILLED AS AN EXISTENTIAL PHENOMENON
IN A. S. GRIN'S NOVEL "RUNNING IN THE WAVES"

O. N. Kiblik

Graduate student of Tyumen State University
(Tyumen, Russia)

Abstract

The article is devoted to the analysis of the concept of the Unfulfilled in the novel by A. S. Grin "Running in the waves" in relation to the concepts of dreams and inner freedom of a man. In the context of the novel, the Unfulfilled is considered as an ontological basis for the writer's construction of the philosophy of dreams characteristic to all his work. The Unfulfilled is the starting point of the hero's philosophizing (Thomas Garvey), the basis (substance) through which all things and phenomena of reality in the world acquire a life-affirming meaning for him. The close relationship between the Unfulfilled and the dream of the hero, who seeks to break the networks of everyday life, embodying the ideal images of imagination and fantasy, is emphasized.

The statement of the problem of the Unfulfilled (stop inside) is the result of Thomas Garvey's awareness of the wrongness, the fallacy of his whole life, the need for its radical change. The Unfulfilled is perceived by him as answers to the questions about the meaning of his own existence, about the meaning of life in General. It is considered by him independently, with joy and perseverance, helping to achieve true inner freedom, which is the essence of his existence.

All impressions of life are necessary for the realization and implementation of the hero in the life of his destiny, the realization of his dreams. Otherwise, the person who fell under the power of the Unfulfilled, waiting only for the past, as the dream is not expected, it is embodied. But it is impossible to do this without stopping within oneself, because idleness and vanity, lulling the vigilance of consciousness, do not give it the opportunity to awaken all the best in the soul. The realization of the Unfulfilled is not only the realization of the hero's dream, but also the activation of his creative imagination and fantasy as a natural desire to Express outside, to objectify his imaginative ideas.

Keywords: the Unfulfilled, ontology, dream, inner freedom, creativity, imagination, fantasy

Поступила в редакцию 01.07.2019

РАЗДЕЛ VI. АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

ББК 83.3(2=411.2)

УДК 821.161.1

А. А. Чевтаев¹

*Российский государственный
гидрометеорологический университет
achevtaev@yandex.ru*

СИМВОЛИКА «ПШЕНИЦЫ» В «ДИКОЙ ПОРФИРЕ» М. ЗЕНКЕВИЧА: АДАМИЗМ И ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ

В статье впервые рассматривается спектр значений, порождаемых знаком «пшеница» в первой книге стихов М. А. Зенкевича «Дикая порфира» (1912). Стремление постичь природно-материальную целостность универсума в различных его проявлениях обуславливает актуализацию в стихотворениях поэта реалий растительного мира. Центральное место среди представителей флоры в поэтике «Дикой порфиры» занимает «пшеница», помещенная в сильную позицию структурно-семантической организации ряда стихотворных текстов третьего раздела книги («Лирика»). Высказывается гипотеза, что «пшеничная» символика соединяет природные, мифологические и христианские контексты утверждаемого в творчестве М. Зенкевича «адамистического» миропонимания. Несмотря на эксплицированную в лирике поэта «материальную» версию акмеистического адамизма, семантический потенциал исследуемого элемента поэтической флоры способствует верификации путей одухотворения миропорядка. Структурно-семиотический анализ четырех стихотворений поэта, в которых изображается «пшеница» и ее дериваты, показывает, что данный знак продуцирует идеологему сопоставления жизни и смерти в их ценностном единстве. Раскрывающие солярные смыслы онтологического преобразования тварного мира, «колосья пшеницы» оказываются проводником христианской аксиологии. Формирующийся ряд смысловых соответствий «пшеница – солнце – Христос» порождает идеологему пути к конвергенции материального и духовного начал. При этом

¹ Чевтаев Аркадий Александрович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург, Россия.

актуализация христианских коннотаций в поэтике М. Зенкевича не только не исключает, но, напротив, усиливает мифопоэтические значения аграрно-природной действительности. Символизируя циклическую взаимосвязь витального и мортального аспектов бытия, «пшеничный колос» вскрывает единство земной материи и соляной одухотворенности мироздания. Делается вывод о совмещении в художественной символике «пшеницы» природных, мифопоэтических и христианских смыслов, взаимодействие которых раскрывает сущностные основания художественной аксиологии, эксплицируемой в поэтике «Дикой порфиры». Явленный «пшеничными» знаками поиск единства жизни и смерти очевидно является высшей ценностью в «адамитическом» универсуме М. Зенкевича.

Ключевые слова: лирический субъект, М. Зенкевич, поэтика адамизма, поэтическая флора, сюжетостроение, христианская аксиология, художественная символика

Первая книга стихотворений М. А. Зенкевича «Дикая порфира» (1912) репрезентирует такой поэтический универсум, в котором акмеистическое стремление к познанию эмпирического измерения бытия воплощается в смысловом сопряжении различных уровней онтологической организации тварного мира. В своей версии декларируемого акмеистами возврата к Адаму как ценностному центру миропорядка поэт переступает антропологические рубежи и выходит к постижению субстанциональных первооснов вселенной. Как точно замечает О. А. Лекманов, концептуальным основанием адамизма, утверждаемого в «Дикой порфире», оказывается «возвращение к диалогу с первозданной Материей» [5, 64]. В такой диалог втягиваются разнородные бытийные феномены, объединяемые их глубинной укорененностью в материально-природную логику развертывания мироздания и вскрывающие «темное родство» человека с природой как таковой.

Смысловое единство первой книги стихов поэта обеспечивает «взаимодействие и противостояние трех миров: макромира (земли и космоса), “среднего мира” (человека) и “нижнего мира” (природно-биологического)» [3, 27]. Эти бытийные структуры единого универсума, в точке соприкосновения которых осознает себя лирический субъект М. Зенкевича, осмысляются прежде всего в аспекте их причастности эмпирике существования. При этом в творчестве поэта происходит реорганизация представлений о «посюстороннем» и потустороннем измерениях бытия: потусторонность связывается не с

духовным, а с материальным миром, и главной тайной вселенной является тайна материи в её первородстве и различных модусах космического, биологического и исторического становления.

Абсолютизация первородной материи, ее тварного потенциала и эмпирических результатов, задающая магистральный вектор смыслообразования в структурно-семантической организации книги «Дикая порфира», свидетельствует о сложности сопряжения авторской точки зрения на бытие с христианской парадигмой миропонимания. Если в «адамистических» исканиях других поэтов-акмеистов (например, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, В. И. Нарбута) христианство как культурная, историческая, религиозная и персоналистическая система ценностей в той или иной степени проступает в качестве смыслового ориентира, то в мифопоэтике М. Зенкевича христианская аксиология сдвигается на периферию конструируемого художественного универсума и чаще всего уступает место иным семантическим кодам. Высшие пределы духовного самоопределения лирического субъекта здесь очевидно связываются с природно-материальным движением мироздания. Однако вряд ли можно говорить о полной элиминации христианских смыслов в концепции «Дикой порфиры», так как и акцентированный в ряде стихотворений образ Христа, и художественная символика книги показывают значимость христианства для авторского сознания М. Зенкевича и свидетельствуют об их интеграции в «природно-материальный» адамизм.

Акцентируемое в творчестве поэта постижение материи в её земном воплощении и продуцируемая им экспликация земледельческих мифологических кодов порождают такую модель миропорядка, в которой оказывается возможным пересечение и совмещение «материального» адамизма и христианства. Так, Е. Д. Полтаробатько указывает, что христианская система ценностей в поэтике М. Зенкевича актуализируется посредством «соотнесения образа Христа с древним аграрным божеством» и проекцией «христианского искупления <...> на архаическую традицию, которая связывает со смертью бога начало нового аграрного цикла» [7, 13]. Думается, что принципиально значимая для художественного сознания поэта дихотомия витального и смертного начал бытия и поиск возможностей ее преодоления обуславливают сопряжение мифопоэтических и христианских коннотаций в семиозисе аграрных и природно-растительных знаков, репрезентируемых в поэтике М. Зенкевича, тем самым вскрывая логику

взаимодействия природных и религиозных смыслов «адамистического» универсума.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на выявлении смыслового потенциала художественного знака «пшеница», занимающего одно из центральных мест в системе аграрных реалий поэтического мира «Дикой порфиры» и ценностно выделяемого авторским сознанием М. Зенкевича среди других представителей флоры. «Пшеничная» символика первой книги стихов поэта до сих пор не становилась предметом литературоведческого рассмотрения, однако именно «пшеница» оказывается знаком соединения природных, мифологических и христианских контекстов концептуализируемого в «Дикой порфире» «адамистического» миропонимания.

«Пшеница» и ее дериваты обнаруживаются в знаковой системе четырех стихотворений М. Зенкевича, включенных в состав книги и помещенных в ее третий раздел «Лирика», в котором происходит рефлексивное соединение «геолого-палеонтологического» (раздел «Материя») и «историко-географического» (раздел «История») векторов субъектного самоопределения и их проецирование в сферу персоналистической репрезентации миропорядка. Именно «пшеничная» семантика открывает эту часть «Дикой порфиры» и, помещенная в сильную позицию начала раздела, задает код смыслообразования в разворачиваемых лирических медитациях.

Инициальное стихотворение раздела «Лирика» «Как янтарь, золотистые зерна пшеницы...» (1912) сразу же актуализирует рассматриваемый «растительный» знак, включая его в систему зерновой поэтической флоры и определяя его аксиологический потенциал:

Как янтарь, золотистые зерна пшеницы,
Низкорослы овсы, ржаво-красен ячмень,
И спускается тихо лиловая тень
Остудить запыленные оси и спицы [2, 73].

«Пшеница», открывая ряд растений, созерцаемых лирическим субъектом, с одной стороны, обнаруживает похоронную семантику [4, 100], подкрепляемую иными соприродными знаками («овес» и «ячмень»), а с другой – свидетельствует о присутствии соляного начала в затихающем, «теновом» мире. В традиционной мифопоэтике «колосья или снопы пшеницы и других зерновых <...> символизируют плодородие земли, пробуждающуюся жизнь, возникающую из смерти, зарождение и рост посредством силы Солнца» [4, 100]. Соответственно, появление «тени», обозначающей затихание/умирание природного мира, оказывается отмеченным

«солнечной» витальностью «пшеничного» растительного бытия, которое уравнивает смертный смысл наступающего вечера:

О, закат! Этот пурпур, пред ночью разлитый,
И огнисто-бесшумную бурю твою,
Точно рыбы у проруби, ломом пробитой,
Я, как красными жабрами, легкими пью! [2, 73]

«Пурпур» закатного пейзажа, сменяющий умиротворение «солярно-пшеничной» реальности, эксплицирует ключевую дихотомию «Дикой порфиры»: соприкосновение «красного» и «золотого» цветов. Эти цветочные знаки, как констатирует О. А. Лекманов, в книге М. Зенкевича символизируют телесно-материальное и духовно-мистическое начала и образуют онтологический каркас моделируемого мира [6, 22]. В соответствии с такой моделью бытия ценностным ядром субъектного самополагания в конструируемом универсуме оказывается «познание себя с двух позиций – как существа соприродного (символика “красного”) и сверхприродного (символика “золотого”)» [10, 123]. Поэтому «золотистые зерна пшеницы» и закатный «пурпур» маркируют пространственную точку схождения духовных и материальных феноменов бытия, и в таком антиномичном пространстве осуществляется самоопределение субъектного «я».

Как видно, лирический субъект, отождествляя себя с «рыбой», являющейся изначальным христианским символом (др.-греч. ἰχθύς – монограмма Христа: “Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ” (‘Иисус Христос Божий Сын Спаситель’)), выходит из «золотого» мира покоя в «красный» мир бури, и эта оппозиция эксплицирует онтологическое раздваивание его «я». Он предстает и «пшеничным» созерцателем солярного спокойствия природы, и «рыбьим» глашатаем закатного миропорядка, а так как «пшеница», обозначая «солнце», имплицитно представляет Христа, в христианской символической совпадающей с «солнечным» измерением универсума, то семантический контур репрезентируемого мира обнаруживает явные евангельские коннотации. Думается, что именно это со-противопоставление природных знаков («пшеницы» и «рыбы») оказывается своеобразным «примирителем» природно-материального адамизма и христианской аксиологии в структуре данного стихотворения М. Зенкевича.

Соизмерение аграрных реалий и христианства получает концептуальное развертывание во втором стихотворении раздела «Лирика», заглавие которого – «В пшенице» (1912) – тематически и пространственно эксплицирует магистральный вектор его семиозиса.

«Пшеничный» мир здесь мыслится тем пространством, в котором возможно бытийное преображение:

Мечта иссякшая, кались в огне, как жницы,
И серп зазубренный тупи и вновь точи –
Там, в море разливному без края и границы,
Где ситцы синие средь золота пшеницы
Цветут, как васильки, как маки – кумачи [2, 73]!

«Золото пшеницы», как видно, определяет пространственную гармонию миропорядка, при этом антропологическая воля («серб зазубренный») преодолевается природной бесконечностью («море разливное»), и в этом аграрном пространстве свершается подлинное событие динамического развертывания универсума – появление Христа и Его апостолов:

Там слушай вечером, сокрывшись меж стеблями,
И меркнувшей зарей вдруг снова вспыхнет пламя,
Овеяв пыльный путь благоуханьем роз,
И белым призраком над тихими полями
С толпой апостолов пройдет вдали Христос [2, 73].

«Пшеничная» реальность, к слиянию с которой стремится лирический субъект, здесь обретает природную полноту, которая ознаменована грядущим явлением Христа в эмпирике миропорядка. Если Христос в стихотворении «Слепцы», одном из завершающих предшествующий раздел книги, предстает как карающий Судия (Ср.: «И потом пропойте мне сказания, / Что сложили вы для умиления / Про земные страсти и страдания, / Про мой суд и светопреставление!!!» [2, 71]), то здесь Он оказывается носителем сакральной истины, еще не понятой человечеством, что индексировано пространственно-аксиологической дистанцией между созерцательной субъектной позицией и появляющимся в кругу учеников-апостолов Христом («пройдет вдали»). Сакрализация Христа в поэтике данного стихотворения вскрывает его «адамистическое» значение: Он предстает в эзотерической ипостаси путника, и тем самым Его жертвенный путь осмысливается как онтологическое движение в эмпирике обыкновенной дороги, сопряженной со страданиями и их преодолением. Это акцентируется в финальной точке сюжетного развертывания текста:

С чуть слышным шелестом по сторонам дороги
Колосья пышные нагнутся до земли,
Но синие глаза задумчивы и строги,
И Он идет омыть запекшиеся ноги
В елее золотом – в размолотой пыли [2, 73].

«Колосья пышные» предстают одновременно и знаком христианского смирения, и репрезентантом в «вечерних» координатах бытия «солярного мира», который воплощается божественной волей Христа. Очевидно, что в концепции М. Зенкевича «пшеничная» ипостась Христа восходит к мифопоэтике русского символизма, в которой, как указывает А. Ханзен-Лёве, «“колос”, происходящий из зерна, сопричастен <...> золотой природе солнца и, подобно, стволу дерева, создает вертикальную связь между небом и землей, “даром” небес и “жертвой” земли» [14, 620]. Так, например, солярная мифология «зерна» становится основой символистской модели мира в поэзии К. Д. Бальмонта, в которой «зернистая» флора наделяется функцией проводника в высшие сферы мироздания (Ср.: «О, победное Зерно! / Гроздь ягод Бытия! / Будет белое вино, / Будет красная струя! / Протечет за годом год, / Жизнь не может не спешить. / Только колос не пройдет, / Только гроздь будут жить» («Земля» (1905)) [1, 224]; «Как ни странно это слышать, все же истина верна: – / Свет противник, мрак помощник прорастанию зерна. / Под землею призрак жизни должен выждать нужный срок, / Чтобы колос золотистый из него родиться мог» («Черный» (1905)) [1, 181]).

В рассматриваемом стихотворении соотношение солярных смыслов «пшеницы» и «размолотой пыли» Христова пути оказывается принципиально важным, так как здесь смыкаются материальное и духовное измерения бытия, дихотомию которых жаждет разрешить лирический субъект М. Зенкевича. При этом «пшеничные» знаки, получающие в стихотворении солярные коннотации, эксплицируют христианскую символику таинства Евхаристии: «пшеница» традиционно связывается с явленным в «хлебе» «телом Христовым, благодатью, праведным, Божьим» [4, 100], то есть вскрывают путь к Причастию как приобщению к жертвенности Господа. «Задумчивость и строгость» взгляда Христа становится знаком подлинного смысла существования, который еще не явлен всему тварному миру и открывается пока только пшеничной флоре.

Однако «колосья пшеницы» здесь обнаруживают и мифологическую семантику, восходящую к античной архаике. «Пшеница», являясь атрибутом древнегреческой богини плодородия и земледелия Деметры, именование которой указывает на её буквальное родство с материально-природным миром (др.-греч. *Ἀνητήρ* – ‘мать-земля’), репрезентирует растительную органику материи, что согласуется с «земным» («геологическим») адамизмом М. Зенкевича (Ср.: «О мать Земля! Ты в сонме солнц блестела, / Пред алтарем смыкаясь с ними в круг, / Но струпиями, как Иову, недуг

/ Тебе изрыл божественное тело» («Земля» (1911)) [2, 48]). Так как в мифологическом мировосприятии «плодородие земли не мыслится вне представления о неизбежной смерти растительного мира, без которой немислимо его возрождение во всей полноте жизненных сил» [8, 365], то Деметра олицетворяет собой соединение витального и мортального аспектов бытия. Это воплощается в ритуальной практике посвященных богине Элевсинских мистерий, высшим символом которых предстает «пшеничный колос», обозначающий связь жизни и смерти и неизменное возрождение мира. При этом античной точке зрения на устройство универсума в целом присуще использование аграрной символики в качестве аксиологического кода при описании круговращения витального и мортального этапов бытийной самоактуализации человека. Как отмечено О. М. Фрейденберг, архаическое видение мироздания уподобляет человеческую смерть посеву, предполагающему грядущее вырастание: «Для земледельцев человек создан землей и подобен растению; ‘умерший’ – это зерно» [13, 86]. Думается, что подобная «деметрическая» семантика «зерна» и «колоса» свойственна «пшеничным» знакам в поэтике «Дикой порфиры», так как поиск органичного (и органического) единства умирания и возрождения является одним из ключевых параметров художественной идеологии М. Зенкевича. Возможность материально-телесного и духовного возрождения предстает одной из высших ценностей в «адамистическом» универсуме поэта. Соответственно, «пшеница» оказывается проводником этой идеологии и в аграрно-мифопоэтическом, и в христианском контекстах миропонимания.

Конечно, «пшеничные» реалии в лирике М. Зенкевича, являясь маркером эмпирической реальности, ее «растительной» репрезентацией, прежде всего, соотносятся с земным измерением бытия. Поэтому, при всех христианских коннотациях этого знака, его семантический потенциал сопряжен с постулированием естественно-природной действительности ценностно утверждаемого адамизма. «Пшеница», будучи аграрной основой человеческого миропорядка, становится предметом культового поклонения многих народов: в её символике соединяются «зерновая» потенция и «хлебный» результат, продуцируя значения «плодородия, изобилия, выбивающейся из смерти жизни» [4, 100]. Так, именно созидательность как вектор смыслообразования задается в начале стихотворения «В степи» (1910):

Словно синий жар в печи
Под железною заслонкой –
Душны мглистые лучи,

И сквозь воздух жаркий, звонкий
Блещут красной перепонкой
Крылья тучной саранчи [2, 75].

Сравнение природного мира с «жаром в печи» имплицитно указывает на выпекаемый «хлеб», предстающий знаком витального начала в универсуме, которое проявляет себя вопреки губительным препятствиям степного пространства («воздух жаркий, звонкий», «крылья тучной саранчи»). Такой смертельный вектор развертывания лирического сюжета усиливается во 2-й строфе стихотворения: «И, как мокнувший лишай / Пыльной выжженной пустыни, / Посреди сухой полыни / Сочно вздулся молочай» [2, 75]. Степь здесь оказывается местом средоточия дикой флоры («полынь», «молочай»), жизненные процессы которой лишены бытийной телеологии. Поэтому степная действительность уподобляется пустынному пространству, при чем акцентирование в её облике «пыли» и «жара» вскрывают амбивалентность соляной мифологии в творчестве М. Зенкевича: «солнце» является одновременно источником и жизни, и смерти, определяя онтологические ритмы существования тварного мира и подчиняя земную реальность действию глубинных законов развития материи.

Представление о неразрывной связи витального и смертельного измерений бытия эксплицируется в 3-й строфе, в которой «растительный» хаос «выжженной» степи сменяется ее аграрной упорядоченностью, продуцирующей идеологему «прорастания» жизни в смертоносном пространстве:

Ночью ж взмахами крыла
Глухо плещутся зарницы,
Слушая, как точит мгла
Золотой налив пшеницы [2, 75].

Актуализация в финальной точке сюжетного строения текста «пшеницы» трансформирует ценностный статус созерцаемой лирическим субъектом степи, которая теперь мыслится областью бытийного преодоления губительного буйства природы. «Золотой налив пшеницы», маркирующий растительную фазу создания «хлеба» как источника жизненных сил, семантически смыкается с акцентированной в начале стихотворения «печью» (знаком финальной стадии хлебного производства) и тем самым вскрывает человеческое присутствие в естественно-природных координатах степного пространства. В контексте же рассмотренных выше «пшеничных» стихов «Дикой порфиры» в символике данного знака проступают его христианское (хлеб Евхаристии) и мифологическое (природное

плодородие) значения, формирующие солярную модель миропорядка. Причем «солнечный» аспект бытия здесь связан не столько с его материальной («красной»), сколько с духовной («золотой») репрезентацией, о чем свидетельствует ночное время субъектного «всматривания» в «налив пшеницы». Соответственно, степное прорастание зерновой агрокультуры утверждается в качестве акта онтологического одухотворения «адамистического» универсума, соотносимого с христианской системой ценностей.

Кроме того, в символике «пшеницы» здесь обнаруживаются национально-географические коннотации: представляя степную флору, пшеница становится маркером юго-восточного пространства России, которое в поэтике «Дикой порфиры» осознается как обширная пограничная область между природным хаосом и культурным порядком, взаимодействие и конвергенция которых призваны обеспечить целостность мира (Ср.: стихотворения «На Волге» (1910), «Две крови» (1910)). Обозначение русской действительности посредством «пшеничных» реалий, в свою очередь, актуализирует и те их значения, которые сформировались в славянской обрядовой практике, соединившей языческие и христианские представления о мироустройстве. В русских народных поверьях «пшеничный колос» обладает мощным магическим потенциалом и прежде всего наделяется защитными и провиденциальными функциями [12, 376–377]. Поэтому «золотой налив пшеницы» можно рассматривать как охранительное явление природного мира, духовный потенциал которого обеспечивает баланс жизни и смерти.

«Адамистический» и христианский аспекты сакрализации «пшеницы» в поэтике М. Зенкевича продуцирует соотнесение с «пшеничным колосом» человеческого «я». В стихотворении «И нас – два колоса несжатых...» (1911), в основе сюжетного развертывания которого лежит мотив любовного единения, лирический субъект метафорически уподобляет себя и свою возлюбленную зерновым растениям:

И нас – два колоса несжатых –
 Смогла на миг соединить
 В степи на выжженных раскатах
 Осенней паутины нить [2, 76].

Репрезентация мужского и женского начал в облике «колосьев» обнаруживает сексуальные коннотации данного знака, восходящие к архаическим представлениям о «зерне» как символу оплодотворения земли и являемому ею плоду [9, 113]. В то же время присущая «пшенице» солярная семантика переводит это любовное

соприкосновение из чувственно-телесной области отношений в сферу духовного единства двух «я» и наделяет его статусом аксиологической вершины в системе жизненных ценностей лирического субъекта. Соединяясь, «он» и «она» ментально устремляются к высшим пределам мироздания: «И мы – два пышных пустоцвета – / Следили вместе, как вдали / Средь бледно-золотого света / Чернели клином журавли» [2, 76–77]. Однако «колосья» мужского и женского начал, оказываясь «пустоцветами», демонстрируют свое онтологическое несовершенство, которое обуславливает расподобление их любовного союза и свидетельствует о невозможности противостоять стихийным угрозам жизни, отождествляемой со степным пространством:

Но к ночи кочевая связь,
Блеснув над коноплей, бурьяном,
С меж заглохшей поднялась
В огне ненастливо-багряном [2, 76].

П. А. Чеснялис указывает, что аграрная метафора в этом стихотворении, создающая образ «человека-растения», оказывается амбивалентной, так как «колос» здесь одновременно продуцирует и семантику «пышности, <...> полноты», и «невестребованность, выпадение из организованного аграрного цикла» [15, 39]. Соглашаясь с этим суждением, отметим, что мужское и женское «я», уподобленные «несжатым» зерновыми растениями, здесь исключаются не только из земледельческого ритма существования, но и из самой логики солярного движения универсума, имплицитно связанного с христианской системой ценностей. Их бытие профанируется невозможностью не только восхождения к мифопоэтическому «золотому» светилу, но и принятия Солнца-Христа, на что указывает явно inferнальный характер изображения буйства степной природы, соотносимого с пламенем преисподней («В огне ненастливо-багряном»). Осознание лирическим субъектом экзистенциального изъяна осмысляемого любовного чувства, не выдерживающего натиска жизненной стихии, эксплицирует эгегическую направленность сюжетного развертывания стихотворения, вскрывая присущее элегии «ценностное напряжение <...> между “временами”, состояниями мира, укладами непрерывно текущей жизни: прошлым и настоящим» [11, 136]. Миг единения в прошлом сменяется вечной памятью о пережитом опыте телесно-духовного соприкосновения мужского и женского начал: «И страшен нам раскат пустынный, / И не забыть нам никогда, / Как робко нитью паутинной / Ласкала стебель наш слода!» [2, 77] При этом акцентированный в начальной и финальной точках сюжетной структуры и композиционно ее

«закольцовывающий» знак «паутинная нить» указывает на порочный характер явленного любовного единения, так как в христианской символической парадигме «паутина» «означает мирские силки дьявола и брэнность человеческого бытия» [4, 240]. Соответственно, «адамистическая» материя здесь онтологически «перевешивает» духовные устремления человека, с одной стороны, даруя ему элегически переживаемое счастья, а с другой – препятствуя достижению подлинной гармонии на оси «я – мир».

Итак, художественный знак «пшеница» в книге стихотворений М. Зенкевича «Дикая порфира» обнаруживает семантическую многомерность и предстает одним из существенных параметров формирования «адамистической» концепции мира. Являясь в структуре рассмотренных стихотворений элементом пейзажной организации поэтического универсума, «пшеничная» флора эксплицирует сопряжение витального и морального аспектов существования в их ценностно-смысловом со-противопоставлении. Будучи реалией природно-растительной действительности, «пшеница» отождествляется с «золотым» полюсом мироустройства, воплощающим в лирике М. Зенкевича духовное измерение бытия, и продуцирует соляные смыслы онтологического преобразования тварного мира. Именно «солнечная» семантика зерновой флоры оказывается проводником христианской аксиологии в стихотворениях поэта. «Пшеница», соединяясь на синтагматической оси текстостроения с такими знаками, как «рыбы», «пыль», «печь», «паутина», становится маркером явления Христа в земной реальности. Выстраивающийся ряд смысловых соответствий «колосья пшеницы – солнце – Христос» утверждает идеологему пути к конвергенции материального и духовного начал.

В свою очередь, аграрные свойства «колоса» и «зерна» раскрывают мифопоэтические коннотации «пшеничной» символики, восходящие к античным земледельческим культам и народным обрядовым практикам. Символизируя циклическую взаимосвязь жизни и смерти в их неразрывном единстве, «пшеница» предстает реалией природного мира, одновременно причастной и земной материи и солярной одухотворенности бытия. Эксплицируемые в моральном пространстве степи «пшеничные колосья» обнаруживают значения преодоления смерти и утверждения неизбежности витальных процессов мироздания, которые образуют ценностный каркас адамизма М. Зенкевича. При этом метафорическое уподобление человеческого «я» «колосу» вскрывает онтологическое несовершенство человека, подверженного инфернальным искушениям материально-природной

действительности и неспособного подняться до подлинных высот духовности. Соответственно, противопоставление сакрального статуса «пшеницы» и профанного самополагания в бытии человеческого «я» вскрывает магистральный конфликт «Дикой порфиры»: стремление к слиянию с одухотворенной материей и невозможность его достичь.

Как видно, символика «пшеницы», репрезентируемая в стихотворениях М. Зенкевича, свидетельствует о совмещении в «адамистическом» универсуме природно-аграрных, мифопоэтических и христианских смыслов, взаимодействие которых раскрывает базовые параметры художественной аксиологии, утверждаемой в поэтике книги «Дикая порфира».

Литература

1. Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. / К.Д. Бальмонт. – Т. 2. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 480 с.
2. Зенкевич, М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / М. А. Зенкевич. – М.: Школа-пресс, 1994. – 688 с.
3. Кихней, Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л. Г. Кихней. – М.: МАКС-пресс, 2001. – 183 с.
4. Купер, Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: «Золотой век», 1995. – 398 с.
5. Лекманов, О. А. Книга об акмеизме / О. А. Лекманов // Лекманов, О. А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск: «Водолей», 2000. – С. 7–184.
6. Лекманов, О. А. О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам / О. А. Лекманов. – М.: Intrada, 2006. – 124 с.
7. Полтаробатько, Е. Д. Природа и культура в русском постсимволизме: телесный код в поэзии М. Зенкевича / Е. Д. Полтаробатько // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2008. – № 3. – С. 11–16.
8. Тахо-Годи, А. А. Деметра / А.А. Тахо-Годи // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 671 с.
9. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
10. Тырышкина, Е. В., Чеснялис, П. А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов / Е. В. Тырышкина, П. А. Чеснялис // Идеи и идеалы. – 2017. – № 3 (33). – Т. 2. – С. 117–131.

11. Тюпа, В. И. Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. – М.: Intrada, 2013. – 211 с.
12. Усачева, В.В. Пшеница / В.В. Усачева // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под. ред. Н. И. Толстого. – М.: «Международные отношения», 2009. – С. 373–377.
13. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
14. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
15. Чеснялис, П. А. Аграрная метафора в адамистической лирике Владимира Нарбута и Михаила Зенкевича / П. А. Чеснялис // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11 (152). – С. 39–41.

References

1. Balmont, K. D. Sobranie sochineniy: v 7 t. [Collected Works: In 7 Volumes. Vol. 2]. – Т. 2. – Moscow: Book Club Knigovek, 2010. – 480 s.
2. Zenkevich, M. A. Skazochnaya era: Stikhotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie memuary [Fairytale Era: Poems. Story. The Fictional Memoir]. – Moscow: School-Press, 1994. – 688 s.
3. Kikhney, L. G. Akmeizm: Miroponimanie i poetika [The Acmeism: The World Understanding and Poetics]. – Moscow: MAKSPress, 2001. – 183 s.
4. Cooper, J. Entsiklopediya simvolov [The Encyclopedia of Symbols]. – Moscow: “The Golden Age”, 1995. – 398 s.
5. Lekmanov, O. A. Kniga ob akmeizme [The Book about the Acmeism]. – In: Lekmanov, O. A. Kniga ob akmeizme i drugie raboty [The Book About The Acmeism and Other Works]. – Tomsk: “Vodoley”, 2000. – S. 7–184
6. Lekmanov, O. A. O trekh akmeisticheskikh knigakh: M. Zenkevich, V. Narbut, O. Mandel'shtam [About Three Acmeistic Books: M. Zenkevich, V. Narbut and O. Mandel'shtam]. – Moscow: Intrada, 2006. – 124 s.
7. Poltarobatko, E. D. Priroda i kul'tura v russkom postsimvolizme: telesnyy kod v poezii M. Zenkevicha [Nature and Culture in Russian Post-symbolism: Body Code in M. Zenkevich's Poetry] // Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Vestnik, RUDN University Journal. Series: Literary Studies. Journalism]. – 2008. – № 3. – S. 11–16.

8. Takho-Godi, A. A. Demetra [Demetra] // Mify narodov mira. Entsiklopediya: V 2-kh tomah. T. 1 [Myths of The World Nations. Encyclopedia: In 2 Volumes. Vol. 1]. – Moscow: Soviet Encyclopedia, 1991. – 671 s.
9. Tressidder, J. Slovar' simvolov [The Dictionary of Symbols]. – Moscow: FAIR-PRESS, 2001. – 448 s.
10. Tyryshkina, E. V., Chesnyalis, P. A. Estetika adamizma: lirika M. Zenkevicha 1910-kh godov [The Aesthetics of Adamism: Lyrics by M. Zenkevich 1910th Years] // Idei i idealy [Ideas and Ideals]. – 2017. – № 3 (33). – Vol. 2. – S. 117–131.
11. Tyupa, V. I. Diskurs / Zhanr [Discourse / Genre]. – Moscow: Intrada, 2006. – 124 s.
12. Usacheva, V. V. Pshenitsa [Wheat] // Slavyanskije drevnosti. Etnolingvističeskij slovar' [Slavic Antiquities. Ethno-linguistic Dictionary] / Ed. N. I. Tolstoy. – M.: «International Relations», 2009. – S. 373–377.
13. Freidenberg, O. M. Poetika syuzheta i zhanra [Poetics of Plot and Genre]. – Moscow: Labyrinth, 1997. – 448 s.
14. Hanzen-Löve, A. Russkij simbolizm. Sistema poetičeskikh motivov. Mifopoetičeskij simbolizm. Kosmičeskaja simbolika [Russian Symbolism. The System of Poetic Motives. Mythopoetical Symbolism. Space Symbolics]. – St. Petersburg: Academic project, 2003. – 816 s.
15. Chesnyalis, P. A. Agrarnaja metafora v adamističeskoy lirike Vladimira Narbuta i Mihajla Zenkevicha [Agricultural Metaphor in The Adamistic Verse of Vladimir Narbut and Mikhail Zenkevich] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta [Vestnik, Tomsk State Pedagogical University Journal]. – 2014. – № 11 (152). – S. 39–41.

SYMBOLICS OF “WHEAT” IN “THE WILD PORPHYRY”
BY M. ZENKEVICH: ADAMISM AND CHRISTIAN AXIOLOGY

A. A. Chevtaev

Assistant Professor, Candidate of Philology,
Russian State Hydrometeorological University
(St. Petersburg, Russia)

Abstract

The article for the first time considers the range of meanings generated by the artistic sign “the wheat” in the first book of poems “The Wild Porphyry” (1912) by M. A. Zenkevich. The desire to understand the natural-material integrity of the universe in its various manifestations determines the actualization of the facts of the plant world in the poet’s verses. Central among species of flora in the poetics of “The Wild Porphyry” is “the wheat”,

placed in a strong position of structural-semantic organization of a number of poetic texts of the third section of the book (“Lyrics”). Expressed the hypothesis that “wheat” symbolics connects the natural, mythological and Christian contexts of “adamistic” world outlook approved in M. Zenkevich’s works. Despite the “material” version of acmeistic adamism explicated in the poet’s lyrics, the semantic potential of the studied element of poetic flora contributes to the verification of the ways of spiritualization of the world order. The structural-semiotic analysis of the four poems of the poet, which depict “the wheat” and its derivatives, shows that this sign produces the ideologeme of the opposition of life and death in their axiological unity. Revealing the solar meanings of ontological transfiguration of the created world, “wheat ears” are the conductor of Christian axiology. The emerging range of semantic correspondences “wheat – sun – Christ” generates the ideologeme of the way to the convergence of material and spiritual principles of being. At the same time, the actualization of Christian connotations in M. Zenkevich’s poetics not only does not exclude, but, on the contrary, strengthens the mythopoetic meanings of agrarian-natural reality. Symbolizing the cyclical relationship between the vital and mortal aspects of ontology, “the wheat ear” reveals the unity of earthly matter and the solar spirituality of the universe. The conclusion is made about the combination of natural, mythopoetic and Christian meanings in the artistic symbolism of “the wheat”, the interaction of which discloses the essential foundations of the artistic axiology explicated in the poetics of “The Wild Porphyry”. The search for the unity of life and death manifested by “the wheat” signs is obviously the highest value in the “adamistic” universe of M. Zenkevich.

Keywords: Lyrical Subject, M. Zenkevich, Poetics of Adamism, Poetical Flora, Structure of Plot, Christian Axiology, Artistic Symbolics

Поступила в редакцию 10.06.2019

АВТОРАМ

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в восьмом и последующих выпусках периодического рецензируемого научного журнала «LIBRI MAGISTRI», издаваемого коллективом кафедры языкознания и литературоведения института гуманитарного образования Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова.

В **четвертом** номере (выпуске **10**) «LIBRI MAGISTRI» предполагается осмысление следующих вопросов:

1) Восток и Запад: исторические мифы и их отражение в текстах культуры.

2) Компаративистика сегодня: задачи – идеи – школы.

3) Лингвокультурология и страноведение.

4) Перевод и переводоведение.

5) Филология и междисциплинарные связи. Филология и IT-технологии.

6) Интермедиальность: тексты культуры.

7) Метатекстуальность: история и типология.

8) Семиотика: мир как текст.

9) Филология и ее проблемное поле, перспективы развития.

10) Аксиологические модели.

11) Современная литература в историко-культурном контексте.

12) Литература и другие формы общественного сознания: проблема диалога.

13) Филологический анализ текста: традиции, типы, конкретные разборы.

14) История и теория жанров: диалектика формы и содержания.

Материалы, поступившие в редакцию, проходят проверку в системе «Антиплагиат.ВУЗ» и подлежат обязательному двойному слепому рецензированию. Редакция имеет право отклонить рукопись или предложить автору ее доработать в соответствии с требованиями.

Издание **4 номера 2019 (десятого выпуска) журнала «LIBRI MAGISTRI»** планируется в декабре 2019 года. Номер журнала будет размещен в РИНЦ (номер договора 336-08/2017).

Форма заявки (в отдельном файле, ее озаглавить следующим образом **Фамилия_заявка**, например: *Иванов_заявка*):

1. Фамилия, имя, отчество (полностью).

2. Название статьи.
3. Предполагаемый раздел номера.
4. Город, место работы (название вуза, кафедры/подразделения), должность.
5. Ученая степень и ученое звание.
6. Домашний адрес с указанием индекса, номера телефона (с кодом города), e-mail.

Для аспирантов и магистрантов (статьи магистрантов публикуются только совместно с научным руководителем) указать кафедру, факультет /институт, учебное заведение, город, страна.

Внимание! Телефон не публикуется, используется только для связи с автором в период подготовки статьи к печати; e-mail публикуется; почтовый адрес не публикуется.

Требования к оформлению статьи:

1. Языки научных статей – русский, английский. По согласованию с редакцией возможна публикация статей на других языках.

2. Статьи предоставляются в электронном виде в формате редактора Microsoft Word 2003 или 2007 на одном из рабочих языков журнала. Файл со статьей именуется следующим образом – **Фамилия_статья** (например, *Иванов_статья*).

3. Максимальное количество авторов – не более 3-х.

4. Автор предоставляет редакции статьи, ранее нигде не опубликованные. Процент оригинальности не менее 70%.

5. **Общий объем статьи** (включая заголовок, ключевые слова, список литературы, аннотацию) – 12 000-15 000 знаков с пробелами, превышение объема статьи возможно по согласованию с редакционной коллегией. Страницы не нумеруются.

6. **Общие требования. РАЗМЕР А5.** Для набора текста необходимо использовать редактор Microsoft Word для Windows. Шрифт – *Times New Roman*, размер – **10**. Абзац – **1 см**, междустрочный интервал – **1**. Выравнивание по ширине. Все поля документа по **2 см**. Кавычки в тексте оформляются «елочкой». Без нумерации страниц, без переносов, без сносок. В качестве средств выделения текста используются подчеркивание и *курсив*. Между инициалами автора и фамилией ставим пробел.

7. **Оформление заголовка (см. образец).** На первой и второй строках (выравнивание по левому краю) указываются **ББК** и **УДК** (полужирным курсивом). После интервала на четвертой строке

(выравнивание по правому краю) указываются **инициалы и фамилия автора** (полуужирным курсивом). На пятой и следующих строках (выравнивание по правому краю) – **статус автора и сведения о нем** (*научная степень, звание, полное название организации каждого автора, адрес электронной почты хотя бы одного из авторов, но лучше всех авторов*) (курсивом). После интервала – **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** (по центру прописными буквами полуужирным). Название статьи (не более 15 слов) должно кратко отражать содержание статьи. Не рекомендуется использовать сокращения и аббревиатуры.

8. После интервала следует аннотация статьи (**без слова Аннотация**) на русском языке не менее 200 слов. Аннотация не должна повторять название статьи и должна точно отражать основное ее содержание. Рекомендуется отражать: предмет исследования, цель работы, метод или методологию проведения исследования, основные результаты работы и область применения результатов исследования, актуальность, методы, результаты, новизну и значимость исследования.

9. После интервала следуют **Ключевые слова** на русском языке (7-10 слов/словосочетаний) без точки в конце. Набор ключевых слов/словосочетаний должен включать понятия, термины, имена, названия и пр., концептуально значимые для статьи.

10. После текста статьи через интервал помещается список **Литературы** с автоматической нумерацией в алфавитном порядке с обязательным указанием издательства, количества или диапазона страниц (Шрифт – Times New Roman, размер – 10). См. ниже образец.

11. Текст рекомендуется структурировать *Введение* – постановка рассматриваемого вопроса, актуальность, краткий обзор научной литературы по теме, четкая постановка цели работы. *Основная часть* статьи должна быть разбита на пронумерованные разделы, имеющие содержательные названия. Возможны подразделы. Она должна содержать описание материала и методов исследования, описание проведенного анализа и полученные результаты. *Заключение* – основные выводы исследования.

12. После списка литературы через интервал следуют **ЗАГОЛОВОК, ИМЯ АВТОРА**, слово **Abstract** по центру, **Ключевые слова** и далее сама **Аннотация** – **все на английском языке.**

13. **References** содержит транслитерацию списка из раздела «ЛИТЕРАТУРА». Источники на иностранных языках не транслитерируются и приводятся в оригинале. Транслитерацию наименований журналов следует сопровождать официальным наименованием (соответствующим названию издания в наукометрических системах РИНЦ и др.) на английском или другом

иностранном языке. Названия городов указываются полностью: М.: - в «References»: Moscow.

Описание русских, украинских и других работ, написанных не латинским (английским, французским, немецким, итальянским и т.п.) алфавитом, начинается с транслитерированной фамилии автора(ов). **Важно:** необходимо использовать ту транслитерацию фамилии(й), которая используется в издании, на которое Вы ссылаетесь. Если там нет транслитераций, воспользуйтесь или наиболее распространенной транслитерацией этой фамилии (если возможно), или транслитерируйте согласно общим правилам, используя для автоматической транслитерации программу на сайте <http://www.translit.ru>.

Библиографическое описание работ, опубликованных на языках, не использующих латинский алфавит, состоит из двух частей: транслитерации и перевода на английский язык.

14. Цитирование без подробных ссылок (**с указанием источника и номера страницы в квадратных скобках**) не допускается! Ссылки на неавторские Интернет-ресурсы (Википедия и т. п.) не допускаются.

15. Ссылки на литературу даются в квадратных скобках по образцу [1, 13] или [1, IV, 13], где первая позиция (1) – номер цитируемого источника согласно алфавитному списку, вторая позиция (появляется в некоторых случаях) (IV) – номер тома многотомного издания, третья позиция (13) – номер цитируемой страницы.

16. В статье **не использовать табуляцию**.

17. Кавычки должны быть одного начертания по всему тексту. Внешние кавычки – «елочки» (« »), внутренние – «лапки» (“ ”).

18. С содержанием номеров журнала можно ознакомиться на сайте [elibrary https://elibrary.ru/title_about.asp?id=64809](https://elibrary.ru/title_about.asp?id=64809) и на сайте университета <http://magtu.ru/sveden/struct/instituty-fakultety-kafedry/institut-gumanitarnogo-obrazovaniya/kafedry-instituta-gumanitarnogo-obrazovaniya/napravlenie-filologiya-i-zhurnalistika/kafedra-yazykoznaniya-i-literaturovedeniya.html>.

19. Оргкомитет сохраняет за собой право отклонять статьи, не соответствующие тематике и не получившие положительной рецензии.

20. Публикация статей бесплатная.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ЗАГОЛОВКА, СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ И АННОТАЦИИ

**ББК 83.3(2=411.2)
УДК 821.161.1**

С. В. Рудакова,
*Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
rudakovamasu@mail.ru*

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

Текст аннотации. Текст аннотации. Текст аннотации. Текст аннотации. Текст аннотации.

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

Текст статьи. Текст статьи. Текст статьи. Текст статьи. Текст статьи. Текст статьи.

Литература

1. Абрамзон, Т. Е. «Любовная гадательная книжка» А. П. Сумарокова в контексте культуры XVIII века, или Литературная безделка от «северного Расина» / Т. Е. Абрамзон. – М.: ОГИ, 2013. – 192 с.

2. Баратынский, Е. А. Полн. собр. стихотворений / Е. А. Баратынский / Вступ. ст. И. М. Тойбина. Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с.

3. Рудакова, С. В. Философия счастья в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. «Гуманитарные науки». – 2012. – № 4 (108). – С. 103–114.

4. Рылова, О. Н. Русская античность в отечественной литературе: к проблеме культурного диалога [Электронный ресурс] / О. Н. Рылова // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 5 (95). – С. 100–106. – Режим доступа:
http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/articles/rilova_o_n_100_106_5_95_2010.pdf

References

1. Abramzon, T. E. «Lomonosovskij tekst» russkoj kul'tury` [“Lomonosov Text” of Russian Culture: Selected Pages]. – Moscow: OGI, 2011. – 240p.

2. Baraty`nskiy, E. A. Poln. sobr. stixotvorenij [Full. Coll. poems'] / Vstup. st. I. M. Tojbina. Sost., podgot. teksta i primech. V. M. Sergeeva. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989. – 464 p.

3. Rudakova, S. V. Filosofiya schast'ya v lirike E. A. Boraty`nskogo [Philosophy of Happiness in E. A. Boratynsky's Lyrical Poetry] // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. «Gumanitarny'e nauki». [Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts]. – 2012. – № 4 (108). – Pp. 103–114.

4. Ry`lova, O. N. Russkaya antichnost' v otechestvennoj literature: k probleme kul'turnogo dialoga [Russian antiquity in Russian literature: on the problem of cultural dialogue] [E`lektronny`j resurs] / O. N. Ry`lova // Vestnik TGPU [Bulletin of TSPU]. – 2010. – № 5 (95). – Pp. 100–106. – Rezhim dostupa: http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/articles/rilova_o_n_100_106_5_95_2010.pdf

K. BATYUSHKOV AND E. BORATYNSKY:
«DIALOGUES» WITH PARNI
Svetlana V. Rudakova,
Doctor of Philology, Nosov Magnitogorsk State
Technical University (Magnitogorsk, Russia)

Abstract

Text. Text. Text. Text. Text. Text. Text. Text. Text. Text. Text.

Keywords: Easy Poetry, Parni, Batiushkov, Boratynsky, Traditions, Dialogue, Epicureanism

Научный редактор: Рудакова Светлана Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова
Тел.: 89128098799
E-mail: rudakovamasu@mail.ru

Ответственный редактор - Абрамзон Татьяна Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова
Тел.: 8(3519)22-74-74
E-mail: ate71@mail.ru

LIBRI MAGISTRI

2019. 3 (9)

К 90-ЛЕТИЮ МАГНИТОГОРСКА
К 85-ЛЕТИЮ МГТУ ИМ. Г. И. НОСОВА

Научный рецензируемый журнал

Подписано в печать 3.10.2019. Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага тип. № 1
Плоская печать. Усл. печ. л. 9,96. Тираж 500 экз. Заказ 1946.

Издательство ООО «ВГ КАТРАН»
455000, Магнитогорск, ул. 50-летия Магнитки, 39–53.

ISSN 2587-6945



9 772587 694002

1 9 0 0 3



>