ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

И. А. Поплавская

ТИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Издательство Томского университета
2010

УДК 821.161.1. «18»
ББК 83.3 (2 Рос = Рус)
П57

Научный редактор –
д-р филол. наук *Э. М. Жилякова*

Рецензенты:
д-р филол. наук *С. А. Комаров*,
д-р филол. наук *А. И. Куляпин*

Поплавская И. А.
П57 Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. – 378 с.

ISBN 978-5-7511-1937-9

Представленная целостная парадигма значений поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. рассматривается как многоуровневая система. Основу этой системы представляет понимание поэзии и прозы как двух типов художественного мышления, двух типов речевой организации и разнообразных жанрово-стилевых форм их проявления. Впервые выделены устойчивые типы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Гоголя: метатекстовая интеграция, межтекстовая интерференция, гипертекстуальное образование, межтекстовый параллелизм, синтез поэзии и прозы, прозиметрия, поэтическая центрация.

Для преподавателей вузов, аспирантов и студентов, а также для всех интересующихся историей русской литературы XIX в.

УДК 821.161.1. «18»
ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

ISBN 978-5-7511-1937-9
© И. А. Поплавская, 2010

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о взаимодействии поэзии и прозы и типах этого взаимодействия, проблемы активизации поэтического субстрата в прозе и прозаических приемов в поэзии, изучение типологии художественных текстов, созданных на границе поэзии и прозы, соотношение поэзии и прозы в аспекте нарратологии остаются в течение многих лет предметом неослабевающего научного интереса как отечественных, так и зарубежных литературоведов[1]. Исследование различных типов поэтических, прозаи-

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924), Слово в романе (1934–1935) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Л., 1975. С. 6–71, 72–233; *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929; *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Томашевский В. Б.* Язык и стих. М.; Л., 1959; *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // Русская литература. 1966. №4. С. 103–114; *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970; *Он же*. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л., 1972; *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: избранные труды. М., 1980; *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982; *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 137–203; *Он же*. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391; *Бузоглы М. А.* Динамика развития соотношения поэзии и прозы: верлибр: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Тбилиси, 1986; *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991; *Он же*. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008; *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126–159; *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologia. 1995. №3/4. С. 7–47; *Фатеева Н.* Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1996; *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996; *Он же*. Проза как поэзия. СПб., 1998; *Он же*. Нарратология. М., 2003; *Женетт Ж.* Поэтический язык, поэтика языка // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 338–362; *Зотова Е. И.* Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Б. Л. Пастернака: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1998; *Моисеева М. В.* Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творческой эволюции М. Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 1999; *Смирнов И. П.* Поэзия vs Проза // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 258–281; *Бутакова Л. О.* Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование. Барнаул, 2001; *Душина Л. Н.* Русская поэзия и проза XIX–XX вв.: ритмическая организация текста. Саратов, 2002; *Швейбельман Н. Ф.* В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX века. Тюмень, 2002; *Халикова Н. В.* Категория образности художественного прозаического текста: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2004; *Та-*

ческих и «пограничных» текстов, особенностей их сюжетной, нарративной, жанровой, ритмической организации, конструктивная и текстообразующая роль поэтического начала в прозе и прозаического начала в поэзии становятся актуальными в свете современных тенденций развития науки о литературе. В этой связи изучение типологических форм взаимодействия поэзии и прозы необходимо рассматривать как в контексте основных проблем теоретической и исторической поэтики, так и в тесной связи с категорией текстуальности.

Особая значимость предпринятого исследования обусловлена также тем, что в конце XVIII – первой трети XIX в. в русской и мировой литературе происходит смена типов художественного мышления, совершается переход от традиционалистского к индивидуально-авторскому литературному сознанию[1]. Этот процесс активизировал внимание к проблеме автора, авторской индивидуальной рефлексии над синтетической природой художественного целого, над особенностями его родовой и видовой, образной и стилистической структуры. Кроме того, отмечаемое в это время падение интереса к риторике, которая воспринималась как теоретическое и практическое руководство к осмыслению и созданию поэзии и прозы, стимулировало поиск новых философско-эстетических оснований в решении проблемы их взаимодействия. Таким образом, интерес современного литературоведения к эстетике поэзии и прозы, стиха и прозы обусловлен необходимостью описать наиболее репрезентативные для данной эпохи типы текстуальных образований, раскрывающие характерные модели взаимодействия поэзии и прозы в художественном целом как в синхронии, так и в диахронии. Наконец, в этот период наблюдается взаимопроникновение и взаимопреображение поэзии и прозы в творчестве таких авторов, как Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и др. «Механизм» этого взаимодействия раскрывает как общие тенденции развития русской литературы, связанные с

марченко Н. Д. Поэзия и проза // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 138–171; *Он же*. Теоретическая поэтика: введение в курс. М., 2006; *Thomas L.-P.* Le vers modern, ses moyens d`expression, son esthetique. Bruxelles, 1951; *Кодуэлл К.* Поэтическое воображение (Dream-work) // Современная книга по эстетике: антология. М., 1957. С. 209–231; *Genette G.* Palimpsestes: la litterature au second degre. Paris, 1982; *Idem.* Paratextes. Paris, 1987; *Combe D.* Poes et recit: une rhetorique des genres. Corti, 1989; *Chatman S.* Coming to Terms: the Rhetoric of Narrativ in Fiction and Film. Ithaca, 1990; *Vade Y.* Le poeme en prose et ses territories. Belin, 1996.

[1] *Категории* поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38; *Чернец Л. В.* Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 165–177.

движением от поэзии к прозе, от лирики к эпосу, так и индивидуальную творческую эволюцию каждого из них.

В отечественном литературоведении XX – начала XXI в. поэзия и проза традиционно понимаются как два типа художественной речи, как два способа организации речевого материала. Существуют несколько критериев для сопоставления-противопоставления поэзии и прозы в качестве двух речевых художественных структур. Один из критериев – ритмический, связанный с различной ритмической природой стиха и прозы. Сторонниками этой точки зрения являются В. М. Жирмунский, М. М. Гиршман, Ю. Б. Орлицкий и др. По мнению В. М. Жирмунского, «стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы»[1]. Здесь формальным признаком стиха выступает его звуковая и структурная (метрическая, ритмическая, рифменная, строфическая) урегулированность. Спустя четыре десятилетия исследователь обратится к изучению конструктивной роли ритма в поэтической прозе. По его мнению, в этой разновидности прозы отсутствуют первичные метрические закономерности и в связи с этим «на первый план выступают вторичные признаки *ритмической* организации словесного материала». Важно отметить, что основу *ритмической* организации прозы образуют «не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма»[2]. Аналогом же стиха выступает в ритмической прозе абзац.

Художественная проза, по определению М. М. Гиршмана, представляет собой «тип художественной речи, со- и противопоставленный стиху». Если в стихе «ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации», то в прозе «каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения»[3]. Отметим, что в данном случае продуктивным оказывается противопоставление стиха – прозе, стихотворной речи – речи прозаической. С особенностями ритмической организации прозы в сравнении со стихом связан и «перенос центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на *изображаемую словом и в слове действительность* в её объективной и субъективной многоплановости»[4].

---

[1] *Жирмунский В. М.* Введение в метрику (1925) // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 8.

[2] *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // Русская литература. 1966. №4. С. 107.

[3] *Гиршман М. М.* Проза художественная // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 308, 310.

[4] Там же. С. 312.

В работах Ю. Б. Орлицкого стих и проза понимаются как «два принципиально различных способа организации речевого материала, два разных языка литературы»[1]. Главный критерий, отделяющий стихи от прозы, связан с обязательной ритмической членимостью стиха на строки (ритм строк), в то время как в прозе такое членение отсутствует. Отсюда метод анализа, активно используемый исследователем, связан с рассмотрением прозаического текста с позиции наличия в нем аналогов стихотворных строк[2]. На основе изучения литературных форм, возникающих на границе стиха и прозы, к которым относятся верлибр, метрическая рифмованная проза, метризованная проза, строфическая проза (версе), прозиметрия, тексты-миниатюры (удетерон), тексты-перфомансы, автору удается раскрыть как «процессы взаимовлияния этих типов речи, так и их принципиальное противостояние, сложившееся в русской литературной традиции»[3].

Особой точки зрения придерживается по этому вопросу Б. В. Томашевский. Для него различие между стихом и прозой видится в том, что «стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает»[4]. Здесь членимость стихотворной речи на стихи (ритм) выступает в качестве основного дифференцирующего признака стиха и прозы и в то же время осмысляется как «норма художественного оформления речи»[5].

Другая группа ученых, среди которых А. Н. Веселовский, Б. М. Эйхенбаум, А. В. Михайлов, М. Л. Гаспаров, рассматривает поэзию и прозу как противоположные художественные стили, получившие научное обоснование в поэтике и риторике. В «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского поэзия и проза рассматриваются как исторически складывающиеся и развивающиеся стили. По мнению автора, «основа поэтического стиля – в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим»[6]. Вместе с тем под поэтическим стилем подразумеваются и «те особенности художественных произведений, которыми их язык отличался от обыденной, деловой

---

[1] *Орлицкий Ю. Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 11.

[2] Там же. С. 39.

[3] *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991. С. 3.

[4] *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 10.

[5] Там же. С. 32–33.

[6] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 278.

речи»[1]. Если исторически, как пишет Веселовский, поэтический и прозаический стили «могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось», то генетически они возникают раньше стихов и прозы. Выделяясь из того, «что пелось», поэзия существовала вначале как синкретическое искусство, из которого в дальнейшем развились собственно стихотворная поэзия и художественная проза[2]. В процессе эволюции поэзия и проза начинают осознаваться не только как стилистические, но и как родовые категории. В этой связи исследователь говорит о том, что «проза, как особые стиль и род, выделилась на памяти литературы; стиль, ее начала лежат за историческими пределами, хотя бы в формах сказки»[3].

В работах Б. М. Эйхенбаума поэзия и проза осмысляются и как два типа речи с различной ритмической организацией, и как два художественных стиля (поэтический и прозаический). По мнению ученого, «в словесности есть различение, которого не знают другие искусства, – стих и проза». Отсюда в истории русской литературы XIX – начала XX в. выделяются периоды, в которые «словесное искусство занято творчеством стиха, когда внимание сосредоточено на орнаментальной стороне слова. И есть другие, когда выступает предметность»[4] . Отмеченное здесь противопоставление «орнаментальности» слова его «предметности» воспринимается как явление стиля, в то время как оппозиция стих – проза фиксирует их ритмическое своеобразие. В книге «Мелодика русского лирического стиха» лирическая интонация рассматривается автором «не как явление *языка*, а как явление поэтического *стиля*», определяющее композиционную основу стихотворения[5].

В исследованиях А. В. Михайлова поэзия и проза понимаются как взаимосвязанные художественные стили, представленные на фоне смены риторической культуры культурой индивидуально-авторской. С его точки зрения, в реалистической литературе XIX в. преобладает прозаическое слово как слово антириторическое по своей функции, управляемое жизнью, идущее от действительности и вещи и не противоположное стиху. Важная роль в этом процессе смены культур отводится роману и прозаическому романному слову, основные функции которого ви-

---

[1] *Горский И. К.* Об исторической поэтике Александра Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 25.

[2] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 296, 396.

[3] Там же. С. 272.

[4] *Эйхенбаум Б. М.* Поэзия и проза // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 477–478.

[5] *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 331.

дятся в «переключении слова на построение образа действительности и дифференциации слова как «голоса» или «голосов» действительности»[1].

В стиховедческих трудах М. Л. Гаспарова указывается, что оппозиция стих – проза возникает в русской литературе только в XVII – начале XVIII в., когда происходит «выделение стиха как особой системы художественной речи». Осознание в эпоху барокко выразительной силы ритма и рифмы сделало их отличительными признаками в разделении стиха и прозы. До этого времени в литературе существовала другая продуктивная модель: «текст поющийся – текст произносимый»[2]. Позднее на материале античной литературы ученый убедительно раскрывает динамику становления поэзии и прозы как двух художественных стилей, в формировании которых важную роль сыграли категория автора, ориентация на предшествующую традицию и отношение к внехудожественной реальности. Так, по его мнению, для Аристотеля характерно восприятие поэзии как речи художественной, а прозы – как речи деловой, «поэзия для него – явление литературное, а проза – внелитературное: <…> в поэзии события и лица обобщенные, а в прозе конкретные. <…> Для поэзии главное – познание, для прозы – действие». В ходе же исторического развития «эволюция прозы от делового к художественному красноречию постепенно сближает ее с поэзией, а упорядоченная теория прозы – риторика – уподобляется хаотической теории поэзии»[3].

Структурный и историко-культурный подходы в осмыслении поэзии и прозы во многом корректируются структурно-семиотическим, представленным в трудах Ю. М. Лотмана и исследователей тартуско-московской семиотической школы. Согласно поэтике структурализма, все художественные тексты строятся на основе двух конструктивных принципов: парадигматическом и синтагматическом. Парадигматический принцип, как известно, основан на сопоставлении-противопоставлении повторяющихся эквивалентных элементов, синтагматический же принцип образован со-противопоставлением соседствующих (не эквивалентных) элементов, их сочетаемостью, соединением друг с другом. В основе парадигматического членения текста лежит принцип повтора, в основе синтагматического – принцип метафоры, основанный на соединении отдельных слов или частей текста по сходству их значений. С точки зрения Ю. М. Лотмана, «тенденцию к повторяемости можно трактовать как стиховой конструктивный принцип, к соединяемости – как

---

[1] *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 438.

[2] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 20.

[3] *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 136, 149.

прозаический», при этом «снятие запретов на соединение по синтагматической оси составляет ведущий конструктивный принцип прозы»[1]. Основываясь на этих общих положениях, исследователь выделяет поэтические и прозаические принципы организации художественного текста.

Поэтическая и прозаическая художественные структуры обусловлены, по мнению ученого, как типом индивидуального авторского сознания, так и соотношениями образующих эту структуру элементов, включая сюда ритм, метр, лексику, синтаксис, образы автора, героя, мотив, сюжет, композицию. Ведущий конструктивный принцип, который формирует структуру поэтического текста, можно было бы обозначить как принцип выделения *сходного в различном*, выделения общих, эквивалентных черт между различными структурными уровнями на основе параллелизма, речевого и семантического соответствия. В представлении Ю. М. Лотмана, «стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Используя все виды эквивалентности, <…> поэтическая структура подготавливает восприятие текста как построенного по закону взаимной эквивалентности частей»[2]. Эта эквивалентность формирует прежде всего эстетические отношения между автором и героем. Автор в поэтическом тексте находится в разной степени близости / отдаленности к герою. Наибольшая степень сближенности между ними представлена в образе лирического героя, лирического «я», а наибольшая степень отдаленности раскрывается в ролевой лирике и в лирике с героем-повествователем. В поэтическом тексте важная роль отводится ассоциативному сюжету, который рождается на основе эквивалентности, возникающей между различными структурными уровнями. Композиция поэтического текста основана, как правило, на принципе симметрии, одним из проявлений которой является повтор: повтор фонем, рифм, лексики, синтаксиса, образов, мотивов, эпизодов. Также для поэтического текста характерна усеченная композиция, в которой кульминация сюжетного развития часто совпадает с развязкой.

Основной конструктивный принцип, моделирующий структуру прозаического текста, – поиск *различия в сходном*, поиск дифференциальных, различительных элементов в типологически родственных явлениях. Прозаический текст создается через соединение разнородных элементов, частей, основанных на их семантической и грамматической общности. Именно общность семантики и грамматики в построении

---

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 88, 89.

[2] Там же. С. 166.

каждого предложения, отдельных частей текста позволяет глубже выявить их различие в пределах одного текста, выявить различие в сходном. Поэтому если в поэзии художественный текст приравнивается к слову, организуется как текст-слово, то в прозе структура художественного текста эквивалентна предложению и выступает как текст-предложение. По мнению Ю. М. Лотмана, повторяющаяся поэтическая структура – это в основе своей структура бесконечного, открытого типа, в то время как прозаическая структура, основанная на сопоставлении-противопоставлении разнородных элементов, – структура конечного, закрытого типа. Можно предположить, что временные художественные образы, система этих образов, основанных на повторе, цикличности, по своей внутренней природе близка к поэтической художественной структуре. Пространственные же художественные образы – это образы преимущественно синтагматического плана, которые тяготеют к развертыванию, к протяженности, сопоставлению-противопоставлению отдельных топосов, и в этом смысле они оказываются более органичными прозаической художественной структуре.

Любой художественный текст, согласно Ю. М. Лотману, моделирует одновременно два типа реальности: некоторую частную ситуацию, с одной стороны, и мир в целом, универсум – с другой. Поэтому во всяком сюжете и, шире, во всяком типе художественного повествования можно выделить два аспекта: фабульный и мифологический. В прозаическом тексте главная роль отводится фабуле и фабульному повествованию, в поэтическом же даже при наличии фабулы преобладает внефабульное и мифологическое развитие сюжета. В композиции любого художественного текста, как считает Ю М. Лотман, особую моделирующую роль играют начало и конец. При этом в поэтическом тексте особенно значима моделирующая функция конца, а в прозаическом – начала.

Для понимания продуктивности поэтической и прозаической художественной структуры важно используемое исследователем понятие «точка зрения»[1]. Художественная точка зрения, как известно, предполагает отношение текста к своему субъекту, к автору, отношение созданного к создателю. При этом в поэтической структуре точка зрения тяготеет, как правило, к монологичности, обусловленной эстетической близостью позиций автора и героя. В прозаической же художественной структуре это понятие усложняется, оно включает в себя пересечение всех точек зрения, имеющихся в тексте, и предполагает ее изначальную подвижность, незафиксированность.

---

[1] *Успенский Б. А.* Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9–218.

Подводя итог, следует сказать, что выделенные ученым два главных типа художественной структуры основаны на двух типах отношений, связей, складывающихся между входящими в нее элементами: эти отношения определяются, по словам Ю. М. Лотмана, «эстетикой тождества» и «эстетикой со-противопоставления». Признавая одинаковую значимость, необходимость обоих типов отношений в любом художественном тексте, следует отметить, что поэтической структуре более органична «эстетика тождества», а прозаической – «эстетика сопротивопоставления». В структурной организации и поэтического, и прозаического художественного текста, которая отличается известной иерархичностью, исключительно важную роль играет, как специально отмечает исследователь, принцип структурного переключения. Так, если один и тот же элемент в художественном тексте входит в разные структурные контексты, то он приобретает дополнительное значение, становится полисемантичным. Поэтому поэтический и прозаический принципы организации художественного текста, включенные в разные структурные контексты, приобретают дополнительную внутреннюю семантику. Отсюда само взаимодействие поэзии и прозы в рамках художественного текста воспринимается как вторичный троп, как риторическая фигура, относящаяся к уровню вторичного моделирования и основанная не только на соотнесении двух типов мышления, но и двух видов речи. Вместе с тем соотношение поэзии и прозы рассматривается Ю. М. Лотманом не только в синхронии, но и в диахронии. Поскольку «художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы», то ее структурная модель не равняется тексту, а представляет собой «текст + «минус-приемы» поэтически условной речи»[1]. Такова в общем виде бинарная система представлений ученого-семиотика о структурно-типологических моделях поэзии и прозы и их соотношении.

Понимание поэзии и прозы как двух типов речевых высказываний, обладающих разной структурной организацией, сближает работы Ю. М. Лотмана с работами Р. О. Якобсона, И. П. Смирнова, М. И. Шапира. С точки зрения Якобсона, если структурообразующей основой стиха выступает «ассоциация по сходству», то в основе повествовательной прозы оказывается «ассоциация по смежности», сообщающая ей «основной импульс», благодаря которому «повествование движется от предмета к предмету <…> и переход от целого к части и от части к целому – только частный случай этого процесса»[2]. Механизм различной

---

[1] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: структура стиха. М., 1972. С. 29, 26.

[2] *Якобсон Р. О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 331.

структурной организации поэзии и прозы связан с тем, что поэзия тяготеет к метафорическому «полюсу» в словесном искусстве, соответствующему смысловой связи явлений по сходству и выстраивающему их по оси парадигматики, проза же, напротив, разворачивается в направлении к метонимическому «полюсу», расположенному на синтагматической оси, и представляет собой установление соответствий по смежности. По мнению исследователя, «самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией»[1], «метафора для поэзии и метонимия для прозы – это пути наименьшего сопротивления для этих областей словесного искусства»[2]. Как верно отмечает в этой связи Ю. М. Лотман, представление Якобсона о метафорической природе поэзии и метонимической природе прозы привело к тому, что само «разграничение «поэзия/проза» получало объективное обоснование и из разряда частных категорий словесности переходило в число семантических универсалий»[3].

Структурно-семиотическим подходом к осмыслению поэзии и прозы отличаются и работы И. П. Смирнова. По его мнению, поэзия и проза, понятые как генеративные стратегии, представляют собой «возвращающуюся речь», основанную на принципе параллелизма, однако механизм этого «возвращения» осуществляется в каждой из них поразному: в поэзии «приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутриплановой («горизонтальной») рекуррентности»[4]. Этот процесс раскрывается как между соотносимыми единицами разных планов сообщения (план выражения, грамматической манифестации, план содержания), так и между составляющими единицами одного и того же плана (например, морфемами, словоформами, синтагмами, предложением в плане грамматической манифестации). Отсюда «поэзия поглощена *сопоставлением противопоставленного»,* а «вразрез с поэзией прозаическое искусство *противопоставляет группы сопоставлений*»[5].

Иной точки зрения придерживается М. И. Шапир. Стих он рассматривает не только как явление речи, но и как явление языка. По сравнению с прозой, которая располагается вокруг трех координатных осей: речевой, языковой, семиотической, – в стихотворении к этим измерениям добавляется еще одно – стиховое. Отсюда «стих – это четвертое из-

---

[1] *Якобсон Р. О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 331.

[2] *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сб. статей. М., 1990. С. 130.

[3] *Лотман Ю. М.* Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 409.

[4] *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 266.

[5] Там же. С. 274, 278.

мерение текста»[1], формирующее особое эстетическое квазивремя и квазипространство. Это четвертое измерение текста структурируется парадигматическими связями, так как в стихе «парадигматические отношения из состояния in absentia переводятся в состояние in praesentia». Активизация парадигматических связей в стихе приводит к тому, что «в поэтическом языке синтагматика строится по законам парадигматики», и поэтому стих есть «проекция с оси тождества на ось различия»[2].

С нашей точки зрения, наиболее продуктивным представляется критерий, предложенный Ю. Н. Тыняновым и М. М. Бахтиным и принятый за основу авторами двухтомной «Теории литературы», вышедшей под редакцией Н. Д. Тамарченко. Это критерий структурно-семантический, раскрывающий *«тип закономерной связи структуры с семантикой»,* показывающий взаимосвязь способов членения стихотворной и прозаической речи с семантикой стихового и прозаического слова[3]. Так, используемое Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка» понятие «теснота стихового ряда» раскрывает связь ритма с семантикой, показывает то «изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой»[4]. Здесь же автором ставится вопрос о функционировании словесного образа в поэзии и в прозе, в поэтических и прозаических жанрах. Как пишет исследователь, образ в поэзии «своим отрывом от предметности и возникновением колеблющихся признаков за счет основного признака, этим моментом семантического *усложнения*, является специфической формой развертывания стихового материала»[5], иными словами, «стих (ритм) и словесный образ в поэзии совмещены»[6]. Также своеобразие поэзии (стиха) и прозы рассматривается автором через преломление конструктивного фактора в материале. По мнению исследователя, «таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе ритм, в широком смысле материалом – семантические группы; в прозе им будет семантическая группировка (сюжет), материалом – ритмические, в широком смысле, элементы слова»[7]. Наконец, разница между поэтическими и прозаическими жанрами

---

[1] *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologia. 1995. Т. 2, №3/4. С. 19.

[2] Там же. С. 28, 29.

[3] *Теория* литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 142.

[4] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 74.

[5] Там же. С. 108.

[6] *Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика: введение в курс. М., 2006. С. 185.

[7] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 261.

основана на сукцессивности стиховой и симультанности прозаической речи, а также на разных законах «преломления» сюжета в стихе и прозе.

Исходя из взаимосвязи «структуры с семантикой», Н. Д. Тамарченко предлагает выделять два вида «словесного образа» в литературе – поэтический («готовый» и семантически «открытый») и прозаический. Термин «словесный образ», на наш взгляд, лежит в основе поэтической и прозаической художественных картин мира, которые можно реконструировать, опираясь на труды М. М. Бахтина[1]. Как известно, в эстетике словесного творчества Бахтина выделяются эстетический объект и художественное произведение. Эстетический объект соотносится с точкой зрения автора на мир и получает свое завершение в архитектонических художественных формах. Так истолкованная художественная форма воспринимается как понятие родовое[2]. Художественное же произведение рассматривается как организованный словесный материал, воплощенный в композиционных формах. И поэзия, и проза, согласно точке зрения исследователя, могут осмысляться наряду с лирикой, эпосом, драмой, ритмом, гармонией, симметрией и как архитектонические, и как композиционные содержательно-художественные формы. Как архитектонические художественные формы поэзия и проза образуют две разные модели мира. Так, в поэзии создается своего рода *автоцентрическая (мифоцентрическая)* эстетическая модель мира, в формировании которой важная роль отводится структуре художественного образа. Художественный образ в поэзии максимально пронизан авторской интенцией, авторской эмоционально-смысловой направленностью на предмет, поэтому поэтический образ – это, по определению Бахтина, *интенциональный* образ, который формируется как через высказывание автора о предмете, так и через экспрессивную, ценностную и смысловую характеристику этого предмета. Слово в поэзии как бы пронизывает собой весь предмет, в нем «порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму»[3], поэтому поэтическое слово – слово *номинативно-экспрессивное, предметно-выразительное.* Отсюда в поэзии преобладает *«вживающая»,* проникающая функция художественного слова, связанная с переживанием человека и вещи изнутри, как своего «я». Образ человека в поэтической модели изображается по принципу самоидентификации, по

---

[1] *Поплавская И. А.* М. Бахтин о соотношении поэзии и прозы в словесном художественном творчестве // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 33–39.

[2] *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 90.

[3] *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 34.

принципу восприятия другого как самого себя, по типу: *другой, как я*. Бахтин говорит об этом: «Человек – это я, как я сам себя переживаю, другие – такие же, как я»[1]. Поэтическая структура отличается особой степенью близости автора к герою, с одной стороны, а также близостью читателя, слушателя по отношению к автору и герою, с другой. Можно сказать, что языковое сознание автора в поэзии ассимилирует язык героя и в значительной степени «направляет» и «управляет» языковым сознанием читателя. Наконец, и сама поэзия, и поэтические жанры развиваются, как пишет Бахтин, в русле *централизующих, центростремительных* языковых тенденций, направленных к объединению всех языковых и структурных моментов вокруг одного центра – автора[2]. Возникающая в поэзии внутренняя связь между «монологическим» словом и ритмом оказывается органичной, поскольку «самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого (через ближайшие ритмические единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове: во всяком случае, ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться»[3].

Прозаическая художественная модель мира формируется, прежде всего, как *логоцентрическая* модель. В основе ее оказывается двуголосое слово, слово автора о предмете, которое вступает в диалог с чужим словом об этом же предмете. Своеобразие художественного образа в прозе заключается в его диалогичности, прозаический художественный образ – это, с точки зрения Бахтина, прежде всего «*диалогизованный*» образ. Этот образ создается как через высказывание автора о предмете, так и через преломление предмета в чужом слове и предвосхищение ответного слова о нем через использование «прямого», «объектного» и «двуголосого» прозаического слова с их подтипами[4]. В художественной прозе раскрывается главным образом *номинативно-изобразительная, номинативно-преломляющая* природа слова, а также само слово может становиться предметом изображения, как, например, в пародиях и стилизациях. В прозе преобладает не «вживающая», а *«завершающая»* функция художественного слова, связанная с изображением завершаю-

---

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 26.

[2] *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 86.

[3] Там же. С. 110–111.

[4] Подробную классификацию типов прозаического слова см. в кн.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 414–415.

щей авторской позиции по отношению к слову героя и словесному образу в целом. Человек в прозаической модели мира изображается через переживание, восприятие его как другого, по принципу: *я, как другой*. Бахтин по этому поводу говорит следующее: «Человек – это окружающие меня другие люди, как я их переживаю, я – такой же, как и другие»[1]. В прозе отношения автор – герой – читатель выстраиваются иерархически. Эта иерархия зависит от разной степени близости/отдаленности героя и читателя от завершающей авторской позиции. Максимальная близость автора с героем и читателем будет в лирической, автобиографической и дневниковой прозе, минимальная – в романе полифонического типа. Наконец, прозаические жанры развиваются в русле *децентрализующих, центробежных* тенденций, способствующих активному проникновению в них разноречия и связанных с формированием подвижной повествовательной полицентрической структуры. Исследователь в связи с этим специально отмечает, что «роман и тяготеющие к нему художественно-прозаические жанры исторически слагались в русле децентрализующих, центробежных сил»[2]. Таковы основные параметры поэтической и прозаической художественных картин, как они представлены в трудах Бахтина.

Его понимание поэзии и прозы как архитектонических и одновременно композиционных форм отчасти разделяется и В. В. Кожиновым. Так, он определяет прозу как «один из двух основных типов литературного творчества» и видит ее художественное своеобразие во взаимодействии различных речевых планов: речи автора, рассказчика, персонажей – и в детально разработанной сюжетной структуре[3]. Развивая основные положения философской эстетики о прозе, исследователь говорит о том, что «двуголосность и многоголосность в той или иной форме присутствуют в зрелой прозе и являются одним из фундаментальных принципов самой *художественности* прозаической речи. Они столь же существенны для прозы, как система тропов для поэтической речи»[4].

Итак, поэзия и проза как архитектонические художественные формы, как формы завершения эстетического объекта создают соответствующие им модели действительности и в этом смысле обнаруживают

---

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 48.

[2] *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 86.

[3] *Кожинов В. В.* Проза // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 296, 297.

[4] *Кожинов В. В.* Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 298.

свое глубинное родство как с лирикой, так и с эпосом, тоже понятыми архитектонически. С другой стороны, поэзия и проза как формы организации словесного материала, как композиционные формы реализуют себя в определенных художественных текстах и типах повествования, что позволяет рассматривать их и как речевые формы, и как формы жанрово-стилевые. Последнее приобретает особую значимость в связи с историко-культурной ситуацией рубежа XVIII–XIX вв., когда «поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой *устойчивых стилей*»[1]. Таким образом, поэзия и проза, понятые синхронически как типы художественного мышления и одновременно как речевые и жанрово-стилевые структуры позволяют рассмотреть их в предпринятом исследовании в единстве всеобщего, особенного и единичного, позволяют осмыслить их как тернарное целое. Одновременно стих и проза представлены в работе и как текстообразующие категории, связанные с различными способами организации текста, словесного оформления эстетического события.

Вместе с тем соотношение поэзии и прозы может быть осмыслено и в диахронии. Как известно, синкретизм поэзии и прозы в особых смешанных формах, представляющих собой устную речь со стихотворными вставками, присутствует уже в первобытном фольклоре. В нем стихотворные вставки часто совпадают с речами действующих лиц и сохраняют связь с такими ритуальными образцами, как молитва, заклинание, вызов на бой, плач об убитом, а прозаические фрагменты «не содержат следов связи с музыкой, ритмом, передаются обычным языком и стилистически менее отшлифованы, чем стихотворные вставки»[2]. По мнению О. М. Фрейденберг, возводящей происхождение поэтических и прозаических словесных форм не к синкретизму, как А. Н. Веселовский, а к параллелизму, «генезис стиха и поэзии параллелен и генезису прозы», а само возникновение этих терминов связано с семантикой хождения и не отделимо от первобытного мышления, которое одинаково семантизирует «все явления общественной жизни, и в том числе речь и действие»[3]. На смену первоначальному синкретизму/параллелизму поэзии и прозы приходит развитие словесного искусства преимущественно в стихотворной форме. Становление же художественной прозы, как известно, начинается гораздо позднее, в эпоху Возрождения. Отсюда эстетическое осмысление прозаического искусства как самостоятельной области сло-

---

[1] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 24.

[2] *Мелетинский Е. М.* «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 35.

[3] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 114, 112.

весности совершается лишь в XVIII–XIX вв. и происходит во многом с опорой на поэзию. Поэтому сам термин «поэзия» получает в западноевропейской и русской эстетической мысли этого периода широкое толкование, становится синонимом художественности и подразумевает художественные произведения, написанные как стихами, так и прозой, а термин «проза» закрепляется в основном за функциональной литературой (ораторской, научной, публицистической, философской).

Интересные размышления на эту тему содержатся, в частности, в переписке И. В. Гете с Ф. Шиллером. В письме к Гете от 24 ноября 1797 г. Шиллер говорит о том, что проза является органом «обычного домашнего рассудка», в то время как стих «безусловно требует связи с воображением». В этом смысле основой поэтического мышления становится ритм, ибо он «все подчиняет своему закону. <…> С тех пор как я перерабатываю свой прозаический язык в поэтически-ритмический, я оказываюсь пред судом совершенно иной инстанции, чем раньше»[1].

О внутренней связи категорий поэтического и художественного говорит и Гегель. Для него «природа поэтического в целом совпадает с понятием художественно-прекрасного и художественного произведения вообще»[2]. Разделяя поэзию и прозу по способу представления и выражения, философ определяет поэзию как «исконное представление истинного, знание, которое еще не отделяет всеобщего от живого существования в отдельном, <…> но постигает одно в другом и через другое». Проза же в ее фукциональных формах представляет действительность «в плане р а с с у д о ч н о й связи причины и следствия, цели и средства, <…> в плане условий всего внешнего и конечного»[3].

В истории же русского литературоведения о связи понятий поэтического и художественного с поэзией и прозой пишет уже в конце XIX в. А. А. Потебня. В его работах категория поэтического используется как синоним художественности, что позволяет исследователю говорить об изоморфности поэтического слова и художественного произведения, поскольку в художественном произведении «есть те же самые стихии, что и в слове: с о д е р ж а н и е (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; в н у т р е н н я я ф о р м а, о б р а з, который указывает на это содержание, соответствующий представлению, и, наконец, в н е ш н я я ф о р м а, в которой объективируется художественный образ»[4]. По мнению ученого, в основе поэзии

[1] *Гете И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 352, 353.
[2] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 303.
[3] Там же. С. 307, 308–309.
[4] *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 26.

(включая сюда и художественную прозу), поэтического слова («слова с представлением») лежит образное, символическое мышление, в основе прозы (функциональной), прозаического слова («слова без представления») – понятийное. При этом и поэзия, и проза «суть столько же известные способы мышления, известные д е я т е л ь н о с т и, сколько и п р о з в е д е н и я»[1].

О соотношении художественного (поэтического) и прозаического типов мышления в культуре размышляет и Д. Н. Овсянико-Куликовский. По мнению исследователя, «если художественное (поэтическое) мышление орудует о б р а з а м и, то прозаическое орудует п о н я т и я м и по преимуществу»[2]. При этом к поэзии в широком смысле автор относит все виды искусства, а в узком смысле – словесное искусство. Проза же в широком смысле включает в себя философию, науку, технику, литературную критику, публицистику. В узком смысле термин «проза» «противопоставляется не понятию искусства, поэзии, а понятию стиха: проза – это речь нестихотворная. <…> Стих и проза (т. е. «не-стих») суть явления языка и, следовательно, внешней (словесной) формы, как поэтических, так и прозаических произведений». В основе и поэзии («связанной» речи), и прозы («несвязанной» речи) лежит «сочетание известных ритмических элементов речи», различие между которыми «сводится только к способу их сочетания»[3].

Эти представления русского литературоведа о поэтическом и прозаическом типе мышления в их широком понимании оказываются актуальными и на рубеже XX–XXI вв. Так, в современной парадигме гуманитарного знания важная роль отводится таким категориям, как п о э т и ч е с к о е м ы ш л е н и е (poetical thinking) и п о с т м о д е р н и с т с к а я ч у в с т в и т е л ь н о с т ь с ее тезисом «о неизбежности художественности, поэтичности всякого мышления, в том числе и теоретического (философского, литературоведческого, искусствоведческого и даже научно-естественного)», основанного на метафорической природе языка[4]. Утверждение о поэтичности прозаического мышления в широком смысле легло в основание нового вида критики, представителями которой в настоящее время являются Ж. Деррида, М. Фуко, М. Мерло-Понти, П. де Ман, Р. Палмер, У. Спейноса и др. В то же время представители семиотики связывают художественность с поэтиче-

---

[1] *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 140.
[2] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы. М., 1908. С. 16.
[3] Там же. С. 18, 131, 132.
[4] *Ильин И. П.* Постмодернизм: словарь терминов. М., 2001. С. 234–235.

ской функцией языка, особенность которой видится в том, что она «сосредоточивает внимание на сообщении ради него самого»[1].

Изучение взаимодействия поэзии и прозы, как известно, может быть рассмотрено и в связи с риторикой. Риторика, возникшая первоначально как учение о создании, осмыслении и самоосмыслении прозы и с этой точки зрения противостоящая поэтике как науке о поэзии и собственно поэтическом языке, с течением времени сближается и с поэзией, и с поэтикой. Основанием для такого сближения послужило уже в античной культуре выделение трех основных критериев литературности поэзии и прозы – понятий автора, стиля и жанра, благодаря которым и поэзия, и проза на разных этапах своего развития приобретали такое качество, как художественность. Также на процесс взаимодействия поэзии и прозы повлияло уже в традиционалистской культуре изменение основной установки художественного слова, внутренне связанной с проблемой читателя-слушателя. Интерес к «орнаментальной» функции слова, к тому, что произведение не просто должно поучать, но поучать, соединяя «приятное с полезным», вызвал изменения и в самой риторике, которая из науки о способах и приемах логического убеждения становится наукой о тропах и фигурах, наукой о «готовом» слове. В этом смысле «традиционная ораторская проза, воспринимаемая как область риторики par excellence, может быть описана как результат вторжения поэзии в область прозы и перевода поэтической структуры на язык прозаических средств»[2]. Говоря об онтологии риторических фигур, исследователи подчеркивают их двойственную, амбивалентную природу, которая заключается в том, что, «являясь носителями понятийного смысла, они в то же время имеют зрительную природу»[3]. В этой связи поэтика, занимающаяся конструированием художественной реальности (смысла), выступает как своего рода «метадисциплина по отношению к риторике», фигуры которой составляют основу художественной речи и воспринимаются как «узловые пункты сети художественного освоения мира»[4]. Иными словами, «поэтика рассматривает фигуративный дискурс, делающий словесное произведение произведением искусства»[5].

Современная трактовка термина «риторика» предполагает несколько взаимосвязанных уровней: риторика как «украшение речи»; риторика как ораторское искусство; риторика как искусство прозаической речи;

---

[1] *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика: антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 382.

[2] *Лотман Ю. М.* Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 419.

[3] *Борев Ю. Б.* Эстетика. М., 1988. С. 254.

[4] Там же. С. 232, 239.

[5] *Шатин Ю. В.* Живая риторика. Жуковский, 2000. С. 64.

риторика как искусство речи любого рода[1]. При этом сам механизм внутритекстового взаимодействия поэзии и прозы воспринимается как вторичный троп, как риторическая фигура. Сюда же можно отнести и направление современной исторической риторики, которая, как известно, занимается наиболее общими принципами порождения и функционирования высказываний, проблемами порождения Логосом словесности, обретения словесностью художественного качества[2]. Таковы в целом представления о поэзии и прозе в синхроническом и диахроническом аспектах.

Обращение к поэтическим и прозаическим произведениям Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, представленным как в индивидуально-авторской, так и в историко-литературной динамике, обусловлено рядом причин:

– не отобран и не систематизирован в интересующем нас аспекте корпус художественных и литературно-критических текстов;

– не осмыслены поэзия и проза как типы художественного мышления, реконструирующие соответствующие им художественные картины мира;

– не выделены устойчивые модели взаимодействия поэзии и прозы;

– не определены основные этапы в развитии этого процесса.

Процесс развития и взаимодействия поэзии и прозы рассматривается как органичный и системный, отражающий особенности национального теоретико-эстетического мышления и литературного творчества в эпоху первой трети XIX в. Системный подход обусловлен особенностями эстетической природы поэзии и прозы и возникающих на их основе «пограничных» художественных явлений, создающих целостные художественные картины мира, раскрывающих содержательный и функциональный универсализм текстов данной эпохи.

Хронологически материал исследования охватывает три десятилетия в развитии русской литературы первой трети XIX в. В историко-литературном смысле этот период характеризуется сменой романтических форм взаимодействия поэзии и прозы в рамках метатекстового образования журнального типа формами индивидуально-авторскими, к которым относятся, в частности, синтез поэзии и прозы в романе «Евгений Онегин» и явление поэтической центрации в поэме «Мертвые души». Круг имен и отбор произведений мотивирован исключительно их высоким и совершенным художественным уровнем, определяющей ролью в историко-культурном процессе, выраженной репрезентативно-

---

[1] *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 413.

[2] *Кузнецов И. В.* О предмете исторической риторики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 65.

стью в плане взаимодействия поэзии и прозы, определенностью типологических признаков. В частности, это относится к произведениям В. А. Жуковского и А. С. Пушкина. Материалы, опубликованные в «Вестнике Европы» в 1808–1810-х гг., оказываются наиболее репрезентативными как в плане реализации романтических метатекстовых стратегий взаимодействия поэзии и прозы с их «хоровой» семантикой, так и в плане освещения важнейших категорий поэтики, связанных с процессами сюжетостроения, повествования, мифообразования. Книга «Баллады и повести» (1831) В. А. Жуковского представляет интерес как в определенном смысле итоговое произведение поэта, раскрывающее пути его эволюции от лирики к эпосу, от эпохи эстетического самоопределения и поиска новых поэтических форм, эпохи эстетических манифестов к его творчеству 1830-х гг. Также в этой книге представлена и эволюция его балладного творчества, и перспективный диалог баллады и стихотворной повести в плане детальной разработки сюжета и разнообразных повествовательных стратегий. Обращение к роману «Евгений Онегин» и «Повестям Белкина» обусловлено пониманием их исключительной роли как в творческой эволюции самого А. С. Пушкина, так и в общей линии развития русской литературы этого периода, связанной с переходом от поэзии к прозе. Роман в стихах «Евгений Онегин», создававшийся на протяжении семи лет, и «Повести Белкина», ставшие первым законченным прозаическим произведением А. С. Пушкина, вобрали в себя и опыт его индивидуального поэтического развития, и опыт предшествующей литературной традиции, став в известном смысле итоговыми и одновременно открывающими новые перспективы литературного развития произведениями.

Глава 1
ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РУССКОЙ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Одна из особенностей отечественного теоретико-литературного сознания XVIII – первой трети XIX в. видится в том, что в этот период основные понятия и категории находятся в процессе становления и самоопределения. Системное рассмотрение поэзии и прозы как родовых, речевых и жанрово-стилевых понятий не отделимо от основ риторики (оратории) как науки о прозе и поэтики (поэзии) как науки о стихотворстве. В то же время развитие эстетической теории тесно связано как с самим процессом становления национальной поэзии и прозы, так и с освоением разных типов стихотворного и прозаического слога. Формирование русской науки о литературе в данный период либо опережало художественную практику русских писателей, либо развивалось параллельно с ней. В этой связи можно говорить о единстве эстетической теории и дискурсивных практик применительно к таким авторам, как М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, Н. М. Карамзин, А. Ф. Мерзляков, В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь. Оформление национальных теоретико-литературных представлений неотделимо от складывающейся в эту эпоху эстетики классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма. Если в классицистической эстетике основное внимание было сосредоточено на категориях стиля и жанра, то в сентименталистской и романтической эстетике предметом рассмотрения становятся проблемы автора и художественного вымысла, особенности стихотворного и прозаического слога, взаимовлияние лирических и эпических жанров. В центре же реалистической эстетики оказываются вопросы становления художественной прозы, прозаической системы жанров, а также проблемы историзма, разработка историко-литературных представлений и методологии. В целом же привлечение для исследования материалов русских риторик, поэтик, учебных курсов, чтений о словесности позволяет осмыслить интересующую нас проблему в широком эстетическом и литературно-критическом контексте, раскрыть формирование представлений о поэзии и прозе в XVIII – первой трети XIX в. в их системности и процессуальности.

1.1. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОСМЫСЛЕНИИ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XVIII в.

Осмысление поэзии и прозы в теоретико-литературных трудах русских авторов XVIII в. происходит в рамках риторической культуры. Для этого типа культуры, как отмечает А. В. Михайлов, характерно движение «к реальности через слово», которое становится «единственным вместилищем любого знания и осмысления бытия, вместилищем морального ведения»[1]. Универсальное риторическое слово с его надличностной истиной в полной мере раскрывало преобладающий тип мышления в русской культуре первой половины XVIII столетия и само становилось предметом рефлексии в трудах русских поэтов и теоретиков литературы М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского.

Как известно, в этот исторический период перед отечественной филологической мыслью стояла проблема формирования основ национального теоретико-литературного сознания. И главным направлением в осмыслении указанной проблемы было творческое усвоение основных западноевропейских идей и представлений. Наблюдавшееся в литературной теории того времени так называемое двуязычие также настоятельно требовало перевода литературоведческих понятий и терминов с латинского языка на русский. Одним из первых, кто попытался решить эту проблему, был Ломоносов, издавший в 1748 г. написанное на русском языке «Краткое руководство к красноречию». По выражению современного исследователя, этот труд ученого «становится подлинным введением в теорию национальной “изящной словесности”, первым отечественным учением о законах и специфических особенностях создания литературных произведений – прозаических и стихотворных»[2].

Ломоносов в своем руководстве использует продуктивную дихотомию «проза» – «поэма» (стихи). Во «Вступлении» он пишет: «Слово двояко изображено быть может – прозою или поэмою. Проза есть слово, которого части не имеют точно определенной меры и порядка складов, ни согласия, в произношении точно назначенного, но все речения располагаются в нем таким порядком, какого обыкновенный чистый разговор требует. Поэма состоит из частей, известною мерою определенных, и притом имеет точный порядок складов по их ударению или произношению. Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляются имны, оды, комедии, сатиры и других родов

---

[1] *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки русской культуры. М., 1997. С. 406, 412.

[2] *Курилов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981. С. 187.

стихи»[1]. В этом параграфе автор определяет речевые особенности стихотворной и прозаической речи, опираясь на их метрическую упорядоченность / неупорядоченность. Обращает на себя внимание и тот факт, что «проза», отличаясь от «поэмы» в «сложении» и «штиле», «в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует, ибо об одной вещи можно писать прозою и стихами» (VII, 97). Таким образом, с точки зрения Ломоносова, произведение на одну и ту же тему может быть написано как прозою, так и стихами, поскольку прозаические и стихотворные произведения «имеют равные изобразительные и выразительные возможности». Все это приобретало «огромное методологическое значение для дальнейшего развития русской литературы, способствуя возрождению в ней художественной прозы»[2].

Можно сказать, что в этом труде русского автора устанавливается следующая система значений. В его терминологии «красноречие» становится синонимом словесного творчества вообще, включая сюда как собственно художественные, так и нехудожественные, функциональные произведения. «Проза» и «поэма» (стихи) осмысляются как два основных «рода красноречия». Риторика трактуется как наука, «показующая общие правила обоего красноречия». «Ораторія» воспринимается как наука о прозе, а «поэзия» – как наука о стихотворстве. Бинарность «прозы» и «поэмы» (стихов) в книге Ломоносова одновременно дополняется и бинарным сопоставлением – противопоставлением «ораторіи» и «поэзии».

Вместе с тем в «Кратком руководстве к красноречию» в главе «О вымыслах», под которыми разумеются «все умственные предметы, облекаемые в образ», отмечается сближение ораторского искусства с поэзией[3]. Ломоносов пишет об этом следующее: «Возвышение слова <…> зависит много <…> от вымыслов, <…> которые особливо в стихотворстве имеют великую силу и могут по справедливости душею высокого стиха назваться. <…> Также и великие ораторы в важных словах вымыслы нередко употребляют и тем прозу немало возвышают» (VII, 221). Итак, можно сказать, что проза и стихи в «Кратком руководстве» воспринимаются прежде всего и как «роды» красноречия, и как речевые формы словесного творчества. Основанием же для сближения прозы и стихов служит вымысел как особая форма изобретения идей.

---

[1] *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1959. Т. 7. С. 96–97. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л.* История русского литературоведения. М., 1980. С. 25.

[3] *Глаголев А.* Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. СПб., 1834. Ч. 4. С. 39–40.

Становление прозы и стихов осмысляется Ломоносовым в тесной связи с проблемами формирования национальной системы стихосложения, литературного языка и жанрово-стилевой системы русской литературы. Так, в написанном ранее «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) Ломоносов, как известно, обосновывает принципы тонического стихосложения применительно к развитию русской поэзии и выделяет шесть видов (родов) стихов: ямбические, анапестические, стихи, состоящие из ямбов и анапестов, хореические, дактилические и дактило-хореические. «Сим образом, – пишет он, – расположив правильные наши стихи, нахожу шесть родов гексаметров, столько же родов пентаметров, тетраметров, триметров и диметров, а, следовательно, всех тридцать родов» (VII, 14). Закономерно, что стих осмысляется здесь как форма речевой организации художественного произведения. В дальнейшем в работе «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1758) проза и стихи рассматриваются уже как жанрово-стилевые формы, непосредственно соотносимые с теорией «трех штилей» и соответствующей ей жанровой классификацией. Так, высоким штилем, включающим в себя «речения славенороссийские» и «славенские», «составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются» (VII, 589). Средний штиль, состоящий из речений, «больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные», а также «низкие слова», используется при создании всех театральных сочинений, стихотворных дружеских писем, сатир, эклог, элегий. «В прозе, – как подчеркивает автор, – предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных» (VII, 589). Наконец, низкий штиль, который «принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними», встречается в комедиях, увеселительных эпиграммах, в песнях, в дружеских прозаических письмах, описаниях обыкновенных дел (VII, 589–590). Как видим, уже в научных публикациях Ломоносова «проза» и «поэзия» (стихи) вписываются в определенную теоретико-литературную парадигму, в которой получают неоднозначное истолкование.

Несколько иное восприятие поэзии и прозы складывается в трудах В. К. Тредиаковского. В 1752 г. выходят из печати его «Сочинения и переводы как стихами так и прозою» в двух томах. Они включали в себя ранее написанные и впоследствии переработанные, а также новые произведения писателя. В открывающем первый том обращении «К читателю» Тредиаковский видит отличие стихов от прозы в наличии у первых стопы. Он пишет: «Существенная разность стихов от прозы есть точно

стопы, определенным образом между собою в стихе совокупленные»[1]. И далее русский поэт предлагает два своих перевода, один из которых стихотворный, а другой прозаический. Это «Наука о стихотворении и поэзии с французских стихов стихами ж» Буало Депрео и «Эпистола к Пизонам о стихотворении и поэзии. С латинских стихов прозою» Горация Флакка. Можно сказать, что у Тредиаковского, как и у Ломоносова, стихи и проза понимаются как речевые формы, различающиеся метрической организацией и используемые при создании оригинальных и переводных произведений.

Одновременно в жанровой теории Тредиаковского закрепляется дифференциация, основанная на оппозиции «стих» – «проза», «стихотворные» – «прозаические» стили и жанры. В частности, это касается такого жанра, как послание. В русской классицистической эстетике XVIII в. послание рассматривалось как «средний» жанр поэзии, «средний» по «материи», по форме и по стилю. Промежуточное положение между «высокими» и «низкими» жанрами обеспечило посланию особую эстетическую подвижность, создало предпосылки для активного взаимодействия с другими жанрами литературы и определило, в конечном счете, его поэтическую эволюцию и судьбу. Уже в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735), желая выделить стихотворную эпистолу в качестве самостоятельного жанра поэзии, Тредиаковский пишет: «Пиитическая эпистола есть почти то ж, что и простая (прозаическая. – *И. П.*). <…> Пиитическая эпистола стилем только разнится от простой, для того что в пиитической эпистоле и стиль долженствует быть пиитический, аполлиноватый и весьма с парнасским не разглашающийся»[2]. Следуя своим эстетическим установкам, Тредиаковский разграничивает понятия. Так, стихотворное письмо он называет «эпистолой», прозаическое – «письмом», а собственно «послание» связывает с духовными посланиями Святого апостола Павла. После рассуждения об эпистоле автор сразу же предлагает свой образец этого жанра – панегирическую «Эпистолу от российския поэзии к Аполлину». «Эпистола» Тредиаковского прямо соотносится с его рассуждениями об эпистоле вообще и, шире, с его мыслями о русском стихосложении, о жанровой системе поэзии в целом, как это представлено в «Новом и кратком способе». Как известно, впоследствии это сочинение автор существенно перерабатывает и 1752 г. издает его под названием «Способ к сложению российских стихов». По верному замечанию Л. И. Тимофеева, это была работа, «широко вобравшая в себя опыт поэзии второй чет-

[1] *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. 1. С. XXIV.
[2] *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 389.

верти XVIII в. и всесторонне его характеризующая»[1]. По сравнению с первой редакцией здесь глубже раскрываются проблемы поэтики собственно стихотворного послания. «Эпистола, – отмечает Тредиаковский, – изображает все то в стихах пиитическим духом и образом, что пишется в письмах прозою от отсутствующих к отсутствующим»[2]. Теперь, говоря об эпистоле, Тредиаковский имеет в виду именно стихотворное письмо, которое на основании общности «материи» сближается с прозаическим. Обращает на себя внимание и то, что эпистолярная поэзия, к которой принадлежит и послание в стихах, рассматривается автором как вполне самостоятельный род поэзии наряду с другими родами и видами.

Итак, в двух своих работах Тредиаковский попытался осмыслить поэтику стихотворной эпистолы и эпистолярный род поэзии в целом. До него весь круг проблем и вопросов, связанных с эпистолярным творчеством, рассматривался в курсах риторики. В них подробно говорилось о прозаических письмах, о правилах их написания в зависимости от предмета и цели письма, от отношений, существующих между автором и адресатом, факт же существования стихотворных писем только отмечался. Как справедливо говорит современный исследователь, «Тредиаковский был первым в России теоретиком, который не только особо выделил жанр стихотворных писем – «пиитических эпистол» – в качестве самостоятельного поэтического вида, но и само учение об эпистоле стал рассматривать как составную часть общей теории поэзии»[3].

В той же статье «Способ к сложению российских стихов» Тредиаковский дает определение прозы и стихов как основных речевых форм словесного творчества. Ср.: «Речь есть двоякая: одна свободная, или проза, которая особливо принадлежит до реторов и до историков; а другая заключенная, или стихи, кою по большей части употребляют пииты. <…> Стих есть речь, имеющая многия слова, определенным числом стоп с начала до конца падающая»[4]. Здесь оппозиция «проза» – «стих» представлена через сопоставление – противопоставление «свободной» речи и речи «заключенной». Кроме того, автор «Способа», говоря о том, что «тоническое количество в наших стихах есть самое первое и главное основание, и как жизнь и душа оных»[5], подробно рассматривает в своей работе возможность использования в русской поэзии четырех типов гекзаметров и столько же типов пентаметров: хореического, ямбическо-

---

[1] *Тимофеев Л. И.* Василий Кириллович Тредиаковский // Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963. С. 48.

[2] *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. 1. С. 170–171.

[3] *Курилов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981. С. 129.

[4] *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. 1. С. 123, 130.

[5] Там же. С. 130.

го, дактило-хореического, анапесто-ямбического, а также двух типов тетраметров: хореического и ямбического, приводя примеры из народной поэзии для каждого из них.

Помимо оппозиции «стих» – «проза», в работах Тредиаковского возникает и другая оппозиция: «стих» – «поэзия», в которой «поэзия» становится синонимом словесного художественного творчества вообще, синонимом «изящной словесности». В статье «Мнение о начале поэзии», входящей в двухтомник «Сочинения и переводы как стихами так и прозою», автор пишет: «Поэзия всеконечно есть не стих: сей есть как краска, а поэзия как изображенное ею. <…> Прямое понятие о поэзии есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать. <…> Творение, вымышление и подражание есть душа и жизнь поэмы, но стих есть язык оныя. Поэзия есть внутреннее в тех трех; а стих токмо наружное. Можно творить, вымышлять и подражать прозою; и можно представлять истинные действия стихами <…> Итак, нет сомнения, что иное есть поэзия, а иное совсем стихосложение»[1]. Здесь «поэзия» соотносится со словесными художественными произведениями, а стих и проза воспринимаются как два способа их речевой организации. Вместе с тем, как отмечает В. В. Виноградов, в диалоге «поэзии» и «прозы» в русской литературе, начиная с XVIII в., наметились два направления. Одно из них, связанное с именем Ломоносова, «обосновывало разницу между поэзией и прозой на внешних формах стиха; другое – искало внутренних форм дифференциации»[2]. Это второе направление было представлено в русской теоретико-литературной мысли Тредиаковским. Основанием для такой «внутренней дифференциации» служит, по всей видимости, восприятие поэзии и как словесного искусства в целом, и как особой архитектонической художественной формы, противоположной прозе. В этом смысле современные исследователи говорят об особой «фокусной» роли Тредиаковского в истории русской литературы XVIII в., в которой его «собственно художественные «достижения» имели меньшее значение, нежели теоретические идеи»[3].

Во второй половине XVIII в. в становлении русской науки о литературе наблюдается попытка расширить предмет научного исследования, «привести в единую систему и к одному началу» все словесные науки. Дальнейшее развитие проблемы сущности, цели, взаимодействия поэзии и прозы получают освещение в трудах А. Д. Байбакова, В. С. Под-

---

[1] *Тредиаковский В. К.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. 1. С. 181–182, 183.

[2] *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: избранные труды. М., 1980. С. 104.

[3] *Алпатова Т. А.* В. К. Тредиаковский-филолог в восприятии А. С. Пушкина // В. К. Тредиаковский и русская литература. М., 2005. С. 225.

шивалова, И. С. Рижского и др. Так, в 1774 г. выходят в свет «Правила пиитические в пользу юношества», изданные Аполлосом [А. Д. Байбаковым]. Здесь поэзия, как и в «Кратком руководстве к красноречию» Ломоносова, рассматривается как наука о стихотворстве. Ср.: «Поэзия, или Стихотворство есть наука всякую вещь, или данную материю, метрически, или по мере стоп, описывать с некоторым подражательным вымыслом к пользе и увеселению слушающих или читающих. – Писатель стихотворческих сочинений называется Поэта, Пиита и Пиит; самое сочинение – Поэма; а наука сочинять Поэмы – Поэзия, Пиитика и Стихотворство»[1]. Сама же поэзия структурно определяется здесь через понятия материи (материала), сущности и конца (назначения). В представлении автора, между материей поэзии, поэмы и стиха устанавливаются системные отношения. Если материя поэзии состоит в «действиях человеческих, истинных или вымышленных, и во всех вещах чувствам подлежащих», то материя поэмы «состоит в стихах, оныя действия и вещи описывающих; а материя самого стиха в стопах, стопы в речениях, речения в слогах или буквах» (С. 1). Наконец, сам стих рассматривается в «Правилах пиитических» как речевое явление. Ср.: «Стих есть речь, известным родом, числом и порядком стоп связанная» (С. 2). Как известно, это пособие А. Д. Байбакова выдержало свыше десяти изданий (десятое издание вышло в 1826 г.), и одна из особенностей его видится в том, что автор впервые вводит в отечественную теорию литературы «понятия не иностранного происхождения, а свои, почерпнутые в русской национальной лексике: это понятия “повествовательная” и “смешанная” поэзии»[2], которые выделяются на основании способа изображения, определяемого позицией субъекта речи в произведении.

В 1792 г. выходит в свет анонимное сочинение под названием «Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств». В нем автор в основание всех словесных наук кладет учение о слове. Так, словесные науки включают в себя грамматику, красноречие, под которым понимается «искусство о всякой данной материи говорить и писать исправно <…> и тем преклонять других к своему о той материи мнению»[3], риторику, ораторию и поэзию. Здесь риторика, как и в «Кратком руководстве к красноречию» Ломоносова, означает «правила о красноречии вообще, как говорить и писать прозою и стихами». Она, в свою очередь, разделяется «на две особые науки. Правила к сочинению вся-

---

[1] *Аполлос* [*Байбаков А. Д.*]. Правила пиитические о стихотворении российском и латинском, в пользу юношества, обучающегося Поэзии. 3-е изд. М., 1785. С. 1.

[2] *Возникновение* русской науки о литературе. М., 1975. С. 64.

[3] Цит. по: *Возникновение* русской науки о литературе. М., 1975. С. 126.

кого слова прозаического называются оратория, а искусство о всякой материи говорить и писать стихами есть поэзия или стихотворство» (С. 126). В широком смысле под поэзией автор анонимного трактата подразумевает «искусство подражать природе, изображая словами какой-либо предмет и деяние по существу материи, приличными и сильными или приятными, а иногда высокими и витиеватыми словами» (С. 150). Можно сказать, что поэзия выступает здесь в качестве словесного художественного творчества. К словесным дисциплинам в данном произведении относится и критика. Можно сказать, что в «Кратком чертеже» наиболее полно представлена вся система словесных наук, в которой оратории (прозе) и поэзии (стихотворству) отводится совершенно определенное место.

В «Сокращенном курсе российского слога» (1796) В. С. Подшивалова проблема взаимодействия поэзии и прозы рассматривается в связи с разработкой теории стиля (слога), а также в контексте общей теории прозы и становления ее жанровой системы. Так, «российский стиль, или слог, – как пишет автор, – есть порядочное выражение как своих, так и чужих мыслей на российском языке»[1]. Стиль включает в себя учение о слове, которое есть «известный знак, изобретенный к изображению наших мыслей» (С. 42), а также учение о речении и периоде. В разделе четвертом, который получил название «О стиле в особенности», Подшивалов специально выделяет «слог стихотворный», который «величествен, красив, отрывчив и пленителен» (С. 96). Таким образом, стихи и проза рассматриваются автором «Сокращенного курса» прежде всего как явления стиля.

Разработка же теории прозы связана с осмыслением такого жанра, как повесть, которая представляет собой «повествования действительно случившихся происшествий» (С. 102). Повести разделяются автором на стихотворные, «иначе романами называемые, и на исторические. В первых описывается либо действительно случившееся происшествие, но с некоторыми прикрасами; либо вымышленное, но с удержанием вероятности и истины характеров. Слог романов посредственный, хотя и наполненный фигурами, изредка нравоучением, а вообще острыми оборотами. <…> Повести исторические основываются на происшествиях, действительно случившихся в древние или новейшие времена» (С. 103). По всей видимости, выделение стихотворных повестей (романов) и повестей исторических связано с разделением самого словесного искусства на художественное (изящную словесность) и функциональное. К изящной словесности относится и поэзия, «слово чувственно совершенное», которое «мало допускает отвлеченных идей и более доставляет

[1] *Подшивалов В. С.* Сокращенный курс российского слога. М., 1796. С. 31.

пищи сердцу, нежели уму, занимается одними картинами и описывает их живыми и легко понятными красками. Сие чувственное изображение <…> получило известный размер, стопами называемый» (С. 130). Можно сказать, что в «Сокращенном курсе» Подшивалова наряду с теорией прозы как особого вида словесного искусства разрабатывается и эстетическое учение о поэзии, которая начинает отождествляться со «стихами» и в этом смысле выступает как другой, противоположный прозе, вид словесного творчества.

В другом научном издании конца XVIII в. – «Опыте риторики» И. С. Рижского проза и поэзия (стихотворство) рассматриваются как два рода красноречия, которые различаются способами организации речевого целого. Само же красноречие понимается как искусство изящной словесности и становится предметом осмысления в риторике и поэзии. Если риторика, как отмечает автор, «показавши общие прозаического и стихотворческого красноречия правила, особенно наставляет первому», то поэзия «занимается единственно тем, что касается до стихотворства»[1]. Можно сказать, что Рижский, несколько видоизменяя схему Ломоносова, выстраивает свою систему, в которой красноречие становится синонимом «изящного искусства», а риторика и поэтика воспринимаются как научные дисциплины, посвященные рассмотрению как общих правил обоего красноречия, так и частных правил, относящихся в отдельности к каждому из этих «родов красноречия». В главе четвертой своего «Опыта», которая называется «О слоге, или О совершенствах слова, зависящих вообще от украшений, изобретения и расположения», Рижский пытается осмыслить основы теории слога (стиля). Специальный параграф в этом разделе посвящен рассмотрению «слога стихотворческого». Образная ассоциативность и экспрессивность стихотворной речи связаны, как считает автор, с использованием в ней особых фигур и тропов, которые «своею новостию и отважностию <…> весьма сильно поражают воображение читателя» (С. 378). Вместе с тем, по мнению Рижского, «более всего стихотворец восхищает читателя своими вымыслами». В отличие от украшенного стихотворного слога прозаический слог отличается тем, что в нем слово «при всех искусственных украшениях всегда кажется естественным» (С. 376). Это связано с особенностями коммуникативной стратегии обоих видов «слога», поскольку стихотворец «говорит по большей части воображению», а прозаик «по большей части разуму». Итак, в трактовке Рижского, проза и поэзия (стихотворство) воспринимаются одновременно и как речевые, и как стилевые формы. Обращение к категории стиля, взгляд на прозу и

[1] *Рижский И. С.* Опыт риторики. СПб., 1796. С. 5.

поэзию как на стилистические явления становятся своего рода «итоговыми» для русской риторической культуры конца XVIII в. Не случайно авторы первой трети XIX в. писали о том, что появление «Риторики» Рижского «составило новую эпоху в истории русской литературы по части теории красноречия»[1]. Как отмечает современный исследователь, русские риторики XVIII – первой трети XIX в. относятся к типу рациональной риторики, основные задачи которой заключались в создании предпосылок разделения научной и художественной речи на основе стиля[2]. Представление о поэзии и прозе как понятийной и образной речевых структурах, учение об отдельных видах словесности, их композиции и стиле послужили основанием для разработки теории художественной речи, в основе которой лежит представление об образе автора.

Теоретико-литературные взгляды авторов русских риторик и поэтик 1790-х гг. органично дополняются литературной теорией и практикой главы русских сентименталистов Н. М. Карамзина. В известной рецензии Карамзина на роман М. М. Хераскова «Кадм и Гармония», опубликованной в «Московском журнале», предметом рефлексии автора становятся категория художественного вымысла и проблема жанра. По мнению Карамзина, всякое произведение, использующее художественный вымысел, относится к жанру поэмы. Он пишет: «Когда повесть есть не история, а вымысл, то она, кажется, есть поэма – <…> стихами или прозою писанная, но все поэма, которая по общепринятому понятию на других языках означает всякое творение вообразительной силы. Таким образом, комедия, роман есть поэма»[3]. Как видим, поэма воспринимается автором в качестве общеродового понятия и подразумевает не только любое произведение «вообразительной силы», но и любой жанр этого произведения. С такой трактовкой поэмы внутренне соотносится и понятие поэзии. В предисловии к альманаху «Аониды» (1797. Кн. 2) Карамзин пишет: «Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств»[4]. Здесь под поэзией подразумеваются произведения изящной словесности, написанные как стихами, так и прозой. Одновременно русский писатель-сентименталист обосновывает в этом предисловии и свой критерий изящного, который заключается в «живости, истине и той сообразности в частях, которая составляет целое». Умение поэта находить «в самых обыкновенных вещах

---

[1] *Глаголев А. Г.* Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. СПб., 1834. Ч. 4. С. 45.

[2] Подробнее об этом см.: *Рождественский Ю. В.* Теория риторики. М., 1997. С. 65–67, 94.

[3] *Московский* журнал. 1791. Ч. I, №1. С. 86.

[4] *Русская* литературная критика XVIII века: Сб. ст. М., 1978. С. 303.

пиитическую сторону», «одушевлять» произведения авторским началом, тем, что «подлинно занимает его душу», составляет основу его эстетики изящного. В то же время, оценивая состояние современной литературы, Карамзин в статье «Несколько слов о русской литературе», напечатанной по-французски в «Spectateur du Nord» (1797. Окт.), говорит о том, что «у нас больше пишут в стихах, нежели в прозе; дело в том, что под прикрытием рифмы более допустима небрежность <…> и что сочинение в прозе должно содержать больше зрелых мыслей»[1]. Понимание прозы как искусства «зрелых мыслей» не только сближает позиции Карамзина и Пушкина в этом вопросе, высказанные последним почти четверть века спустя в известной статье «О прозе», но и определяет важнейшие особенности национальной теории и истории прозы. В целом же работы Карамзина, как справедливо отмечают современные исследователи, «положили начало эстетическому направлению в развитии русской теоретико-литературной мысли»[2], став своеобразным «прологом» к эпохе первой трети XIX в.

1.2. ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РУССКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ И УЧЕБНЫХ ПОСОБИЯХ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Отличительная особенность русской теоретико-литературной мысли первой трети XIX в. видится в том, что на смену «риторической» теории поэзии приходит «эстетическая» теория. И здесь исключительную роль сыграло знакомство русских авторов с основными положениями эстетики А. Г. Баумгартена, которая стала известна в России уже в конце XVIII в. Вместе с тем важнейшие эстетические категории, активно усваивавшиеся в этот период отечественной наукой о литературе, конкретизировались применительно к национальной историко-литературной ситуации.

Понимание сущности литературы, определение её предмета, целей, структуры, жанрово-родовой природы получает отражение прежде всего на страницах русских периодических изданий. Например, в программе, открывающей альманах «Корифей, или Ключ литературы» (1802), редактором и издателем которого был Я. А. Галинковский, под словесными науками понимается синтез природы, вкуса и удовольствия. Так,

---

[1] *Русская* литературная критика XVIII века: Сб. ст. М., 1978. С. 307.

[2] *Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л.* История русского литературоведения. М., 1980. С. 57.

говоря о словесных науках, автор пишет: «Взяв себе образцом природу, учителем вкус, целию удовольствие, они изображают словом сии три предмета, потому называются словесными и заключают в себе Историю, Поэзию, Риторику, Философию, Мораль»[1]. Как видим, в этом определении к «словесным, свободным, изящным наукам» относятся все науки, которые представляют свой предмет посредством слова, и, кроме того, «сопутствующие им художества: живопись, скульптура, музыка и проч. Таким образом, составился круг изящного ума, полная система словесности» (С. 3) или система словесных (гуманитарных) наук в широком смысле. В узком смысле под словесностью понимается «малый круг познаний неотвлеченных, обработанных красотою слова» (С. 30) и включающих в себя ораторскую и художественную прозу, а также поэзию (стихотворство). Здесь поэзия и проза рассматриваются как две речевые формы, как подражание природе в простом (нехудожественном) и изящном (художественном) слоге. Изящный слог, в свою очередь, подразделяется на собственно художественную прозу и поэзию (стихотворство).

В этом альманахе поэзия делится на большой и меньший роды, выделяющиеся в зависимости от жанрового объема составляющих их произведений. К большому роду относятся героическое или повествовательное, а также драматическое или представительное стихотворство, к меньшему – лирическое, пастушеское, дидактическое, смешанное. «Все сии части, – говорится в программе, – составляют полную поэтику или науку стихотворства» (С. 28). Отметим, что книга шестая первой части «Корифея» посвящена поэзии, а книга восьмая второй части – прозе. Итак, уже в русских периодических изданиях начала века определяется основная проблематика, связанная с осмыслением теории и истории литературы и искусств и места в ней поэзии и прозы.

Своеобразным обобщением теоретико-литературных взглядов русских авторов XVIII в. по проблеме понимания, происхождения и соотношения поэзии и прозы становится «Новый словотолкователь» (1803–1806) Н. М. Яновского. Здесь поэзия рассматривается как «наука изображать стихами свои мысли, описывать предметы, чувствам нашим подлежащие, или отвлеченные»[2]. В широком смысле поэзия понимается как наука о с т и х о т в о р е н и и, о т в о р е н и и стиха по определенным правилам. В то же время поэзия означает здесь и всякое сочинение, «стихами писанное». Итак, поэзия, в трактовке Яновского, – это и наука

---

[1] *Корифей*, или Ключ литературы. СПб., 1802. Ч. 1, кн. 1. С. 3.

[2] *Яновский Н.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: В 3 ч. СПб., 1803–1806. Ч. 3. С. 427.

о стихотворстве, и произведения, написанные стихами. Проза же, по мнению автора, определяется как «нестопосложная речь; речь свободная, обыкновенная, во всяком разговоре употребляемая, противополагающаяся речи заключенной, или стихотворению» (Ч. 3. С. 462). С одной стороны, в этом определении дается «поэтоцентрическое» определение прозы («нестопосложная речь»), которая мыслится как одна из речевых форм. При этом поэзия, по сравнению с прозой, является «высшим родом красноречия» и отличается от обыкновенного красноречия, «во-первых, тем, что в языке старается достигнуть высшей степени приятности и размеренными стихами приближается уже к музыке; во-вторых, тем, что не привязывается к истине, но старается выражение свое делать живее посредством всяких вымыслов и чувственных представлений» (Ч. 3. С. 429). С другой стороны, говоря о прозе, автор отмечает различие между художественной и нехудожественной прозой. В понимании Яновского, художественная проза – это проза «стихотворческая, каковою писан Телемак», нехудожественная же проза «принадлежит ораторам и историкам» (Ч. 3. С. 462). Следует отметить и тот факт, что в своем «Словотолкователе» автор пытается унифицировать понятия красноречия, риторики и оратории, которые воспринимаются как синонимы и означают «искусство преклонять словами разум и трогать сердце» (Ч. 3. С. 569). Можно сказать, что в этом издании «риторическая» теория словесности получает дальнейшее развитие и служит своего рода «прологом» к русским эстетическим трактатам первой трети XIX в. с формирующимися в них учением о поэтических родах и видах.

Одним из первых к решению этой проблемы обратился А. С. Никольский в «Основаниях российской словесности» (1807). Вначале автор «Оснований» дает свое определение словесности. «Словесность (дар слова), – пишет он, – есть способность выражать мысли словами», правила же, «которые показывают, как употреблять сию способность, называются вообще учением о словесности»[1]. Здесь под словесностью понимаются и умение сочинять посредством слова («дар слова»), и наука, обучающая этому «дару». Наука о словесности включает в себя, по мнению Никольского, грамматику, риторику и поэзию, а поэзия, в свою очередь, состоит из словоударения (просодии), стихосложения и всех родов «сочинений пиитических» (Ч. 1. С. II–III). Как видим, новаторство взглядов автора «Оснований» состояло в том, что он «не только отделяет словесность от учения о словесности, но и стихосложение от поэзии»[2]. Саму же поэзию он определяет как «искусство описывать вещи

[1] *Никольский А. С.* Основания российской словесности: В 2 ч. СПб., 1807. Ч. 1. С. I.
[2] *Возникновение* русской науки о литературе. М., 1975. С. 134.

словами», она отличается от риторики тем, что учит «вымышлять и описывать или одни чистые вымыслы или не более, как соединенные с какою-нибудь истиною» (Ч. 2. С. 106–107). Итак, в основе поэзии как искусства лежит вымысел, лежит особый способ художественного мышления, воплощенный в слове. Отсюда закономерно возникает противопоставление оратора и поэта, ибо «оратор описывает те только явления, которые примечает в природе, не прибавляя ничего к истинному», в то время как «пиит подражает природе творением нового» (Ч. 2. С. 107). Можно сказать, что, в восприятии Никольского, поэт созидает новую эстетическую реальность через авторское преображение её, в то время как оратор воспроизводит её, украшая.

Предлагая затем свою классификацию родов и видов поэзии, автор берет за основу не предмет изображения, а способ презентации субъекта речи в них, то есть принимает во внимание, «от чьего лица обращается в них речь». В этом смысле он опирается на «Правила пиитические» Байбакова и вслед за ним выделяет те же три рода поэзии: повествовательную, драматическую и смешанную. К смешанной поэзии относятся такие жанры, как роман, романс и басня, при этом отличительная черта романа видится в наличии в нем вымысла. Ср.: «Роман есть повесть о выдуманном происшествии, любопытном по стечению каких-нибудь необыкновенных обстоятельств» (Ч. 2. С. 146). Роману соответствует и особый «романический слог» (стиль), который «по различию содержания различен, но всегда легок, красив, приятен» (Ч. 2. С. 70). Отметим, что автор «Оснований» в своем учении о слоге считает, что, в отличие от теории Ломоносова, не слог (стиль) определяет роды сочинений, а роды сочинений обусловливают употребление того или иного слога. Таким образом, «Основания российской словесности» Никольского стали своего рода первым шагом на пути формирования «эстетической» теории поэзии в русском литературоведении первой четверти XIX в.

Другим автором, продолжившим эту «эстетическую» линию в осмыслении теоретических основ поэзии, стал И. М. Борн, создатель «Краткого руководства к российской словесности» (1808). В этом труде дается следующее определение эстетики. «Эстетика, – пишет автор, – объемлет в пространном смысле учение изящного (вкуса) как в словесных науках (красноречие и стихотворство), так и в образовательных и практических искусствах (зодчество – живопись – ваяние – музыка, оркестика)»[1]. Здесь эстетика как учение изящного (вкуса), познаваемого через чувства, через эмоциональную рефлексию, лежит в основании всех видов искусств, включая и словесное искусство.

---

[1] *Борн И. М.* Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808. С. 116.

В «Кратком руководстве» получает дальнейшее развитие и теория стиля (слога), разрабатывавшаяся ранее в трудах Подшивалова и Рижского. Уже в самом определении слога русским автором видна попытка осмыслить его эстетическую природу, а также выделить в нем план содержания и план выражения (форму). Ср.: «Слог есть образ выражения мыслей посредством слов. Мысль есть содержание или материя речи, а выражение форма оной» (С. 83). Теория слога у Борна определяет и жанрово-родовые особенности произведений, преподает «наставления о различных родах как прозаических, так и стихотворных сочинений» (С. 83) и таким образом «выступает в качестве общеметодологической теории поэзии вообще»[1]. Здесь проза и поэзия (стихотворство) воспринимаются и как речевые, и как жанрово-стилевые формы. Не случайно затем в этом труде автор излагает жанровую систему прозы и поэзии. В частности, среди прозаических сочинений им выделяется роман, который представляет собой «повествование о разных приключениях в жизни человеческой произойти могущих, и, имея целию наставление, должен образовать и украшать разум и сердце. <…> В нем не всегда описываются истинные происшествия; чаще он не иное что есть, как скопище разнообразных вымыслов» (С. 114–115). Синтетическая природа романа, вбирающая в себя и вымысел, и истинное происшествие, позволяет автору соотнести с ним и такие жанры, как сказка, повесть, анекдот.

Заслуживает внимания и тот факт, что в данном руководстве красноречие и стихотворство понимаются и как словесные науки, и как виды словесного творчества. В последнем случае они выступают синонимами прозы и поэзии. Например, в главе восьмой, которая называется «О стихотворстве», дается следующее определение: «Стихотворство (поэзия) есть искусственное подражание природе в том, что изящно и высоко. Оно наиболее занимается чувствиями и воображением. Поэзия как язык страстей не может, подобно прозе, быть протяжна, многословна; она имеет известную меру и определенное количество выражений, что и производит стопосложение (metrum), стихи» (С. 116–117). Здесь проза и поэзия противопоставляются друг другу как два вида словесного творчества и как два способа речевой организации произведения. В заключительной части своего «Краткого руководства» Борн выделяет три периода в истории русской словесности, начиная от X в. и заканчивая произведениями российской словесности «нынешнего времени». В границах третьего периода им рассматривается и творчество Карамзина, проза которого «составила как бы новую эпоху в нашей словесности» (С. 160). Таким образом, эстетические замечания Борна о красноречии и

[1] *Возникновение* русской науки о литературе. М., 1975. С. 144.

стихотворстве получают в данной работе своеобразное «преломление» в теории прозаического и стихотворного слога, в жанровой системе поэзии и прозы, а также при характеристике творчества отдельных писателей современной автору эпохи.

К разработке основ романтической теории поэзии одним из первых обращается в своих учебных пособиях Н. И. Язвицкий. Так, в книге «Механизм, или Стопосложение российского стихотворства» (1810) он выделяет внешнюю и внутреннюю формы стихотворений. Под внешней формой понимается стопосложение, а под внутренней – эстетическая природа художественной образности[1]. Наконец, стихотворство, в осмыслении автора, означает все произведения, написанные стихами, а поэзия – науку о стихотворстве.

В другом своем труде – «Введение в науку стихотворства» (1811) Язвицкий, развивая дальше романтические основы поэтической теории, предлагает следующее определение стихотворства. «Стихотворство, – пишет он, – можно назвать искусством внутренних чувствований, кои почти всегда выражаются мерно и по правилам, но весьма часто и без правил; и в сем-то смысле можно назвать его творчеством»[2]. Здесь подчеркивается эстетическая природа художественного творчества вообще, неотделимая от понятий автора и читателя. В этом же сочинении Язвицкий специально указывает на наличие переходных форм, сближающих стихотворство и прозу как речевые и как жанрово-стилевые формы. Он говорит о том, что, с одной стороны, отдельные стихи «трудно отличить от прозы». С другой же стороны, встречается «такой род размеренной прозы», которая «весьма близко подходит к мере стихов» (С. 6). Во втором случае примером могут служить, по мнению автора, «Слово о полку Игореве» и «Приключения Телемака» Ф. Фенелона. Итак, автор «Введения» одним их первых отметил возможность сближения поэзии и прозы, предполагая многообразие их жанровых и ритмических форм.

«Эстетическая» теория поэзии получает дальнейшее осмысление в известной работе И. С. Рижского «Наука стихотворства» (1811). Так, уже в самом определении поэзии, которая означает «искусство живо изображать измеренною речью вымышленную самим стихотворцем по образцу действительного изящества изящнейшую в его мнении природу»[3], видится влияние эстетики как науки изящного. Об этом свидетельствуют такие упоминающиеся здесь понятия, как поэтический вымысел,

---

[1] *Язвицкий Н. И.* Механизм, или Стопосложение российского стихотворства. СПб., 1810. С. 3.

[2] *Язвицкий Н. И.* Введение в науку стихотворства. СПб., 1811. С. 5.

[3] *Рижский И. С.* Наука стихотворства. СПб., 1811. С. 35.

эстетическая реальность («изящнейшая природа»), автор («стихотворец»). Важно отметить в этой связи, что «не правила, не образцы, а именно «мнение поэта» становится решающим для определения «изящнейшей» природы»[1]. С точки зрения Рижского, под поэзией понимаются все произведения, написанные стихами («измеренною речью»), сама же «речь стихотворца кажется, ежели не особливым языком, по крайней мере особливым как бы наречием того языка, которым говорит прозаист» (С. 17). Здесь, по всей видимости, стихотворная речь («особливое наречие») противопоставляется прозаической по признаку художественности / нехудожественности, а также по признаку метрической организованности / неорганизованности.

Изложенная автором «Науки стихотворства» теория поэтических родов и видов включает в себя четыре рода поэзии («стихотворений»): эпическая, лирическая, поучительная, драматическая, которым соответствуют определенные виды (жанры). Показательно, что с началом формирования жанрово-родовой системы в русской эстетической мысли поэзия и проза начинают восприниматься и как родовые, и как видовые (жанрово-стилевые) категории. Например, говоря о поучительных стихотворениях, автор отмечает, что они занимаются «действительною, а не подражательною <…> истиною», и поэтому оказываются «столь близки к прозе, что многие сомневалися почитать их творениями стихотворческими» (С. 269). Здесь автор пытается осмыслить противоречие между «прозаическим» содержанием и стихотворной формой дидактической поэзии. «Прозаическое» содержание предполагает, по всей видимости, восприятие поэзии и прозы как родовых категорий, как архитектонических форм. В то же время стихотворная форма осмысляется здесь и как форма организации речи (высказывания), и как жанрово-стилевая форма. Не случайно поэтому автор «Науки стихотворства» выделяет одновременно и несколько *родов* поучительных стихотворений (исторические, философские, собственно поучительные, или наставительные), и один из ведущих *видов* – сатиру.

Совершенно особое место в теоретико-литературной мысли этого периода отводится «Курсу российской словесности для девиц» (1812) И. М. Левитского. В нем автор использует основные положения романтической теории изящного, соединяя их с некоторыми категориями классицистической эстетики. В первой части своего «Курса» он рассматривает риторику и поэзию как два вида искусства, входящие в состав словесности. Здесь же дается и определение слога (Stilus), под которым понимаются «свойства красноречия, происходящие от качества

[1] *История* русского литературоведения. М., 1980. С. 62.

выражений, мыслей и взаимной связи оных»[1]. Вслед за Ломоносовым Левитский предлагает деление слога на простой, средний и высокий. Во второй части «Курса» автор разрабатывает, как ранее и Язвицкий, учение о внутренних и внешних видах (формах) стихотворений. К внутренней форме он относит образно-содержательные элементы, а к внешней – стопу, рифму, строфу, «вольности в стихах», жанровые особенности произведений. Понимая поэзию вслед за Язвицким как искусство «внутренних чувствований, искусство творчества», как «изящное искусство мыслить в отличительном знаменовании» (Ч. 2. С. 7), он фактически говорит о ее эстетической природе, о способности мыслить художественными образами. Образная природа поэзии становится, по мнению Левитского, «основанием всех изящных искусств вообще», которая «сближает их между собою, ибо дает им душу и жизнь» (Там же). И не случайно автор использует в своем «Курсе» такое понятие, как «первоначальная поэзия», которая означает «искусство выдумывать прекрасное, независимо от способа (modus) изображения (forma)» (Ч. 2. С. 5). В этом определении подчеркивается образно-эстетическая природа всякого художественного творчества, искусства вообще, сама же «первоначальная поэзия» воспринимается как особая миросозерцательная категория, своего рода архиформа, лежащая в основе всех видов поэзии, в том числе специально выделенных Левитским «вымышленной» и «мечтательной» поэзии. В этом же «Курсе» автор предлагает разделять поэзию на пять родов: лирическую, дидактическую, эпическую, драматическую и смешанную. Основанием для их классификации служит, по его мнению, закон «пиитического созерцания природы». Обращает на себя внимание специальное выделение такого рода поэзии, как смешанная, к которой, в частности, относится и роман. «Роман, – по определению автора, – есть не что иное, как привлекательная и стихотворная выдумка приключений, между собою соединенных, или пиитическое изображение свойств человеческих» (Ч. 2. С. 46). Отличительная особенность романа видится в том, что в нем «поэзия и проза попеременно встречаются одна с другою и взаимно себя поддерживают» (Там же). Как видим, поэзия и проза в «Курсе» Левитского наделяются различной семантикой. Прежде всего, под поэзией понимается сама способность мыслить эстетически посредством художественных образов, лежащая в основе всех видов искусств («первоначальная поэзия»). Также поэзия («стихотворное искусство») осмысляется и как особый вид художественного творчества, являющийся, наряду с риторикой, частью словесности. Кроме того, поэзия и проза – это и формы организации речевого

[1] *Левитский И. М.* Курс российской словесности для девиц: В 2 ч. СПб., 1812. Ч. 1. С. 74.

высказывания, одновременно используемые, например, в таком жанре, как роман. Наконец, это и жанрово-стилевые понятия, раскрывающие особенности внутренней и внешней формы произведений.

Исключительная роль в формировании романтической эстетики и критики отводится В. А. Жуковскому. Уже в «Конспекте по истории литературы и критики» (1805–1811) и статьях, опубликованных на страницах «Вестника Европы» (1808–1811), в центре внимания автора, как отмечают современные исследователи, оказываются вопросы «о природе поэтического воссоздания действительности, о роли фантазии и воображения в творческом процессе»[1]. В контексте этих проблем рассматриваются и важнейшие эстетические особенности поэзии и прозы. Так, главная цель поэзии, под которой подразумевается всякое словесно-художественное высказывание, видится в том, чтобы «потрясти воображение, возвысить душу изображением великого, необыкновенного, но возможного», иными словами, «действовать на воображение есть цель поэзии»[2]. Предметом же поэзии является «чувственное совершенство, следовательно, и предметом ее теории должно быть сие же самое чувственное совершенство, изображаемое посредством языка, единственного орудия стихотворца» (С. 179). Так понятая поэзия становится аналогом словесного художественного творчества вообще. Одновременно поэзия и проза воспринимаются Жуковским и как речевые, и как жанрово-стилевые формы. Например, в статье «О басне и баснях Крылова» (1809) он разделяет басни на прозаические и стихотворные, подразумевая под этим способ их речевой организации, а также организации жанровой и стилевой. «Басня, – пишет он, – может быть <…> или *прозаическая*, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная*, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (С. 185). Здесь под «простым рассказом» подразумевается разговорный, неметафорический язык, метафорический же язык, действуя на воображение и чувство, усиливает выразительные возможности художественной образности.

Понятия «стихи» и «поэзия» выносятся в заглавие таких статей Жуковского этого периода, как «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» (1810) и «О поэзии древних и новых» (1811). Опре-

---

[1] *Канунова Ф. З., Янушкевич А. С.* Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 11.

[2] *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 54, 58.

деляя отличительные особенности поэзии и прозы, автор видит их в использовании разных типов речевой организации, а также разных способов воздействия на читателя (слушателя). Он отмечает: «Одна из главных прелестей поэзии состоит в гармонии; в прозе она или исчезает, или не может быть заменена тою гармониею, которая свойственна прозе. Одна и та же мысль, выраженная стихотворцем и прозаиком, действует на нас различным образом; <…> стихотворная гармония без всякого сравнения приятнее прозаической» (С. 283, 284). Сравнивая поэзию древних и новых, автор выделяет три эстетических критерия, связанных с анализом литературных произведений и имеющих методологическое значение. К ним относятся рассмотрение внешней и внутренней формы произведений, а также законов их читательского восприятия. С этих позиций Жуковский определяет особенности предмета, объекта и способа изображения в поэзии древних и новых авторов. Ср.: «В поэзии древних предмет владычествует стихотворцем; в поэзии новых место предмета по большей части заступает сам стихотворец. Первая занимается более природою вещественною, последняя – более духовною; <…> первая, наконец, представляет нам предмет свой таким, каков он есть; а последняя представляет нам по большей части одни размышления о предмете и действиях, им производимых» (С. 294). Понимая под поэзией словесное художественное произведение, Жуковский с романтических позиций оценивает оригинальность «гения стихотворного», которая заключается в том, «как смотрит он на природу, как превращает в эстетическую идею получаемое им впечатление и, наконец, какими способами впечатление сие сообщает» (С. 297). Как видим, опыты Жуковского в романтической поэзии сопровождались параллельным осмыслением их в эстетике и критике. Так идея романтического универсализма получала конкретное воплощение в его творчестве 1800–1810-х гг. В этом смысле можно говорить о том, что Жуковский «одним из первых начинает использовать слова «поэзия» и «проза» как термины, обозначающие не только различные типы речи художественного произведения, но и разные типы художественного сознания, миромоделирования»[1].

Одновременно Жуковский размышляет и о проблемах генезиса поэзии и прозы. Так, читая в 1803–1804 гг. книгу А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», он оставляет на полях характерное примечание: «Язык тогда может назваться образованным, когда уже и проза образованна. Известно, что поэзия предшествует

[1] *Айзикова И. А.* Жанрово-стилевая система прозы В. А. Жуковского. Томск, 2004. С. 19.

прозе»[1]. С точки зрения автора, исторически поэзия не только возникает раньше прозы, но и служит эстетической основой для появления и дальнейшего развития прозы. В этом смысле «образованность» прозы напрямую связывается с наступлением эпохи зрелости в национальных литературах. Позднее в «Обзоре русской литературы за 1823 год», говоря о преимущественном развитии русской поэзии в лице «молодого Пушкина», Баратынского, Языкова, Дельвига, Рылеева, Козлова, Жуковский вместе с тем отмечает отсутствие у нас сколько-нибудь значительных произведений в прозе, исключая «Историю государства Российского» Карамзина. Наконец, в «Конспекте по истории русской литературы», создававшемся в конце 1826 – начале 1827 г., автор выделяет три периода в истории русской словесности и рассматривает особенности поэтического и прозаического творчества ведущих писателей второго и третьего периодов. Отмечая общее «отставание» прозы от развития русской поэзии во все периоды, Жуковский видит историческое своеобразие периода от Ломоносова до Карамзина в том, что он «*может быть назван пробуждением гения и поэзии*», что он «*обогатил поэтический язык и подготовил материал для прозы*»[2]. В этом же «Конспекте» Жуковский, как известно, осмысляет и свой вклад в развитие русской поэзии. Он видится в том, что его стихотворения выражали «некоторые понятия и чувства, которые были новыми», являясь «верным изображением его личности, они вызвали интерес потому, что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее наполняли»[3]. Можно сказать, что в этой автохарактеристике представлены важнейшие особенности эстетики жизнестроительства Жуковского, понимаемой как единство поэзии, поэтического творчества, его самоосмысления и интерпретации в литературной критике и их связи с поведенческими текстами автора. Таким образом, как в теории, так и в своей художественной практике Жуковский постоянно обращается к проблемам поэзии и прозы, их становлению и отношению к предшествующей традиции, к вопросам формирования поэтического и прозаического слога. На разных этапах своей творческой эволюции он «настойчиво ищет пути к сближению поэзии и прозы, к использованию потенций развития литературы, заложенных в их взаимодействии»[4].

---

[1] Цит. по: *Канунова Ф. З., Янушкевич А. С.* В. А. Жуковский – читатель и критик А. С. Шишкова // Библиотека В. А. Жуковского в Томске: В 3 ч. Томск, 1978. Ч. 1. С. 111.

[2] *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 321.

[3] Там же. С. 324.

[4] *Айзикова И. А.* Жанрово-стилевая система прозы В. А. Жуковского. Томск, 2004. С. 19.

Отметим, что в своей издательской практике Жуковский печатает раздельно стихотворения и прозу. Известно, что в 1810–1811 гг. выходит в свет знаменитое «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских», изданное начинающим поэтом. Это собрание представляло собой образцы русского стихотворного слога в различных жанрах и первоначально состояло из пяти частей. В предисловии «От издателя» Жуковский оговаривает принципы расположения стихотворений, которые напечатаны по родам и видам поэзии: лирическая (ода, песни, романсы, баллады), повествовательная (стихотворные повести, сказки, басни, сатиры, послания, идиллии), стихотворения дидактические и описательные, мелкие стихотворения (смесь) (эпиграммы, мадригалы, дистихи), отрывки из эпических поэм и стихотворений драматических. В третьей части этого собрания помещены такие жанры повествовательной поэзии, как стихотворная повесть, сказка и басня. Различие между стихотворной повестью и сказкой, по мнению издателя, видится «в тоне стихотворца, который в первой подходит более к эпической важности, а в последней к простому, обыкновенному рассказу»[1]. В качестве образцов стихотворной повести Жуковский помещает в своем собрании следующие произведения: «Илья Муромец. Богатырская повесть» Н. Карамзина, «Светлана и Мстислав» А. Востокова, «Громвал. Богатырская повесть» Г. Каменева, «Амур, лишенный зрения» П. Сумарокова. Среди же образцовых стихотворных сказок напечатаны «Воздушные башни», «Модная жена» и «Причудница» И. Дмитриева, «Пристыженный мудрец» и «Альнаскар» П. Сумарокова, «Телема и Макар, или Желание и Блаженство» А. Востокова.

Что касается собрания сочинений поэта, то во втором издании его стихотворений, вышедшем в 1818 г., четвертая часть называлась «Опыты в прозе» и включала в себя как художественную, так и функциональную прозу: повести «Марьина роща», «Три сестры», статьи «О критике», «О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира», «Писатель в обществе», «Кто истинно добрый и счастливый человек». В дополнение к третьему изданию стихотворений поэта были выпущены в 1826 г. отдельной книгой его «Сочинения в прозе», куда вошли, помимо уже названных произведений, «Путешествие по Саксонской Швейцарии», «Отрывки из письма о Швейцарии 1821 г.» и «Рафаэлева «Мадонна». Впоследствии отдельные тома его прозы, дополненные новыми текстами, входили в состав четвертого (1835–1844 гг.) и пятого (1849 г.)

---

[1] *Собрание* русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским: В 5 ч. М., 1810–1811. Ч. 1. С. VIII.

прижизненных собраний сочинений поэта. Также при жизни поэта вышли в свет двумя изданиями его «Переводы в прозе» в 1816–1817 гг. и 1829 г., в которые вошли его переводная проза, опубликованная на страницах «Вестника Европы», а также переводы романов и повестей Коцебу, Флориана и Флорианов перевод «Дон Кихота» Сервантеса. Таковы общие эстетические и «практические» (издательские) принципы, связанные с пониманием Жуковским проблемы взаимоотношения поэзии и прозы.

Размышления об особенностях поэтического и прозаического слога, о жанровой системе поэзии и прозы, о роли писателя в обществе получают отражение и в литературно-критических работах К. Н. Батюшкова. В известной статье «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) основные достоинства стихотворного слога писатель видит в «движении, силе, ясности». Отмечая связь легкой поэзии с обществом, автор к ведущим жанрам этого рода относит стихотворную повесть и сказку, послания, басни, горацианские оды, песни, баллады, мелкие стихотворения. Все они, как пишет он, «принесли пользу языку стихотворному, образовали его, очистили, утвердили»[1]. В записных книжках поэта встречаются записи о связи стихотворного слога с прозаическим, о влиянии прозаического слога на совершенствование слога стихотворного. Ср: «Для того чтобы писать хорошо в стихах – в каком бы то ни было роде, – писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя»[2]. Здесь проза понимается Батюшковым как «питательница стиха» и раскрывает свою общую со стихом эстетическую природу. Важное место в прозе Батюшкова занимает статья под названием «Опыты в прозе», напечатанная в «Вестнике Европы» за 1810 г. за подписью: К. Т. Х.[3] Известно, что она является откликом на статью Д. П. Северина «Писатель в обществе», опубликованную в «Вестнике Европы» за 1808 г. (Ч. 42, №22. С. 112–118) и помещенный в том же номере ответ Жуковского «Несколько слов о том же предмете» (С. 118–135). В этой статье Батюшков, говоря о необходимости для писателя лишь и н о г д а посещать большой свет, отмечает благотворность для него творческого уединения и созерцания природы, ибо «в уединении все предметы становятся стихотворными»[4]. Проблема «писатель в обществе» также освещается в других работах поэта, среди

[1] *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 35.
[2] Там же. Т. 2. С. 40.
[3] *Вестник* Европы. 1810. Ч. 54, №21. С. 27–37.
[4] *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 267.

которых «Нечто о поэте и поэзии» со знаменитой формулой «пиитической *диэтики*»: «живи как пишешь, и пиши как живешь», и «О характере Ломоносова».

Как известно, в 1817 г. выходят в свет два тома «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова. В первом томе напечатаны 15 прозаических произведений поэта, во втором – 65 его стихотворений. Восходящие к «Опытам» М. Монтеня «Опыты» Батюшкова представляют собой целостную художественную систему русской поэзии и прозы конца 1810-х гг. Она включает в себя прозаические художественные и функциональные произведения, среди которых нравственно-философские («О лучших свойствах сердца», «Нечто о морали, основанной на философии и религии»), теоретико-литературные («Речь о влиянии легкой поэзии на язык», «Нечто о поэте и поэзии») и историко-литературные («О характере Ломоносова», «Вечер у Кантемира», «Ариост и Тасс», «Петрарка») статьи и очерки, письма («Прогулка в Академию Художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю, в деревню его Н.», «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии»), путевой очерк («Путешествие в замок Сирей»), аллегория («Две аллегории»), повесть («Гризельда»). Ведущими поэтическими жанрами в «Опытах» становятся жанры «легкой поэзии» с преобладающим в них «разговорным» слогом: разные типы элегий (медитативная, историческая, любовная) и посланий (дружеское, гражданское), а также смесь, куда относятся песня, сон, басня, эпиграмма, надпись, сказка. Тематика многих стихотворений поэта, таких как «К друзьям», «Мечта», «К другу», «Мои Пенаты. Послание к Ж<уковскому> и В <яземскому>», «Послание И. М. М<уравьеву> – А<постолу>» и др., органично продолжает его размышления в прозе. В этом смысле «художественный мир Батюшкова-поэта не может быть достаточно глубоко истолкован только на его «поэтическом» уровне <…> Батюшкова-поэта нельзя понять без его прозы»[1]. Такими представляются основные тенденции в понимании поэзии и прозы в романтической эстетике и творчестве Батюшкова.

Теоретико-литературные труды русских авторов первой трети XIX в. А. Ф. Мерзлякова, Н. Ф. Кошанского, Н. И. Греча, Н. Ф. Остолопова осмысляются как переходное явление на пути от «риторической» к «эстетической» теории поэзии. Так, известный писатель и автор «Краткой риторики, или Правил, относящихся ко всем родам сочинений прозаических» (1809) А. Ф. Мерзляков определяет риторику как науку, которая «подает правила к последовательному и точному изложению мыс-

[1] *Кошелев В. А.* «Приятный стихотворец и добрый человек…» // Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 23.

лей, к изящному и пленительному расположению частей речи, сообразно с видами каждого особенного рода прозаических сочинений»[1]. Здесь под риторикой подразумевается синтез таких обязательных ее частей, как изобретение, расположение и украшение. Целью же всех прозаических сочинений, по мнению Мерзлякова, является «или нравоучение, или удовольствие, или возбуждение страсти» (С. 16). Среди прозаических жанров автор «Краткой риторики» специально выделяет роман, который относится им к повествовательному роду. Раскрывая художественные особенности романа, Мерзляков отмечает, что повествование в нем бывает по большей части вымышленное, отсюда «сей род принадлежит более к стихотворным, нежели к прозаическим родам; и потому писатель романа должен знать еще некоторые наставления пиитики» (С. 78). Как верно отмечает В. В. Виноградов, «для Мерзлякова основным критерием отделения прозы от поэзии была цель. <…> В романе обе эти цели смешиваются в разных пропорциях, поэтому роман приближается то к поэзии, то к прозе»[2]. В этом смысле типологически близкой к роману как стихотворному жанру оказывается, с точки зрения автора, и ода, которая относится им одновременно и к поэзии, и к риторике. Так, в статье «Рассуждение о российской словесности в нынешнем её состоянии» (1812), говоря об одах Ломоносова, Мерзляков пишет о том, что в них «часто обнаруживается искусный оратор, располагающий оду свою по правилам речи или рассуждения»[3]. В другой работе под названием «О талантах стихотворца» (1812) Мерзляков основным объектом изображения в поэзии считает чувство. «Ч у в с т в о в поэзии, – пишет он, – все заменяет; <…> Оно вдыхает в сочинение какую-то теплоту питательную, целебную, оживляющую нас! <…> Теплое чувство есть душа сочинений»[4].

В своем сочинении под названием «Краткое начертание теории изящной словесности»[5] (1822) автор главной целью поэзии считает «живое изображение предметов и возбуждение глубокого соучастия в

---

[1] *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. 4-е изд. М., 1828. С. 5.

[2] *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: избранные труды. М., 1980. С. 108.

[3] *Мерзляков А. Ф.* Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 124.

[4] *Мерзляков А. Ф.* О талантах стихотворца // Там же. С. 159, 160.

[5] Как известно, это сочинение вышло с обозначением авторства А. Ф. Мерзлякова, однако оно является переводом книги И.-И. Эшенбурга «Entwurf einer Theorie und Literatur der schonen Redekunste». Berlin und Stettin, 1805. См. об этом примечания З. А. Каменского в кн.: *Русские* эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 168.

читателе или слушателе»[1]. Эстетическая цель, по его мнению, является одним из главных признаков, разделяющих поэзию и прозу, ибо «существенное их различие <…> заключается в цели, всякому роду сочинений свойственной». Если прозаик «занимается более точным и определенным изложением понятий умственных», то поэт «живописует чувственно для чувства» (Ч. 1. С. 60–61). Итак, проза и поэзия, которые становятся предметом изучения риторики и теории изящной словесности, типологическое родство оды и романа, цель как эстетическая доминанта в разграничении поэзии и прозы – таковы основные положения литературной теории Мерзлякова. По мнению Белинского, заслуга Мерзлякова в истории русской эстетической мысли видится в новаторстве его методологических установок, в том, что он не рассуждал «об отдельных стихах и местах, но рассматривал завязку и изложение целого сочинения, говорил о духе писателя, заключающемся в общности его творений. Это было значительным шагом вперед для русской критики»[2].

«Общая реторика» Н. Ф. Кошанского, вышедшая в 1818 г. и выдержавшая затем десять изданий, вплоть до 1849 г., структурно разделяется на три части: изобретение, расположение и выражение мыслей. В разделе «Изобретение» автор дает определение изящной прозы, которая представляет собой «гармоническое соединение плавности периодов с мерою стихотворною»[3]. Поэтому проза не только как способ соединения, но и как способ выражения мыслей пользуется слогом прозаическим. Показательно, что прозаический слог выделяется в «Общей реторике» наряду со слогом периодическим (ораторским) и стихотворным, при этом если проза «больше заимствует от меры стихов, называется стихотворною (prosa scandens), <…> если больше заимствует от периодов, называется важною (historica)» (С. 90). В выделении трех типов слога заключается своеобразие эстетической позиции Кошанского, которая обусловлена генетически, поскольку изящная проза, по его мнению, возникает после появления поэзии и ораторского искусства. В этой связи обращает на себя внимание утверждение автора о том, что в настоящее время «прозу противополагают стихам; но забывают, что древние противополагали стихам не прозу, которой не знали, а периоды и что в средние веки, когда узнали прозу, противополагали её не только стихам, но и периодам» (Там же). Таким образом, в «Общей реторике»

---

[1] *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822. Ч. 1. С. 60.

[2] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 7. С. 302–303. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[3] *Кошанский Н. Ф.* Общая реторика. 2-е изд. СПб., 1830. С. 36.

утверждается двучленная (стихи – периоды) и трехчленная (стихи – периоды – проза) система противопоставления поэзии и прозы (стихов), основанная на способе соединения мыслей и выражения их.

В 1830 г. выходит в свет первое издание «Частной реторики» Кошанского, которая представляет собой «руководство к познанию всех родов и видов прозы»[1]. В ней автор разделяет словесность на две «существенные отрасли: на поэзию и прозу», главное отличие которых видится «в цели, в характере, в средствах и действии на читателя» (С. 2). Художественный вымысел составляет отличительный характер поэзии, представляющей собой «больше дар, нежели искусство», в то время как «изящная проза больше искусство, нежели дар» (Там же). Рассматривая поэзию и прозу не только как ритмически организованную / неорганизованную речь, но и как стилевые категории, Кошанский говорит о том, что «не должно полагать поэзии в мере, в рифмах <…> сии качества служат ей только украшением и не всегда для истинной поэзии необходимы. Часто в прозе бывает поэзия, а в стихах еще чаще проза» (Там же). В учении о прозаических видах автор «Частной реторики» в разделе «Повествование» рассматривает повесть и роман. Объединяет повесть и роман, содержание которого составляет «вымышленная жизнь какого-либо героя», их одновременная принадлежность и к поэзии, и к прозе. Они относятся к поэзии на том основании, что используемый в них вымысел «есть характер поэзии», в то же время они употребляют «и язык, и средства прозы» (С. 71). Итак, если в «Общей реторике» Кошанского рассматриваются общие законы речевой деятельности, относящиеся и к поэзии, и к прозе, в том числе ораторской и учебной, то специфические законы прозаической речи, ее основные категории (повествование, описание) и жанры (письмо, повесть, роман) становятся предметом специального осмысления в его «Частной риторике».

В четырехтомной «Учебной книге российской словесности» (1819–1822), изданной Н. И. Гречем, подробно излагаются краткие правила риторики и пиитики, дополненные избранными местами из русских сочинений и переводов в стихах и прозе. Главное отличие поэзии от прозы определяется, по мнению Греча, целью (прагматикой) словесного высказывания. Автор пишет по этому поводу: «Человек, употребляя дар слова, может иметь одну из следующих целей:

1) сообщать другим свои мысли;

2) управлять их волею или деяниями и

3) действовать на их чувство и воображение.

---

[1] *Кошанский Н. Ф.* Частная реторика. 3-е изд. СПб., 1836. С. 3.

В первых двух случаях язык его есть проза, в последнем поэзия»[1]. Новаторство Греча в трактовке прозы видится в том, что он разделяет её на низшую и высшую. И если первая «служит только для сообщения другим наших мыслей, последняя, называемая иначе языком красноречия, составляет переход от собственной прозы к поэзии; ибо употребляет, для достижения цели своей, все средства, действуя на мысли, волю и воображение» (Ч. 1. С. 4). Намеченное автором движение от простой прозы через украшенную прозу (красноречие) к поэзии отражает и сам уровень теоретического мышления данной эпохи, и внутреннюю логику «Учебной книги».

Третью часть своего труда Греч посвящает поэзии и начинает её с изложения кратких правил пиитики. Давая определение поэзии, он рассматривает её как синоним словесного художественного творчества вообще. Ср.: «Поэзия, или стихотворство, есть искусство изображать чувствования или высокие и изящные вымыслы воображения самым благозвучным языком» (Ч. 3. С. 4). Далее автор говорит о принципиальном различии между поэзией и прозой (нехудожественной), в основе которых оказываются разные способы языкового мышления, получающие воплощение в разных типах речевой организации. Обращает на себя внимание специальное примечание, в котором два способа языкового мышления возводятся автором к логике и эстетике. «Пособия красноречия, или искусства изображать мысли свои, – уточняет он, – находятся в логике; пособие же поэзии в эстетике или изложении правил об изобретении и изображении в изящных искусствах» (Там же). Рассматривая прозу и поэзию как языковые (речевые) категории, Греч говорит о том, что «прозаик и поэт употребляют для достижения цели своей одно средство – язык, но первый старается об изображении мыслей самым ясным, внятным и определенным образом, а последний, облекая мысли в одежду чувственную, предает оные воображению в картинах. Прозаик говорит, стихотворец поет» (Ч. 3. С. 3). Здесь главная особенность поэзии, включая сюда и художественную прозу, видится в образном мышлении, в умении активизировать воображение через «картины» и использование особой (песенной) речи.

В разделе, посвященном разным родам «пиитических произведений», автор предлагает выделять лирическую, эпическую (повествовательную), драматическую, описательную и дидактическую (поучительную) поэзии. Основанием для их разграничения служат «различение предметов и различный способ представлять оные чувству и воображению» (Ч. 3. С. 31). Ведущими жанрами лирической поэзии автор считает

[1] *Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности: В 4 ч. 2-е изд. СПб., 1830. Ч. 1. С. 3.

оды, элегии, послания. Так, лучшими образцами элегии в русской поэзии могут служить, по его мнению, «Сельское кладбище» Жуковского, «На развалинах замка в Швеции» и «Умирающий Тасс» Батюшкова, «Осень» Ан. Тургенева, «Финляндия» Баратынского. К эпической поэзии Греч относит такие жанры, как стихотворная и прозаическая повесть и роман. В рассуждении о стихотворной повести автор не только дает её определение, но и подчеркивает её отличие от повести прозаической. «Стихотворная повесть, – отмечает он, – есть пиитическое изображение действия, в котором не герой (как в эпопее) есть главное дело, а самое происшествие. От прозаической повести стихотворная отличается тем, что не ограничена в выборе предмета: она может заимствовать его из истинной истории, из области вымыслов и т. д.» (Ч. 3. С. 287). Итак, эстетическое изображение «происшествий», использование действительных фактов и вымысла, особая речевая организация отличают стихотворную повесть от прозаической. В качестве образцов стихотворной повести автор «Учебной книги» называет «Причудницу» И. И. Дмитриева и «Странствователя и Домоседа» Батюшкова, лучшими же повестями в прозе он считает повести Карамзина и Жуковского. В специальном разделе эпической романической (современной) поэзии рассматривается и роман. Говоря о внешней форме романа, Греч отмечает тот факт, что «романы пишутся прозою, в которой, смотря по форме его, наблюдаются правила прозаического слога: повествовательного, разговорного и письменного. <…> Вообще слог романа должен быть цветущий и благородный, иногда и возвышающийся и до поэзии» (Ч. 3. С. 325). В этом определении важно отметить несколько моментов. Роман как прозаический жанр, в котором используются разные типы слога, относится к риторике. Как поэтический жанр роман изображает вымышленную реальность, описывает «вымыслы своего воображения». Наконец, в сознании авторов первой трети XIX в. роман рассматривается как синтетический, изначально диалогический жанр, в равной мере «открытый» и поэзии (поэтическому изображению действительности), и прозе (прозаическому слогу), что нашло свое отражение в области его эстетики и поэтики. Лучшим из русских романов, по мнению Греча, является «Иван Выжигин» Ф. В. Булгарина.

Совершенно особое место в русской теоретико-литературной мысли этого периода отводится «Словарю древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова, в котором, по словам современного исследователя, предпринята первая попытка «свести в нечто целое предметные поэтические понятия и термины русской критики почти за целое столетие после «Риторики» Ломоносова»[1]. Здесь уже в самом определении по-

[1] *Кулешов В. И.* История русской критики. М., 1984. С. 81.

эзии содержится её противопоставление прозе как вымысла – истине, подражания – изображению, стихотворной речи – «свободной». Ср.: «Поэзия есть вымысл, основанный на подражании природе изящной и выраженный словами, расположенными по известному размеру – так как проза или красноречие есть изображение самой природы речью свободною»[1]. Как видим, сущность поэзии «состоит в вымысле или творчестве», в то время как в основе прозы лежит «обыкновенный язык, которым говорят люди; в ней нет ни размеров, ни рифм, находящихся в стихах» (Ч. 2. С. 403, 433). В этой связи заслуживает внимания замечание автора о том, что «прозе не поэзия противопоставляется, а стихосложение, ибо поэзия состоит не в механическом совокуплении слов» (Ч. 2. С. 433). Итак, поэзия и проза воспринимаются в «Словаре» и как разные типы художественного творчества (мышления), и как речевые формы, и как формы жанрово-стилевые. В частности, синтез этих двух начал возможен, по мысли Остолопова, в таких жанрах, в которых «мы встречаем вымыслы пиитические, представленные в простой одежде прозы, каковы суть романы и все, писанное в их роде; <…> это смесь двух различных сущностей» (Ч. 2. С. 400–401). Таковы основные представления автора «Словаря» о сущности, противопоставлении и синтезе поэзии и прозы.

Как известно, основы романтической теории поэзии впервые получают целостное осмысление в трудах А. И. Галича. Так, в «Опыте науки изящного» (1825) в самом определении произведения изящного искусства, которое является образным отражением божественной идеи, присутствует эта романтическая «составляющая». Ср.: «Прекрасное творение искусства происходит там, где свободный гений человека как нравственно совершенная сила запечатлевает божественную, по себе значительную и вечную идею в самостоятельном, чувственно-совершенном, органическом образе»[2]. Здесь категория изящного представляет собой синтез красоты умозрительной, «отыскивающей первоначальную, божественную сущность вещей» (истина), красоты нравственной, связанной с деятельностью «свободного гения человека» (добро), и красоты чувственной, которая выражается в образе и «пленяет относительною гармонией между наружною <…> формой и внутреннею значительностью существа» (приятное) (С. 38–39).

В «Науке изящного» Галич рассматривает поэзию одновременно и как родовое (поэзия в широком смысле), и как видовое (поэзия в узком смысле) понятие. «Поэзия как чисто идеальное искусство умственных созерцаний, – говорит он, – состоит в искусстве свободной фантазии как

---

[1] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 2. С. 400.
[2] *Галич А. И.* Опыт науки изящного. СПб., 1825. С. 75–76.

внутреннего орудия творить пластические, живописные, музыкальные и сценические идеалы (поэзия в обширном смысле) помощию образованного языка как внешнего органа (поэзия в тесном значении)» (С. 154). Понимая поэзию в узком смысле как словесное искусство, принадлежащее внутреннему чувству, автор выделяет самостоятельные и относительные формы поэзии. К самостоятельным формам он относит эпопею, лирику и драму, к относительным – дидактическую поэзию, идиллию и сатиру, синтез же самостоятельных и относительных форм поэзии представлен в романе. В плане взаимодействия поэзии и прозы важная роль отводится относительным формам поэзии, которые не только «соединяют <…> приятное с полезным», но и «составляют границу между поэзией и прозой» (С. 201). Пограничное положение относительных форм поэзии обусловлено соединением в них назидательности, которая обрабатывается как особенная тема и является одной из целей прозы, с «живыми образами неделимых предметов», как в самостоятельных формах поэзии.

Особая роль в «Науке изящного» отводится роману, который «в исторической жизни вымышленного или в вымышленной жизни исторического героя дает видеть характер и дух целого человечества» (С. 215–216). Как «история героя» роман соединяет в себе «все роды самостоятельной поэзии», а также «присвоивает себе и назидательность относительной поэзии». Одним словом, «будучи по существу своему то же самое, что прочие роды поэзии в раздроблении», роман как история «принадлежит прозе, коей употребляет и язык; но сей язык в истории поэтической совсем не отметает украшений, <…> соразмеряется характеру действующих лиц и отдается писателю в полное распоряжение» (С. 219–222). Подчеркивая в этом определении синтетическую природу романа, Галич в то же время рассматривает его как прозаический жанр, а не стихотворный, и здесь видится отличие его эстетической позиции от позиции Мерзлякова.

В другой своей книге «Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений» (1830) Галич разделяет красноречие, или риторику, на общую и частную (прикладную). Общая риторика включает в себя, помимо четырех классических составных частей (изобретение, расположение, выражение, провозглашение), также учение о риторических фигурах и учение о свойстве и родах слога. Прикладная риторика посвящена рассмотрению отдельных родов прозаических сочинений, среди которых монологи, разговоры, письма, деловые бумаги, исторические сочинения, сочинения поучительные и ораторские речи. Рассматривая в общей риторике простой, средний и высокий слоги (стили), Галич связывает их выбор с основной целью произведения, и в этом ви-

дится своеобразие его теоретико-литературной концепции. При характеристике высокого стиля автор использует такое понятие, как поэтическая проза. «Высокий стиль, – пишет он, – непосредственно граничит с поэтическою прозой, <…> ибо стихотворец хочет непосредственно действовать на одно воображение и чувство, соразмеряя сим видам и свой язык музыкальный. <…> Поэтическая проза отличается от высокого слога величайшею живостию картин, смелостию вымыслов, свободою движений, мелодией языка, так что ей, для собственной поэзии, не достает только размера стоп и рифмы»[1]. Таким образом, в «Теории красноречия» выстраивается следующая эстетическая градация: высокий слог – поэтическая проза – поэзия, где под поэзией понимаются стихотворные произведения (поэзия в узком смысле).

В историко-литературных работах представителей романтической эстетики, писателей-декабристов А. А. Бестужева и В. К. Кюхельбекера, проблемы взаимодействия поэзии и прозы, функционирования поэтических и прозаических жанров также находят свое осмысление. Как известно, в начале 1820-х гг. в периодических изданиях возникает полемика о дальнейших путях развития отечественной литературы. Так, Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», опубликованной в «Полярной звезде» за 1823 г., отмечает, что «с Жуковского и Батюшкова начинается новая школа нашей поэзии»[2]. Становление и развитие «новой школы» в русской поэзии уже в конце 1810-х – начале 1820-х гг. связано, по мнению критика, с именами Пушкина, Вяземского, Давыдова, Баратынского, Воейкова, Дельвига и др. В этой же статье автор ставит вопрос о причинах отсутствия у нас оригинальной прозы и об особенностях прозаического слога. «Слог прозы, – пишет он, – требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума… <…> От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю: поэтов) и почти вовсе нет прозаиков»[3]. Знание «грамматики разума» в прозе предполагает достаточно высокий уровень просвещения нации и в качестве одного из необходимых условий – развитие отечественной журналистики и журнальной критики, о чем подробно говорится в следующем обозрении «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года», появившемся в «Полярной звезде» за 1824 г. В другой статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», напечатанной в «Полярной звезде» за 1825 г., автором, как известно,

---

[1] *Галич А. И.* Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений. СПб., 1830. С. 67–68.

[2] *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 530.

[3] Там же. С. 536.

выдвигается тезис о том, что «у нас есть критика и нет литературы». Высоко оценивая появившиеся в этот период стихотворные произведения Жуковского, Пушкина, Гнедича, Козлова, автор вновь отмечает отсутствие у нас оригинальной прозы. Показательно, что в качестве образца изящной прозы Бестужев рассматривает вышедшие в 1824 г. X и XI тома «Истории государства Российского» Карамзина.

В контексте этой журнальной полемики с Бестужевым рассматриваются критические статьи и заметки Пушкина 1820-х гг., посвященные вопросам развития русской поэзии и прозы. В них, в частности, автор ставит вопрос о типологии прозы и видах прозаического слога. Например, в известной заметке «О прозе» (1822) Пушкин выделяет три типа прозы. Это описательная проза, образцом которой может служить проза Ж.-Л. Бюффона, «великого живописца природы», с его «цветущим, полным слогом». Метафорическая проза, представителями которой являются современные русские писатели. Наконец, это метафизическая проза, достоинства которой видятся в точности и краткости и которая «требует мыслей и мыслей»[1]. Образцом метафизической прозы может считаться проза Вольтера с ее «благоразумным слогом». В черновых набросках Пушкина, относящихся к 1824–1825 гг., – «О причинах, замедливших ход нашей словесности», «Возражение на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», а также в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова», напечатанной в «Московском телеграфе» (1825. Ч. V, №17), автор видит одну из причин отставания отечественной словесности от западноевропейской в недостаточной разработанности русского метафизического языка и прозаического слога (стиля). Ср.: «…метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных» (XI, 34). В дальнейшем в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827), в заметке «О поэтическом слоге» (1828) Пушкин вновь обращается к противопоставлению метафорической и метафизической прозы. Причины особой популярности метафорической прозы видятся в том, что «у нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (XI, 60). Образцом же метафизической прозы может быть, по мнению поэта, проза Вяземского. Ср.: «Проза князя Вяземского чрезвычайно жива. Он обладает редкой способностью ориги-

[1] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 9. С. 19. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

нально выражать мысли – к счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» (XI, 60). Рассуждая о необходимости обращения «зрелой словесности» от «языка условленного, избранного» к «свежим вымыслам народным и к странному просторечию», Пушкин вновь обращается к характеристике поэтического и прозаического слога в отечественной литературе. «Мы не только еще не подумали, – пишет он, – приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (XI, 73).

Полемика Пушкина с Бестужевым, начатая в первой половине 1820-х гг., продолжается и в 1830-е гг., затрагивая проблемы развития романтической литературы, русской прозы и прозаических жанров. Известно, что в 1830 г. в «Литературной газете» была напечатана статья Пушкина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». В ней автор дает определение романа, под которым, как он отмечает, «разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (XI, 92). Истоки современного исторического романа видятся поэтом в творчестве Вальтера Скотта, талантливыми подражателями которого выступили, как указывается в черновых набросках статьи, Ф. Купер и А. Мандзони. В этом контексте рассматривается и роман М. Н. Загоскина, важнейшая особенность которого видится в том, что в нем «романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического» (XI, 92). Спустя несколько лет в «Письме к издателю» (1836), опубликованном в третьем томе журнала «Современник», Пушкин, приводя возражения на статью Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», отмечает возрастающий интерес русской читающей публики не только к отечественной прозе, но и к поэзии. «Вы говорите, – пишет он, – что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. Но поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде? И где подметили вы это равнодушие? Скорее можно укорить наших поэтов в бездействии, нежели публику в охлаждении» (XII, 97–98). В том же номере «Современника» в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин говорит о типологии русских «оригинальных романов», которые «принадлежат к роду нравоописательных и исторических» и для которых Лесаж и Вальтер Скотт «служили образцами» (XII, 71).

В это же время Бестужев, находясь на Кавказе, публикует в «Московском телеграфе» свою известную статью «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века» (1833), посвященную анализу данного про-

изведения Н. А. Полевого. В ней дается определение современного направления словесности как направления романтического. «Под именем романтизма, – пишет автор, – разумею я стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах. А потому я считаю его ровесником душе человеческой… А потому я думаю, что по духу и сущности есть только две литературы: это литература до христианства и литература со времен христианства. Я назвал бы первую литературой *судьбы*, вторую – литературой *воли*. В первой преобладают чувства и вещественные образы; во второй царствует душа, побеждают мысли»[1]. Попытка представить движение литературы через выделение двух этапов в мировой культуре – в этом видится отличительная особенность позиции писателя-романтика. Рассматривая жанровое развитие мировой литературы от эпопеи через драму к роману, Бестужев подчеркивает сложность эстетической природы романа как ведущего жанра современной словесности. По мнению автора, роман «есть не что иное, как поэма и драма, лиризм и философия и вся поэзия в тысяче граней своих… <…> Древние не знали романа, ибо роман есть разложение души, история сердца, а им некогда было заниматься подобным анализом» (Т. 2. С. 572). Наконец, в этой же статье критик дает свое понимание словесности, отмечая, что «словесность не наука, словесность искусство, ибо она творит, а не производит» (Т. 2. С. 604). Таким образом, словесность как изящное искусство творит новую эстетическую реальность, своеобразие же современного направления русской литературы писатель-романтик определяет как направление «романтическо-историческое».

В другой статье под названием «О романтизме», впервые опубликованной уже после его смерти в 1839 г., Бестужев предлагает свое определение поэзии. Изящное, или поэзия в широком смысле, воспринимается, с точки зрения писателя, как творящая субстанция, как чувственно совершенное восприятие мира, представленное в художественных образах, как синтез истины и доброты. Ср.: «Цель наблюдения <…> есть *истина*, а душа действия – *доброта*. <…> Совершенное слияние той и другой есть изящное, или поэзия (здесь беру я поэзию не как науку, а как идею), неотъемлемым качеством которой должно стать *изобретение*. <…> Поэзия, объемля всю природу, не подражает ей, но только ее средствами облекает идеалы своего оригинального, творческого духа. <…> Требуя только возможного, она является во всех видимых образах, но преимущественно в совершеннейшем выражении мыслей – в словес-

[1] *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 564.

ности»[1]. Как видим, здесь поэзия и словесность выступают не как синонимы, а как целое и его составная часть, как система и его элемент.

В литературно-критическом наследии Кюхельбекера в связи с интересующей нас проблемой обращает на себя внимание статья под характерным названием «Поэзия и проза» (1835–1836). В ней критик использует несколько продуктивных оппозиций: поэзия – проза; поэзия слова – стихотворство; стихи – поэтическая проза. В первом случае под поэзией и прозой понимаются и два типа художественного мышления, и две речевые формы. Так, критик, полемизируя с представителями «торгового направления» в русской литературе, пишет: «И у нас распространяется мнение, что время поэзии минуло, и у нас громче и громче требуют прозы»[2]. Во втором случае стихотворство воспринимается как субстрат «поэзии слова», как основа изящной словесности вообще, как речевая форма, генетически связанная с пением, музыкальным искусством. Не случайно, возражая авторам «Библиотеки для чтения», Кюхельбекер ставит вопрос о том, «может ли существовать поэзия слова без стихотворства?». И отвечает на него, говоря, что «где пение, там и стихи. <…> Поэзия не умирает и не умрет; не умрет и искусство (стихотворство), без которого поэзия на земле не нашла бы средств и стихий к проявлению» (С. 145, 146). Наконец, поэзия в широком смысле понимается автором как единство истины, добра и красоты, как эстетическая основа всех изящных искусств. В этой связи он специально отмечает тот факт, что «в стихах и в поэтической прозе, в музыке, в живописи, в ваянии, в зодчестве – поэзия все то, что в них <…> мысль, чувство, идеал» (С. 145). Как видим, в этой критической статье затрагивается практически весь спектр вопросов, связанных с соотношением поэзии и прозы в русской литературе 1830-х гг.

Как отмечают современные исследователи, 30-е гг. XIX в. представляют собой новый этап в развитии русского литературоведения, особенность которого видится в стремлении «к единству и синтезу двух форм познания литературы – ее теории и истории»[3]. Такое характерное единство теории и истории представлено в «Умозрительных и опытных основаниях словесности» (1834) А. Г. Глаголева, в которых своеобразие общих понятий о словесности выводится автором из психологии. Сама же словесность рассматривается здесь в двух отношениях: «как дар вы-

---

[1] *Бестужев А. А.* О романтизме // «Их вечен с вольностью союз»: литературная критика и публицистика декабристов. М., 1983. С. 113.

[2] *Кюхельбекер В. К.* Поэзия и проза // «Их вечен с вольностью союз»: литературная критика и публицистика декабристов. М., 1983. С. 143.

[3] *История* русского литературоведения. М., 1980. С. 78.

ражать мысли в постепенном и последовательном порядке слов или как самое произведение сего дара, выражение различных действий души в формах языка»[1]. Как наука же словесность, по мнению Глаголева, заключает в себе правила языка, поэзии и красноречия. В «Основаниях словесности» проза (функциональная) и поэзия («изящная словесность») осмысляются как два способа выражения, как разные формы организации речевого материала. Автор говорит в этой связи о том, что «прозе принадлежит язык неопределенный и отвлеченный; поэзии определенный и чувственный; в прозе неизменяемые понятия разума выражаются знаками произвольными, в поэзии произвольные идеи, фантазии облекаются в образы постоянные, заимствуемые как бы из самой природы. Качества прозы суть ясность и точность; принадлежности поэзии – украшения и живопись» (Ч. 3. С. 101). Как видим, здесь дается эстетически восполняющая характеристика прозы и поэзии как двух речевых форм.

Иная трактовка этой проблемы встречается в трудах И. И. Давыдова, который, как известно, одним из первых поставил вопрос о «направлении» в русской литературе. В его известной работе «Чтения о словесности» (1837–1838), представляющей собой пространное изложение учения Х. Блера, в самом определении изящных искусств подчеркивается их романтическая природа. «В изящном искусстве, – пишет автор, – открываем соединение бесконечного духа с конечными проявлениями природы. <…> В изящном произведении должно отличать два элемента: изображаемое и изображение – идею и форму; одна проявляется в движениях духа, другая – в порядке, или гармонии изображений»[2]. Тут «изображаемое» и «изображение», содержание и форма рассматриваются как внутренне взаимосвязанные категории, представленные в их нераздельности и неслиянности. Своеобразие эстетической позиции Давыдова обнаруживается в трактовке им словесности и художественного слова. Так, словесность воспринимается им одновременно и как искусство, и как наука. Ср.: «Словесность может быть рассматриваема только в двояком значении: искусства и науки. В первом смысле это творчество в изящном слове; во втором – постижение изящного в слове» (Ч. 1. С. XVII). Художественное слово понимается в этом курсе как синтетическое, универсальное слово, представляющее собой соединение живописи и музыки, единство «созерцаемого звука или слышимого образа» (Ч. 2. С. 14).

---

[1] *Глаголев А. Г.* Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. СПб., 1834. Ч. 1. С. 1.

[2] *Давыдов И. И.* Чтения о словесности: В 4 ч. 2-е изд. М., 1837–1838. Ч. 2. С. 12.

Поэзия в глубинном смысле, с точки зрения Давыдова, есть «изображение бесконечных идей в чувственных формах». Поэзия как искусство разделяется на «две отрасли – на поэзию, собственно называемую, и красноречие», которые эстетически связаны с бытием идеи в слове. Автор отмечает: «Идеи из мира внутреннего, духовного, переходя в мир явлений и выражаясь в слове, представляют две полярные противоположности: одна (поэзия) касается мира возможностей, <…> другая (красноречие) касается мира действительного. <…> Отсюда изящные произведения в слове изображают два особые мира – идеальный и действительный» (Ч. 2. С. 15). Можно сказать, что поэзия и проза (красноречие) рассматриваются здесь как два типа видения и изображения мира в слове. Обосновывая разделение поэзии на эпическую, лирическую и драматическую, Давыдов кладет в основание «жизнь человеческого духа», которая может выражаться в поэзии или «со стороны внешней, или со стороны внутренней, или во взаимном действии внешнего с внутренним» (Ч. 3. С. 8). К эпической поэзии в «Чтениях о словесности» относится и роман, который «сосредоточивает в одном определенном лице целый мир как в человеке, совокупившем в себе все многоразличные силы природы». Автор акцентирует внимание на сложной эстетической природе романа, обосновывая это тем, что, поскольку «человек, в котором сосредоточены непостижимые силы духа и вещества, один сам по себе есть образ и подобие вселенной», постольку «история страстей человека в области словесности составляет переход из мира действительного в мир идеальный, от истории к поэзии» (Ч. 3. С. 317). Эта попытка соединить в романе историю и поэзию, мир действительный и мир идеальный свидетельствует о риторико-эстетической природе этого жанра, как он представлен в «Чтениях о словесности».

В 1830–1840-е гг. в русском литературоведении возникает интерес к историко-литературным исследованиям, к осмыслению категории историзма и разработке исторической методологии. Эти же годы отмечены утверждением прозы в русской литературе, тесно связанной с расцветом русской журналистики и литературной критики. В это же время дальнейшее развитие получает и университетская филологическая наука, в которой важная роль отводится работам П. Е. Георгиевского и В. Т. Плаксина. Так, в «Руководстве к изучению русской словесности» (1836) П. Е. Георгиевского красноречие рассматривается как переходное явление от функциональной прозы к поэзии как одному из видов изящного искусства. Ср.: «Красноречие, или витийство, составляющее переход от собственной прозы к поэзии, – пишет автор, – <…> не есть чистое изящное искусство, так как поэзия, живопись и скульптура, но смешанное, подобно зодчеству. <…> В нем изящество и выразитель-

ность слога должны быть подчинены истине»[1]. Положение автора «Руководства» о «смешанной» природе красноречия получает развитие и в его жанрово-родовой теории. Так, разделяя красноречие на три рода: повествовательное, учебное и ораторскую прозу, он относит к вымышленным повествованиям такие жанры, как прозаическая повесть, сказка, роман и анекдот. Как отмечает автор, «сочинения сии по основной своей идее и по содержанию должны принадлежать поэзии, а по способу изложения и цели – изображать деяния человеческие – относятся к прозе повествовательной» (Ч. 2. С. 68). Таким образом, «поэтическая» идея (вымысел) и содержание не только противопоставляются «прозаическому» повествованию и цели этих жанров, но и раскрывают их сложную эстетическую природу. Обращает на себя внимание и определение Георгиевским романа, под которым «разумеют историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (Ч. 2. С. 71). Здесь эстетика романа оказывается тесно связанной с проблемами историзма и в то же время сближается с риторическими жанрами.

В данном «Руководстве» раскрывается и синтетическая природа поэзии. «Поэзия или стихотворство, – говорит автор, – есть способность посредством гармонического слова выражать чувствования или высокие и изящные вымыслы воображения. Посему поэзия по орудию своему – языку – относится к словесным искусствам, а по цели – действовать на воображение и чувства – к изящным искусствам» (Ч. 3. С. 4). Здесь материал художественного произведения – «гармоническое слово» – и цель поэзии позволяют отнести её одновременно и к словесным, и к изящным искусствам. Заслуживает внимания и предложенная Георгиевским классификация произведений словесности, основанная на соотношении в них художественного вымысла и стихотворной формы. Так, по его мнению, «первая и высочайшая степень есть та, когда в сочинении вымысел соединен с стихотворством, что находим в Илиаде, Одиссее и Энеиде; вторая степень содержит вымыслы без стихотворства, каковы, например, сочинения Платона и Боккаччо; третья заключает стихотворство без вымысла, сюда можно отнести творения Лукана, Лукреция и т. п.» (Ч. 3. С. 6–7). Своеобразие этой классификации видится в том, что стихотворство как способ речевой организации произведений и художественный вымысел становятся синонимами изящной поэзии, в то время как два других типа «сочинений» относятся только к области словесности.

В «Учебном курсе словесности» (1843) В. Т. Плаксина проза и поэзия рассматриваются как два типа словесного мышления: нехудожест-

---

[1] *Георгиевский П. Е.* Руководство к изучению русской словесности: В 4 ч. СПб., 1836. Ч. 1. С. 23; Ч. 2. С. 6–7.

венного и художественного. Их различие, как пишет автор, состоит в том, что проза говорит о «мире действительном, об истинах существенных для пользы житейской и нравственной», а поэзия «действует на воображение и чувства посредством вымыслов, облеченных в изящные формы; прозаик, понимая природу, списывает её; поэт, находя мир непонятным или не соответствующим его идеям, творит из него свой идеальный, чувственно-совершенный»[1]. Наука же, изучающая прозу и поэзию, называется «высшая словесность» и разделяется на риторику и пиитику. Первая из них «показывает способы излагать и располагать речь прозаическую, сообразно намерению писателя, а вторая – облекать вымыслы в прекрасные формы» (Там же).

В специальном разделе «Учебного курса», посвященного рассмотрению теории изящного, автор дает следующее определение поэзии. «Хотя все искусства, – отмечает он, – могут быть названы поэзиею, однако всеобщее употребление дало этому слову частное значение, именуя им словесно-изящное искусство» (Ч. 2. С. 43). Здесь поэзия осмысляется и в качестве родового понятия, объединяющего все изящные искусства, и в качестве видового понятия, относящегося к одному из видов изящного искусства, – к словесному. По мнению Плаксина, для поэзии как вида изящной словесности свойственно обращение к художественным вымыслам и использование особым образом организованной речи, о чем ранее писал в своем «Руководстве» и Георгиевский. Автор «Учебного курса» говорит по этому поводу: «Поэзия есть свободное выражение творческих помыслов человека словом. Язык или слово есть вторая существенная стихия поэзии» (Ч. 2. С. 46). Заслуживает специального внимания и тот факт, что, как замечает Плаксин, – стих «не составляет необходимого или существенного свойства» поэзии; «он нужен только для слуха, а не для воображения, на которое поэзия прямо действует» (Ч. 2. С. 47). Можно предположить, что поэзия как особый вид словесного искусства обращается непосредственно к внутреннему зрению, внутреннему слуху и внутренней речи читателя, в то время как стих обращен непосредственно к его внешнему слуху.

В разделе эпической поэзии «Учебного курса» рассматривается такой жанр, как роман. Возникновение романа как «новой эпопеи» исторически связано с тем, что, как отмечает автор, «в жизнь христианского мира вошли две новые стихии, вовсе неизвестные древним народам: 1) нравственная свобода духа человеческого, основанная на сродстве его с беспредельно всемогущим Богом; 2) признание нравственно-гражданского достоинства женщины, основанное на святости назначе-

[1] *Плаксин В. Т.* Учебный курс словесности: В 2 ч. СПб., 1843. Ч. 1. С. 65.

ния ее». На этой основе и возникает роман как «новый род словесного искусства», который «имеет прямым свои назначением – дополнить историю и летопись изображением в общих чертах частной семейной жизни и отношений ее к историческому быту или – сохранить и передать грядущим векам все, что достойно памятования в частной жизни и духовной деятельности человека. <…> Роман по большей части пишется простою речью немерною, а поэма – стопосложною, стихами. <…> Роман в некоторых отношениях также принадлежит и к области прозаических искусств и относится к биографии и истории…» (Ч. 2. С. 157–158, 161, 162–163). Итак, понимание поэзии и прозы как двух типов словесного мышления и как двух способов речевой организации, трактовка романа как прозаического жанра, имеющего риторико-эстетическую природу, – в этом видится особенность теоретико-литературной позиции автора «Учебного курса словесности».

Вопросы, связанные с пониманием сущности литературы, поэзии и прозы, проблемы развития поэтических и прозаических жанров, периодизация русской литературы неоднократно становились предметом специального рассмотрения и в работах В. Г. Белинского. Среди них достаточно назвать такие статьи, как «Литературные мечтания», «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)», «Разделение поэзии на роды и виды», «Идея искусства», «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова», «Стихотворения М. Лермонтова»», «Похождения Чичикова или Мертвые души», «Русская литература в 1842 году», «Русская литература в 1843 году», «Сочинения Александра Пушкина», «Взгляд на русскую литературу 1847 года» и др. Программная статья Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), как известно, должна была стать одной из частей задуманного им «Теоретического и критического курса русской литературы». В ней сущность поэзии, по мнению критика, проявляется «в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление» (V, 9). Так понятая поэзия становится синонимом изящной словесности вообще; как синтетическое по своей эстетической природе искусство она апеллирует к внутреннему зрению, внутреннему слуху и внутренней речи автора и читателя. В этой же статье критик противопоставляет поэзию (стихи) и прозу как две формы организации речевого материала, внутренне соотносимые с содержанием. Так, например, говоря о жанре трагедии, он пишет: «Трагедия может быть написана и прозою и стихами; но более всего этому соответствует смешение того и другого, смотря по сущности содержания отдельных мест, то есть по тому, поэзия или проза жизни в них выражается» (V, 58). В этой же статье автором дается и определение романа как «эпопеи нашего

времени». В нем, говорит Белинский, «жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все её отношения к народной жизни для романа – богатый предмет» (V, 41).

В статье «Русская литература в 1842 году» (1843) критик, говоря о поэзии и прозе, противопоставляет, с одной стороны, стихи и прозу, а с другой – поэзию и прозу. Так, он пишет: «Мы под “стихами” разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же как и проза бывает в стихах» (VI, 523). В данном случае стихи и проза выступают не как речевые, а как содержательно-речевые формы. В этой связи не случайно, полемизируя с эпигонской поэзией, Белинский раскрывает свое понимание поэзии и прозы. «Мы под “прозою”, – говорит он, – разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности; а под «стихами» разумеем неземную деву, идеальную любовь, <…> чуждые мысли чувства, глубокие, но лишенные чувства и богатые словами мысли…» (VI, 523). Кроме того, поэзия и проза осмысляются здесь и как архитектонические формы, как два способа художественного мышления. Автор отмечает, что между стихами и прозой «вся разница только в форме, а не в сущности, которую составляют не стихи и не проза, а поэзия. Вот другое дело, если прозу противополагать поэзии, а поэзию – прозе» (VI, 523). Год спустя в статье «Взгляд на русскую литературу в 1843 году» (1844), осмысляя особенности русского литературного процесса, Белинский пишет об эпохе конца 1820-х – начала 1830-х гг. как поворотном от стихов к прозе (VIII, 52), когда ведущими «формами времени» становятся роман и повесть. Одна из причин такой популярности этих жанров заключается, по мнению критика, в их синтетической природе, в их способности соединять в себе «все другие роды поэзии», то есть и лирику «как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры» («Взгляд на русскую литературу 1847 года») (X, 315). Наконец, само определение искусства, которое, по мнению критика, «есть *непосредственное* созерцание истины или мышление в *образах*» (IV, 585), а также его понимание литературы как «*сознания народа, исторически* выразившегося в словесных произведениях его ума и фантазии» (V, 626), становятся своего рода «базовыми» для дальнейших исследований отечественных ученых и критиков второй половины XIX – XX в.

Итак, понятия поэзия и проза в русских «риториках», «поэтиках», «основаниях словесности» первой трети XIX в. получают разную трактовку. Самое широкое значение термина поэзия предполагает воспри-

ятие ее как части словесности, словесно-творческой деятельности вообще наряду с историей, философией, моралью, деятельности, объединяющей все виды изящных искусств и науки (Галинковский). В данном случае актуализируется исходное этимологическое значение этого слова, которое в греческом языке означает «созидаю», «творю»[1]. Другая трактовка этого слова раскрывает его связь с эстетикой, с изящной словесностью и позволяет воспринимать поэзию как синоним словесно-художественного творчества вообще (Борн, Язвицкий, Левитский, Жуковский, Мерзляков, Галич, Бестужев, Кюхельбекер, Давыдов, Георгиевский, Плаксин, Белинский)[2]. Еще одно представление о поэзии и прозе предполагает восприятие их как двух типов видения (художественного / нехудожественного) и изображения действительности в слове (Никольский, Рижский, Кошанский, Греч, Остолопов, Кюхельбекер, Георгиевский, Плаксин). В данном случае отличие поэзии от прозы заключается в том, что поэзия – это тип художественного мышления, основанный на вымысле, проза же рассматривается как нехудожественное образование, как прагматическое речевое высказывание. Также поэзия и проза осмысляются и как жанрово-стилевые категории (Никольский, Борн, Рижский, Левитский, Жуковский, Мерзляков, Остолопов, Галич, Давыдов, Белинский). В то же время во всех работах поэзия и проза понимаются в своем традиционном значении как речевые структуры, как стихотворная и прозаическая речь. Наконец, в ряде работ поэзия в узком значении воспринимается как наука о стихотворстве (Яновский) и как синоним самого стихотворства (Галинковский, Яновский, Борн, Рижский, Греч, Галич, Георгиевский), а проза часто отождествляется с красноречием, под которым понимаются главным образом все нехудожественные прозаические произведения (Яновский, Глаголев, Давыдов, Георгиевский), а также и наука о прозе. В последнем случае красноречие часто становится синонимом риторики. Еще одно значение этих слов имеет выраженный социокультурный характер и связано с противопоставлением «поэзии жизни» «прозе жизни», с противопоставлением идеального, бытийного, высокого мира миру действительному, бытовому, низкому (Бестужев, Кюхельбекер, Белинский).

---

[1] *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка: 30–90-е годы XIX века. М.; Л., 1965. С. 462.

[2] *Сидяков Л. С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники: Сб. ст. Псков, 1970. С. 126.

Глава 2
ТИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Как известно, романтическая эстетика исходит из телеологического понимания мира и человека. Ее своеобразие определяется стремлением к надличностному, энциклопедическому охвату действительности и ее отражению в слове. Эта установка получает воплощение в особых эстетических категориях «универсализма», «синэстетизма», «симфонизма», раскрывающих изначальное тождество человека и мира, синтез разных видов искусств и внутри этих видов синтез различных форм и жанров. В этом смысле взаимодействие поэзии и прозы в романтической литературе не только передает их «восполняющее единство», но и может служить своеобразной моделью синтеза разных родов и жанров в словесном искусстве. Формирующаяся в романтической литературе энциклопедическая художественная картина мира получает воплощение в особых разновидностях мататекста как наджанрового образования (журнал, цикл, сборник, книга), для которого характерно соединение поэтических и прозаических (художественных и функциональных) произведений, литературно-критических, искусствоведческих и политических статей с эстетикой жизнестроительства писателя, получающей воплощение в авторской литературной и биографической мифологии. Своеобразие романтической концепции личности, изображения ее «внутреннего» бытия раскрывается во многом через философию имени героя, который действует в соответствии с тем, что он сам означает. Традиционный для романтической литературы конфликт между онтологической и социальной художественными картинами мира передает разную степень приближенности героя к абсолютному началу или удаленности от него и осмысляется через личностную философию пути и судьбы. Исключительная роль в романтической литературе отводится художественным тропам, которые не только передают образность самого мышления, но и воспроизводят основные принципы текстопорождения. В этом смысле разные типы взаимодействия поэзии и прозы строятся по принципу метафоры (межтекстовая интерференция, межтекстовый параллелизм), метонимии (гипертекстовые и паратекстовые связи), синекдохи (претекстовые и метатекстовые отношения).

2.1. МЕТАТЕКСТОВЫЕ СТРАТЕГИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ЖУРНАЛЕ В. А. ЖУКОВСКОГО «ВЕСТНИК ЕВРОПЫ» (1808–1810)

В творчестве В. А. Жуковского можно выделить несколько продуктивных типов взаимодействия поэзии и прозы, которые во многом обусловлены разными этапами в становлении и развитии его романтической эстетики и поэтики. Начальной точкой отсчета здесь оказывается журнал «Вестник Европы»[1]. Период редакторства (1808–1809 гг.) и соредакторства (1810 г.) Жуковского в «Вестнике Европы» можно рассматривать как начальный этап эволюции его романтической эстетики и эстетики жизнестроительства. Не случайно еще в 1805 г. поэт делает такую характерную запись в своем дневнике: «…взять с начала 1807-го года издание журнала; выдавать его четыре года <…> а по окончании журнала <…> приняться за что-нибудь важное и посвятить себя совершенно литературе»[2]. В этом смысле редакторская деятельность Жуковского в «Вестнике Европы» воспринималась не только как «приготовление» русской читающей публики к возможности «пользоваться дарами ума и искусства»[3], о чем говорится в программной критической статье «Письмо из уезда к издателю» (1808. №1), но и как способ индивидуального «приготовления» к будущей творческой деятельности, «которая бы принесла пользу и сделала бы меня более известным в литературе»[4]. Об этом же поэт сообщает и в письме к Д. Н. Блудову от июня 1807 г. Ср.: «На будущий год непременно беру В е с т н и к а <…> Пора приняться за деятельность»[5].

Как верно отмечает А. С. Янушкевич, «весь комплекс материалов «Вестника Европы» периода редакторства и активного сотрудничества Жуковского» воспринимается как «единая этико-философская и эстетическая система поэта, пролог к его романтической поэзии»[6]. В этом смысле объединяющим началом всех материалов, опубликованных в журнале за 1808–1809 гг., могут выступать код имени и код события, представленные в их взаимодополняющем и взаимопроникающем единстве. Оба этих кода активно участвуют в формировании как эмпирической, так и концептуальной сфер в журнале, что получает отражение в

---

[1] *Поплавская И. А.* Типы взаимодействия поэзии и прозы в журнале В. А. Жуковского «Вестник Европы» // Сибирский филологический журнал. 2008. №3. С. 24–35.

[2] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 13.

[3] *Вестник* Европы. 1808. Ч. 37, №1. С. 12.

[4] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 13.

[5] *Русский* архив. 1900. №7–9. С. 5.

[6] *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 91.

двухчастной структуре издания, состоящей первоначально из двух разделов: «Литература и смесь» и «Политика». Важно отметить, что исключительное внимание Жуковский уделяет именно концептуальной сфере, теснейшим образом связанной со становлением его философско-эстетических и социально-политических взглядов в этот период.

Взаимодействие поэзии и прозы в журнале «Вестник Европы» (1808–1810) может быть осмыслено через метатекстовые коммуникативно-художественные стратегии, для которых «структурообразующим фактором общения становится позиция «я для других» и «я в окружении других»[1]. Так, на уровне метатекста как составного текстового образования в журнале формируется характерная парадигматическая структура, в основе которой оказывается особенно значимый для становящейся романтической культуры Жуковского код имени[2]. Прежде всего код имени отсылает нас к самой номинации журнала, ко времени его основания в 1802 г. Н. М. Карамзиным. Уже само название «Вестник Европы» моделирует культурно-политический образ России как части новой Европы начала XIX столетия. Не случайно в специальном обращении «К читателям «Вестника» (1802. №23) Карамзин пишет: «Вестник будет продолжаться и на следующий год и, сообразно с его титулом, содержать в себе главные европейские новости в литературе и в политике», «таким образом лучшие авторы Европы должны быть в некотором смысле нашими с о т р у д н и к а м и»[3]. Европеизированный образ новой России получает воплощение в создаваемой в журнале энциклопедической картине мира. Важно подчеркнуть, что энциклопедизм как особый способ мировосприятия и представления действительности в слове оказывается внутренне созвучен идее романтического универсализма, отдельные принципы которого утверждаются на страницах этого издания в период редакторства и сотрудничества в нем «первого русского романтика».

С номинацией журнала оказывается соотнесен и круг имен отечественных и переводных авторов, произведения которых печатались на страницах «Вестника Европы» в 1808–1810 гг. Среди них В. А. Жуковский, А. Ф. Мерзляков, В. Л. Пушкин, А. Ф. Воейков, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, Н. И. Гнедич, М. В. Милонов, Вл. Измайлов, а также Ф. Шиллер, К. М. Виланд, Х. Гарве, К. Ф. Мориц, М. Мендельсон,

---

[1] *Киселев В. С.* Статьи по теории и истории метатекста: (На материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века). Томск, 2004. С. 81.

[2] *Чепкина Э. В.* Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995–2000): Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 6–8.

[3] *Карамзин Н. М.* Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 127.

А. Ф. Ф. Коцебу, Ж. Ж. Руссо, Ф. Р. де Шатобриан, С. Ф. де Жанлис, Э. Суза-Ботело, М. Эджворт и др. Важно отметить, что названия большей части произведений этих авторов связаны с семантикой собственных имен. Прежде всего это такие поэтические произведения самого Жуковского, как романсы «К Нине» (С английского) (1808. №8) и «Мальвина» (1810. №10), баллады «Людмила» (1808. №9) и «Кассандра» (1809. №20), послания «К Нине» (1808. №23), «К Филалету» (1809. №4) и «К ***. При отъезде его в армию» (1810. №5), «Плач Людмилы» (1809. №20) и др. Имя собственное, вынесенное в заглавие этих стихотворений, оказывается смысло- и структурообразующим. Не случайно через философию имени в журнале «Вестник Европы» оформляется характерный авторский миф об искупительной и животворящей силе любви, в котором конструктивную роль играет амбивалентный мотив разлуки – встречи, а «постулирование любовью бессмертия, онтологическая сила памяти вечной» выступают как одни из ведущих тем новоевропейской лирики, включая сюда поэзию Жуковского, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова[1]. Архетипической основой этого мифа становится широко распространенный в сентименталистской и предромантической литературе сюжет о встрече невесты с мертвым женихом[2]. При этом Жуковский в своем журнале использует два противоположных варианта развития данного сюжета: встреча как нисхождение во ад для совершения искупления («Людмила») и встреча как предчувствие небесного блаженства, рая (послание «К Нине»).

Миф об искупительной и животворящей силе любви получает одновременное воплощение в оригинальной и переводной прозе поэта, представленной на страницах «Вестника Европы». К ним относятся анонимная повесть «Бедная Нина» (1808. №11), в которой любовь Нины и ее мужа Бастьена, сошедшего с ума после года, проведенного во французской тюрьме, прочитывается в контексте того же археосюжета, а также переведенная Жуковским повесть французской писательницы Э. Сузы-Ботело «Мария (Отрывок из Артурова журнала)» (1808. №9–10). В ней отношения Марии и Эдвина, а затем Марии и Артура представляют два варианта этого сюжета. Не случайно встрече Артура с Марией предшествует состояние предчувствия любви как желаемого воскресения. Ср.: «Вчера уединение, спокойствие ночи, бледное сияние луны приготови-

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 22.

[2] *Канунова Ф. З.* Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своей невестой в балладах В. А. Жуковского // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 77–88.

ли меня к унынию, – я был уже растроган, когда магические звуки потрясли мое сердце. Сия привлекательная гармония, которая выражала любовь, произвела во мне совсем новое чувство: теперь душа моя желает, требует любви»[1]. Другая же повесть Э. Сузы-Ботело «Густав Обинье» (1808. №12–14), тоже переведенная Жуковским, синтезирует все названные выше мотивы, определяющие и одновременно усложняющие структуру авторского мифа. Это мотив любви между близкими родственниками: Амелией и ее кузеном Альфредом – и их «встреча» уже в ином мире после смерти обоих; это и соединение Густава, сына Амелии, и Эвелины, служащее своеобразной счастливой параллелью к трагической истории любви Амелии и Альфреда и в то же время вызывающее определенные ассоциации с сюжетом Ромео и Джульетты. При этом такие устойчивые элегические формулы, встречающиеся в повести, как «тихое уныние», «неизъяснимая сладость», «неизъяснимое очарование», «тихая, пленительная непорочность», «образ небесный», «животворение души», «неизъяснимая судьба», «отцветшее сердце», органично вписывают ее в контекст лирики Жуковского этого периода. Дальнейшее развитие этот авторский миф получает затем в таких прозаических произведениях, как «Прусская ваза» (1808. №20–21) и «Лиммерикские перчатки» (1808. №24) М. Эджворт, «Три пояса» (1808. №23) А. де Сарразена, «Марьина роща» (1809. №2–3) Жуковского, «Эдуард Жаксон, Милли и Ж. Ж. Руссо» (1810. №2) Г. Г. Меркеля, «Розы Мальзерба» (1810. №12) Ж. Н. Буйи, анонимная повесть «Привидение (Истинное происшествие, недавно случившееся в Богемии)» (1810. №16), «Горный дух Ур в Гельвеции» (1810. №21) Ю. фон Фосса, «Дорсан и Люция» (1810. №23–24) С. Ф. де Жанлис и др. По верному замечанию современной исследовательницы, в этих повестях «центром художественной стратегии переводчика остается герой и его психология», а также опыт «воплощения исторической эпохи «домашним образом»[2]. Так на метатекстуальном уровне в журнале «Вестник Европы» возникают особые структурно-семантические центры, в которых взаимодействие поэзии и прозы раскрывается через поэтику имени и рождающегося авторского мифа. Здесь имя героя отсылает нас к образу «внутреннего человека», раскрывает систему его нравственных ценностей, неповторимость его личной судьбы. Имя героя как будто «преломляется» в сюжете произведения, устанавливая соответствие между его парадигматической и синтагматической структурами, передавая близость «я» и «другого я», под

---

[1] *Жуковский В. А.* Розы Мальзерба. Псков, 1995. С. 105.

[2] *Жилякова Э. М.* Мария Эджворт в контексте творчества В. А. Жуковского // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007. С. 66, 68.

которыми подразумеваются точки зрения героя, повествователя и автора в отдельном художественном целом. На метатекстуальном уровне имя героя, вынесенное в заглавие произведения, акцентирует внимание на персоналистическом, индивидуаьно-личностном восприятии мира автором и одновременно служит средством самоописания этого мира, сообщает единство эстетическим установкам редактора и печатающимся в журнале авторам. Оказываясь нарицательным, как, например, в балладах Жуковского «Людмила» и «Кассандра», имя героя становится источником мифотворчества автора, раскрывая онтологию его художественного мира, в котором важная роль отводится образам Творца, природы, любви, смерти.

Важнейшая особенность авторского мифа Жуковского, создаваемого на страницах «Вестника Европы», видится в том, что он рождается на пересечении литературного и биографического дискурсов, в значительной степени влияя на формирование эстетики жизнестроительства поэта. Восприятие любви как искупительной и одновременно спасительной силы, преломляющейся через категорию судьбы, встречается неоднократно и в дневниковых записях Жуковского, и в его письмах. Ср., например, вышеприведенный отрывок из повести «Мария» и запись поэта в дневнике от 1 июля 1805 г.: «Я нынче в каком-то приятно-унылом расположении. Не думая ни о чем, задумчив. Мне приятно было смотреть на отдаления, покрытые вечернею тенью. Эта неясность и отдаленность всегда имеет трогательное влияние на сердце: видишь, кажется, будущую судьбу свою неизвестную, но не совсем незнакомую. Какое-то тайное предчувствие говорит о ней и обнаруживает ее неявственно за прозрачным занавесом»[1]. Или, например, запись от 22 февраля 1813 г., сделанная после встречи с И. В. Лопухиным, когда у поэта вновь возникла надежда на возможность брака с Машей Протасовой. Ср.: «Пускай наш Творец, наш благотворитель, источник и хранитель нашего счастия, будет между нами третьим. С Ним и в Нем наше счастье будет невредимо. И жизнь, нарожденная в таком союзе, должна быть раем или верным к нему приготовлением»[2]. Своеобразной квинтэссенцией этого авторского мифа является запись Жуковского в дневнике от 22 апреля 1815 г. В ней, обращаясь к Маше Протасовой, он говорит: «Испытания – приготовление к утешению! Разлука – условие соединения! Одинакая здешняя жизнь – приготовление к одинакой вечности!»[3]. Важно отметить, что с точки зрения А. Ф. Лосева, изложенной им в

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 14.
[2] Там же. С. 58.
[3] Там же. С. 114.

«Философии имени» (1927), миф наряду с числом, эйдосом и символом выступает в собственно онтологическом плане как один из этапов процесса именования сущности, как форма «самопроявления сущности в инобытии»[1]. Отсюда можно предположить, что через процесс художественной мифологизации во многом происходит оформление основных категорий романтической эстетики и поэтики в творчестве Жуковского: типологии персонажей, сюжетной и жанровой системы, концепции двоемирия.

Вместе с тем оригинальные и переводные повести Жуковского периода «Вестника Европы», его дневниковые записи и письма воспринимаются как своеобразные «прозаические заготовки»[2] к его балладам 1808–1814 гг., и не случайно поэт предполагал создать баллады по мотивам своих повестей «Три пояса» и «Марьина роща»[3]. Характерно, что ранние баллады Жуковского, такие как «Людмила», «Кассандра», «Громобой», являющаяся первой частью поэмы «Двенадцать спящих дев», «Светлана», «Пустынник», «Адельстан», «Ивиковы журавли», «Ахилл», появившиеся на страницах «Вестника Европы» в период с 1808 по 1815 г., становятся своего рода концептуально-эстетическими центрами журнала и «проводниками» его романтической эстетики и поэтики. О метатекстуальном взаимодействии поэзии и прозы свидетельствует и внутренняя связь баллад с театральными рецензиями Жуковского, опубликованными в рубрике «Московские записки» и посвященными гастролям французской актрисы Жорж в Москве в 1809 г. По выражению А. С. Янушкевича, эти рецензии, представляющие собой выразительный «театр страстей», «стали своеобразными уроками психологической критики для русского читателя, подготовкой его к восприятию новой поэзии, в том числе собственной»[4].

Наряду с авторской мифологией, раскрывающей метатекстовые стратегии взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского этого периода, можно выделить и так называемые «авторские» сюжеты, они внутренне связаны с кодом имени и оформляются в результате публикации на страницах журнала большого количества произведений тех или иных авторов. Среди таких «авторских» сюжетов в «Вестнике Европы» 1808–1810 гг. можно назвать, кроме сюжета, восходящего к оригинальным и переводным произведениям самого Жуковского, «мерзля-

---

[1] *Гоготишвили Л. А.* Религиозно-философский статус языка // Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос. М., 1993. С. 915.

[2] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 78.

[3] Там же. С. 82.

[4] Там же. С. 75.

ковский» и «батюшковский» сюжеты, а также сюжеты, образованные именами и произведениями А. Ф. Ф. Коцебу, С. Ф. де Жанлис, М. Эджворт и др. Рассмотрим более подробно сюжет «Вестника Европы», связанный с именем Стефании Фелисите Дюкре де Сент-Обен де Жанлис (1746–1830). Интерес русских писателей конца XVIII – начала XIX в. к творчеству этой французской писательницы, педагогу, наставнице короля Луи-Филиппа был эстетически закономерен. Проблемы становления русской повествовательной прозы и ее жанровой системы, образ «чувствительного» героя, категория автора – эти вопросы были «ключевыми» для русского литературного процесса рубежа веков. Вместе с тем уже в начале XIX в. в европейском культурном сознании творчество Жанлис оценивалось прямо противоположным образом. Так, Ф. Шиллер относил ее произведения к явлениям массовой литературы. В письме к Гете от 24 октября 1800 г. он сообщает: «На этих днях я прочитал один из романов мадам Жанлис и к великому моему удивлению обнаружил значительное духовное родство между нею и нашим Гермесом»[1]. Здесь Шиллер не случайно сближает Жанлис и немецкого писателя Иоганна Тимотеуса Гермеса, прежде всего как авторов популярных романов. Однако Жермена де Сталь в своей известной книге «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1808) отмечает, что «благодаря мастерскому изображению обстоятельств и знанию человеческого сердца» госпожа де Жанлис «по праву занимает первое место среди лучших наших писательниц»[2].

Как известно, массовая литература, произведения которой были широко представлены в «Вестнике Европы» Жуковского переводами из западноевропейских авторов, является неотъемлемой частью литературного процесса в целом. В этой связи вслед за Ю. М. Лотманом можно утверждать, что литература «существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире»[3]. В. М. Жирмунский, эстетически мотивируя необходимость изучения массовой литературы, отмечает тот факт, что «именно второстепенные поэты создают литературную «традицию». Они-то превращают *индивидуальные* признаки великого литературного произведения в признаки *жанровые, индивидуальную комбинацию* признаков

---

[1] *Гете И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 331.

[2] *Сталь Жермена де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 320.

[3] *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. ст. Саранск, 1973. С. 35.

фиксируют как *каноническую* для данной эпохи»[1]. Именно в процессе возникновения новых индивидуальных признаков высокой литературы и формирующихся на этой основе новых жанровых форм необычайно возрастает роль массовой литературной продукции. И рецепция творчества Жанлис в России на рубеже XVIII–XIX вв. в этом смысле очень показательна[2].

Произведения Жанлис переводились на русский язык почти сразу же после их выхода в печать на родине писательницы. О широкой популярности Жанлис в России свидетельствуют не только многочисленные переводы ее книг, но и описания частных библиотек конца XVIII – начала XIX в. Например, в усадебной библиотеке новгородских дворян Башмаковых-Верещагиных, близких родственников известного русского художника В. В. Верещагина, имелось четыре произведения Жанлис на французском языке. Среди них романы «Адель и Теодор, или Письма о воспитании» (1782) и «Герцогиня де Ла Вальер» (1804), а также «Новые нравоучительные сказки и исторические повести» (1802–1806)[3].

Переводы произведений Жанлис оказали несомненное влияние на становление русской повествовательной прозы. В ее нравоучительных повестях, восходящих к традиции «conte moral» Ж. Ф. Мармонтеля, активно осваивались два типа повествования: «эпистолярное» и «драматическое». При этом в «эпистолярном» повествовании «автор позволяет себя видеть», говоря от своего имени и выступая в качестве комментатора описываемого, в «драматическом» же, напротив, персонажи сами рассказывают о себе или являются непосредственными участниками действия[4]. Своеобразие образной, сюжетной, нарративной и жанровой поэтики Жанлис во многом обусловило интерес к ее творчеству Карамзина и Жуковского. Так, переводы Карамзиным произведений Жанлис, выполненные в 1787–1788 и 1802–1803 гг., органично вписываются в процесс становления и эволюции русской сентиментальной повести. Повести Жанлис, в которых читательский интерес перемещается с интриги на характер, «помогали утверждению на русской почве психологической прозы»[5]. Параллельно с Карамзиным к творчеству французской писательницы обращается и Жуковский.

---

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 227.

[2] *Поплавская И. А.* Переводы В. А. Жуковского из Жанлис: к проблеме идентичности массовой литературы // Европейские исследования в Сибири: Материалы Всерос. науч. конф. «Мир и общество в ситуации фронтира: проблемы идентичности». Томск, 2004. Вып. 4. С. 64–71.

[3] *Морозова Н. П.* Библиотека дворян Башмаковых – Верещагиных (XVIII – начало XIX в.) // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 358.

[4] *Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин – переводчик Жанлис: (Французская «нравоучительная сказка» и пути формирования русской сентиментальной повести) // Художественное творчество и лтературный процесс. Томск, 1982. Вып. 4. С. 98.

[5] Там же. С. 109.

Самый ранний из известных нам фактов знакомства Жуковского с произведениями Жанлис относится к 1800 г., ко времени окончания Московского благородного пансиона. В письме от 11 августа 1800 г. Андрей Тургенев обращается к Жуковскому с просьбой: «Если бы мог ты достать книгу de Genlis, которую мы купили вместе!»[1]. Точно не установлено, о какой книге идет речь, предположительно, это могли быть педагогические сочинения Жанлис, изданные в Париже в 1791 г. Один экземпляр этого издания с пометами Жуковского хранится в его библиотеке в Томске[2]. Внимание к творчеству Жанлис в это время было органично атмосфере раннего русского шиллеризма с его культом дружбы и платонической любви, с воспеванием поэтического труда и «чувствительного» героя-энтузиаста. Эти идеи получили творческое воплощение и в деятельности Дружеского литературного общества, и в переводах Андрем Тургеневым и Жуковским произведений А. Ф. Ф. Коцебу, А. В. Иффланда, Х. Г. Шписа, К. Ж. П. де Флориана, представителей сентиментальной и просветительской массовой литературы, а также в бытовом поведении обоих друзей. Ранние переводы Жуковского стали для него, по мнению Н. Н. Петруниной, своеобразным выходом в «большой мир сюжетного повествования с присущим ему многообразием сюжетно-фабульных возможностей, художественных тем и образов»[3]. Наконец, по ее предположению, напечатанная в «Вестнике Европы» за 1802 г. повесть Жанлис «Меланхолия и воображение» была совместным переводом Жуковского и Карамзина[4]. Отметим еще один факт, связывающий обоих авторов. В том же журнале «Вестник Европы» за 1802 г. была опубликована рецензия Жанлис на книгу французского писателя М. Н. С. Гийона, посвященную проблеме самоубийства[5]. Рецензия Жанлис, осуждающая самоубийство, по-своему отозвалась в поздней статье Жуковского «О смертной казни» (1850).

В период редакторства и сотрудничества Жуковского в журнале «Вестник Европы» он обращается прежде всего к художественной прозе Жанлис. В письмах этого периода он неоднократно просит Д. Н. Блудова возвратить взятые у него книги Жанлис. В приписке к Блудову, находящейся в письме к А. И. Тургеневу от конца ноября 1807 г., Жуковский

---

[1] *Письма* Андрея Тургенева к Жуковскому // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 368.

[2] *Библиотека* В. А. Жуковского: Описание. Томск, 1981. №1094. С. 161.

[3] *Петрунина Н. Н.* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская литература. Л., 1987. С. 53.

[4] Там же. С. 55.

[5] *Фраанье М. Г.* Прощальные письма М. В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 160.

говорит: «Блудов, будь хоть невзначай аккуратен и возврати мне ради Бога мои книги: Parny, Conte de M-e Ganlis и 1-й том Лагарпа <…> если можно, похлопочи о каких-нибудь французских и для журнала моего хороших новостях»[1]. В письме речь идет, видимо, о прозаическом сборнике Жанлис «Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques», выходившем во Франции в период с 1802 по 1806 г.

На страницах «Вестника Европы» Жуковский опубликовал около пяти переводных произведений Жанлис. Общим для всех переводов поэта оказывается интерес к изображению человеческих характеров, нравов, к описанию психологических состояний героев. В переводах Жуковского дается целостное, суммарное изображение чувства, которое создает повышенную «импрессионистичность» в восприятии героя и сюжетной ситуации. Например, в повести Жанлис «Густав» при описании сцены прощания сына с умирающим отцом Жуковский активно использует эмоциональную лексику и эмоциональный синтаксис, а также односоставные предложения, входящие в бессоюзное сложное, достигая интонационного, эмоционального и семантического усиления к концу периода. Ср.: «Слова сии, произнесенные *выразительно*, проникли во глубину *души* Густава; *трогательный, величественный* образ умирающего отца; *таинственный* пламень, блеснувший в его глазах, когда он с последнею молитвою поднял руки к небу; сие *торжественное* обещание, данное над самым гробом <…> сколько впечатлений *святых, неизгладимых, незабвенных* навеки!»[2]. Выбор этой повести для перевода показателен в связи с присутствием в ней фантастического начала в сцене явления призрака умершего отца сыну. Фантастический элемент акцентирует внимание на эмоциональном потрясении героя, усложняет саму структуру повествования, а также органично вписывается в раннеромантическую эстетику и поэтику Жуковского этого периода.

В произведениях Жанлис, опубликованных в «Вестнике Европы», активно используется и прием «рассказа в рассказе», как, например, в «Отрывке из путешествия г-жи Жанлис в Англию» (1808. №4) и в повести «Дорсан и Люция» (1810. №23–24), перевод которых осуществлен Жуковским. Этот прием не только передает эмоциональную достоверность, «документальность» в описании характеров и нравов, но и раскрывает одновременное сопоставление-противопоставление позиций героя-рассказчика и повествователя, а также реализует на практике синтез «эпистолярного» и «драматического» повествования. Впоследствии этот прием будет использован Жуковским в поэтических переводах

[1] *Письма* В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 38.
[2] *Вестник* Европы. 1814. №1. С. 34.

«Красный карбункул» (1816) из Гебеля и «Две были и еще одна» (1831) из Саути и Гебеля.

В одном из фрагментов, напечатанном в журнале под названием «Отрывки из новых записок г-жи Жанлис» (1808. №5) и переведенном Жуковским, речь идет о нравственных качествах писателя. Эта заметка вписывается в общий контекст нравственно-философских размышлений Жуковского о роли писателя в обществе и образует своеобразный тематический микроцикл вместе со статей «Писатель в обществе» (1808. №22), переведенной с французского известным дипломатом, арзамасцем Д. П. Севериным, и ответом Жуковского на нее «Несколько слов о том же предмете (От издателя)» (1808. №22).

Другая проблема, возникшая в связи с рецепцией творчества Жанлис Жуковским в 1808–1810 гг., – проблема соотношения поэзии и прозы. Так, прозаические переводы Жуковского своеобразно трансформируют поэтику формирующегося балладного жанра. Это касается мотива судьбы и оссиановских мотивов, образов эоловой арфы и пустынножительниц в «Отрывке из путешествия г-жи Жанлис в Англию», мотива жизни после смерти в повести «Густав» с ее «вершинной», лирической композицией, которые проецируются на баллады поэта «Людмила» (1808), «Пустынник» (1812) и «Эолова арфа» (1814). Ср.: «Наступила полночь, начинаю забываться: вдруг поражает меня тихая, приятная, трогающая сердце гармония! <…> я слушала с восхищением, сердце мое невольно трепетало; в сию минуту, подобно Св. Сесилии, уронила бы я свою арфу, когда бы имела ее в руках, и всякая земная гармония показалась бы противною моему слуху. На другой день поутру загадка объяснилась; открываю окно и вижу на балконе музыкальный инструмент, совершенно для меня новый, но в Англии известный под именем эоловой арфы»[1]. Атмосфера ночи и связанная с ней тайна, эмоциональное восприятие музыки, противопоставление небесной и земной гармонии как психологическое переживание двоемирия, эолова арфа как символ идеальной дружбы и идиллического существования обеих героинь – этот «мотивный комплекс» оказывается необычайно продуктивным в балладах и лирике Жуковского 1808–1815 гг. Об этом пишет и современный исследователь, по его словам, «переводные повести Жуковского готовили читателя к восприятию мира баллад и были своеобразным комментарием к ним»[2].

То же самое касается и оссиановских мотивов, представленных в «Отрывке из путешествия г-жи Жанлис в Англию». Ср.: «…вдали не-

---

[1] *Вестник* Европы. 1808. №4. С. 308–309.

[2] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 78–79.

обозримый амфитеатр утесистых холмов, покрытых лесом. На одном из них возвышается башня, остаток великолепного замка, принадлежащего древнему владетелю сей страны <…> теперь везде владычествует одна природа, везде пустота и дикость; <…> На скате горы, в виду сего пустынного, меланхолического места сделана дерновая скамья; густые тополи осеняют ее. «Сюда, – сказала мне задумчивая мисс Понсонби, – приходили мы в летние дни читать Оссиана и здесь же, в осенние вечера, наслаждаемся последними прелестями увядающей природы»[1]. Повышенная эмоциональность в описании образов пространства и времени, внимание к «местному колориту», параллелизм пейзажных, психологических и культурных реалий – все это органично вписывается в процесс формирования романтической эстетики и поэтики Жуковского. Сюда же можно отнести и идиллические мотивы дома, семьи, семейного счастья, идеал нравственного совершенствования личности, близость точек зрения героя-рассказчика, нарратора и автора в повести «Дорсан и Люция».

Еще одна проблема – это проблема жанра. Жанровые дифиниции переводов Жуковского из Жанлис – это «нравоучительная повесть, или сказка», «отрывок из путешествия», «необыкновенный случай», «записки», бытовой анекдот. Все произведения объединяет явно выраженная тенденция к передаче реального факта, подлинного события, к описанию бытовой ситуации.

Одним словом, можно сказать, что переводы Жуковского из Жанлис вместе с произведениями других западноевропейских авторов, опубликованные на страницах «Вестника Европы», относятся к явлениям массовой литературы, которая на этом этапе выступает в качестве конструктивной основы формирующегося русского романтизма и открывает пути для создания оригинальной русской прозы[2].

В одно время с переводами Жуковского в 1808 г. в России выходит книга под названием «Дух госпожи Жанлис, или Изображения, характеры, правила и мысли, выбранные из всех ее сочинений, доныне изданных в свет» (в двух частях), которая воспринимается как своеобразное практическое руководство для светского поведения в обществе. О необыкновенной популярности творчества Жанлис в России в это время пишет и К. Н. Батюшков в «Прогулке по Москве» (1811), воспринимая его как явление массовой литературы. Ср.: «Книги дороги, хороших мало, древних писателей почти вовсе нет, но зато есть мадам Жанлис и

---

[1] *Вестник* Европы. 1808. №4. С. 310–311.

[2] *Дмитриева Е. Е.* В. А. Жуковский – переводчик в прозе, или Проблема литературы «серьезной» и литературы «тривиальной» // Жуковский В. А. Розы Мальзерба: европейская новелла в переводах В. А. Жуковского. Псков, 1995. С. 25–53.

мадам Севинье – два катехизиса молодых девушек – и целые груды французских романов»[1]. Позднее А. С. Пушкин в черновом наброске плана статьи 1834 г. о влиянии французской культуры на духовную жизнь России 1800-х гг. отмечает: « <…> французская обмелевшая словесность envahit tout (фр. заполняет все) <…> Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, M-me Жанлис овладевают русской словесностью»[2].

Еще раз Жуковский обращается к творчеству Жанлис уже в 1820-е гг. В библиотеке поэта имеется парижское издание произведения Жанлис «Этюд о человеческом сердце» 1805 г., в котором содержатся многочисленные пометы и надписи Жуковского. Так, на с. 189 Жуковский записывает: «Семейство мое прибыло в Петербург из Орла 15 [IX] 1820»[3]. Вероятно, что в период своих занятий с великой княгиней Александрой Федоровной Жуковский вновь изучает произведения французской моралистки, и здесь главными оказываются проблемы нравственно-психологические и педагогические. Как видим, этапы обращения Жуковского к творчеству Жанлис совпадают с общими этапами становления и эволюции его как прозаика и во многом определяют различные направления в дальнейшем развитии русской прозы 1820–1840-х гг. Таковы основные проблемы развития «именного» сюжета, связанного с произведениями и личностью Жанлис и получившего отражение в «Вестнике Европы» и в дальнейшем творчестве Жуковского.

На пересечении кода имени и кода события в «Вестнике Европы» возникают несколько продуктивных сюжетов, среди которых можно выделить «наполеоновский» и «александровский». Имена императоров Наполеона и Александра I упоминаются почти постоянно на страницах журнала в обоих его разделах. Среди них наиболее значимыми публикациями оказываются следующие: «Персидский шах Фатали, друг императора Наполеона» (1808. №11), «Письмо из Веймара» (1808. №21) по поводу приезда в город Александра I и Наполеона, «О пребывании двух императоров в Эрфурте (Записки очевидца)» (1808. №23) Н. И. Тургенева, «О войне между Англией и Францией» (1809. №13–14) английского историка У. Роско, «Достопамятное предписание императора Наполеона епископам» о благодарственных молебнах за победы французов (1809. №16), «Статистические замечания о Франции» (1810. №20) Х. Х. Дабелова и др. В этих публикациях личности обоих императоров представлены многогранно: с точки зрения исторической и военной, политической и социальной, интеллектуальной и бытовой. Важную

[1] *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 291.
[2] *Пушкин А. С.* Об искусстве: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 17.
[3] *Библиотека* В. А. Жуковского: Описание. Томск, 1981. №2626. С. 361.

роль в создании этих образов играют такие прозаические жанры, как статья, письмо, записки, предписание, заметка, хроника, анекдот. Ср., например, три отрывка о Наполеоне, опубликованные в журнале в 1808 и 1810 гг.: «Император Наполеон едет в Бурдо, и скоро, предсказывают, увидим его перед утесами Гибралтара, угрожающего страшною осадою»[1]; будучи еще первым консулом и остановившись проездом в Италию в доме швейцарского профессора Левады, Наполеон, узнав, что перед ним профессор, с «великою живостью спросил: «Что в Швейцарии думают о кантовой философии?». «Генерал! мы ее не понимаем», – отвечал профессор. На что Бонапарте ответил: «Вы слышали, Бертье! вот и здесь Канта не понимают!»[2]; «В 1-й день нового года Император Наполеон, так же Король и Королева Баварские посетили Императрицу Жозефину»[3]. Здесь целостный облик Наполеона оформляется через жанры военной и бытовой хроники и исторического анекдота, которые оказываются внутренне связанными с принципами хроникально-документального историзма, утверждавшимися в журнале Жуковского[4]. Вместе с тем в собственно художественных произведениях, увидевших свет на страницах «Вестника Европы» этого периода, формируется уже поэтический образ и Наполеона, и Александра I, в создании которых важная роль отводится произведениям самого автора-редактора.

Так, поэтический образ Наполеона возникает вначале в его «Песне барда над гробом славян-победителей», увидевшей свет на страницах «Вестника Европы» (1806. №24), а затем в стихотворении «На смерть фельдмаршала графа Каменского» (1809. №18). Журнальный вариант этого стихотворения имел заглавие «Мысли над гробом Каменского» и значительно отличался по объему от окончательной редакции, представленной в последнем (пятом) прижизненном издании стихотворений Жуковского. Однако уже в ранней редакции возникал параллелизм судеб Наполеона и фельдмаршала М. Ф. Каменского, который в конце 1806 г. был назначен главнокомандующим русской армией в Европе и был убит на охоте в августе 1809 г. своим крепостным крестьянином.

---

[1] *Вестник* Европы. 1808. №4. С. 339.

[2] Там же. 1810. №3. С. 223.

[3] Там же. С. 242.

[4] Принципы хроникально-документального историзма в связи с освещением личности Наполеона первоначально складываются в журнале «Вестник Европы» в 1802–1803 гг. в период редакторства Н. М. Карамзина. Здесь можно назвать следующие материалы: «Анекдоты о Бонапарте, еще неизвестные» (1802. №1), «Бонапарте в пирамиде. Перевод из описания Египетской экспедиции» (1802. №3), «Письмо французского министра полиции к Бонапарте» (1802. №4); «Письмо о консуле Бонапарте» (1802. №8), «Письмо из Парижа» (1802. №10) и др.

Четырнадцатая строфа журнального варианта была обращена непосредственно к Наполеону и звучала как предостережение ему. Ср.:

Так ты, мечтающий вращать земли судьбой,
На счастья высоте страшись, непобедимый!
Пусть сонмы грозных сил ничто перед тобой!
Страшись – не дремлет враг незримый![1]

Здесь чередование шестистопного и четырехстопного ямба с пиррихиями передает высокую проблематику стихотворения, связанную с философией судьбы героя, а использование в строфах перекрестной рифмы с мужскими и женскими окончаниями и эмоционального синтаксиса акцентирует взаимодействие одического и элегического начал в нем. Можно сказать, что первая редакция этого стихотворения служит своеобразным «прологом» к изображению наполеоновской темы и наполеоновского героя в творчестве Жуковского, которые впоследствии получат у поэта ярко выраженную нравственно-философскую и религиозную трактовку. Это такие произведения, как «Певец во стане русских воинов» (1812), «Вождю победителей» (1812), послание «Императору Александру» (1814), «На первое отречение от престола Бонапарте» (1816), «Ночной смотр» (1836), неоконченная поэма «Агасфер» (1851), в которых, по верному замечанию Ф. З. Кануновой, тема и сюжет Наполеона эволюционируют от «конкретно-исторического воплощения к символико-мифологизированному, вневременному», связанному с противопоставлением христианства и наполеонизма, христианства и революции[2].

Уже в «Песни барда» Наполеон изображается как «ярый исполин, победами надменный», как «супостат», враг, неприятель, противник, злодей, по определению В. И. Даля. Образ же барда соотносится с образом пророка («И снова мощный глас пророка загремел»), что в контексте библейской, античной, славянской и кельтской мифологии, используемой в данном стихотворении, не только раскрывает особенности мифологического мышления в русской поэзии второй половины 1800-х гг., но и придет сакральный смысл этому образу и самому описываемому событию. Затем в «Певце во стане русских воинов», вышедшем вначале отдельным изданием, а позднее напечатанном в «Вестнике Европы» (1812. №23–24), образ Наполеона воспринимается уже в контексте апо-

[1] *Канунова Ф.* На смерть фельдмаршала графа Каменского: примечания // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 530–532.

[2] *Канунова Ф. З., Айзикова И. А.* Нравственно-философские искания русского романтизма и религия (1820–1840-е гг.). Новосибирск, 2001. С. 100, 115.

калипсической символики. И важную роль здесь играют такие определения, как «губитель», «враг», «злодей», «хищник», «пришлец», содержащие «прозрачные аллюзии образа Антихриста»[1], а также апокалипсические образы «Ангела истребленья», коня и всадника, голода, мстительного грома, смерти. Строки же 621–622 «Как воск перед лицом огня, // Растает враг пред нами» представляют собой парафраз начальных строк 67-го псалма: «Как тает воск от огня, так нечестивые погибнут от лица Божия». В контексте же православной традиции эти слова входят в состав известной молитвы Честному Кресту («Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его»), читаемой во время бедствий и нападения врагов. Все это передает святость подвига русских воинов, сакральность облика русского царя и мотивирует восприятие Наполеона как воплощения духа насилия и зла.

Важная роль в «Певце» отводится образу самого певца. Как указывают исследователи, он воспринимается в контексте русской и западноевропейской одической, патриотической и гражданской лирики[2], имеющей точки соприкосновения и с псалмопевческой традицией, и с хвалебным пением в Откровении святого Иоанна Богослова (14, 2–3; 15, 3–4). Одновременно образ певца наделяется здесь и автобиографическими чертами. В этой связи показателен тот факт, что во всех последующих прижизненных публикациях «Певца» текст сопровождался специальным примечанием: «Автор писал эти стихи после отдачи Москвы, перед сражением при Тарутине, находясь в Московском Ополчении»[3]. Эта автобиографическая «составляющая» в «Певце» получала особый эстетический смысл и вызывала «повышенный резонанс» «между утвердившимся в языке культуры традиционным значением того или иного символа и его внезапно ожившей внутренней формой»[4]. С этим связано и жанровое своеобразие стихотворения, в котором органично совмещаются черты оды – гимна с элегическими и балладными мотивами[5].

Характерно, что оба произведения: и «Песнь барда», и «Певец» – представляют собой гипертекстуальные образования, в которых стихотворные строки соседствуют с прозаическими примечаниями. Смысл этих примечаний видится, с одной стороны, в расширении сферы эсте-

---

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 111.

[2] *Янушкевич А. С.* Певец во стане русских воинов: примечания // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. I. С. 599.

[3] Там же. С. 601.

[4] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 86.

[5] Там же. С. 85.

тического, когда отдельные художественные образы дополняются исторической, биографической, эмоциональной рефлексией автора. В этом отношении, например, «Певец» с прозаическими комментариями Жуковского и Дашкова представляет собой своеобразную энциклопедию имен основных участников Отечественной войны 1812 г., которая в то же время естественно соотносится с кодами имени и события в журнале «Вестник Европы». С другой стороны, благодаря системе примечаний происходит заметное усложнение образов автора, героя и читателя в художественном произведении. Так, автор выступает здесь в одно и то же время и как креативный центр произведения, и как автор-читатель, и как автокомментатор в прозаических примечаниях. Такой эстетически объемный образ автора приводит к заметной трансформации образов лирического «я» (барда, певца), описываемых героев и слушателей (читателей), сообщая им и мифологические черты, и черты определенной исторической и биографической конкретности. Так в диалоге с поэзией и прозой в гипертекстуальном образовании происходит совмещение автоцентрической (поэтической) и логоцентрической (прозаической) художественных картин мира[1].

Возникшие первоначально на страницах «Вестника Европы» «наполеоновский» и «александровский» сюжеты находят отражение в дальнейшем творчестве Жуковского. Таким образом, философия имени обоих героев, материализованная в «именном» сюжете, получает, по словам А. Ф. Лосева, «второе символическое единство», «in potentia содержащее в себе возможные и мыслимые отдельные значения этого слова в <…> определенные моменты времени и места»[2]. В контексте этого «именного» сюжета воспринимается и программное послание Жуковского «Императору Александру» (1814)[3]. В работе над ним автору важно было найти эстетическое соответствие между лирическим «я» (субъектом речи), героем (субъектом действия и объектом речи) и адресатом (объектом речи и субъектом рецепции). Эта проблема получает у Жуковского своеобразное преломление через категорию поэтического слога, в котором органично совмещались бы одические и панегирические традиции русской литературы XVIII в. и личный исторический опыт переживания событий Отечественной войны 1812 г. В период работы над посланием Жуковский внимательно изучает русскую историю, ле-

---

[1] *Поплавская И. А.* М. Бахтин о соотношении поэзии и прозы в словесном художественном творчестве // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 33–39.

[2] *Лосев А. Ф.* Философия имени // Лосев А. Ф. Бытие – имя – космос. М., 1993. С. 635.

[3] *Поплавская И. А.* Эволюция жанра послания в творчестве В. А. Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. статей. Томск, 1983. Вып. 5. С. 105–114.

тописи, обращается к поэме М. В. Ломоносова «Петр Великий», оставляет характерные пометы и замечания на полях ломоносовского «Слова похвального ея Величеству Государыне Елисавете Петровне, самодержице Всероссийской, говоренном ноября 26 дня 1749 года», где фактически определяет для себя основные принципы разговора с царем[1]. Отметим, что эти произведения создают вокруг послания характерный прозаический и поэтический контекст, раскрывающий сложные интертекстуальные связи стихотворения «Императору Александру» и полемически определяющий основную установку автора не на хвалу, а на благодарность от лица всех россиян за спасение отечества. В этом смысле представляют особый интерес письма Жуковского к А. И. Тургеневу, которые отражают этапы работы автора над посланием и во многом определяют его поэтическую идеомифологию. См., например, письмо А. И. Тургеневу от второй половины мая 1814 г. из Черни: «Сердце жмется от восторга при воспоминании о нашем Государе и той божественной роли, которую он играет теперь в виду целого света. Никогда Россия не была столь высоко возведена. <…> Я <…> подумываю иногда о послании к нашему Марку-Аврелию. Какой прелестный характер! И какие страницы для истории 1814 год приготовил! О, милая Русь! Как душа возвышается при имени Русского! И как не обожать того, кто нас так возвеличил»[2].

Предлагая в своем послании программу деятельности русскому царю, Жуковский практически возрождает целый комплекс идей Просвещения. В сохранившемся автографе «Плана послания к Государю» поэт пишет:

О какое будущее открывается нам в скором –
Век Александров – есть век возрождения –
Из сих ужасных развалин он выведет благо –
Я вижу сей верховный трибунал,
где председатель бог[3].

Уже в этих строках вырисовываются идеальный образ просвещенного монарха и государственного устройства, которое должно быть основано по образцу небесного государства и цель которого – всеобщее человеческое благо. И не случайно «планы послания «Императору Александру» обозначили некоторые специфические черты преображен-

---

[1] *Канунова Ф. З.* Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 400–465; *Янушкевич А. С.* Ломоносов и Жуковский // Там же. С. 52–70.

[2] *Письма* В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 119–120.

[3] *ГПБ.* Ф. 286. Оп. I. Ед. хр. 78. Л. 26об. Далее лист использования рукописи указывается непосредственно в тексте.

ного жанра: отказ от хвалы в адрес героя, установку на изображение картин исторических событий, тему уроков истории, ее суда»[1]. Новые эстетические задачи автора обусловили и своеобразие поэтики послания. Так, Александр I изображается в нем как исполнитель Божественного Промысла, как «воли Промысла смиренный совершитель». И не случайно «все появления государя в тексте послания отмечены описаниями молебнов, <…> выражающими высочайшую степень смирения героя перед промыслом»[2]. По контрасту с образом Александра I раскрывается образ Наполеона, который бросает вызов созданному Богом миропорядку. Ср.:

Сказав: нет Промысла! гигантскою стопою
Шагнул с престола он и следом за звездою
Помчался по земле во блеске и громах[3].

Шестистопный ямб этого послания вместе с высокой лексикой и разнообразными интонациями передает одновременно и равновеликость этих «героев судьбы», и противоположность их исторического предназначения. Не случайно среди многочисленных определений, которыми поэт наделяет Наполеона («питомец ужасов, безвластия и брани», «гордый», «тиран», «чудовище», «губитель», «злодей», «хищник царств»), особо выделяется одно из них: «слепец». Актуализированный здесь мотив слепоты означает отсутствие у героя духовного зрения, которое не позволяет ему провидеть Божественный Замысел и выступить сознательным исполнителем его. Отсюда образ Наполеона, в отличие от образа Александра I, представлен в послании как бессознательное орудие Промысла.

Такое понимание роли исключительной личности в истории предопределило своеобразие восприятия Жуковским идей историзма в их религиозно-философском преломлении. В этой связи кажется закономерным, что исторический сюжет послания включает в себя важнейшие события европейской и русской жизни, начиная с контрреволюционного переворота во Франции в 1799 г., в результате которого Наполеон пришел к власти, и кончая возвращением Александра I из заграничного похода в 1814 г. Обильное использование исторического материала, связанное с благодарностью государю от лица всего народа «за славу, ко-

---

[1] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 105.

[2] *Зорин А.* Кормя двуглавого орла… Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 275.

[3] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 368.

торую даровал имени русскому» (л. 26), хвала царю, которая «уподобляется молитве, возносимой небесам народами мира»[1], позволяет воспринимать эти события в контексте искупительного подвига Христа, исполняющего высший Промысел Отца Небесного. Проекцией этого христианского сюжета являются в стихотворении такие события, как коронация императора Александра I в 1801 г. в Москве, вторжение наполеоновских войск в Россию («И грозно возблистал спасенья страшный год»), «кремлевские пожары», освободительные военные действия российских войск в Европе, соотносимые с входом Господним в Иерусалим («Во сретенье Тебе народы потекли, // И вайями твой путь смиренный облекли»), вступление в Париж, возвращение в Россию. Характерно, что само вступление русских в Париж вызывает параллель с Воскресением Христовым. Подобно Христу, Александр I совершает в Париже подвиг искупления пролитой крови казненного в 1792 г. Людовика XVI. Ср. стих 325: «И звучно грянуло: воскреснул Искупитель!». В отдельном издании послания к этому стиху Жуковский дает следующее примечание: «Известно, что торжественное молебствие Российской армии совершено было в день Светлого Воскресения на той площади, где погиб Людовик XVI»[2]. Здесь речь идет о событии, произошедшем 29 марта (10 апреля) 1814 г. в Париже, которое Александр I расценивал как «апофеоз русской славы между иноплеменниками», как «духовное наше торжество»[3].

Образ Александра I представлен в послании многогранно: он раскрывается перед нами как «вождь царей» и «победоносный друг», как сын отчизны и сын своей матери, как «благий отец» и брат. Отсюда в его характеристике преобладают такие определения: «благословенный», «возвеститель небесной благодати», «венчанный герой», «спаситель», «смиренный вождь царей», раскрывающие мессианский смысл его подвига. Образ русского императора описывается автором не только извне. В послании делается попытка представить его и изнутри через систему предложений с вопросительной интонацией. Ср.: «Сие величие окинувши очами, // Что ощутил, наш Царь, тогда в душе Своей?»; «Но что ж Ты ощутил, когда Твой взор веселый // Завидел вдалеке отечески пределы // И ветер, веющий из-под родных небес, // Ко слуху Твоему глас родины принес?»; «Что ощутил, когда святого Петрограда // Вдали пе-

---

[1] *Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006. С. 114.

[2] *Поплавская И.* Императору Александру: примечания // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 726.

[3] *Шильдер Н. К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование. СПб., 1898. Т. 3. С. 223.

ред тобой возникнула громада?». Эта внутренняя точка зрения дополняется в послании личной рефлексией лирического «я», которая имеет автобиографические истоки и связана с присутствием Жуковского вместе с Блудовым в 1801 г. в Москве на коронации императора Александра I[1]. Все вышесказанное позволяет говорить о поэмном потенциале послания «Императору Александру» и его особой роли, связанной с символической и мифориторической трактовкой «наполеоновского» и «александровского» сюжетов в творчестве «первого русского романтика». Здесь поэт не только выступает продолжателем традиции русской литературы 1800–1810-х гг., в которой «военное противостояние России и Франции аллюзивно сводится к противоборству Александра и Наполеона, соответственно – Христа и Антихриста»[2], но и развивает дальше принципы художественного историзма, основанные на религиозно-философском понимании истории.

Обратимся вновь к журналу «Вестник Европы». Событийный дискурс в этот период глубинно связан с проблемой становления «внутреннего человека», с «деятельностью душевной», составными частями которой являются самообразование, нравственное самосовершенствование и эстетика творчества. Поэтому психологический сюжет, раскрывающий «образование души своей», нюансы душевных состояний героев и их динамику, выступает в качестве метасюжетной основы «Вестника Европы» 1808–1810 гг. В этом смысле журнал, являясь универсальной коммуникативной моделью кумулятивного типа, служит действенным средством не только приобщения читателя к процессу чтения, но и «приготовлением» к воспитанию в нем нравственного и эстетического чувства, «навыка размышлять и пленяться изящным»[3]. Не случайно деятельность Жуковского, редактора и автора «Вестника Европы», органично вписывается в его философию счастья и покоя, включающую в себя «искусство жить, искусство действовать и совершенствоваться в том круге, в который заключила нас рука Промысла; в самом себе находить неотъемлемое счастье»[4]. Важная роль в этой философии отводится поэтом дружбе, семье, творческому уединению.

В «Вестнике Европы» этого периода встречаются много поэтических и прозаических материалов, посвященных дружбе. Среди них «К друзьям» («Повсюду и всегда, о братья, смерть за нами») (1808. №2)

---

[1] *Ковалевский Е.* Граф Блудов и его время. СПб., 1866. С. 24.

[2] *Ларкович Д. В.* Александровский цикл Г. Р. Державина в ракурсе мифориторики // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 74.

[3] *Письмо* из уезда к издателю // Вестник Европы. 1808. №1. С. 12.

[4] Там же. С. 14.

А. Ф. Мерзлякова, «Отрывок из путешествия г-жи Жанлис в Англию» (1808. №4), принадлежащий самой Жанлис, «О дружбе» (с французского) (1808. №6), представляющей собой рассказ о тридцатилетней дружбе с пожилой родственницей, два стихотворения М. В. Милонова «К дружбе» («Сиянье кротких душ, о дружество святое!..») (1808. №21) и «К друзьям» («Сиянье кротких душ, о дружество святое!..») (1809. №9), «К Филалету» («Где ты, далекий друг, когда прервем разлуку…») (1809. №4) Жуковского, «О дружбе государей» (1809. №7) из И. Я. Энгеля, «О дружбе и друзьях» (с французского) (1810. №13). Своеобразным ключом к трактовке этой темы может служить послание Жуковского «К Филалету». Здесь тема дружбы оказывается тесно связанной с проблемой формирования «внутреннего человека» и с проблемой эстетической коммуникации. В диалоге лирического героя с адресатом послания складывается единое внутренне пространство психологической жизни обоих персонажей, приобщаясь к которому лирическое «я» сначала расширяется до пределов другого «я», соотнося себя с ним, а затем преображается в высшее «Я». Тот же принцип преображения внутреннего «я» в высшее «Я» в акте художественной коммуникации, осмысленный эстетически, составляет предмет поэзии и творчества в целом. Об этом Жуковский говорит в статье «О нравственной пользе поэзии (Письмо к Филалету)» (1809. №3), переведенной из И. Я. Энгеля. Ср.: «…наша фантазия с каждою новою картиною поэта приобретает что-нибудь новое; <…> наше сердце, увлеченное его чувствами, трогается; <…> Силы сии, будучи неоднократно в нас пробуждаемы, приобретают через то более готовности, напряжения, совершенства для будущей деятельности»[1]. Таким образом, и стихотворное послание «К Филалету», и прозаическая статья, имеющая тот же подзаголовок, воспринимаются как характерное проявление метатекстовой стратегии взаимодействия поэзии и прозы в журнале «Вестник Европы», основанное на общности адресата, эстетической позиции авторов обоих произведений в понимании нравственной пользы поэзии и в трактовке темы дружеского общения, на близости точки зрения автора статьи и автора послания с точкой зрения лирического героя. Сходные мысли встречаются и в переводной статье «О дружбе и друзьях», где сама тема дружбы получает социально-психологическую трактовку. Ср.: «Человек не должен быть одиноким; душа его требует сообщества и только тогда может она иметь настоящую свою цену. <…> Делиться чувствами необходимо для сердец чувствительных»[2].

---

[1] *Жуковский В. А.* О нравственной пользе поэзии // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 177.

[2] *Вестник* Европы. 1810. №13. С. 31.

Внутренне созвучной этой теме оказывается и тема семьи, семейного круга как одного из возможных путей непрерывного нравственного совершенствования личности, ибо «быть хорошим семьянином <…> нельзя, не имев доброго, нежного и чувствительного сердца»[1]. Она звучит в таких статьях, как «Второе супружество» (1808. №8) С. К. Неккера, «Кто истинно добрый и счастливый человек?» (1808. №12), «О счастии» (1809. №1), «О супружестве» (1809. №4) Д. Аддисона, «Спорная статья в супружестве» (1809. №11) Д. Юма и др. Центром пересечения всех этих проблем становится статья Жуковского «Несколько слов о том же предмете» («Писатель в обществе») (1808. №22), где темы дружбы, семейного счастья, нравственного совершенствования по-новому осмысляются с позиции творчества писателя. В этом смысле важная роль отводится статье под названием «Подарок на Новый год» (1808. №1), представляющей перевод Жуковского из Х. Гарве, в которой мать дарит своей дочери альбом с пожеланием «из читательницы сделаться автором». Здесь сам процесс творчества осмысляется через диалектику взаимодействия «другого» («чужого»), «своего» и «другого другого», где под «другим» («чужим») подразумевается любой автор любого произведения, под «своим» – то общее знание, которым обладают другой автор и «я» и которое, по выражению А. М. Пятигорского, «заполняет пространство» между мною и «другим», а под «другим другим» – литературный текст, поскольку «феноменология «другого» невозможна без предпосылки о «другом другом» или «третьем», «чем (кем) ты не можешь стать ни при каких условиях, и что (кто) не может стать тобой»[2]. Развитие эстетики творчества продолжается затем в оригинальных статьях Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1809. №9) и «О сатире и сатирах Кантемира» (1810. №3, 5, 6), «Автор, или творец» (1809. №10) Вольтера, переведенной Д. П. Севериным, переводах Жуковского «О критике» (1809. №21) из Ж. Ф. Мармонтеля, «Два разговора о критике» (1809. №23) из И. Я. Энгеля, «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» (1810. №3) из Ж. Делиля, «О слоге простом и слоге украшенном» (1811. №8) из Д. Юма и др.

Метатекстовые стратегии взаимодействия поэзии и прозы в журнале Жуковского подразумевают их рассмотрение в содержательном, структурном и жанрово-повествовательном планах в рамках единого художественного целого – журнала. Попытка изучения деятельности Жуковского в этом аспекте была предпринята, в частности, В. С. Киселевым,

---

[1] *Вестник* Европы. 1808. №12. С. 223–224.

[2] *Пятигорский А.* «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 4.

который подробно проанализировал №9 и 10 журнала за 1808 г.[1] Рассмотрим с этой точки зрения №8 журнала за тот же 1808 г. Он открывается статьей Ж. Б. А. Сюара «О скупости», переведенной Жуковским, в которой исследуются социально-психологические истоки и проявления этой человеческой «страсти», «порока», «чувства». Уже в самом определении скупости улавливается скрытая диалектика ее развития, приводящая с течением времени к трансформации чувства в страсть, а страсти – в порок. Следующие затем два стихотворения Жуковского «К Нине» (С английского) («О Нина, о мой друг! ужель без сожаленья») из Томаса Перси и «Стихи, сочиненные для альбома М. В. П.» («Давно унизился поэзии кредит!») объединяются сюжетным мотивом возможной перемены в судьбе лирической героини, что передается особой поэтической лексикой: «убожество судьбины», «страшная минута испытанья», «предузнав сокрытое судьбою», «с противною судьбою страдальца примиришь». Важно отметить, что основными причинами перемены судьбы выступают здесь любовь и быстротекущее время. В других публикациях, таких как «Госпожа Коттень», переведенной с французского Жуковским, тот же мотив связывается с благотворительностью, а в отрывке из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» «Олинт и Софрония», переведенном А. Ф. Мерзляковым, и в оде из К. Ф. Горация «К Пирре» в переводе В. Л. Пушкина он ассоциируется со смертью героев и с изменой любимой женщины. Далее этот мотив конкретизируется на примере судьбы английского актера Пальмера, лишившегося в одно время и супруги, и сына, и умершего на сцене со словами: «Есть другой, есть лучший мир!»[2], а затем продолжается в статье С. К. Неккера «Второе супружество», в которой привязанность к «первому союзнику жизни» часто приводит к отказу от второго супружества. В заключительных номерах журнала мотив перемены в судьбе трансформируется в мотив превращения: превращения Фридриха Великого, короля Прусского, в переодетого немецкого барона во время его тайного путешествия во Францию («Фридрих Великий в Страсбурге»), превращение бывшего разбойника в безупречного слугу, ибо «кротость и надежда на исправление преступника живее действуют на сердце, нежели строгость и наказание» («Отрывок надгробной речи»)[3]. Наконец, мотив превращения получает окончательное содержательно-структурное завершение в мотиве преображения, как, например, в описании Стокгольма, отрывке из

---

[1] *Киселев В. С.* Интимно-дневниковые формы циклизации в «Вестнике Европы» В. А. Жуковского // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007. С. 51, 52.

[2] *Вестник* Европы. 1808. №8. С. 295.

[3] Там же. С. 313.

путешествия Ачерби в Швецию, когда, потрясенные видом на Северную площадь и Северный мост в Стокгольме, «вы забываетесь, в душе вашей неизъяснимо приятное волнение!»[1]. Так формируется содержательное единство данного номера в его внутренней динамике и в его возможных трансформациях. В то же время это единство базируется на общности эстетической позиции автора-редактора, которому принадлежат 7 из 14 материалов, опубликованных в разделе «Литература и смесь». Все они посвящены исследованию «внутреннего человека», его эмоционально-психологической сферы, в раскрытии которой важная роль отводится категории автопсихологизма. Содержательное и структурное единство номера достигается и за счет жанрово-повествовательных стратегий, раскрывающих интимно-дневниковые формы циклизации[2], преобладающие в «Вестнике Европы» в этот период. Среди них такие субъективные поэтические и прозаические жанры, как романс и отрывок из путешествия, в которых точки зрения лирического «я» и повествователя во многом близки позиции автора. В других жанрах этого номера: портрет, горацианская ода, драматургический отрывок из поэмы, отрывок надгробной речи, – позиция автора выражается уже более опосредованно. И, наконец, в статье, очерке, рассуждении, анекдоте изображение героя в значительной мере обусловлено объективной позицией автора.

Наряду с интимно-дневниковыми формами циклизации, ориентирующимися в значительной мере на поэтические жанры, в «Вестнике Европы» используются и эпистолярно-диалогические формы циклизации, значение которых особенно возрастает в 1809–1810 гг. Они в большей степени связаны с прозаическими эпистолярными жанрами, включая сюда художественные, литературно-критические, исторические, этнографические, географические, политические письма. Среди них выделяются многочисленные письма реальных и условных читателей к издателям «Вестника Европы» и ответы издателей на них, образующие своеобразные микроциклы. Через них реализуются особые прагматические установки журнала, приводящие к перестройке его структуры. Так, начиная с №17 за 1809 г. из журнала исчезает раздел «Политика», вместо которого появляются рубрики «Смесь» и «Разные известия». Затем издатель отказывается от общего раздела «Литература и смесь» и вводит пять новых разделов: «Словесность», «Науки и ис-

---

[1] *Вестник* Европы. 1808. №8. С. 315.

[2] *Киселев В. С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск, 2006. С. 322–358; *Он же.* Интимно-дневниковые формы циклизации в «Вестнике Европы» В. А. Жуковского 1808–1809 гг. // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007. С. 49–61.

кусства», «Критика», «Смесь», «Обозрение происшествий», что соответствует большей дифференциации материалов и большей «специализации» интересов читателя. Кроме того, важная роль в формировании эпистолярно-диалогических форм циклизации отводится фатическому коду, который предполагает присутствие в журнале текстов, «ориентированных не на сообщение, а на общение с адресатом»[1]. Так, например, в №3 за 1809 г. к статье «Бомарше в Испании» Жуковский дает следующее примечание: «Мне показалось, что этот отрывок может быть приятен для читателей Вестника. <…> Повесть сия, имеющая приятность романа, но истинная во всех подробностях, помещена в одном из его Memoires, которые и теперь читаем с великим удовольствием, хотя они потеряли уже свою новость и не могут нравиться своим содержанием»[2]. Здесь непосредственное общение с адресатом получает дополнительный эстетический смысл, связанный с кругом чтения редактора, особенностями жанровой природы мемуаров Бомарше, стилем и типом повествования в них. В дальнейшем эти примечания носят в основном биографический, исторический, интимный, источниковедческий, уведомляющий характер, что позволяет редактору не только вступать в непосредственный диалог с читателем, но и в определенной мере моделировать свой культурно-биографический образ.

Параллельно с работой по редактированию «Вестника Европы» Жуковский размышляет о теории и истории поэзии, о взаимодействии поэзии и прозы, о своеобразии поэтического и прозаического слога (стиля). Об этом свидетельствуют, в частности, записи поэта на обложке второго тома Полного собрания сочинений М. В. Ломоносова в 6 томах, издававшегося в 1784–1787 гг. и ныне находящегося в собрании библиотеки Жуковского в Томске. Ср.:

Дефиниция поэзии.
Ее отличие от прозы.
Приемы стихотворного слога
от высокого до низкого.
Что поэзию сливает с прозою.
Отличительное в русской поэзии и слав<янской>.
О заимствовании слов.
О русских поэтах.
Изменение русских стихов сегодня.
Отчего совершенствуется[3].

---

[1] *Чепкина Э. В.* Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995–2000): Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 32.

[2] *Вестник* Европы. 1808. №3. С. 193.

[3] Цит. по: *Янушкевич А. С.* Жуковский и Ломоносов // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 67.

Согласно теоретико-литературным представлениям первой трети XIX в. здесь под поэзией понимается, вероятно, изящная словесность вообще, которая противопоставляется прозе как эстетический (художественный) тип мышления внеэстетическому (нехудожественному). Также поэзия (стихи) и проза осознаются автором и как два типа речевой организации, используемые в словесном (художественном и нехудожественном) произведении, и как два художественных стиля. Эта и две другие содержательно близкие записи, находящиеся в рукописях поэта и опубликованные А. С. Янушкевичем[1], связаны, как известно, с непосредственной работой Жуковского над созданием предисловия к «Собранию русских стихотворений», первые две части которого были изданы в 1810 г. Кроме того, сам план – конспект этого предисловия внутренне соотносится с такими литературно-критическими статьями Жуковского, опубликованными в «Вестнике Европы», как «О басне и баснях Крылова» (1809. №9) и «О сатире и сатирах Кантемира» (1810. №3, 5, 6), имеющими устоявшуюся структуру и включающими в себя определение жанра, описание его предмета и типологии характеров, историю жанра, отдельные фрагменты текста и их комментирование. И не случайно план предисловия к «Собранию русских стихотворений» конкретизируется затем в статьях и объявлениях «Вестника Европы». Об этом можно судить по объявлению об издании журнала на 1810 г. В нем говорится: «Издание «Вестника» продолжаться будет и на 1810 год. Расположение книжек по новому плану должно быть следующее: I. Словесность. Проза: повести, речи, разговоры и проч. Стихотворения: оды, басни, песни, послания, эпиграммы и пр.»[2]. Здесь разделение словесности на «прозу» и «стихотворения» соответствует двум способам организации речевого материала, включая сюда и нехудожественную прозу, а деление внутри этих разновидностей соотносится с жанрово-стилевыми представлениями о поэзии и прозе.

Более подробная характеристика прозаического и поэтического (стихотворного) способов речевой организации дается Жуковским в статье «О басне и баснях Крылова». Если в прозаической басне используется вымысел «без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом», то в стихотворной вымысел «украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство»[3].

---

[1] Цит. по: *Янушкевич А. С.* Жуковский и Ломоносов // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 67, 68.

[2] *Вестник* Европы. 1809. №24. С. 353.

[3] *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 185.

Здесь прозаический и поэтический речевые формы различаются степенью использования в них художественных тропов и фигур, обусловленных особым эстетическим отношением автора к предмету изображения и к читателю. Эти положения Жуковского развиваются затем и в его переводных статьях «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов» (1810. №3) из Ж. Делиля и «О слоге простом и слоге украшенном» (1811. №8) из Д. Юма. В первой из них автор пытается выделить типологические признаки поэтической и прозаической речевых форм. Он пишет: «Одна из главных прелестей поэзии состоит в гармонии; в прозе она или исчезает, или не может быть заменена тою гармониею, которая свойственна прозе»; «смелость, быстрота, гармония и фигуры составляют существенную принадлежность поэзии»[1]. Здесь гармония рассматривается как эстетическая категория, одинаково присущая и поэзии, и прозе как речевым формам, но имеющая свою специфику в каждой из них.

Следует также отметить, что в русской эстетической мысли первой трети XIX в. под прозой понимались как функциональные, так и художественные жанры, которые становились предметом специального рассмотрения в риториках. В работе над «Вестником Европы» Жуковский не мог не учитывать опыт вышедшей в 1809 г. «Краткой риторики» А. Ф. Мерзлякова, постоянного автора журнала на протяжении нескольких лет. Как известно, в «Краткой риторике» были детально рассмотрены такие исторические жанры, относящиеся к повествовательному роду, как характеры, биографии, романы и собственно исторические сочинения[2]. Отсюда не случайно некоторые из этих жанров были широко представлены на страницах «Вестника Европы». Среди них «Характер Марк-Аврелия» (1808. №1) Э. Гиббона, «Характеры некоторых известных литераторов» (П. Корнеля, Ж. Расина, Н. Буало) (1808. №4), «Лафатер» (1808. №5), биография Н. Ф. Алферова, молодого архитектора, путешественника, написанная Жуковским (1808. №7), «Мунго-Парк» (1808. №12), «Портрет», истинное происшествие (1808. №22) А. де Саразена, «Об источниках для русской истории» (1809. №3, 5, 6, 15) М. Т. Каченовского, «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена» (1810. №11) и др. Эти ведущие прозаические жанры вместе с оригинальной и переводной повестью активно взаимодействовали с песней, посланием, балладой, выступая своего рода идейно-эстетическими центрами журнала, в котором события окружающего мира преломлялись в психологии,

---

[1] *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 283, 284.

[2] *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. 2-е изд. М., 1817. С. 71–82.

биографии и характерах героев, создавая живую хронику внутренней жизни современного человека. Все это позволяет говорить о диалоге поэзии и прозы в творчестве Жуковского как «плодотворнейшем пути к развитию и той и другой области художественной литературы в целом»[1]. В контексте этого процесса диалогизации воспринимается и предпринятая Жуковским в 1806 г. попытка переложить в стихи прозаическую идиллию швейцарского поэта С. Гесснера «Мертил и Тирсис»[2].

Итак, можно сказать, что в журнале «Вестник Европы» периода редакторства и активного сотрудничества в нем Жуковского взаимодействие поэзии и прозы раскрывается через метатекстовые коммуникативные стратегии. Во многом благодаря этим стратегиям в творчестве писателя формируются оригинальные авторские мифы и сюжеты, в которых конструктивным центром мифо- и сюжетообразования выступает имя героя. Через философию имени преломляется романтическая концепция личности в творчестве Жуковского, в которой важная роль отводится изображению процесса нравственного совершенствования и преображения героя, а также раскрытию психологии его страстей. Диалог поэзии и прозы в «Вестнике Европы» позволяет уяснить сам механизм взаимодействия отдельных родов и жанров, осмыслить межродовые и межвидовые тенденции романтического синтеза через особые журнальные микроциклы. Наконец, через метатекстовые связи поэзии и прозы раскрывается процесс интеграции различных материалов в единое художественно-публицистическое целое: отдельный номер, часть, состоящую из четырех номеров, журнал в целом. Преобладающими здесь оказываются исповедальные, дневниковые, эпистолярные и хронико-летописные нарративы.

2.2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В «МАРЬИНОЙ РОЩЕ» В. А. ЖУКОВСКОГО И А. И. МЕЩЕВСКОГО КАК ЯВЛЕНИЕ МЕЖТЕКСТОВОЙ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ

Явление межтекстовой интерференции предполагает совпадение двух или нескольких художественных текстов по некоторым основным параметрам: сюжет, тип героя, композиция, отношение автора к герою и читателю, способ речевой организации. С точки зрения В. Шмида, «текстовая интерференция имеется уже тогда, когда в рассматриваемом вы-

[1] *Айзикова И. А.* Жанрово-стилевая система прозы В. А. Жуковского. Томск, 2004. С. 182.

[2] *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. 2. С. 486–487.

сказывании повествовательного текста один из признаков отсылает к иному тексту»[1]. В этом смысле взаимодействие прозаической повести В. А. Жуковского «Марьина роща» и стихотворной повести А. И. Мещевского «Марьина роща», совпадающих по целому ряду признаков, представляет собой характерное явление межтекстовой интерференции[2]. Важно отметить, что в системе литературоведческих представлений XVIII – начала XIX в. переложение прозаического текста в стихи обзначалось терминам «парафраз»[3]. В этом случае примером могут служить «Три оды Парафрастические», представляющие собой стихотворное переложение 143-го псалма В. К. Тредиаковским, М. В. Ломоносовым и А. П. Сумароковым. Эстетический смысл этого явления связан, с одной стороны, с тем, что в эпоху романтизма «поэзия рассматривается как высшая форма прозы»[4], открывающая возможность для стилевого, жанрового и родового синтеза в словесном искусстве. С другой стороны, возникновение стихотворного переложения прозаического произведения раскрывает поэтический потенциал прозы Жуковского и прозаические стратегии повести в стихах Мещевского, возможность параллельного существования одноименных поэтических и прозаических текстов в русской литературе первой трети XIX в. Наконец, явление межтекстовой интерференции по-своему «тиражирует» преобладающие в эту эпоху сюжеты, мотивы, образы, жанры, эстетические модели взаимоотношений автора и героя и типы художественности, открывая доступ к произведениям «второго» ряда, к массовой литературе.

Как известно, оригинальная прозаическая повесть Жуковского «Марьина роща» была напечатана в «Вестнике Европы» в 1809 г. В 1818 г. вышло в свет поэтическое переложение этой повести, осуществленное Александром Ивановичем Мещевским (1791–1820), воспитанником Московского университетского пансиона, поэтом, тоже печатавшимся в «Вестнике Европы», который в 1812 г. был разжалован в солдаты и сослан в Оренбург[5]. Творческое общение Жуковского и Мещев-

---

[1] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 207.

[2] *Поплавская И. А.* «Марьина роща» В. А. Жуковского и А. И. Мещевского. (К вопросу о типологии взаимодействия поэзии и прозы) // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007. С. 86–95.

[3] *Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь. М., 2000. С. 228.

[4] *Категории* поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 35.

[5] *Письма* В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895; *Роскина Н. А.* Новое о поэте А. И. Мещевском // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 537–540; *Лотман Ю. М.* Неизвестные стихотворения А. Мещевского // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1961. Вып. 104. С. 277–280; *Поэты* 1790–1810-х гг. Л., 1971. С. 703–718; *Арзамас*: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 420, 582; Кн. 2. С. 348–349, 558.

ского началось, по-видимому, в 1809 г., когда на страницах «Вестника Европы» увидели свет стихотворения молодого поэта. Всего же в журнале в период с 1809 по 1817 г. было опубликовано 14 его произведений. Среди них идиллия «Счастие уединенного» («Счастлив, кто, будучи свободен от сует…») (1809. №9), эклога «Меналк и Дамет» («Покоясь у ручья, под тенистою ивой…»), «Дружба» («О дружба, дар прелестный…»), аллегорический диалог в стихах «Орел и чиж» («Я полный властелин воздушного всего!..») (1810. №10), романс «Эдальвине» («Невольник слез и ночь, и день…»), послание «К Нине» («Могилы на краю хладеющей рукою…») (1917. №3), «Пловец» («Схвачен бурей жизни цвет…») (1817. №3), «Вечерняя песнь» («Какая цепь миров горит…»), «Присутствие милой» («Тобой я полн, когда огонь денницы…»), являющееся переводом стихотворения И. В. Гете «Nahe des Gelieben», «Аделаида» («Друг Аделаиды одинок в дуброве!..»), с немецкого (1817. №5), «К луне» («Верная подруга душ несчастных, сирых…»), вольный перевод с немецкого (1817. №6), «Стихи на счет прелестной девушки, которую зовут Надеждою» («Как рано дней моих светило угасает…») (1817. №8), «Эдгар и Эльвина» («Уже последний солнца свет…») (1817. №11), «Мальвина» («На Эдвина») (1817. №14). Все они напечатаны под криптонимами «А. Ме…ской», «А. Мещ…вский», «М.», «N.», «Оренбург», «А. М.». И по содержанию, и по жанровому составу (идиллия, эклога, романс, послание, песня) стихотворения Мещевского вписывались в традиции русской сентименталистской лирики и «легкой поэзии» 1810-х гг., и с этой точки зрения были достаточно органичны для «Вестника Европы» данного периода.

Перейдем непосредственно к рассмотрению «Марьиной рощи» Жуковского и Мещевского. По мнению современной исследовательницы, стремление создать оригинальную прозу побудило Жуковского к преобразованию повествовательной модели повести, активно осваивавшейся Карамзиным. И связано это с трансформацией повести стихотворными жанрами, что особенно наглядно представлено в «Марьиной роще»[1]. Таким образом, проблема взаимодействия поэзии и прозы, поэтизация прозы, создание параллельных поэтических и прозаических текстов со сходными сюжетами становятся определяющими для творчества Жуковского 1800–1810-х гг. Эта изначальная поэтичность прозы Жуковского, которая «носит на себе черты древнего германского рыцарства»[2], явилась, на наш взгляд, основной эстетической причиной обращения

[1] *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина: (Пути эволюции). Л., 1988. С. 31.

[2] *Глаголев А. Г.* Умозрительные и опытные основания словесности: В 4 ч. СПб., 1934. Ч. 4. С. 87.

Мещевского к стихотворному переложению повести «первого русского романтика». Кроме того, переложив в стихи «старинное предание» Жуковского, а еще ранее «Наталью, боярскую дочь» Карамзина, стихотворный перевод которой был выполнен Мещевским в 1817 г.[1], опальный поэт предполагал таким образом улучшить свое финансовое положение и, возможно, в будущем получить прощение или же смягчение своей участи. Помощь Мещевскому Жуковский неизменно рассматривал как часть своей философии жизнестроительства. Не случайно, обращаясь к А. И. Тургеневу по поводу издания «повести в стихах» Мещевского «Наталья, боярская дочь», Жуковский в письме из Дерпта от второй половины января 1817 г. писал: «Будь деятелен: дело идет о сотворении поэта и спасении человека»[2]. Та же просьба содержится и в письме Жуковского к А. И. Тургеневу от апреля 1818 г.: «… прилагаю письмо от бедного Мещевского, – солдата-поэта. Он перевел в стихи мою бедную Марьину Рощу; я ее здесь продал. Он посвящает ее нам: тебе, мне и Вяземскому. Нельзя ли чего для него собрать? Если удастся, доставь мне»[3].

В повести Жуковского «Марьина роща» преобладает элегический тип художественности. Важнейшая особенность создаваемой здесь элегической картины мира видится в психологически переживаемом несовпадении внутреннего «я» героя с самим собой. Эта осознаваемая нетождественность элегического «я» самому себе, его «текучесть» ярче всего представлены через переживание главным героем времени. Ср.: «Где ты, моя радость? – воскликнул печальный Услад. – Где ты, прежнее время? Прихожу на то же место, на котором некогда называл я жизнь свою веселием: тенистая роща, светлая река, зеленые берега, вы не изменились, но, счастие мое, тебя уже нет. По-прежнему благовонная липа разливает свой сладостный запах, <…> а тот, кто некогда услаждался благовонием цветущей липы, <…> тот уже не похож на самого себя»[4]. Здесь временная динамика, переданная симметричными мотивами ухода-возвращения главного героя и ретроспективной композицией, контрастирует с неизменностью и устойчивостью идиллического топоса повести. Элегическая рефлексия героя повести своеобразно дополняется внутренне близкой ему рефлексией нарратора. Ср.: «Время прошедшее, время, в которое находил он себя счастливым, представилось мыслям

---

[1] *Поплавская И. А.* «Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина и А. И. Мещевского // Карамзин и время: Сб. ст. Томск, 2006. С. 192–206.

[2] Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 171.

[3] Там же. С. 189.

[4] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902. Т. 9. С. 51. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

его со всем минувшим своим очарованием» (IX, 51). Здесь на уровне «объектного» слова повествователя, воспроизводящего «чужое» слово героя, происходит удвоение их ценностных позиций и усложнение элегического мирообраза повести. Наконец, использование «прямого» «авторского» слова в тексте («Что происходило в твоем сердце, что думала ты, добрая Мария?», «Ах! кто бы это подумал, добрая Мария? Но для чего же обвинять ее доброе сердце?») позволяет говорить о присутствии в повести уже не просто нарратора, а персонифицированного нарратора, внутренне органичного образам Услада и Марии, образам героев-рассказчиков – Ольге и Аркадию и созвучного общей элегической тональности произведения.

Важная роль в конструировании элегического мирообраза в обоих произведениях отводится онтологии имен главных героев. Не случайно Ю. Н. Тынянов говорит о том, что в художественном произведении «сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как *лексическая тональность произведения*»[1]. Так, имя Услад становится в «Марьиной роще» своеобразным «ядром» образно-звуковой парадигмы и включает в себя следующий словесный «ряд», варьирующий глухой согласный «с» со звонким «л» и обнажающий его «внутреннюю форму». Ср.: «Сладостный запах», «услаждаться благовонием», «неизъяснимая сладость», «усладительный голос», «сладостная унылость», «сладкие чувства», «услаждавшие душу», «сладкая надежда», «ожидание сладкое», «слагать прекрасные песни», «лицо прелестное», «соловей», «прекрасный певец», «светлый источник». Возникающий здесь ассоциативно-фонетический образ сближает такие понятия, как «сладость», «сложение» (сочинение) песен, «прелесть», которые выступают в качестве мотивообразующих и одновременно являются знаками психологического и эстетического переживания мира героем и автором. При этом важно отметить внутреннюю связь мотива пения, звучащей речи с семантикой воды[2], которые объединяются в образ «животворного чувства / слова / источника». В противоположность Усладу имя Рогдай, восходящее к греческому «рог», связано с семантикой силы, крепости, могущества[3] и вызывает ассоциации с присутствующими в повести образами «грозы», «грома», «мрака», «греха»: «грозный витязь», «громозвучный голос», «грозные взоры», «сумрачные взоры», «могучий богатырь». Эти образы с чередующимися в них сочетаниями звонких согласных «г» и «р» ак-

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 90.

[2] *Топоров В. Н.* Река // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 375.

[3] *Полный* церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 551.

туализируют в имени героя семантику битвы, борьбы. Контрастность этих образов и связанных с ними эмоциональных переживаний сохраняется на протяжении всего произведения и передается через постоянные эпитеты: «прекрасный Услад» – «грозный Рогдай». В этом смысле имя Рогдая с его коннотативными значениями не случайно соотносится с именем Громобоя, героем волшебной оперы «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806), представляющей собой, как известно, русифицированную переделку Жуковским немецкого зингшпиля Генслера-Мюллера «Чертова мельница»[1], а также с одноименным героем из «старинной повести в двух балладах» «Двенадцать спящих дев».

В стихотворной же повести Мещевского имена главных героев получают дополнительные характеристики, тесно связанные с сюжетными мотивами «пения» и «борьбы». Так, Услад именуется в ней «сладкопевцем», а Рогдай – «ратоборцем». Оба этих имени варьируют психологические признаки «сладости» («сладкий жребий», «сладость улыбки», «сладкая мечта», «сладкая тоска», «сладкие муки», «сладкий час», «сладкая прохлада», «сладкое свиданье») и «грозы», «грома» («грозен чертами», «грозный богатырь», «голос громозвучный», «Рогдай загремел»), вызывающие ассоциации и с творчеством самого Мещевского, и с лирикой Жуковского 1800–1810-х гг. В частности, мотив пения, образы «эха звучного», «сладкого гласа» встречаются в известной идиллии Мещевского под названием «Меналк и Дамет». В ней страдающий поэт Дамет восклицает:

Простите, песенки! прости и ты, свирел,
На коей при заре я прелесть дружбы пел!
Уж эхо звучное твое не будет боле
В час утра оглашать родительское поле!
Уж холмы и леса, зари вечерней в час,
Не будут более внимать твой сладкий глас!..[2]

Онтология имен главных героев оказывается тесно связанной и с тремя устойчивыми сюжетными линиями в повести Жуковского. Это сюжет «разлученных любовников», представленный отношениями Марии и Услада и раскрывающийся в сентименталистском ключе, и сюжет «обольщенной невинности», связанный с отношениями Марии и Рогдая и восходящий к литературной готике[3]. Также в повести можно выделить

---

[1] *Лебедева О. Б.* Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск, 1992. С. 40.

[2] Цит. по: *Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности: В 4 ч. 2-е изд. СПб., 1830. Ч. 4. С. 151.

[3] *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 283; *Канунова Ф. З.* Карамзинизм ранней прозы В. А. Жуковского. («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и «Марьина роща» В. А. Жуковского) // Карамзин и время: Сб. ст. Томск, 2006. С. 178–191.

и элементы сюжета покаяния и спасения, реализующегося в отношениях Услада и Аркадия. Действие этих сюжетных линий сосредоточено вокруг трех топосов: светлый источник («ныне мутная Неглинная»), терем Рогдая и хижина отшельника. Сюжетная структура повести конкретизируется через отдельные мотивы, которые выступают как «действенная форма персонажа», когда «герой делает только то, что семантически сам означает» [1]. Так, Услад предстает и у Жуковского, и у Мещевского как «весьма приятный, добрый, кроткий»[2] и раскрывается через мотивы пения, ухода – возвращения, мотивы странничества и пустынножительства. Рогдай же, напротив, реализует семантику своего имени через мотивы борьбы, изгнанничества, преступления и наказания. Все эти мотивы восходят главным образом к «солнечно-загробной» морфологии мотивов, осмысленной в христианском ключе. Важно отметить, что в повести Мещевского этот христианский аспект усилен по сравнению с повестью Жуковского и выражается в частом обращении, особенно во второй части произведения, к образам Богородицы, иконы, молитвенному дискурсу. Ср.:

…дар Услада, в сребре небогатом
Лик чистыя Девы – смиренно блестел…

В глубокой истоме – он снял с целованьем
Святую – Услада в недугах души…
«Пречистая Матерь! молю – с упованьем
Будь спутницей в скорбях до гробной тиши![3]

Год минул – и узы расторгнул земные
Аркадий – и спутник закрыл ему взор
Пречистыя Девы во имя святое… (65).

Своеобразие повести Жуковского во многом рождается на пересечении точек зрения повествователя и главного героя и раскрывает общность их миропереживания. Так, например, сложный ольфакторно-акустический образ природы, созданный повествователем, почти дословно воспроизводится затем самим героем. Ср.: «Повсюду царствовало спокойствие; воздух был растворен благоуханием цветущей липы; иногда во глубине леса раздавался голос соловья или печальное пение иволги; иногда непостоянный ветерок потрясал вершины дерев». «Где

[1] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223.
[2] *Полный* церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 614.
[3] *Марьина* роща: повесть в стихах А. М<ещевского>. СПб., 1818. С. 53. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

ты, моя радость? – воскликнул печальный Услад. <...> По-прежнему благовонная липа разливает свой сладостный запах, по-прежнему звонкий соловей или пустынная иволга поют во глубине дремучего леса; а тот, кто некогда услаждался благовонием цветущей липы или, задумавшись при гласе звонкого соловья и стоне пустынной иволги, живее мечтал о своем счастии, тот уже не похож на самого себя» (IX, 51). Здесь характерное «удвоение» (параллелизм) образов липы, соловья, иволги воспринимается как художественны прием, передающий ценностное и эмоциональное единство повествователя и главного героя. Эстетический смысл этого приема связан с формирующейся в прозе Жуковского тенденцией к «персонализации повествования», которая подразумевает «не только интроспекцию нарратора в сознание персонажа, но также и перенос персональной точки зрения на уровень нарратора»[1] и воспринимается как проявление текстовой интерференции. Одновременно «удвоение» образов становится и основным текстопорождающим принципом в творчестве Жуковского, который раскрывается через параллельное развертывание образов певца и пения, присутствующего здесь образа эха, мотива отражения в воде, через использование пары героев-антагонистов и особой «центростремительной» композиции, пространственными центрами которой которой выступают два топоса – хижина Марии на берегу Москвы-реки и терем Рогдая. Другой пример: «Однажды, вечернею порою, певец играл на рожке своем, простертый на берегу источника, в виду Марииной хижины. Мария, услышав знакомые звуки, взяла кувшин и пошла за водою к светлому источнику». «Ах, Мария! – сказал наконец Услад. <...> Помнишь ли ту минуту, в которую мы встретились на берегу светлого источника? Ты пришла зачерпнуть в кувшин свежей воды, заслушалась соловья и стояла в задумчивости под тою развесистою березою…» (IX, 52, 53). Как видим, используемый здесь тот же принцип «удвоения» обнажает поэтическую «составляющую» повести и обусловливает сам способ текстопорождения, осмысляемый как на уровне отдельного текста, так и на межтекстовом уровне. В связи с этим можно предположить, что появление повести в стихах «Марьина роща» Мещевского тоже воспринимается как проявление этого «дублетного» принципа текстопорождения, как характернейшее явление межтекстовой интерференции.

На уровне авторской коммуникации содержание «Марьиной рощи» Жуковского воспринимается как результат взаимодействия культурно-исторического контекста, включая сюда его поэзию и прозу 1800-х гг., и биографического текста поэта. Так, поэтический контекст формируется

[1] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 208.

прежде всего известными стихами «на Марьину рощу», написанными, по-видимому, в конце 1802 – первой половине 1803 г., две строки из которых Жуковский цитирует в письме к И. П. Тургеневу от 11 августа 1803 г. Ср.:

Что ждет меня в дали на жизненном пути?
Что мне назначено таинственной судьбою?[1]

По замечанию Н. Н. Петруниной, объединяет эти стихи и «Марьину рощу» свойственная им обоим элегическая тональность, что позволяет исследовательнице определить повесть Жуковского как повесть-элегию[2]. Вместе с тем в повести встречаются и почти дословные текстуальные совпадения с лирикой поэта 1800–1810-х гг. Так, размышления Услада о своей близкой кончине не только усиливают общую элегическую тональность повести, но и позволяют говорить об ассимиляции в ней элегии и эпитафии как двух жанрово-стилевых поэтических форм. Ср. отрывки из повести и элегии «Сельское кладбище» (1802): «Утро взойдет, ранняя ласточка взовьется под облака, ветерок побежит по вершинам дерев, и листья осенние посыплются с шумом; тогда, Мария, <...> на краю кладбища, под сению древних берез, увидишь свежую могилу; ты устремишь на нее задумчивые взоры. «Здесь положили певца Услада», – скажут тебе сельские девушки…» (IX, 56);

Денницы тихий глас, дня юного дыханье <...>
Ни ранней ласточки на кровле щебетанье –
Ничто не вызовет почивших из гробов; <…>

Здесь пепел юноши безвременно сокрыли (I, 15, 17).

Характерное для элегии сопряжение различных временных и психологических состояний мира, преломленное в сознании рефлексирующего «я», усиливается здесь использованием шестистопного ямба с перекрестной рифмовкой, уже утратившем к этому времени свою связь с эпосом и драмой[3]. Все это позволяет говорить об элегическом лиризме как важнейшей особенности поэзии и прозы Жуковского 1800-х гг. Вместе с тем обращение к жанру эпитафии, которая в творчестве поэта принимает характер «взаимоосвещения» земной жизни с позиции небесной и небесного мира с точки зрения земного представления, не

[1] *Письма* В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 11.
[2] *Петрунина Н. Н.* Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура: Сб. ст. Л., 1987. С. 75.
[3] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 111.

только типологически сближает ее с элегией, но и придает всему произведению единое эмоционально-философское звучание.

Сюда же можно отнести и черты психологизма и автопсихологизма, встречающиеся в «Марьиной роще» и в «Песне» («Мой друг, хранитель-ангел мой», 1808). Ср. отрывки, которые свидетельствуют о взаимодействии элегического лиризма с лиризмом песенного типа в прозе и стихах поэта: «Ах! он любил ее страстно. Милый ее образ носился перед ним, когда он засыпал; он представлялся ему в сновидении; он видел его при первом блеске восходящего утра» (52);

Твой образ, забываясь сном,
С последней мыслию сливаю;
Приятный звук твоих речей
Со мной во сне не расстается;
Проснусь – и ты в душе моей
Скорей, чем день очам коснется (I, 54).

Неоднократно отмечалась связь на уровне образов, композиции и типа повествования «Марьиной рощи» и баллады «Людмила». Наконец, и сама повесть рассматривалась поэтом в качестве одного из возможных источников балладных сюжетов, о чем свидетельствует запись на нижней обложке книги стихотворений Бюргера[1]. Об отражении же автобиографических реалий в повести «Марьина роща», связанных с отношениями Жуковского и М. А. Протасовой, говорит в своей книге А. Н. Веселовский[2].

В жанровом отношении «Марьина роща» определяется поэтом как «старинное предание». Об этом он пишет в специальной публикации «Благодарность любезному издателю «Аглаи», помещенной в журнале «Вестник Европы» (1809. №16), которая является ответом на «Письмо к любезному издателю Вестника Европы» князя П. И. Шаликова по поводу замечаний читательниц на повесть «Марьина роща», опубликованное в журнале «Аглая» (1809. №7). Обращаясь к издателю «Аглаи», Жуковский пишет: «Повесть *Марьина роща* основана вся на древних рукописях и преданиях; в ней не найдете вы ни одного выражения, ни одной мысли, которая собственно принадлежала бы новому издателю; все заимствовано им из древних записок» (IX, 78–79). Статус «предания» актуализирует в повести Жуковского ее мифологическую основу, связанную с превращением имени нарицательного («роща») в имя собственное («Марьина роща»). Ср.: «<...> одно только наименование *Марьиной Ро-*

[1] *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 93.
[2] *Веселовский А. Н.* Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 110.

щи сохранено для нас верным преданием. <...> Там, где прозрачная река Яуза одним изгибом своим прикасается к роще <...> там некогда погибла несчастная Мария; там сооружена была над гробом ее часовня во имя Богоматери; там наконец и Услад кончил печальный остаток своей жизни» (63). Важно отметить, что если в мифологическом сознании лес воплощает «страх человека перед неизведанной, «неприрученной» природой», то роща воспринимается как «место созерцательных прогулок и тихого общения со сверхчеловеческими существами и силами»[1]. Как указывает В. Н. Топоров, в мифологических текстах значимой оказывается тенденция, связанная с превращением имени собственного в нарицательное, или же, напротив, нарицательного – в собственное, что приводит к его одновременной сакрализации и мифологизации[2]. В «Марьиной роще» Жуковского присутствуют обе эти тенденции. Если апеллятив «роща» становится в конце повести именем собственным, то собственное имя главного героя «Услад» в известном смысле воспринимается уже как нарицательное, воплощая определенную поведенческую модель жертвенной любви, связанную как с личностью самого автора, так и с появлением в его творчестве конца 1800-х гг. нового типа лирико-биографического героя, представленного в таких стихотворениях, как «Гимн», в посланиях «К Нине», «К Филалету», в «Счастии (из Шиллера)». Ср., например, отрывок из «Марьиной рощи»: «Нет, – воскликнул Услад, – я не могу дышать в разлуке с нею; где бы я ни был, везде мой жребий – угаснуть в любви, увянуть в страдании; <...> Ах, видя, как другой владеет моим счастием, скорее умру с печали» (IX, 56), – и из послания «К Филалету»:

Когда б всех благ земных, всей жизни приношеньем
Я мог – о сладкий сон! – той счастье искупить,
С кем жребий не судил мне жизнь мою делить!..
Когда б стократными и скорбью и мученьем
За каждый миг ее блаженства я платил:
Тогда б, мой друг, я рай в сем мире находил
И дня, как дара, ждал, к страданью пробуждаясь (I, 60).

Здесь и послание, написанное «рефлексивным» шестистопным ямбом, и повесть воспринимаются как своего рода авторские комментарии к отдельным произведениям Жуковского, обнажающим устойчивое элегическое «ядро» его творчества. В этой связи не случайно Л. Я. Гинзбург пишет о том, что «элегическая поэтика – поэтика узнавания. И тра-

[1] *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 226–227.
[2] *Топоров В. Н.* Имена // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 508.

диционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств»[1].

С жанровой формой «старинного предания» оказывается внутренне связано и усложнение функции повествователя в повести «Марьина роща». Это усложнение заключается не только в рассказе о произошедших некогда событиях, но и в сопряжении истории и современности, что раскрывается через особые внефабульные элементы, включенные в повесть. Так, говоря о местоположении терема Рогдая, повествователь в скобках отмечает: «Он был построен на крутой горе – там, где ныне видим зубчатые стены Кремля, великолепные чертоги древних русских царей, соборы с златыми главами и колокольню Иван-Великий» (IX, 50–51).

Итак, поэтическая «составляющая» в повести Жуковского «Марьина роща» рождается в результате мировоззренческой и эстетической близости восприятия мира автором, повествователем, главными героями, героями-рассказчиками и раскрывается как через «оживление» семантики личных имен, так и через «персонализацию повествования», связанную с отражением образной системы лирики Жуковского 1800-х гг. в нарративной структуре повести, в психологии и речах персонажей. Так формируется поэтическая структура в прозаической повести Жуковского, в которой происходит многократное преломление авторского «я» в «другом я» в соответствии с главным поэтическим принципом изображения героя.

Если обратиться теперь к содержанию стихотворной повести Мещевского, то оно оказывается тождественным «Марьиной роще» Жуковского и основным мотивам и образам его лирики 1800–1810-х гг. Так, например, описание расставания Услада и Марии в повести Мещевского получает соответствие и в повести «Марьина роща», и в строках из послания «К Нине» Жуковского. Ср.:

Когда озлатятся струистые волны,
Ты придешь на брег сей – Усладом полна…
Душа его будет летать над тобою!
Глас верного сердца в ночном ветерке
Сольется, Мария, с твоею душою…
Тень друга ты в сладкой обнимешь тоске! (16)
(А. И. Мещевский «Марьина роща»);

«Когда взойдет луна, <…> когда озлатятся струистые волны, приди на берег источника и думай об Усладе: душа его будет над тобою. В каждом приятном звуке, с которым прольется в душу твою сладостная уны-

[1] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 29.

лость, внимай нежному голосу его сердца» (53) (В. А. Жуковский «Марьина роща»);

Знай, Нина, что друга ты голос внимаешь,
Что он и в веселье и в тихой тоске
С твоею душою сливается тайно (I, 56).
(В. А. Жуковский «К Нине»).

Здесь четырехстопный амфибрахий стихотворной повести Мещевского и послания Жуковского «К Нине» не только соответствует их общей элегической тональности, но и подчеркивает внутреннюю ритмичность отрывка из повести, в котором параллельные придаточные предложения, однородные сказуемые, инверсия передают градацию эмоционального состояния главных героев.

Повесть Мещевского оказывается внутренне созвучна и таким стихотворениям Жуковского, как «Песня» («О милый друг! теперь с тобою радость!..»), «Певец», «Славянка», «Там небеса и воды ясны!..». «Марьина роща» Мещевского во многом проецируется и на поэтику баллад Жуковского 1810-х гг., в которых используется сюжет «разлученных влюбленных» («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа») и сюжет «преступления и наказания» («Варвик», «Адельстан»). В этой связи в стихотворной повести Мещевского усилен в сравнении с повестью Жуковского мотив невинной жертвы, который проецируется, возможно, на обстоятельства личной биографии автора. Ср.: «…брак-сокрушитель // Страдалицу в жертву Рогдаю принес», «Сидела – как жертва, на смерть обреченна!», «…задумчив, с грозой подозренья // Дрожащую жертву свою озирал», «Здесь юную жертву и ночь и денница // У чистой иконы встречали в мольбах», «Страдалицу вижу в крови – на земли».

Как видим, варьирование известных лирических и балладных сюжетов Жуковского в повести Мещевского приводит к их вторичной мифологизации, что обусловлено и новым этапом в развитии русского романтизма в конце 1810-х гг., и усилением учительного, дидактического начала в стихотворной повести через активное обращение к религиозной образности и молитвенному дискурсу. С другой стороны, внутренняя связь повести Мещевского с балладами Жуковского активизирует фольклорное начало в ней, что выражается в широком использовании особых синтаксических конструкций с приложениями и поэтических сентенций, которые во многом мотивированы «народной» точкой зрения повествователя. Ср.: «Касатки-певицы», «дух-мститель Услада», «брак-сокрушитель», «ревность-убийца», «ангел-хранитель», «любовь-сокрушитель», «изменница-сила», «товарищ-тоска», «убийца-печаль»,

«каратель-гром», «дух-путеводец»; «И счастья в замену – мы горем богаты», «Где золото кормчий – там пристани нет», «С любовью разлука – с душою расстанье», «Мир сердца – к забвенью минувшего путь». Наконец, ориентация Мещевского на известные сюжеты баллад и лирических стихотворений Жуковского обусловила его интерес не столько к событиям, лежащим в основе произведения, сколько к самой ситуации повествования, рассказа о них. Это предопределило и особенности жанровой природы его произведения – «повести в стихах», и характерную надличностную точку зрения повествователя. Отсюда его главная функция видится в причастности к самому событию рассказывания и в отличие от повести Жуковского не дает основания говорить о «персонализации повествования» и образа повествователя в ней. В этой связи не случайно в своей повести Мещевский опускает сюжет, связанный с превращением рощи на берегу реки Яузы в Марьину рощу.

Итак, стихотворная повесть Мещевского «Марьина роща» рождается в результате ее взаимоналожения, совмещения с одноименной прозаической повестью Жуковского и с поэтической системой его лирики 1800–1810-х гг. По отношению к Жуковскому Мещевский выступает одновременно и читателем «Марьиной рощи», и автором ее поэтического переложения, и создателем оригинального межтекстового целого в русской литературе 1810-х гг. В результате формируется особая система художественной образности, отражающая общую тенденцию романтической литературы к освоению новой национальной мифологии и новых поведенческих текстов. Само же взаимодействие прозаической повести Жуковского и повести в стихах Мещевского рассматривается как характернейшее явление межтекстовой интерференции, раскрывающее не только особенности возникающего диалога между поэзией и прозой, но и диалога художественных сознаний и поэтических систем.

2.3. ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В КНИГЕ В. А. ЖУКОВСКОГО «БАЛЛАДЫ И ПОВЕСТИ»

Как известно, в 1831 г. двумя изданиями выходит поэтический сборник Жуковского «Баллады и повести». Первое издание состоит из двух частей, цензурное разрешение первой части от 7 июня 1831 г., второй – от 21 июля 1831 г. Первая часть включает в себя баллады, созданные в период с 1808 по 1822 г., вторая – баллады и повести, написанные в основном в 1831 г. В первую часть входят 20 баллад, она открывается балладой «Алина и Альсим» (1814), а завершает ее «старинная повесть в

двух балладах» «Двенадцать спящих дев» (1810–1817). Во вторую часть вошли 18 произведений, среди них 12 баллад, созданных в 1828–1831 гг., за исключением «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», написанной в 1814 г., и 6 повестей, датируемых 1821–1831 гг. Первым произведением второй части становится баллада «Торжество победителей» (1828), заключительным – повесть «Две были и еще одна», входящая в «Дедушкины рассказы». Отметим, что ко второй части первого издания дается следующее примечание: «Пьесы, означенные звездочками, не были напечатаны в последнем издании стихотворений г-на Жуковского»[1]. Таких пьес оказалось 15.

Второе издание имеет цензурное разрешение от 21 июля 1831 г. и включает в себя всего 15 произведений. Это те из них, которые были отмечены звездочками во второй части первого издания и не вошли в третье прижизненное собрание стихотворений Жуковского 1824 г. Второе издание состоит из 12 баллад и 3 повестей, к которым относятся «Неожиданное свидание», «Перчатка» и «Две были и еще одна». Кроме того, в этом издании сохраняется жанровый подзаголовок «Повести» и отсутствует подзаголовок «Дедушкины рассказы». Как справедливо отмечает современный исследователь, художественное единство сборника «Баллады и повести» Жуковского «принципиально различно в каждом издании. В первом – это единство противоположностей, жанровых инвариантов, единство и развитие поэтической индивидуальности в пределах различных периодов творчества. Во втором – единство мироощущения, общность поэтики, книга итогов»[2].

Первое издание позволяет осмыслить творчество Жуковского в диахронической перспективе, охватывающей примерно два десятилетия, с 1808 по 1831 г., и сопоставить три этапа в балладном творчестве поэта: 1808–1814, 1816–1822, 1828–1833 гг. Обе части первого издания предлагают читателю своеобразную «энциклопедию» возможных балладных сюжетов. Среди них сюжет встречи невесты с мертвым женихом / жениха с мертвой невестой («Людмила», «Светлана», «Замок Смальгольм», «Доника», «Алонзо», «Ленора»); сюжет преступления и наказания героя («Адельстан», «Ивиковы журавли», «Варвик», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Алина и Альсим», «Мщение», «Три песни», «Двенадцать спящих дев», «Замок Смальгольм», «Суд божий над еписко-

[1] *Жуковский В. А.* Баллады и повести: В 2 ч. СПб., 1831. Ч. 2. С. 264.

[2] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 184.

пом», «Покаяние»); сюжет животворящей / обреченной любви («Пустынник», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа», «Рыцарь Тогенбург», «Узник», «Жалоба Цереры»); сюжет сбывающегося пророчества («Кассандра», «Ахилл», «Граф Гапсбургский», «Королева Урака и пять мучеников»); сюжет борьбы темных сил за душу героя («Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», «Гаральд», «Лесной царь», «Двенадцать спящих дев», «Доника»); сюжет испытания героя («Людмила», «Кубок», «Поликратов перстень», «Ленора», «Отрывки из испанских романсов о Сиде»); сюжет подведения итогов истории («Торжество победителей»). Отметим, что в произведениях первой части широко представлены первые пять балладных сюжетов, во второй же появляются два новых – сюжет испытания героев счастьем / несчастьем, славой, любовью, воинскими подвигами и сюжет подведения итогов истории. Кроме того, во второй части возрастает количество баллад, в которых используются одновременно несколько сюжетов. Это, например, баллада «Алонзо» с сюжетом встречи жениха с мертвой невестой и сюжетом животворящей любви или баллада «Доника», где конструктивную роль играют сюжет власти над человеком темных сил и сюжет венчания жениха с мертвой невестой. Сюда же можно отнести и баллады, в которых многократно варьируется один и тот же сюжет: сюжет испытания и сюжет искупления вины героем, как, например, в «Кубке», «Покаянии» и «Отрывках из испанских романсов о Сиде». Таким образом, во второй части «Баллад и повестей» происходит заметное усложнение сюжетной структуры баллад, что воспринимается как органичный переход к опубликованным здесь стихотворным повестям. В дальнейшем сюжеты баллад Жуковского трансформируются в эпические романные сюжеты в творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, служат своего рода поэтическим «прологом» к сюжетостроению русской прозы второй половины XIX в.[1]

Проследим развитие отдельных балладных сюжетов в обеих частях первого издания. Так, в балладе «Алина и Альсим», которой открывается первая часть сборника, основной сюжет – обреченная любовь – дополняется конструктивным сюжетным мотивом преступления и наказания героя. В этом смысле «Алина и Альсим» является своеобразным

[1] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 325–344; *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления. («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–258.

прологом не только ко всему двухчастному изданию «Баллад и повестей», но и к балладам, в которых названные сюжеты получают дальнейшее развитие. Так, уже в «Пустыннике» любовный сюжет раскрывается в своей противоположной ипостаси как сюжет животворящей любви, основанный на воссоединении любящих. Затем в «Рыцаре Тогенбурге» ситуация безответной любви получает символический смысл, передающий состояние мира через состояние человеческой души, «равной себе в жизни и смерти»[1]. В двух следующих балладах – «Эльвина и Эдвин» и «Узник» – внутренняя конфликтность сюжета обреченной любви получает разрешение через возможную встречу героев в ином мире, а в «Эоловой арфе» уже состоявшаяся «там» встреча двух любящих воспринимается как органическое развитие и завершение их земного чувства. Наконец, в «Алонзо» два противоположных варианта этого сюжета соединяются – любовное пение Алонзо воскрешает умершую Изолину и в то же время обрекает его на одинокое странствование в загробном мире. Своеобразным же философским эпилогом развития этого сюжета в сборнике становится «Жалоба Цереры», в которой чувство животворящей любви матери к дочери вписывается в природные и космические законы бытия и соединяет подземный, земной и небесный миры. Можно сказать, что в этих балладах изображается «не смерть сама по себе, как финал сюжета и жизни, а человек между жизнью и смертью»[2], в котором акцентируется экзистенциальная составляющая его сознания. Такое раскрытие данного сюжета передает противостояние онтологической и социальной художественных картин мира, формирующихся в этом жанре, усиливает эпический потенциал баллады и приводит к ее внутренней трансформации.

Эта трансформация касается прежде всего субъектной структуры баллады. Балладе как лироэпическому жанру свойственны такие формы выражения авторского сознания, какие присутствуют в стихотворениях с повествователем и с героем ролевой лирики. Баллады, в которых основным субъектом речи выступают либо только повествователь («Мщение», «Гаральд», «Доника», «Старый рыцарь», «Братоубийца»), либо только ролевой герой («Жалоба Цереры»), представляют собой два крайних полюса развития балладного жанра. Между ними располагаются баллады, в которых повествователь и ролевой герой последовательно

---

[1] *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья…» // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг совершив: о судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 192.

[2] *Серман И.* К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 171.

сменяют друг друга. При этом некоторые из них в большей степени тяготеют к стихотворениям с повествователем («Эльвина и Эдвин», «Рыцарь Тогенбург», «Алонзо», «Суд божий над епископом»), другие – к стихотворениям с ролевым героем, близким по форме к лирическому монологу («Кассандра», «Ахилл»). Повествование в балладах ведется всегда от 3-го лица, иногда в них используется сказовая манера, раскрывающая причастность повествователя к описываемым событиям («Баллада о старушке», «Двенадцать спящих дев», «Покаяние»). Часто в повествование включается и рассказ героя, как, например, в «Пустыннике», «Балладе о старушке», «Алине и Альсиме», «Вадиме», «Графе Гапсбургском», «Кубке», а также драматизированный и психологизированный диалог героев, акцентирующий песенную природу лиризма Жуковского и, по верному замечанию Н. Н. Петруниной, песенное изображение истории.

В балладах с сюжетом животворящей / обреченной любви важная роль отводится монологу-исповеди героя, который сближает его с героем ролевой лирики. Это монолог Альсима в «Алине и Альсиме», Мальвины в «Пустыннике», песня узницы в «Узнике». Через эти монологи раскрывается несовпадение онтологической и социальной картин мира, преломляющееся в сознании героев. Так, основу онтологической картины мира в балладах Жуковского составляют образы души, любви, Творца, природы, покоя, неба. В основе же социальной картины мира лежат понятия судьбы, долга, «земных благ». Столкновение этих противоположных мировоззренческих систем раскрывает философско-эстетическую основу двоемирия и особенности развития метасюжета в сборнике «Баллады и повести». Кроме того, монолог героя, воспринимаемый как «рассказ в рассказе», как малое повествование в границах большого повествовательного целого, обнажает сам этот прием и раскрывает генетическую близость поэтического монолога с прозаическим монологом, подробно описанным в риториках И. С. Рижского, А. Ф. Мерзлякова, Н. Ф. Кошанского. Важно отметить, что этот прием выполняет сходные функции и в прозаическом произведении, и в балладе. Одна из них – сюжетообразующая, когда рассказ персонажа служит своеобразной экспозицией к описываемому действию, замедляя его движение, или восполняет сюжетные лакуны в нем. Также прием «рассказа в рассказе» выступает и в качестве психологической автохарактеристики героя, как, например, в «Узнике». Наконец, этот прием используется в организации нарративной структуры баллады, раскрывая эмоциональное и функциональное единство автора, повествователя и героя в ней. Дальнейшее развитие этого художественного приема приобретает жанрообразующий характер и приводит к изменению самой формы баллады, к появлению

баллады-монолога с ролевым героем, какова, например, «Жалоба Цереры», по-своему завершающая развитие баллад с сюжетом животворящей / обреченной любви в сборнике «Баллад и повестей» в двух частях.

Баллады с сюжетом преступления и наказания имеют несколько иную внутреннюю организацию. Это объясняется тем, что в некоторых из них появляются дополнительные сюжетные ходы, связанные с архетипом договора человека с дьяволом («Баллада о старушке», «Адельстан», «Громобой», «Рыцарь Роллон») и с мотивом искупления вины и покаяния героя («Громобой», «Вадим», «Покаяние», «Братоубийца»). Баллады с этим сюжетом получают воплощение в двух противоположных жанровых разновидностях: в балладе-миниатюре с одним субъектом речи – повествователем, как, например, в «Мщении», и в стихотворной повести в двух балладах «Двенадцать спящих дев» с универсальной сюжетной и полисубъектной организацией, включающей в себя, как известно, общее посвящение, два специальных посвящения – А. А. Воейковой в «Громобое» и Д. Н. Блудову в «Вадиме» – и три стихотворных эпиграфа. Внутренний драматизм этой группы баллад передается через многочисленные диалоги, в то время как монолог-исповедь присутствует только в «Балладе о старушке».

По верному замечанию И. М. Семенко, все 39 баллад Жуковского, в том числе и баллады, опубликованные в первом издании «Баллад и повестей», несмотря на их сюжетное многообразие, «представляют собой монолитное целое, художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством»[1]. Это смысловое единство основано на сопряжении судеб человека и человечества в истории, отсюда важную роль в балладах играет образ пути, непосредственно соотносимый с философией судьбы. Ср.: «Спешил, *с пути* прохожий совратяся, // На Ирлингфор взглянуть, // И, красотой картин его пленяся, // Он забывал свой *путь*» («Варвик»); «Все предчувствуя и зная, // В страшный *путь* сама иду» («Кассандра»); «Сей полуночный мрачный пришлец // Был не властен прийти: он убит на *пути*» («Замок Смальгольм»); «Мертвый с девицею мчится; // *Путь* их к келье гробовой» («Людмила»); «Из окна широкий *путь* // Виден сквозь тумана» («Светлана»); «Смотрит вдаль – там с колесницей // На *пути* Приама зрит» («Ахилл»); «Он все на юг; он по полям // *Путь* новый пробивает» («Двенадцать спящих дев»); «Окончен *путь*; исполнен срок» («Ленора»); «Пять чернецов в далекий *путь* идут; // Но им назад уже не возвратиться» («Королева Урака и пять мучеников») (во всех цитатах курсив наш. – *И. П.*). Важно отметить, что в балладах Жуковского выстраивается определенная парадигма пути-

[1] *Семенко И. М.* В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 19.

судьбы, включающая в себя и движение героя в реальном пространстве и времени, и его внутреннее испытание-преображение. В этой связи кажется закономерным, что пространственные образы у поэта «расшифровываются временным кодом»[1]. Образ пути выступает здесь и аналогом небесного зова, и преодолением власти смерти над человеком, и символом мифологического древа, соединяющем вертикальное и горизонтальное, внешнее и внутреннее пространство.

Если посмотреть на первое издание «Баллад и повестей» с интересующей нас точки зрения[2], то нужно отметить следующее. Некоторые баллады сопровождаются особыми прозаическими примечаниями автора, обнажая диалог между поэзией и прозой в рамках гипертекстуального образования. Это баллады «Людмила», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл». Примечания к балладам включают в себя как отдельное поясняющее слово, например в «Людмиле», так и несколько прозаических фрагментов, например в «Ивиковых журавлях» и «Ахилле». Известно, что примечания встречаются в основном в «античных» балладах, где передают своеобразие «местного колорита» и особенности психологии и сознания героев. Благодаря прозаическим примечаниям, образующим вместе с балладами сложное гипертекстуальное целое, начинает во многом видоизменяться поэтическая картина мира в обеих частях этого издания. Эстетической основой изменяющейся картины мира в книге «Баллады и повести» становится усложнение категории автора, который представлен здесь не только в качестве автора-творца всего сборника и отдельных баллад, но и одновременно в качестве автора-читателя и автора-комментатора. Отсюда внутри баллад и в сборнике в целом возникают дополнительные эстетические связи, обусловленные дифференциацией образа автора, а также усложнением внутритекстовых и метатекстовых отношений.

Работа Жуковского над текстами примечаний свидетельствует о его стремлении не только раскрыть определенные мифологические реалии, но и эстетически удвоить через прозаические фрагменты сюжетную и психологическую основу баллад. Например, к балладе «Кассандра» автором было написано два предисловия. Одно из них было опубликовано в «Вестнике Европы» при первом издании баллады, другое – в первом прижизненном собрании стихотворений Жуковского, вышедшем в

---

[1] *Долгушин Д. В., священник*. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 170.

[2] *Поплавская И. А.* Диалог поэзии и прозы в сборнике В. А. Жуковского «Баллады и повести» (статья первая) // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. Филология. 2009. №2 (6). С. 59–77; *Диалог* поэзии и прозы в сборнике В. А. Жуковского «Баллады и повести» (статья вторая) // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. Филология. 2009. №3 (7). С. 76–83.

1815–1816 гг., которое повторялось затем во всех последующих изданиях. Ср. вариант «Вестника Европы»: «Читателям известно, что Ахиллес, сын богини Фетиды и Пелея (почему он и называется здесь Пелидом), в ту самую минуту, когда он стоял перед брачным алтарем с Поликсеною, дочерью Троянского царя Приама, убит Парисом, которого стрелою управлял Аполлон. Кассандра, сестра Поликсены, будучи жрицею Аполлона, имела нечастный дар предвидеть будущее»[1] и первого собрания стихотворений поэта: «К а с с а н д р а – дочь Приама и Гекубы. Аполлон одарил ее предвидением. По разрушении Трои досталась она на часть Агамемнона и вместе с ним погибла от руки Эгиста. Стихотворец представил ее в ту самую минуту, когда совершается брак Ахилла (названного здесь П е л и д о м по отцу его Пелею) с Поликсеною, младшей дочерью Приама. Она слышит торжественные песни и в то же время предвидит ужасный конец торжества. Известно, что Ахилл перед самым алтарем брачным умерщвлен Паридом, которого стрела направлена была Аполлоном»[2]. Как видим, в первом примечании главная роль отводится пояснению сюжетной кульминации баллады – смерти Ахилла от руки Париса во время его бракосочетания с Поликсеною. Также это примечание выполняет и фатическую функцию в журнале, о чем свидетельствует непосредственное обращение автора к читателям. Второе примечание в большей степени связано с внутренним сюжетом баллады – раскрытием сложного психологического состояния героини, передаваемого через контраст «торжественных песен» и предчувствия «ужасного конца». Актуализация автором внутреннего сюжета во многом объясняет и включение в примечание общих сведений о жизни и смерти Кассандры, а также эстетически предваряет восприятие этой баллады как баллады-монолога, баллады-исповеди.

Другой тип диалогических отношений между поэзией и прозой связан с явлением межтекстовой интерференции, когда один и тот же текст существует одновременно и в поэтическом, и в прозаическом варианте. Этот тип связи возникает, в частности, в балладе «Светлана». Известно, что для занятий с великой княгиней Александрой Федоровной, которые должны были состояться 10 и 12 октября 1818 г., Жуковский перелагает две первые строфы «Светланы» прозой по-русски и одновременно по-немецки. Вот этот текст: «Один раз в Крещенский вечерок девушки гадали: сняв с ноги башмачок, бросали его за ворота; пололи снег; слушали под окном, кормили счетным зерном курицу; топили ярый воск; клали золотой перстень, изумрудныя серьги в чашу с чистою водою; разстилали белый плат и пели в лад над чашей подблюдныя песенки.

[1] *Вестник* Европы. 1809. №20. С. 258.
[2] *Стихотворения* Василия Жуковского: В 2 ч. СПб., 1815–1816. Ч. 2. С. 324–325.

Тускло светится луна в сумерке тумана, молчалива и грустна милая Светлана. «Что с тобой подруженька? Вымолви словечко! Слушай круговой песни; вынь себе колечко. Ты красавиц кузнец, ск<уй> мне злат и нов венец, скуй златое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налое»[1].

Своеобразие художественной образности в этом прозаическом отрывке во многом определяется субъектом речи – эпическим повествователем, который соединяет две противоположных позиции: «сообщающую» и «сценическую», точнее, раскрывает градацию перехода от «сообщающей» точки зрения к «сценической». При этом если «сообщающая» позиция реализуется через определенную дистанцированность повествователя по отношению к описываемому событию, как, например, в первом абзаце, то «сценическая», напротив, стремится к сближению субъекта изображения с действующим лицом, персонажем. Здесь во втором абзаце намечается уже движение через диалог к внутреннему миру героини. Следующая затем третья строфа представляет в поэтическом тексте прямую ответную реплику Светланы («Как могу, подружки, петь? // Милый друг далеко»), в которой субъектная сфера героини оказывается сближенной с субъектной сферой героя ролевой лирики. В прозаическом же варианте сохранились лишь первые два абзаца, а третий абзац, будь он изложен прозой, раскрывал бы «сценическую» позицию эпического повествователя, совпадающую с прямой речью героини. Таким образом, можно сказать, что в прозаическом фрагменте «Светланы» важная роль отводится категории повествователя и смене типов повествования, раскрывающих разную степень близости / удаленности повествователя по отношению к описываемым событиям.

Поэтическая же баллада как лироэпическое жанровое образование отличается особой организацией субъектной сферы. В ней активную роль играют и повествователь, максимально приближенный к образу автора, и герой, эстетическая позиция которого во многом сближается с позицией героя ролевой лирики. И повествователь, и герой, соотносимый с героем ролевой лирики, вместе формируют в балладе подвижную полицентрическую основу жанра. При этом своеобразие позиции повествователя в балладном жанре видится в том, что он занимает одновременно и внешнюю позицию, и позицию внутренней причастности к описываемому событию, к герою и к читателю, которая раскрывается через пейзажные включения, психологические диалоги и монологи героев, через ситуацию «рассказа в рассказе», а также через строфиче-

[1] Цит. по: *Киселева Л. Н.* Жуковский-педагог // Пушкинские чтения в Тарту 3. Тарту, 2004. С. 227–228. Прим. 44.

скую и ритмико-мелодическую структуру стиха. Так, в «русской» балладе «Светлана» сознание повествователя во многом сориентировано на сознание главной героини и читателя, что передается системой восклицательных и вопросительных предложений и обращений («Ах! Светлана, что с тобой? // В чью зашла обитель?»; «Где ж?.. У зеркала, одна // Посреди светлицы»), выразительными многоточиями («Чуть Светлана дышит… <…> Занялся от страха дух…»), психологической детализацией, переданной стихами, заключенными в скобки («Села (тяжко ноет грудь) // Под окном Светлана»). Использование четырнадцатистрочной строфы с разностопным хореем усиливает сказово-повествовательное начало и в то же время выразительно передает быструю смену сюжетных ситуаций и эмоциональных состояний героини.

Посвящение к балладе, связанное с именем А. А. Протасовой, заключительные строфы, обращенные к ней же, свидетельствуют об особой интимности отношений между автором, адресатом посвящения, повествователем, героиней и читателем. Благодаря посвящению и эпилогу, которые носят одновременно и личный, биографический, и метатекстуальный характер, в «Светлане» наблюдается такое эстетическое явление, как удвоение ее собственной структуры. Это удвоение касается как сюжета баллады, так и образов повествователя и героини. Как известно, центральный эпизод произведения – встреча невесты с мертвым, а затем живым женихом – повторяется в балладе дважды: сначала во сне героини, а потом – наяву. Далее в эпилоге происходит усложнение образа повествователя. С одной стороны, он наделяется определенными автобиографическими чертами, что позволяет говорить о присутствии здесь уже персонифицированного образа повествователя, представленного через лирическое «я». Этот персонифицированный повествователь заметно отличается от повествователя в основной части произведения тем, что имеет определенные черты личностной, персональной выраженности. С другой стороны, лирический повествователь выступает в эпилоге и в функции метаповествователя, в функции поэтического интерпретатора баллады, в которой главное внимание сосредоточено на религиозно-философской категории Провидения, представленной через поэтическую сентенцию. Ср.: «Вот баллады толк моей: // Лучший друг нам в жизни сей // Вера в провиденье». Одновременно в эпилоге возникает еще один образ – образ лирической героини, биографически соотносимый с А. А. Протасовой. Лирическая героиня эпилога оказывается внутренне близка образу Светланы как героини ролевой лирики, а также и образу лирического повествователя. Не случайно впоследствии А. А. Протасова вошла в русскую литературу под именем Светланы, которое одновременно стало и прозвищем самого Жуковского в

«Арзамасе». Так поэт сумел уловить здесь «хрупкое единство Жизни и Поэзии, выразив его в принципе игры»[1]. Вместе с тем эстетически и структурно лирическая героиня эпилога и ролевая героиня основной части баллады существенно отличаются. Такая сложная сюжетная и субъектно-объектная организация баллады «Светлана» вместе с ее прозаическим фрагментом и с известным стихотворением «Светлане» («Хочешь видеть жребий свой»), которое прочитывается как своеобразный второй эпилог к балладе, позволяет говорить о поэмном и романном потенциале этого произведения, связанном с удвоением его структуры. Как известно, образ моделируемого мира в поэме и романе, основанный на принципе последовательного присоединения героев, мотивов, сюжетных ситуаций, дублируется затем в самой структуре поэмы и романа, традиционно включающих в себя посвящение, предисловие, основную часть, эпилог, примечания, а также сложную систему взаимоотражающихся образов. Такой параллелизм содержательного и структурного планов, наблюдаемый в поэме и романе, присутствует и в балладе «Светлана», рассмотренной в единстве с непосредственно примыкающими к ней другими текстами, включая сюда прозаический фрагмент баллады «Светлана», стихотворение «Светлане», баллады «Людмила» и «Ленора».

Прозаический субстрат в балладах Жуковского становится значимым и при создании отдельных произведений. Так, например, сохранились два прозаических плана поэта к балладе «Светлана». Один из них опубликован Ц. С. Вольпе, отдельные фрагменты другого – Р. В. Губаревой[2]. Полностью же второй план дается в комментариях к балладе «Светлана» в 3-м томе Полного собрания сочинений и писем В. А. Жуковского в 20 томах[3], а также в коллективной монографии «Эстетика и поэтика переводов В. А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики»[4]. Первый их них представляет собой фабульный набросок будущей баллады. Ср.: «Описание гаданья – приход жениха – отъезд – изобр.<ажение> путешествия – избушка на равнине – исчезает – изображение мертвеца – голубок – пение за дверьми – стук в

---

[1] *Канунова Ф., Ветшева Н.* Светлана: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 288.

[2] *Губарева Р. В.* «Светлана» Жуковского. (Из истории русской баллады) // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1963. Т. 245. С. 183–184, 191–192, 195.

[3] *Канунова Ф., Ветшева Н.* Светлана: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 286–287.

[4] *Канунова Ф. З., Айзикова И. А., Никонова Н. Е.* Эстетика и поэтика переводов В. А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 261–262.

двери – просыпается – свет утренний – унылость – весть о смерти»[1]. Как указывают современные комментаторы, в этом плане последовательно чередуются сцены описания (описание гаданья, изобр.<ажение> путешествия, избушка на равнине, изображение мертвеца), действия (приход жениха, отъезд, стук в двери) и состояния (унылость)[2]. Впоследствии эта ритмико-содержательная основа первого прозаического плана сохранится и во втором плане – наброске, и в основном тексте баллады. Также важно отметить и присутствующие в этом плане символические образы (голубок, весть о смерти), и образы, имеющие визуальную и акустическую природу (избушка на равнине, изображение мертвеца, голубок, пение за дверьми, стук в двери) и обладающие повышенной эмоциональной действенностью. Второй план представляет собой уже детальную разработку основного сюжета баллады. В нем значительное внимание уделяется передаче различных психологических состояний главной героини, которая названа здесь Ольгой. Ср.: «Ольга сидит задумавшись, мысли ее с милым другом <…> страх уступил радости <…> милый друг молчит, бледен и уныл – Ольга посматривает на него с робостью, обнимает его <…> Ольга одна у избушки, боится отпереть <…> идти вперед страшно <…> возненавидела свет, заключает себя в монастырь»[3]. Кроме того, в этом плане уже присутствует песенное начало, раскрывающее важнейшие особенности лиризма Жуковского и одновременно служащее для передачи поэтической стилизации русского святочного гадания. Ср.: «… песни перстню поют – кому вынется, тому сбудется <…> заунывные голоса запели венчальные песни»[4]. Для создания национального колорита и национального характера Жуковский вводит в план зимний пейзаж и акцентирует внимание на религиозности героини. Сюжетное движение во втором плане, а затем и в балладе «Светлана» организовано вокруг нескольких семантических центров: это гадание, явление жениха, ночная поездка вдвоем, церковь, избушка, узнавание жениха-мертвеца, пробуждение, которые служат для передачи эпической основы баллады.

Впоследствии эти сюжетные центры наполняются уже в самой балладе лирическим звучанием, преломляясь через внутреннее состояние лирической героини. Если во втором плане основные сюжетные события и события эмоциональной жизни героини представлены последовательно, то в окончательном тексте баллады они подаются одновременно

---

[1] *Жуковский В. А.* Стихотворения: В 2 т. Л., 1939–1940. Т. 1. С. 390.
[2] *Канунова Ф., Ветшева Н.* Светлана: комментарий // Там же. С. 287.
[3] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 286–287.
[4] Там же.

с нескольких точек зрения: внешней и внутренней, литературной и биографической, приобретая общую эстетическую завершенность в рамках четырнадцатистрочной строфы. Тот же принцип трансформации последовательных событий в завершенное эстетическое целое в рамках отдельной строфы наблюдается и в работе Жуковского над сохранившимися планами и основными текстами баллад «Эолова арфа», «Вадим», «Узник», «Покаяние»[1]. Таким образом, можно сказать, что прозаическая основа балладных планов Жуковского получает поэтическую конкретизацию в основном тексте, в котором сохраняются образность и внутренний ритм планов, соединение отдельных фрагментов по принципу контраста и параллелизма, чередование описаний, повествований и поэтических сентенций. В окончательном тексте происходит своеобразная ассимиляция прозаических планов стихом, своего рода эстетическая трансформация прозаических претекстов в поэтическое художественное целое.

В повестях, помещенных во второй части первого издания «Баллад и повестей», разрабатываются те же сюжеты, что и в балладах. Это сюжет испытания героя в «Пери и ангеле», «Шильонском узнике», «Перчатке», сюжет преступления и наказания героя в «Красном карбункуле», сюжет встречи невесты с мертвым женихом в «Неожиданном свидании». В «Двух былях и еще одной» происходит заметное усложнение сюжетной основы произведения: здесь сюжет испытания соединяется с сюжетом преступления и наказания героя в историях Эми и Каспара и затем дополняется игровым сюжетом откровения героя в были о Каннитферштане. Общность сюжетной основы баллад и повестей в двух частях дополняется системой курсивов, встречающихся как в балладах, так и в отдельных повестях. Через систему курсивов раскрывается в этом сборнике Жуковского поэтическая философия «веселого *вместе*» и «жестокого *розно*», которая становится своего рода метасюжетом в балладах, посвященных описанию обреченной любви, а также в повести «Пери и ангел»[2]. Важнейшая особенность этой философии видится в несовпадении ее идеального и реального наполнения, предполагаемого и реализуемого планов, что на уровне поэтики представлено мотивами встречи-разлуки, а также образами жизни и смерти. В ней абсолютное тождество «я» и «другого «я», их изначальная предназначенность друг другу, осознаваемые через категорию «счастливого *вместе*», противостоят хаотичности, раздробленности окружающего мира, определяемого

---

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 321–322, 339–346, 369–370, 418.

[2] *Лебедева О. Б.* Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 424.

в этой поэтической системе как «жестокое *розно*». «Ср.: «Минутная радость // Веселого *вместе*, помедли, постой»; «В нем голос: *навеки прости!* говорил» («Эолова арфа»); «*Вам розно быть!* вы им сказали, – // Всему конец» («Алина и Альсим»); «Где тот, кого *своим* звала?» («Узник»); «И делит с тайной он звездой // Страданье; <…> Ему в ней светится *она*»; «И надежда: *завтра то же!* // Услаждала сон» («Рыцарь Тогенбург»); «И не промолвит глас родного // Ему того *прости* святого…» («Пери и ангел»).

Эти поэтические формулы Жуковского одновременно появляются и в его дерптских письмах-дневниках 1814–1815 гг. и в переписке поэта с А. П. Елагиной (Киреевской). В них благодаря автоцитации и лейтмотивным образам возникает внутреннее родство поэтических произведений, дневниковых прозаических и эпистолярных фрагментов, основанное на интертекстуальных связях. Ср.: «Какое горькое сиротство в этом слове – *быть розно с тобою*»; «О! это слово: *розно*! Как оно раздирает душу!»; «Это жестокое *розно* можно украсить: все, все употреблю на то, чтобы оно не было так убийственно» (21 июня 1814 г.). «Мы будем вместе; *вместе*!»; «Без вас буду много думать о нашей будущей жизни, о нашем милом *вместе*» (26 сентября 1814 г.). «Итак, надобно *расстаться*. Ты теперь уверена, что за счастливое *вместе* я отдавал все до невозможного»; «Наше *вместе* <…> не может существовать без доверенности. Ее к нам не имеют – и так *расстаться*. Разлука все мое мне возвращает» (12 апреля 1815 г.). «… милое *вместе*, за которое все можно было бы отдать <…> Что заменит это *вместе*?» (письмо Жуковского А. П. Елагиной от лета 1814)[1]. Образ «нашего *вместе*» позднее встречается и в письме Жуковского к А. И. Тургеневу от 19 (31) октября 1832 г. из Веве в связи с невозможностью их совместного путешествия по Италии осенью 1832 г. из-за ухудшевшегося состояния здоровья поэта. Ср.: «Как мне жаль нашего *вместе*, как жаль Италии, Колизея, Пантеона, Рафаэля, Везувия – не умею выразить…»[2]. В результате подобного взаимодействия поэзии, эпистолярия и дневниковой прозы Жуковского раскрываются важнейшие особенности эстетики жизнестроительства поэта, для которой значимым оказывается эстетическое соответствие между поэзией, идеальным началом и сферой литературного быта, биографических реалий. В этом смысле дневники Жуковского, по выражению О. Б. Лебедевой, «дают возможность проследить процесс рождения поэтического образа и его дальнейшее бытование уже не в качестве ли-

[1] *Переписка* В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813–1852 / Сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э. М. Жиляковой. М., 2009. С. 44.

[2] *Письма* В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 267.

тературного, поэтического факта, но и биографического фактора, устойчивой реалии сознания, из которой рождается жизненное событие, поступок, ситуация»[1]. Отсюда известная поэтическая формула Жуковского – «Жизнь и Поэзия одно», прозвучавшая в стихотворении «Я музу юную, бывало…» (1823), воспринимается как органическое продолжение высказанного ранее прозаического императива поэта – «надо *совершенное* сделать *вседневным*», встречающегося в его дневниковой записи от 28 июня 1814 г.

Также через систему слов, выделенных курсивом, в сборнике «Баллад и повестей» оформляется еще одна поэтическая философия автора – философия спасения, неотделимая от религиозных мотивов покаяния и искупления, от амбивалентных образов смерти-воскресения, брачного пира – поминальной тризны, от топосов монастыря, храма, кельи. Такой она предстает в балладах «Громобой» («И мнит: «Сам бог вещает нам – // *В раскаянье спасенье*») и «Покаяние» («Чтоб там о *погибших* собор совершал // Вседневно обряд поминанья»). Отдельные мотивы этой философии присутствуют в таких балладах и повестях сборника, как «Людмила», «Светлана», «Пустынник», «Баллада о старушке», «Алина и Альсим», «Вадим», «Рыцарь Тогенбург», «Замок Смальгольм», «Доника», «Алонзо», «Королева Урака и пять мучеников», «Пери и ангел», «Две были и еще одна». Помимо системы курсивов, важную роль в оформлении этой религиозно-поэтической философии играют предисловия и примечания автора. Например, в третьем и четвертом прижизненных изданиях стихотворений Жуковского к балладе «Замок Смальгольм» поэтом были написаны предисловие и специальные примечания. Примечания к двум последним строфам баллады, в которых говорится о пребывании главных героев в монастыре, развивают мысли о возможном спасении их через покаяние. Ср.: «… для виновных ничего не миновалось; чувство преступления живет и возрождается в грызущей себя совести; оно, как в первые часы, наполняет всю душу сих отшельников, безмолвных, безутешных навеки… но не безнадежных, ибо перед ними алтарь любви всепрощающей»[2]. В целом же и предисловие, и примечания воспринимаются как еще один уровень упорядоченности текста баллад, раскрывающий интеграционные и дезинтеграционные процессы как внутри отдельного сборника, так и в рамках собрания стихотворений поэта, которые акцентируют и поэтические, центростремительные, и прозаические, центробежные, тенденции в творчестве «первого рус-

---

[1] *Лебедева О. Б.* Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 423.

[2] *Зарубежная* поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 588–589.

ского романтика». Если же обобщить сказанное, то следует отметить, что на основе этих поэтических представлений, затрагивающих значительных круг произведений, формируется особый метасюжет, раскрывающий религиозную философию истории автора. История в данном сборнике мыслится как путь искупления вселенского греха человеком и человечеством, как движение к спасению через покаяние и искупление, как провиденциальный путь. И в этом смысле судьба отдельного индивида органично соотносится с общими законами мировой истории.

Баллады и повести Жуковского с отчетливо выраженной в них авторской поэтической философией составляют мировоззренческую и эстетическую основу формирующегося лироэпоса поэта. В жанровом отношении лироэпос Жуковского включает в себя байроническую модель романтической поэмы («Шильонский узник»), «восточную повесть» («Пери и ангел»), испанский эпос («Отрывки из испанских баллад о Сиде»), новеллистическую повесть («Перчатка»), рассказы-идиллии («Красный карбункул», «Неожиданное свидание», «Две были и еще одна»). Эпическая природа этих стихотворных повестей создается во многом благодаря прозаическим предисловиям, имеющим историко-топографический характер, как, например, в «Шильонском узнике». Это предисловие Жуковского, являясь паратекстуальным образованием и служащее своеобразным прологом к его переводу поэмы Байрона, содержит в себе важнейшие принципы поэтики его лироэпических произведений, а также всего сборника «Баллад и повестей». Среди них принцип исторической и географической детализации, который затем при описании истории страдающей души Бонивара трансформируется в психологическую детализацию. Это принцип контраста, раскрывающийся в предисловии через противопоставление внешнего расположения замка Шильон и внутреннего описания темницы женевского узника. В тексте же поэмы этот принцип реализуется через чередование контрастных образов жизни и смерти, свободы и неволи, света и тьмы, шума и тишины, через последовательную смену описаний и повествований, а также через ритмически повторяющиеся переходы из внешнего плана повествования во внутренний и обратно в поэтическом монологе-исповеди героя. Как отмечает В. М. Жирмунский, «потребность изображения действия изнутри, не как внешнего события, а как переживания героя, находит здесь наиболее отчетливое выражение»[1], как в «Мазепе» Байрона, в «Братьях-разбойниках» Пушкина, в «Мцыри» Лермонтова. Наконец, описание видов, открывающихся из окон Шильонского замка, позволяет говорить главным образом о центробежных тенденци-

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 89.

ях, присутствующих в предисловии. Этой центробежной стратегии повествования эстетически соответствует уже в основном тексте поэмы описание истории души героя, которая, по выражению современного исследователя, «становится важнейшим жанрообразующим началом лироэпоса Жуковского»[1].

Помимо предисловий и примечаний, вокруг лироэпических произведений Жуковского создается особый поэтический и биографический контекст, который акцентирует интеграционные и одновременно дезинтеграционные процессы в этом сборнике, обнажает семантику интертекстуальных связей в нем. Что касается «Шильонского узника», то этот контекст формируется самой темой узничества, затворничества, возникающей в таких балладах сборника, как «Узник», «Алина и Альсим», «Рыцарь Тогенбург», «Замок Смальгольм», «Суд Божий над епископом», «Покаяние». Данный контекст во многом усложняется за счет включения сюда стихотворений на тему «таинственного посетителя» и «мимопролетевшего знакомого гения», вызывающих ассоциации с пением свободной птички за окном в X части «Шильонского узника», а также через систему лейтмотивных обобщающих образов (озеро, челнок, горные пейзажи), акцентирующих в сборнике актуальную для творчества Жуковского 1820-х гг. эстетическую проблематику оживотворения бытия[2]. В этом же ряду воспринимаются дневниковая запись поэта от 3 сентября 1821 г. и соответствующий фрагмент из письма великой княгине Александре Федоровне от 2 (14) октября 1821 г. из Штутгарта. Ср. следующую дневниковую запись: «*Поутру* в Chillon. Осенние облака на горизонте и Мельери. В Шильоне лучше ясным вечером, нежели утром <…> Около берега струя перлов <…> Замок <…> Тюрьма Бонивара <…> Вид сверху: остров; горница смотрителя, кухня; летучие мыши и писк. Возвращение в Веве»[3] и отрывок из письма: «В тот день, в который я оставил Веве, успел я съездить на лодке в замок Шильон: я плыл туда, читая «The Prisoner of Chillon», и это чтение очаровало для воображения моего тюрьму Боннивaрову, которую Байрон весьма верно описал в своей несравненной поэме»[4]. Наконец, на следующий день после посещения Шильонского замка, 4 сентября, поэт приступает к созданию предисловия к поэме, в котором, в частности, пишет: «Переводчик с поэмой Бейрона в руках посетил сей замок и

---

[1] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 167.

[2] Там же. С. 176.

[3] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 212–213.

[4] Там же. С. 214.

подъемную темницу Бонивара, он может засвидетельствовать, что описания поэта имеют прозаическую точность…»[1]. В этих прозаических фрагментах присутствуют три типа коммуникативной связи. Так, в дневниковой записи от 3 сентября реализуется автокоммуникативная модель повествования, представленная в системе «я» – «я». В этом типе отмечено преобладание эстетических эмоций, связанных с присутствием в данной дневниковой записи элементов панорамной элегии («Осенние облака на горизонте; Около берега струя перлов; Вид сверху; Возвращение в Веве»). В письме к Александре Федоровне используется уже иная модель коммуникации, представленная через систему «я» – «ты» и обусловленная характером отношений между конкретным автором и конкретным адресатом. В первоначальном же предисловии к поэме модель коммуникативных связей раскрывается через отношения «я» – «он», в которых, согласно В. Шмиду, выделяются уровень конкретного автора и конкретного читателя, уровень абстрактного автора и абстрактного читателя. Особенность данного типа коммуникации заключается в возможности двойной эстетизации изображаемого объекта – Шильонского замка и тюрьмы Бонивара, переданных через призму поэмы Байрона и восприятие русского поэта-переводчика. Разные типы художественной коммуникации, присутствующие в прозаических отрывках поэта, дублируются затем в основном тексте поэмы «Шильонский узник», где в монолог-исповедь главного героя, построенный по модели «я» – «ты», включаются элементы внутреннего монолога, представленные через систему «я» – «я». Наконец, прозаическое предисловие к поэме, присутствующее и у Байрона, и у Жуковского и использующее коммуникативную модель типа «я» – «он», в большей степени акцентирует диалогические и интертекстуальные связи в этом произведении. Такое зеркальное совпадение различных коммуникативных моделей в основном тексте поэмы и в прозаическом контексте, складывающемся вокруг нее, позволяет говорить об общности типологических функций категории повествования в них. По мнению В. Шмида, «повествовательный жанр <…> отличается от других жанров тем, что внешняя коммуникативная структура «автор – изображаемое – читатель» как бы повторяется внутри изображаемого мира в структуре «фиктивный нарратор – повествуемое – фиктивный читатель»[2]. Можно сказать, что повествовательность как способ рассказа о событиях, описанных в произведении, и метаповествовательность как способ презентации самого процесса рассказывания являются теми категориями, через которые

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 521.
[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 63.

осознается внутреннее эстетическое родство поэзии и прозы в этом сборнике Жуковского.

Категория повествования является одной из интегрирующих и содержательных эстетических категорий в сборнике «Баллады и повести». Ее конструктивная роль здесь очень значима. В этом смысле особое внимание отводится «Дедушкиным рассказам», включающим в себя два произведения: «Красный карбункул» и «Две были и еще одна». Можно сказать, что «Дедушкины рассказы» представляют собой своеобразную микромодель всего сборника, состоящего, как известно, тоже из двух частей. Внутри этого малого цикла выделяется еще один уровень циклизации, связанный с новым жанровым образованием, – «Две были и еще одна», объединяющим две баллады Саути и поэтический перевод прозаического рассказа Гебеля. Если рассматривать «Две были и еще одну» с точки зрения нарративной поэтики, то помимо двойной коммуникативной системы, состоящей из авторской и нарраторской коммуникаций и связывающей изображаемый и повествуемый мир художественного произведения, здесь можно выделить еще один коммуникативный уровень, объединенный образами рассказчика (дедушки) и слушателей (внуков). Этот уровень коммуникативных отношений реализуется уже в цитируемом мире художественного целого, который входит как составная часть в повествуемый мир. Такая сложная система художественной коммуникации свидетельствует, во-первых, об определенной дистанцированности позиции абстрактного автора от позиции нарратора и рассказчика; во-вторых, она идеологически и эмоционально сближает нарратора с рассказчиком (дедушкой), что выражается уже в описании и восприятии ими картин природы. Ср.:

День был ясен и тепел; к закату сходящее солнце
Ярко сияло на чистом лазоревом небе. Спокойно,
Дедушка, солнцем согретый, сидел у ворот на скамейке;
Глядя на ласточек, быстро круживших в воздушном пространстве <…>
Все молчали: как будто ангел тихий провеял (III, 104);

– Дети, смотрите, как все перед нами прекрасно, как солнце,
Медленно с неба спускаясь, все осыпает лучами. <…>
Птицы вьются, мошки блестящею пылью мелькают;
<…> … прекрасен
Мир Господень! сердцу так радостно, сладко и вольно! (III, 105).

Здесь между нарратором и рассказчиком возникают дополнительные диалогические отношения, которые придают произведению внутреннее единство, основанное на близости их перцептивной и идеологической точек зрения. И, наконец, уже через категорию нарратора, сис-

тему его эстетических и этических ценностей раскрывается общность позиций автора и героя-рассказчика. Так рождается идиллический мирообраз в этом произведении, в основе которого лежит, говоря словами М. М. Бахтина, идиллический хронотоп «родного дома», раскрывающий слияние «человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»[1]. Складывающаяся же здесь система этико-эстетических ценностей «преображает все моменты быта, лишает их частного <…> характера, делает их существенными событиями жизни»[2].

Трехуровневая система коммуникативных отношений в этом произведении по-своему дублирует три уровня завершения художественного целого во всем сборнике «Баллад и повестей». Эти три уровня завершения целого предполагают, во-первых, известную активность автора по отношению к переживаемому им событию жизни; во-вторых, деятельность, направленную на завершение этого события в отдельном художественном произведении, и, в-третьих, вторичное завершение этого события уже на метатекстуальном уровне, на уровне отдельного цикла и всего сборника в целом.

В раскрытии механизмов взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского 1830-х гг. и в сборнике «Баллады и повести» важная роль, как известно, отводится переложениям прозы западноевропейских авторов. Сюда относятся «старинная повесть в двух балладах» «Двенадцать спящих дев», являющаяся вольным переложением прозаического романа Х. Г. Шписа, стихотворная повесть «Неожиданное свидание», источником которой послужил прозаический рассказ Гебеля, стихотворный перевод сказки «Спящая царевна», сюжет которой заимствован из прозаического сборника сказок братьев Гримм и из сборника сказок Шарля Перро, «старинная повесть» «Ундина», представляющая собой переработку прозаической повести Ф. де Ламотт-Фуке[3]. Переложение прозы в стихи в этих произведениях приводило к определенной трансформации их сюжета, образной и жанровой структуры.

Так, внутреннее эстетическое родство стихотворной повести Жуковского и романа Шписа «Die zwolf schlafenden Jungfrauen. Geister – Ritter Roman. Bd. 1–3. Leipzig, 1795–1796» видится прежде всего в общности их тематики, проблематики, типологии героев. Через эти категории наиболее полно раскрывается философия судьбы обоих авторов,

---

[1] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 375.

[2] Там же. С. 376.

[3] *Никонова Н. Е.* Подстрочный перевод: типология, функции и роль в межкультурной коммуникации. Томск, 2008. [О значимости подстрочных переводов западноевропейских авторов как особого вида перевода и типа текста в творчестве В. А. Жуковского].

неотделимая от сюжета преступления, покаяния, искупления, спасения. В этой связи не случайно роман Шписа привлек внимание Жуковского «эпической сюжетной основой и возможностью символизации мотива пути, стремления к идеалу»[1]. Философия судьбы в этом произведении Шписа – Жуковского оказывается внутренне связана с сотериологическими мотивами, с образами Спасителя, Искупителя, о чем отчасти свидетельствует и первоначальное название второй части повести Жуковского – «Искупление». При этом само событие искупления не отделимо в православной традиции от божественного домостроительства человеческого спасения, под которым понимается «совокупность благодатных действий Бога как Спасителя людей от греха, проклятия и смерти (искупление со всеми его предварительными действиями и со всеми его последствиями)»[2] при сохранении их свободы воли. Именно такое понимание домостроительства встречается в Послании к ефесянам (3, 2.9) и Послании к колоссянам (1, 25) св. апостола Павла. Идея Божественного домостроительства человеческого рода, важнейшей целью которой является спасение человечества через его свободную волю, не только объединяет произведения Шписа и Жуковского, но и воспринимается как своеобразная нравственно-религиозная параллель к эстетике жизнестроительства русского поэта, изложенной в трех эпиграфах и трех посвящениях к «Двенадцати спящим девам». Отсюда исключительная роль в романе Шписа отводится образу св. Галла, ирландского монаха-отшельника, жившего в VII в., основавшего монастырь св. Галла в Швейцарии. Ср.: «По их совету (дочерей Громобоя. – *И. П.*) выстроил он великолепный храм. В главном его алтаре воздвиг он прекрасную статую св. Галлу. Фигура святого мантиею своею прикрыла старика-отца и двенадцать дочерей, стоящих у ног его на коленях, и взирал на них, как бы обещая им милостиво свое заступничество»[3]. У Жуковского же это образ св. Николая. Ср.:

И славный мастер призван был
Из города чужого;
Он в храме лик изобразил
Угодника святого;
На той иконе Громобой
Был видим с дочерями,
И на молящихся Святой
Взирал любви очами (III, 94–95).

---

[1] *Ветшева Н. Ж.* Двенадцать спящих дев: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 329.

[2] *Полный* православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 2101.

[3] Цит. по: *Загарин П.* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. 93.

В этих отрывках, являющихся одним из идейно-кульминационных центров обоих произведений и выполняющих в них сюжетообразующую, прогностическую, символическую функции, воплощена сама идея спасения героев через святых угодников, идея Божественного домостроительства. Так формируется провиденциально-сотериологическая философия судьбы в творчестве обоих авторов, смысл которой, как уже было отмечено выше, выражен русским поэтом-романтиком в словах «*в раскаянье спасенье*», выделенных в балладе «Громобой» курсивом.

Взаимодействие прозаического оригинала Шписа и поэтического перевода Жуковского можно осмыслить через такую категорию, как межтекстовый параллелизм. Так, фабула романа Шписа, освобожденная от многочисленных бытовых, сказочных и авантюрных элементов, к которым относятся предыстория рыцаря Гундвейля, описания его семи встреч с Сатаной, испытания рыцаря Вилибальда, связанные со спасением двух сестер, захваченных разбойниками, спасением Гедвиги из горящего замка и двух спящих дочерей благородного рыцаря, освобождением Гутты от Гильберта, явившейся ему в образе его будущей жены, одной из двенадцати спящих дев, послужила сюжетом «старинной повести» Жуковского. Как отмечает П. Загарин, Жуковский, по сравнению с немецким романистом, «из непрерывной цепи сцен то ужасных, то чувственных <…> сумел, лишь слегка заимствуя основу события, создать небольшую балладу»[1]. Явление межтекстового параллелизма, объединяющее произведения Шписа и Жуковского, наблюдается и при совпадении отдельных эпизодов и образов, как, например, договор Гундвейля с Сатаной и Громобоя с Асмодеем, описание внутреннего состояния обоих героев по истечении срока этого договора, эпизоды спасения, отмеченные выше образы св. Галла и св. Николая или сцена явления во сне этих святых Вилибальду и Вадиму. Ср. у Шписа: «Он открывает глаза и видит перед собою почтенного старца, убеленного сединами. На нем темная мантия, в левой руке факел, в а правой железный посох с 12 маленькими колокольчиками, издававшими приятные и мелодические звуки. Старец успокаивает его и объясняет, что <…> сам он пойдет вперед: если же Вилибальд уклонится с дороги, то колокольчики зазвенят и укажут ему истинный путь»[2]; и у Жуковского:

И к утру видит сон Вадим:
Одеян ризой белой,
Предстал чудесный муж пред ним –
Во взоре луч веселой,

[1] *Загарин П.* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. 107.
[2] Цит. по: *Загарин П.* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. LI–LII.

Лик важный светел, стан высок,
На сединах блистанье,
В руке серебряный звонок,
На персях крест в сиянье;
Он шел, как будто бы летел,
И, осенив перстами,
Благовестящими воззрел
На юношу очами.

«Вадим, желанное вдали;
Верь небу; жди смиренно;
Все изменяет на земли,
А небо неизменно;
Стремись, я провожатый твой!» (III, 110).

Можно сказать, что использование Жуковским фабулы одного произведения в качестве сюжета другого закономерно приводит к жанровой трансформации вновь создаваемого произведения, к трансформации прозаического романа в стихотворную повесть в двух балладах. С одной стороны, балладная поэтика в повести Жуковского раскрывается через усиление и детальную разработку лирического начала, более значимого в произведении русского поэта, чем в романе Шписа. Так, в переводе Жуковского многократно варьируется мотив весеннего чувства, передающий состояние необъяснимого томления, предчувствия любви и встречи с «таинственным посетителем». Этот мотив, имеющий ярко выраженный биографический характер, встречается в трех планах баллады «Вадим» и в одноименном стихотворении поэта. Ср. у Шписа: «Часто поднималось *беспокойное чувство* в его сердце; он становился задумчив»[1]; в планах к «Вадиму»: «Вадим – его молодость – и характер – *весеннее чувство*» (План №1),

«Изображение Вадима –

1 – Его характер

2 – *Весеннее чувство* – облака – даль цветы – воды» (План №2),

«С тех пор Вадим потерял покой – овладела им тоска – стремление – облака, птицы <…> *посреди весны задумчив*; уединение» (План №3)[2]; в балладе «Вадим»:

Уже двадцатая *весна*
Вадимова настала;
И, чувства тайного полна,
Душа в нем унывала <…>

[1] Цит. по: *Загарин П.* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. L I.
[2] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 339, 341.

Душой весны был полон лес;
Листочки, развиваясь,
Дышали жизнью молодой (III, 109, 110);

в стихотворении «Весеннее чувство»:

Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная *весна*? (II, 30).

Как можно заметить, в балладе Жуковского «Вадим» мотив весеннего чувства является своеобразным «прологом» к эпизоду встречи героя с божественным старцем, а также он воспринимается как начальный этап осознания им своего предназначения искупителя, спасителя. Вместе с тем этот мотив органично передает внутреннее состояние Вадима, его стремление к возлюбленной, которую он любит, не зная ее, движение к «очарованному Там», что вызывает ассоциации с образом «благодатного Гения» из общего посвящения к обеим частям произведения и позволяет говорить о присутствии определенных автобиографических черт в образе главного героя. В этом смысле «Вадим», говоря словами современного исследователя, может быть интерпретирован как своего рода «м и с т и ч е с к а я б а л л а д а, разрабатывающая традиционный теософский сюжет, лирически переживаемый автором: история о пробуждении души в урочный час, ее соединении (браке) со своим избавителем-искупителем и мистическом преображении мира»[1].

С другой стороны, в этой повести Жуковского встречаются реминисценции из таких его баллад, как «Кассандра», «Пустынник», «Людмила», «Эолова арфа», «Варвик», «Адельстан», актуализирующих основную проблематику, сюжетный и образный строй, жанровые особенности баллад 1808–1814 гг. В этом смысле стихотворная повесть «Двенадцать спящих дев» может рассматриваться как своеобразная энциклопедия балладных сюжетов, мотивов и образов первого периода творчества русского поэта-романтика.

Жанровое определение этого произведения Жуковского «старинная повесть в двух балладах» позволяет говорить об особенностях повествования в ней, связанных прежде всего с ситуацией самого процесса рассказывания, которая включает в себя повествование в узком смысле, предполагающее непосредственный рассказ о происходящих событиях,

[1] *Виницкий И. Ю.* Нечто о привидениях: истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998. С. 37–38.

а также внутренний монолог, диалог, молитву. В широком смысле повествование в этой повести связано с использованием пейзажных описаний и описаний замка, экфрасиса, риторических вопросов, видений и сновидений, преданий. При этом наблюдается известный параллелизм в функционировании структурных элементов, образующих само событие рассказывания и встречающихся в балладах «Громобой» и «Вадим». К ним относятся описание Днепра и старинного замка, описание сна двенадцати дочерей Громобоя и сна Вадима, описание могилы Громобоя в обеих частях произведения. Также сюда можно отнести внутренние монологи Громобоя и Вадима, драматизированные диалоги, видение святого старца обоим героям. На метатекстуальном уровне повествование тоже отличается известной симметрией и включает в себя три посвящения в первоначальном варианте, три эпиграфа и две баллады. Говоря о смысловой и структурной симметрии в произведении «Двенадцать спящих дев», современная исследовательница пишет: «Баллады названы именами героев-антагонистов (грешник – праведник), они объединены общим пафосом – спасением невинных и возможностью преображения души. Утвердившаяся система эпиграфов (на языке оригинала) и посвящений создает дополнительный эстетический и биографический объем, еще раз подчеркивая то, что для автора «Жизнь и Поэзия одно». Все это позволяет назвать произведение Жуковского «не только поэмой, «старинной повестью в двух балладах», но неким Текстом, пребывающим в становлении, в динамике»[1].

Итак, симметричная структура этой стихотворной повести Жуковского, завершающей первую часть «Баллад и повестей», изоморфна другому произведению поэта – «Две были и еще одна», которым, как известно, оканчивается вторая часть сборника. При этом кумулятивный принцип соединения двух баллад и трех былей в рамках одного художественного целого оказывается в то же время и конструктивным метатекстовым принципом всего сборника «Баллады и повести» в двух частях. И еще одно. Параллелизм отдельных образов и сюжетов, структурная и смысловая симметрия отдельных произведений и обеих частей сборника позволяют на архитектоническом уровне выделить в нем элементы поэтической художественной картины мира, имеющей центростремительные тенденции и тяготеющей к единому эстетическому центру всего сборника «Баллад и повестей» – образу автора с его философией жизнестроительства.

---

[1] *Ветшева Н. Ж.* Двенадцать спящих дев: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 347.

Сложная жанровая природа обоих произведений, завершающих первую и вторую части сборника «Баллады и повести», раскрывается через сближение «повести в стихах» «Двенадцать спящих дев» и замысла поэмы Жуковского «Владимир» на уровне отдельных тем и мотивов. К ним, в частности, относятся мотив спасительной звучащей мелодии и мотив любви к невидимой деве, встречающиеся в балладе «Вадим» и планах к поэме «Владимир». Ср. в планах: «Очарованное жилище Лицины – звук арфы спасает его [Добрыню. – *И. П.*] – он разрушает очарование»;

«Царь девица

Звук арфы избавляет от обольщения»;

«Невидима, в отдаленной стране, и тогда только возвратит образ, когда будет любить ее юноша не видевший ее никогда»[1].

Не случайно поэма «Владимир» так и осталась невоплощенным замыслом поэта. Этот замысел «растворился в привычных Жуковскому жанрах – баллады и поэмы на балладной основе»[2], что свидетельствует об актуализации лироэпической природы баллады, поэмы и стихотворной повести в творчестве Жуковского 1810–1830-х гг. и одновременно о возрастающей роли в них категории повествования.

Второе издание сборника «Баллады и повести», включающее в себя произведения, созданные в период с 1828 по 1831 г., в том числе и «Балладу о старушке», написанную, как известно, в 1814 г. и вышедшую из печати лишь в 1831 г., отражает изменения, произошедшие как в самой структуре жанра баллады, так и в творчестве поэта на рубеже 1820–1830-х гг. Современная исследовательница, занимаясь изучением внутренней эволюцией балладного жанра в творчестве Жуковского, выделяет устойчивую жанровую модель баллады, сложившуюся в 1808–1814 гг. Эта модель, основанная на соотнесении сюжетного и стилистического планов, включает в себя ряд признаков. К ним относятся развернутый сюжет «игры / борьбы с судьбой». Данный сюжет, отмечает Т. Степанищева, разрабатывается в балладе как эпический сюжет и включает в себя завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Другим существенным признаком является стилистическая близость баллад первого периода творчества к лирике поэта 1810-х гг. Следующие черты балладной модели жанра касаются психологических описа-

---

[1] *Ветшева Н. Ж.* Планы и конспекты волшебно-исторической поэмы В. А. Жуковского «Владимир» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2006. №291, июнь. С. 28, 29; *Она же.* Концепция национально-исторической эпопеи в планах поэмы В. А. Жуковского «Владимир» // От Карамзина до Чехова: Сб. ст. Томск, 1992. С. 67–76.

[2] Там же. С. 30.

ний и автохарактеристик персонажей, использования экзотической темы или экзотического фона, пейзажной экспозиции[1]. Дальнейшую эволюцию балладного жанра можно описать следующим образом: «Резкая стилистическая трансформация сопровождается более традиционной организацией сюжета, и, наоборот, обновление сюжетной композиции происходит на фоне сохранения традиционного стиля, характерного для баллад раннего периода жизни жанра»[2]. Эти эволюционные процессы касаются прежде всего таких баллад второй части сборника, как «Поликратов перстень», «Жалоба Цереры», «Суд Божий над епископом», «Кубок», «Покаяние», с одной стороны, и «Алонзо», «Доника», «Королева Урака и пять мучеников», с другой. Эстетической эпизации балладного жанра способствуют и помещенные в этой части стихотворные повести «Неожиданное свидание», «Перчатка», а также «Две были и еще одна», созданные в 1831 г.

Если попытаться рассмотреть творчество Жуковского 1830-х гг. как единый текст, то важнейшими составляющими этого текста окажутся прозаический дневниковый и эпистолярный тексты и текст поэтический, включающий в себя лирические стихотворения, лироэпическое балладное творчество и стихотворные переводные повести. Процесс взаимодействия поэзии и прозы в творчестве поэта 1830-х гг. можно осмыслить через принцип их «восполняющего единства». Как справедливо отмечает А. С. Янушкевич, в это время автор «старается прозу подчинить поэзии, а саму поэзию организовать по законам прозы»[3], что отражает как его индивидуальную эволюцию, так и общие тенденции развития русской литературы этого периода. В связи с интересующей нас проблемой обратимся к дневнику и письмам Жуковского 1827–1833 гг., которые создают вокруг второй части сборника «Баллады и повести» характерный эпический контекст, организованный по законам прозы и в то же время ассимилирующий отдельные принципы поэтического моделирования художественного текста.

Так, дневниковая проза поэта 1827–1833 гг. раскрывает свою хроникально-событийную природу и представляет собой или хронику одного дня, или хронику путешествия («Парижский дневник» 1827 г., заграничное путешествие 1832–1833 гг.), или хронику одного события (запись от 1829 г.). Организующим сюжетным центром дневниковых

---

[1] *Степанищева Т.* Баллады Жуковского: границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре. Кафедра русской литературы Тартуского ун-та. Тарту, 1998. Вып. 6. С. 99.

[2] Там же. С. 104–105.

[3] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 201.

записей поэта часто выступает образ дороги, пути, а в собственно эстетическом плане – многогранный образ автора, который включает в себя бытовое «я», историческое «я», социальное «я», эстетическое «я», находящиеся в диалогических отношениях друг с другом и обусловливающие различные типы повествования. Так, например, запись от 1829 г. представляет собой фиксацию событий, связанных с пребыванием поэта в свите Николая I, приехавшего на коронацию в Варшаву и открытие польского сейма. В этом дневниковом фрагменте формируются особые семантические центры, которые наполняются личностно-философским смыслом и связаны с топосами Петербурга, Дерпта, Варшавы и Берлина. Дневник за этот год открывается записью: «Выехал из Дерпта 30 апреля. Приехал в Варшаву 7-го мая» и заканчивается так: «Июнь. 21. Выехал из Дерпта. На могиле Маши. <…> Июнь. 23. Поутру в шесть часов приехал в Петербург»[1]. Можно сказать, что своего рода внутренним сюжетом этих записей является сюжет, связанный с памятью об умершей М. А. Протасовой-Мойер и ее сестре А. А. Воейковой, умершей в Италии 16 (28) февраля 1829 г. Организуется этот внутренний сюжет кладбищенским мотивом, передающим кольцевую композицию данной записи и утверждающим в дневнике не только хронологический, но и психологический тип повествования.

Этот же сюжет, связанный с посещением в Ливорно могилы А. А. Воейковой, обрамляет и итальянское путешествие поэта 1833 г. Ср. записи от 14 (26) апреля 1833 г.: «Я отправился на кладбище. Долг свой милому праху Саши заплатил только биением сердца при приближении. <…> я срисовал милый гроб наш. Место тихое и ясное. <…> Случай меня привел остановиться в трактире (в Пизе. – *И. П.*) окнами против окна, в коем сидела Саша, и против той башни, которая своим звоном оживила ее последнюю ясную минуту»; а также от 22 (3) мая: «Ливурна. <…> На кладбище. Погода задержала отъезд. Ввечеру опять на кладбище, где рисовали»[2]. Этот внутренний сюжет получает наиболее значимое эстетическое воплощение в дневниковой записи от 23 (5) ноября 1832 г., которая концентрирует в себе основные темы и образы элегической лирики поэта и воспринимается как своего рода элегический канон в прозе. Ср.: «Минуты, в которые какою-то магическою силою пробуждаются воспоминания и все знакомые лица весьма ясно видимы. Слышишь голоса, чувствуешь то, что чувствовал, воздух, сторона, дом, чувство прошедшей жизни»[3]. Здесь биографическое «я»

---

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 308, 311.
[2] Там же. С. 363, 381.
[3] Там же. С. 340.

показано в процессе его самовозрастания, в передаче ситуации нетождественного тождества автора самому себе. Через воскресение в сознании поэта «знакомых лиц» соединяются временные и пространственные образы («минуты», «воспоминания», «дом», «чувство прошедшей жизни»), а также передается акустическое («слышишь голоса»), эмоциональное («чувствуешь то, что чувствовал») и ольфакторное («воздух») восприятие мира. Здесь биографическое «я» автора дополняется его эстетическим «я», соединяющим дневниковую прозу поэта не только со сборником «Баллады и повести», но и с такими лирическими стихотворениями этого периода, как «Памятники» из «Собирателя» (1829) с характерной поэтической формулой «*Воспоминанье здесь оковы разорвало*» из миниатюры «Кто скрыт во глубине сих грозных пирамид?», «Звезды небес» из А. Вейрауха, историческая элегия <Помпея и Геркуланум> из Шиллера, «Замок на берегу моря» из Л. Уланда.

Слияние биографического и эстетического «я» раскрывается в дневнике в ярких зарисовках природы, среди которых важная роль отводится «горной философии» поэта. По мнению А. С. Янушкевича, «горная философия» Жуковского – это прежде всего размышление о природе и смысле человеческой деятельности, о нравственном смысле истории, о границах человеческой воли и роли Предопределения в жизни»[1]. Вместе с тем «горная философия» русского романтика органично дополняется его «водной философией», тесно связанной с понятием судьбы, с категорией познания и самопознания, с концепцией романтического двоемирия и эстетикой жизнестроительства. Ср., например, запись от 14 (26) марта 1833 г., посвященную описанию Женевского озера: «Прелестное время: солнце в тумане. Небо и озеро слиты прозрачным туманом, сквозь который снежные горы, как волшебный мир. На озере тусклые полосы и пятна от солнца янтарно-розового цвета. <…> Туманный вид берегов и гор, между коими дымится пар. Чудесная таинственность и живительная свежесть воздуха»[2]; и запись от 17 (29) апреля 1833 г. из итальянского путешествия: «Переезд в Неаполь. <…> Цвет неба, моря, соединяющий их пар, приятность и неопределенность форм, голубой цвет гор и янтарный цвет снега, гармония всего невыразимы. Но все превзошел последний вид Неаполя, когда <…> перед нами открылся город и весь его залив с одиноким посреди Везувием. Это зрелище единственное в мире»[3]. Здесь образы тумана и пара, передающие

---

[1] *Янушкевич А. С.* «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский – М. Ю. Лермонтов – Ф. И. Тютчев) // Жуковский и время: Сб. ст. Томск, 2007. С. 142.

[2] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 352.

[3] Там же. С. 365.

импрессионистичность обоих пейзажей, раскрывают глубинную связь горной и водной стихий в творчестве поэта, а также соединяют водное, горное и небесное пространства в многообразии цветовой, световой и ольфакторной гамме, выступая идеальной эстетической моделью проявления абсолютного в относительном, бесконечного в конечном, вечного в преходящем через категории гармонии и невыразимого. В скрытом виде здесь присутствует мотив отражения в воде, связанный со структурой близнечного мифа, с мифами о Нарциссе и его женском варианте – нимфе Эхо. В философском плане образ водной стихии не отделим от категорий познания и самопознания. Не случайно Г. Башляр пишет о том, что «весь мир – это гигантский Нарцисс, который познает самого себя, любуясь собою. Отраженный мир – есть обретенный покой»[1].

Если обратиться теперь к сборнику «Баллады и повести», то в нем отчетливо выделяются произведения с преобладающим в них водным пространством. Среди них баллады «Адельстан», «Варвик», «Кубок», «Поликратов перстень», «Доника». В этих произведениях раскрывается многозначная символика воды, выступающая в качестве животворящего и губящего хаоса («*пучина бездонной зияющей мглы*») и одновременно передающая гармонию мироздания («*Реин, в зареве сияя, // Пышен тек между холмов*») и перипетии человеческой судьбы («*неверные морские волны*»). Также образ водной стихии выступает как параллель к изображению человеческой души («*Ревел Авон, – но для души смятенной // Был сладок бури вой*»), как знаковый обряд крещения («*вода искупленья*») и как власть инфернальных водных существ над человеком («*Вдруг бездна их унылый и глубокий // И тихий голос издала*»). Здесь образ водной стихии раскрывает свою амбивалентную природу, в основе которой оказывается сама подвижная структура воды, ее метаморфичность. Способность воды к изменению и перевоплощению оказывается внутренне родственной самой эстетике романтического творчества Жуковского, что находит отражение в «водных» номинациях и самой поэтике таких произведений поэта, как «Пловец», «Славянка», «Там небеса и воды ясны!», «Море», «Рыбак», «Плавание Карла Великого», «Ундина».

Хроникально-эстетический тип повествования, складывающийся в дневниковых записях Жуковского этого периода, естественно дополняется историко-философским, в основе которого оказывается сближение исторического и социального «я» автора. Это такие записи, как «Бывают смутные времена в истории» и «Дух времени» за 1828 г., письмо к великому князю Александру Николаевичу, включенное в дневник поэта от 4 (16) января 1833 г. Так, в записи под названием «Дух времени» в

[1] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 44–45.

центре внимания автора оказывается идея цикличности времени и истории. История мыслится здесь как движение от язычества к христианству, а само распространение христианства представлено в тесной связи с эпизодами Священной истории: сотворением человека и Всемирным потопом. Поскольку современное состояние мира соответствует «первым временам земли после потопа», то дальнейшее развитие истории должно быть направлено на искупление греха человеком и человечеством и утверждение Нового Завета между Богом и человеком. Восприятие истории Жуковским, лежащее в основе этой статьи, по-своему преломляется и в сборнике «Баллады и повести» 1831 г. В записи же от 4 (16) января 1833 г. раскрывается соотнесенность «водной» и «горной» философии поэта с категорией Провидения. Говоря о необходимости «деятельной нравственной жизни» для человека, Жуковский замечает: «В мире действует не он (человек. – *И. П.*), а Провидение, которое действует в целом. Жизнь человеческого рода можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные волны, восстающие, падающие и беспрестанно сменяемые другими. <…> все они покорствуют одному общему движению; иногда движение кажется бурею: бездна кипит; но вдруг все гладко и чисто; и в этом за минуту столь безобразном хаосе вод спокойно отражается чистое небо. Вот вам философия здешних гор»[1]. Как видим, здесь жизнь отдельного индивида органично вписывается в провиденциальное понимание автором истории, в свете которой существование каждого отдельного человека приобретает глубоко личностный и одновременно высший надличностный смысл.

В диалоге поэзии и прозы в творчестве Жуковского в этот период важная роль отводится явлению межтекстового параллелизма. Здесь имеются ввиду стихотворные переложения на русский язык таких произведений западноевропейских авторов, как прозаический рассказ Гебеля «Каннитферштан», завершающий «Две были и еще одну» (1831), и его же прозаической идиллии «Неожиданное свидание» (1831). Сюда же относятся стихотворная сказка «Спящая царевна» (1831), написанная на основе прозаической сказки братьев Гримм «Dornroschen» («Царевна-шиповник»). В первоначальном прозаическом пересказе поэта она была озаглавлена «Колючая роза» и опубликована в журнале «Детский собеседник» в №2 за 1826 г. Это и стихотворные переложения рейнского сказания «Фалкенбург» под названием «Эллена и Гунтрам», повести Л. Тика «Белокурый Экберт», были неизвестного автора из английского военного журнала «Военный суд на Мальте», относящиеся к 1832–

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 346.

1833 гг.[1] Сравнивая прозаические и стихотворные фрагменты из этих произведений, А. С. Янушкевич отмечает в последних такие характерные черты прозы, как описательность, детализация, эпичность[2]. При этом ритмическое разнообразие данных переводов: четырехстопный ямб в «Эллене и Гунтраме», гекзаметр в «Белокуром Экберте» и переводах из Гебеля, белый пятистопный ямб в «Военном суде на Мальте», трехстопный хорей в «Спящей красавице» – свидетельствует о смысловой сложности, эпизации, использовании разнообразных жанровых и повествовательных форм.

Вместе с тем поэтические переложения Жуковского органично вписываются в контекст таких произведений поэта 1831–1832 гг., как стихотворные повести «Сражение со змеем» и «Суд Божий», написанные в подражание Шиллеру, отрывок из стихотворной повести «Суд в подземелье», созданной в подражание В. Скотту, «Сказка о царе Берендее» и отрывок из сказки «Война мышей и лягушек» из Г. Ролленгагена, «Нормандский обычай» из Л. Уланда. Объединяют все эти произведения отчетливо выраженное в них фабульное начало, развернутые описания, а также использование разных типов художественной коммуникации: авторской, нарраторской и персонажной. Представленные здесь различные стихотворные размеры: гекзаметр, четырехстопный и белый пятистопный ямб – органично соответствуют различным сюжетным ситуациям и различным типам художественного повествования, по-своему преломленным в поэтическом языке.

Важная роль в процессе взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского в этот период отводится его работе над стихотворным переложением прозаической повести немецкого писателя Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина»[3]. Как известно, в основе стихотворной повести Жуковского лежит поэтический миф о «деве вод», о ритуальном браке «водяной женщины» с земным мужчиной, имеющем целью похищение его души[4]. Однако этот традиционный миф соединяется у Жуковского с гностическим мифом о странствиях бездушного тела в поисках своей души, своей небесной отчизны. Этот гностический «элемент» на уровне романтической символики раскрывает глубинную связь «Ундины» с

---

[1] *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Неопубликованные стихотворные переложения западноевропейской прозы в творчестве В. А. Жуковского 1830–1840-х годов // Русская литература. 1982. №2. С. 153–163; *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 226–233.

[2] *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 229.

[3] В дневнике от 27 (9) ноября 1832 г. поэт делает следующую запись: «Начал «Ундину» // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 340.

[4] *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 45.

лирикой поэта 1818–1824 гг. Жанровое определение, данное поэтом «Ундине», – «старинная повесть» – выдвигает в центр проблему повествования. И сама номинация глав также указывает на то, что эстетический интерес автора сосредоточен не столько на самом событии, сколько на рассказе о нем, на передаче его фабулы. Ср.: «О том, как рыцарь приехал в хижину рыбака», «О том, как Ундина в первый раз явилась в хижине рыбака», «О том, как была найдена Ундина», «О том, что случилось с рыцарем в лесу», «О том, как рыцарь жил у рыбака в хижине», «О том, как рыцарь женился», «О том, что случилось в свадебный вечер», «О том, что случилось на другой день свадьбы», «О том, как рыцарь и его молодая жена оставили хижину», «О том, как они жили в имперском городе», «О том, что случилось на именинах Бертальды», «О том, как рыцарь и Ундина уехали из имперского города», «О том, как они жили в замке Рингштеттене», «О том, как отыскалась Бертальда», «О том, как они ездили в Вену», «О том, что после случилось с рыцарем», «О том, как рыцарь видел сон», «О том, как рыцарь праздновал свадьбу», «О том, как рыцарь был погребен». Здесь фабула организуется вокруг трех пространственных центров: хижины рыбака, города и замка, которые воспринимаются как этапы на пути обретения героиней души и одновременно испытания рыцаря любовью и верностью. Кардинальным событием в жизни рыцаря и обеих героинь является свадьба, что отражено и в названии сходных глав, передающих своеобразный параллелизм и в то же время удвоение основного действия. Кроме того, в самом тексте «Ундины» поэт также подчеркивает установку на повествовательность: «стали они разговаривать», «рассказывал много», «рассказ свой так продолжал», «чудную повесть любили прохожим рассказывать», «с просьбой, чтоб начал рассказ свой», «рассказывать начал». Рассказчиками же выступают рыцарь Гульбранд, рыбак, священник Лаврентий, Бертальда и сама Ундина. Их рассказы типологически перекликаются с дедушкиными рассказами из произведения «Две были и еще одна». Принцип, по которому они вводятся, тот же, что и в «Двух былях и еще одной» и в сборнике «Баллады и повести» в целом – кумулятивный принцип. Он передает сюжетную динамику как отдельных баллад, так и «старинной повести», в которой каждая глава – это новый этап в развитии отношений между Гульбрандом и Ундиной.

Соответственно типам рассказчиков в стихотворной повести Жуковского, как и во всем сборнике «Баллады и повести», можно выделить следующие уровни повествования: уровень героев-рассказчиков; уровень нарратора; уровень автора. Как в отдельных балладах и повестях,

точки пересечения авторской и нарраторской коммуникаций в «Ундине», реализованные через систему внефабульных лирических отступлений, раскрывают близость их идеологической и аксиологической позиций, а также раскрывают связь с выделенным нами внутренним автобиографическим сюжетом в дневниковых записях поэта 1828–1833 гг. Ср.:

Может быть, добрый читатель, тебе случалося в жизни,
Долго скитавшись туда и сюда, попадать на такое
Место, где было тебе хорошо, где живущая в каждом
Сердце любовь к домашнему быту, к семейному миру
С новою силой в тебе пробуждалась… (V, 62);

Как нам, читатель, сказать: к сожаленью иль к счастью, что наше
Горе земное ненадолго? Здесь разумею я горе
Сердца, глубокое, нашу всю жизнь губящее горе,
Горе, которое с милым, потерянным благом сливает
Нас воедино, которым утрата для нас не утрата,
Смерть вдвоем бытие, а жизнь порыв непрестанный
К той черте, за которую милое наше из мира
Прежде нас перешло (V, 93).

Как известно, важную сюжето- и структурообразующую роль в стихотворной повести «Ундина» играет балладное начало. Оно раскрывает взаимосвязь реального и фантастического элементов в повести, а также особенности ее психологизма. Так, например, мотив «узнавания» в «старинной повести», когда рыбак с женой узнают в Бертальде свою потерянную дочь, вызывает ассоциации с балладами «Алина и Альсим» и «Пустынник», в которых этот мотив является определяющим. Финал же «Ундины», в котором присутствует мотив воссоединения любящих сердец после смерти, напоминает о балладах «Эолова арфа», «Эльвина и Эдвин», «Алонзо». Как и в сборнике «Баллады и повести», в «Ундине» выделяются две основных мифологемы – это мифологемы души и судьбы. И сам образ судьбы представлен здесь как результат борьбы Бога и Дьявола за душу человека, как поединок человека с внешними и внутренними стихиями.

Работая над переложением «Ундины», Жуковский в это же время создает такие свои известные прозаические произведения, как «Взгляд на землю с неба», «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», «Пожар Зимнего дворца» и др. Так, например, в статье «Воспоминания о торжестве 30-го августа 1834 года», которое посвящено открытию Александровской колонны в Петербурге, изображаемое событие описывается одновременно с двух точек зрения: с внешней и внутренней. Та-

кой тип повествования воспринимается в то же время и как важнейший конструктивный принцип романтической поэмы, в которой соединяются фабульное и внефабульное повествование, рассказ о событиях и лирические ассоциации повествователя. Наиболее ярко этот тип повествования представлен в дневниковых записях об итальянских впечатлениях поэта, относящихся к 1833 г. Ср.: «Я чувствовал вдохновение… <…> такое же чувство, какое потрясло мою душу, когда представились мне в первый раз Альпы, когда я увидел Рим посреди его запустевшей равнины, когда подходил к храму св. Петра и остановился под его изумительным сводом. <…> Здесь можно только описывать, и чем простее, чем вернее будет описание, тем более будет в нем поэзии» (X, 29). Этот же принцип повествования встречается и в «Ундине» Жуковского, раскрывая своего рода «ассоциативный» параллелизм его поэзии и прозы 1830-х гг. Этот «ассоциативный» параллелизм передает и романтическую символику поэта, представленную в его пейзажных описаниях. Ср. в статье «Воспоминания о торжестве 30-го августа 1834 года»: «Нева подымалась, и был в волнах ее голос; наконец запылала гроза; молнии за молниями, зажигаясь в тысячи местах, как будто стояли над городом, одни зубчатыми стрелами крестили небо, другие вспыхивали, как багровые снопы, иные широким пожаром зажигали целую массу облаков, и в этом беспрестанном, быстром переходе из мрака в блеск <…> сверкала громада колонны <…> Было что-то похожее на незыблемость Промысла в этой колонне…» (X, 29) и в «Ундине»:

…и было все небо
Так же как море, взволновано; тучи горами катились
Мимо луны, поминутно её заслоняя, и чудно
Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала; при свисте
Вихря было внятно, как море свирепое голос
Свой воздымало и как, скрипя от вершины до корня,
Гнулись и шумно сшибались ветвями деревья (V, 56).

Итак, в этот период «сквозной в прозе Жуковского стала идея синтеза в понимании действительности и ее изображения в искусстве»[1]. Основой же идеи синтеза, сближающей поиски поэта в области поэзии и прозы в период 1830-х гг., выступает философия жизнестроительства, основанная на эстетическом единстве жизни и литературной биографии, на «собирании» различных обликов поэта (бытового, эстетического, исторического, социального) в некое целостное «сверх Я». Вместе с тем

[1] *Айзикова И. А.* Жанрово-стилевая система прозы В. А. Жуковского. Томск, 2004. С. 299.

складывающаяся в сборнике «Баллады и повести» типология взаимодействия поэзии и прозы основана на принципе гипертекстуальности и оказывается изоморфна основным художественным тропам. Так, межтекстовая интерференция и межтекстовый параллелизм основаны на метафорических отношениях, гипертекстовые и паратекстовые связи – на метонимических, претекстовые и метатекстовые отношения формируются по модели синекдохи. В этом смысле типы взаимодействия поэзии и прозы в сборнике Жуковского воспроизводят и основные способы создания художественной образности в литературе, и основные принципы текстопорождения.

Глава 3
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

В творческой эволюции А. С. Пушкина, в его движении от поэзии к прозе исключительная роль отводится роману в стихах «Евгений Онегин» и прозаическому циклу «Повести Белкина». Завершенные в Болдинскую осень 1830 г. оба этих произведения подводят своеобразный итог творчеству Пушкина-поэта и раскрывают его органичный переход к прозе. Они вобрали в себя культуру поэтического слова школы «гармонической точности» и арзамасского «наречия», опыт дружеского стихотворного послания и романтической элегии, поэтику дружеского письма, сюжетные и повествовательные стратегии поэм «Цыганы», «Граф Нулин», «Полтава», особенности прозаического слога «Романа в письмах» и «Арапа Петра Великого». Обращение Пушкина к прозе, к эстетике прозаического слова в это время во многом предопределило особенности взаимодействия поэзии и прозы, поэтической и прозаической художественных картин мира и в романе «Евгений Онегин», и в «Повестях Белкина». Эстетика стиха, звучащего слова в «Евгении Онегине» преображается искусством сюжетного повествования о жизни героев и метатекстовыми включениями, предисловиями и примечаниями, раскрывающими процесс работы автора над романом и объединяющими роман героев, роман автора и философию жизнетворчества в нем. Проза же «Повестей Белкина» хранит в себе эстетическую «память» о стихе, об основных жанрах и формах поэтического художественного мышления, что позволяет рассмотреть их как особый тип прозиметрического текста, включающий в себя стихотворные эпиграфы, цитаты и реминиценции. «Повести Белкина» как прозиметрический текст позволяют под новым углом зрения осмыслить особенности их «двойного» авторства и процесс циклообразования как способ их дополнительного эстетического завершения, раскрыть своеобразие их сюжетной, жанровой и нарративной поэтики, понять психологию героев через философию судьбы и «поприща», охарактеризовать литературоцентричность повестей как основу поведенческого текста героев и как онтологическую категорию, связанную с процессом их внутреннего преображения и обретения на этой основе новой системы ценностей.

3.1. СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

В современном пушкиноведении ни у кого не вызывает возражения представление об общей эволюции творчества Пушкина. Оно, как известно, связано с его движением к прозе. Механизм этого движения может быть осмыслен, с одной стороны, как переход от стиха к прозе[1], как процесс «деформации» системы стихосложения поэта, которая подготавливала и сопровождала процесс становления пушинской прозы[2]. С другой стороны, движение Пушкина к прозе осмысляется как более «автономное» явление, идущее параллельно развитию его поэзии и формирующее собственную прозаическую традицию. В этом процессе одновременного сближения / размежевания стиха и прозы исключительная роль отводится роману в стихах «Евгений Онегин». В нем используются два способа художественного моделирования действительности: поэтический и прозаический. Их продуктивный синтез обнаруживает себя на всех уровнях структурной организации целого. Как верно отмечает в этой связи Ю. М. Лотман, «диалогизм стиха и прозы составляет одну из существенных сторон текстообразующего напряжения на всем протяжении творчества Пушкина. <…> Этот принцип построения текста развертывался на фоне противопоставления стиха и прозы как одной из основных, динамических оппозиций, строящих культуру эпохи»[3].

Так, например, уже на метатекстуальном уровне рядом оказываются прозаический эпиграф на французском языке, предпосланный всему роману, и поэтическое посвящение, адресованное П. А. Плетневу. Если прозаический эпиграф акцентирует внимание на байронических чертах характера главного героя, на восприятии и развитии байронической традиции в русской литературе 1820–1830-х гг., то посвящение в стихах воспринимается как утверждение персоналистического принципа видения и изображения мира в романе и одновременно как автокомментарий к нему[4]. Если прозаический эпиграф соотносится в большей степени с

---

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 230.

[2] *Лотман М. Ю.* Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. Рига, 1986. С. 35.

[3] *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1998. С. 236.

[4] В этом смысле значимым оказывается тот факт, что первая глава в отдельном издании 1825 г. вышла с посвящением брату поэта Льву Сергеевичу Пушкину (VI, 638). Посвящение же П. А. Плетневу («Не мысля гордый свет забавить») появилось при напечатании четвертой главы романа, которая, как известно, была издана вместе с пятой и вышла в свет 31 января 1828 г.

романом героев, то посвящение воспринимается в контексте романа автора, как определяет его С. Г. Бочаров[1], или романа романа, по выражению Ю. Н. Тынянова[2]. И общий прозаический эпиграф, и стихотворное посвящение так же, как и «Отрывки из путешествия Онегина»[3], и примечания, написанные стихами и прозой, дублируют на метатекстуальном уровне структуру пушкинского романа в целом. В результате такого эстетического удвоения роман как жанр воспроизводит в тексте свой собственный образ, воспроизводит конструктивные принципы своей внутренней организации. По верному замечанию Н. Д. Тамарченко, «граница между изображенным миром героев романа и изображающим миром автора-творца и читателей <…> удваивается, получает свое отображение, поскольку роман всегда так или иначе строит образ своей собственной структуры»[4]. В этом смысле важнейшие эстетические особенности романа в целом повторяются, дублируются в структурной организации его отдельных глав, осмысленных и в диахроническом, и в синхроническом аспекте.

Как известно, первая глава «Евгения Онегина», напечатанная отдельной книжкой в 1825 г., открывалась прозаическим предисловием, которое прочитывается как становящаяся эстетика русского стихотворного романа. В центре внимания автора, выступающего здесь под маской издателя, оказываются вопросы жанровой природы произведения («большое стихотворение»), тип современного героя, «сбивающегося на Кавказского Пленника», стилевая полифония, образуемая соединением «шуточного описания нравов» со строфами, писанными «в утомительном роде новейших элегий», проблема повествования. Показательно, что истоки романа в стихах восходят, как указывается в предисловии, к традиции «легкой поэзии», «ознаменовавшей первые произведения автора Руслана и Людмилы», и к сатирической поэзии Дж. Байрона («Беппо», «Дон Жуан»), совпадающей со «второй стадией байронических влияний в творчестве Пушкина»[5]. В этом смысле знаменательно упоминание Байрона в известном письме Пушкина П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г., где новый «роман в стихах» мыслится «вроде Дон-Жуана». Преобладающий в обеих «комических поэмах» Байрона «непринужден-

---

[1] *Бочаров С. Г.* «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. лит. 1967. №12. С. 115–136.

[2] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 59.

[3] *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина: в мире стихотворного романа. М., 1999. С. 7–44.

[4] *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 15.

[5] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 218.

ный разговорный тон, окрашенный свободным ироническим отношением к героям и к самой теме рассказа»; традиционный романический сюжет, поданный «в комическом освещении или даже пародийной трактовке»; основная «композиционная нить», образованная повествованием, рассказом о происходящих событиях; внефабульные элементы, которые «служат капризной игре с сюжетом выпадением из того плана, в котором ведется рассказ, в эмпирический план окружающей поэта действительности»[1], – все эти содержательно-структурные элементы в поэмах Байрона становятся предметом художественной рефлексии автора в прозаическим предисловии к первой главе романа, в самом романе, а также в его письмах и литературно-критических статьях.

Как уже отмечалось, в этом предисловии автор выступает под маской издателя и совмещает в себе одновременно функции читателя, критика и комментатора романа. Такая дифференциация функций автора в предисловии во многом обусловила сочетание в нем нейтрального, иронического и пародийного типов речевых высказываний, которые определяют особенности первой главы и всего романа в целом, обнажая конструктивный принцип изоморфизма части и целого, романа и жизни. Кроме того, использование в беловой рукописи первой главы стихотворного эпиграфа из поэмы Е. А. Баратынского «Пиры» («Собранье пламенных замет / Богатой жизни юных лет») и прозаического эпиграфа из Э. Бёрка («Nothing is such an enemy to accuracy of judgment as a coarse discrimination»)[2], от которых автор впоследствии отказался, воспринимается как проявление общей тенденции романа к моделированию поэтической и прозаической художественных картин мира в нем.

На формирование эстетики романа в стихах «Евгений Онегин» несомненное влияние оказала программная статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), которая цитируется Пушкиным в предисловии к первой главе романа. Отзвуки этой статьи, явные и скрытые цитаты из нее буквально пронизывают текст пушкинского романа (1, II; 2, X, XII; 3, XII; 4, XXXII; 6, XXXI, XXXIII, XLIV; 7, II). Используя в своей статье такое методологически важное понятие, как «литературное направление», Кюхельбекер сумел осмыслить жанровую динамику русской литературы (ода, элегия, послание, поэма) в связи со сменой литературных на-

---

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 217.

[2] «Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение». Этот эпиграф, по мнению В. В. Набокова, намекает на читателей, «не делающих «разграниченья» между автором и его персонажами». *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 87; *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 565.

правлений («лирическая поэзия», «романтическая поэзия», «поэзия народная»). В критическом отклике Пушкина на эту статью Кюхельбекера, напечатанную в «Мнемозине» (1824. Ч. II), а также на другую его статью «Разговор с Булгариным», тоже появившуюся в «Мнемозине» (1824. Ч. III), выделены несколько положений, имеющих отношение к эстетике романа в стихах. Так, противопоставляя *восторг* и *вдохновение*, Пушкин пишет: «Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому» (XI, 41). Отмеченное здесь динамическое соотношение в художественном произведении части и целого связывается с «вдохновением» как особой эстетической категорией, раскрывающей завершающую позицию автора по отношению к предмету изображения и обладающей синтетической природой. В этом качестве «вдохновение» противопоставляется «восторгу» как метафорическому типу мышления, преобладающему в лирике («восторг есть напряженное состояние единого воображения»), и «восторгу» как риторической стратегии высказывания, близкой к патетике, пафосу, смысл которой видится «в придании чему-либо индивидуальному, личному, частному всеобщего или сверхличного значения и служит для связывания внутренних границ я-в-мире с его внешними границами в единое целое»[1]. Отсюда, по мнению Пушкина, «восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвесть истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)» (XI, 41–42). Естественно предположить, что для достижения в художественном целом «истинного совершенства» важно использование в нем не только «восторга», патетики, но и иронии как двух противоположных и одновременно взаимодополняющих стратегий высказывания. И не случайно синтез этих двух риторических стратегий явился определяющим в организации «Евгения Онегина» как нового типа художественного текста, связывающего «романтическое» и «народное» направления в русской литературе 1820-х гг.

Известно, что прозаическое предисловие к первой главе романа было напечатано вместе со стихотворением «Разговор книгопродавца с поэтом»[2]. Присутствующие в нем мотивы воспоминания и творческого процесса, образы романтической поэзии Жуковского и Байрона, сама диалогическая форма этого поэтического манифеста Пушкина во многом предопределили интертекстуальные и метатекстуальные особенности первой главы «Евгения Онегина». В плане взаимодействия поэзии и

---

[1] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 167.

[2] Ср., в частности, и упоминание об этом в письме Пушкина брату Л. С. Пушкину от ноября 1824 г.: «Печатай, печатай Онегина и с Разговором» (XIII, 122–123).

прозы «Разговор книгопродавца с поэтом» и роман «Евгений Онегин» находятся в отношениях структурно-семантического соответствия. Так, заключительная прозаическая реплика поэта: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся», – дает право предположить, что «проза Поэта – <…> это не только и не столько литературная форма, сколько новая форма мировоззрения <…> не перечеркивающая поэзию, но существующая в творческом сознании рядом с ней, на равных с ней правах»[1]. Можно сказать, что поэзия и проза как «формы мировоззрения» и как литературные речевые стили играют конструктивную роль в формировании особых эстетических отношений между автором и героями, а также в сюжетосложении, повествовании, жанрообразовании «Разговора книгопродавца с поэтом» и романе «Евгений Онегин».

Как известно, при появлении в печати первая глава романа включала в себя: 1. Название. 2. Посвящение брату Льву Сергеевичу Пушкину. 3. Прозаическое предисловие. 4. Поэтическое предисловие. 5. Поэтический эпиграф из стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег». 6. Основной текст. 7. Примечание в конце главы следующего содержания: «N. B. Все пропуски в сем сочинении, означенные точками, сделаны самим автором». 8. Примечания к отдельным строфам. Подобная структура первой главы воспринималась как новаторское явление в русской культуре первой трети XIX в. Рассмотрение этого явления позволяет поставить вопрос о «степени адекватности мира, создаваемого языком, миру, существующему вне связи с языком, лежащему за его пределами»[2]. Если в литературе XVIII в. маркированные начало и конец произведения свидетельствовали как о завершимости художественного текста, так и об его противопоставленности внеязыковой реальности и одновременно соответствии ей, иерархический понятой, то уже в творчестве Пушкина 1820-х гг. это соотношение начинает меняться. Сложная композиционная структура первой главы «Евгения Онегина» с многократно маркированными в ней началом и концом воспринимается как попытка установить новые отношения – отношения подобия между внехудожественной реальностью и художественным текстом, как эстетическая попытка «примирить недискретность бытия с дискретностью сознания»[3]. Кроме того, созданная автором структурная модель первой главы становится динамической моделью всего романа. Для этой модели, как уже отмечалось, характерно удвоение, многократное воспроизведение своей собственной структуры, включающее в себя элементы

---

[1] *Лебедева О. Б.* «Разговор книгопродавца с поэтом» // Примеры целостного анализа художественного произведения: Учеб. пособие. Томск, 1988. С. 28.

[2] *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 12.

[3] Там же. С. 139.

самоописания и самоинтерпретации. В этой связи особая роль в ней отводится предисловиям и примечаниям[1]. И предисловия, и примечания у Пушкина активно «вписывали» произведение в историко-культурный контекст эпохи, акцентировали внимание на эстетической проблематике романа, отводили категории читателя роль соавтора и одновременно действующего лица. И предисловия, и примечания объединяются в романе по принципу монтажности и рассматриваются как художественно значимые его части, наряду с эпиграфами, посвящениями, вставками, «пропусками» текста[2]. Вместе с тем предисловия и примечания связаны с общим конструктивным принципом романа в стихах, основанным на синтезе поэзии и прозы, на их взаимном восполняющем единстве. В этой связи не случайно современный исследователь говорит о том, что «в литературном сознании пушкинской эпохи поэзия и проза – не просто стихотворные и нестихотворные произведения, но две принципиально противопоставленные друг другу эстетические категории»[3].

Рассмотрим прозаические предисловия к отдельным главам романа как особый текст с многократно маркированной в них категорией «начала», которая вынесена за пределы собственно сюжетного повествования и находится с ним в отношениях эстетического «восполнения». Так, вышедшая в 1827 г. третья глава романа открывалась следующим прозаическим вступлением: «Первая глава Евгения Онегина, написанная в 1823 году, появилась в 1825. Спустя два года издана вторая. Эта медленность произошла от посторонних обстоятельств. Отныне издание будет следовать в беспрерывном порядке: одна глава тотчас за другой» (VI, 639). Как видим, в этом вступлении актуализирована проблема хронологии создания, выхода в свет и читательского восприятия отдельных глав романа. Если в основном тексте «Евгения Онегина» значимым оказывается соотношение внешней (сюжетной) и внутренней (внесюжетной) хронологии романа, то здесь в центре внимания становится фиксируемое автором возрастающее несоответствие между хронологией написания и выходом в свет отдельных глав романа. В осмыслении подобного несоответствия поэт исходит из известной непрерывности творческого и издательского процессов, из их внутренней ритмичности, определяющей системность написания и появления в печати как отдельных глав, так и всего романа в целом.

---

[1] Не случайно в общем плане издания, написанном в Болдино 26 сентября 1830 г. после завершения работы над романом и включающем в себя три части по три песни в каждой из них, первая часть, по замыслу автора, должна была открываться предисловием, а после третьей части должны были следовать примечания (VI, 532).

[2] *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения: Сб. ст. Горький, 1976. С. 58–72.

[3] *Маркович В. М.* Из наблюдений над композицией «Евгения Онегина» // Изв. АН Каз. ССР. Сер. общ. наук. 1963. Вып. 1. С. 86.

Среди черновых редакций сохранилось еще одно прозаическое предисловие Пушкина к роману «Евгений Онегин», написанное в Болдино 28 ноября 1830 г. Предполагая издать одним выпуском две главы: VIII («Путешествие Онегина») и IX (в окончательном тексте романа ставшую VIII) – поэт хотел предпослать им это предисловие. В нем автор вновь обращается к складывающейся эстетике романа в стихах. Данное предисловие является его ответом критикам на появление в печати VII главы «Евгения Онегина»[1]. Цитируя отрывок из критической статьи Булгарина, напечатанной в «Северной пчеле» (№35 от 22 марта 1830 г.), в которой VII глава названа «водянистой», поскольку в ней нет «ни одной мысли», «ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрения!», Пушкин во втором примечании к этому предисловию акцентирует внимание на методологических особенностях оценки художественного произведения. Он пишет: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает». Отмеченные критиком шутливость, пародийность VII главы «Евгения Онегина», ее поэтическое «балагурство» связаны с такими ее особенностями, как стилистический полифонизм и внефабульная повествовательность. Предлагая публике «еще две главы Евгения Онегина», Пушкин специально подчеркивает органическое единство этих последних глав и всего романа, единство частей и целого. На уровне поэтики это единство видится в отсутствии в последних главах «занимательности происшествий», в том, «что в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших». Попытка автора заменить VIII главу «одной римской цифрою», пропуском ее[2] раскрывает важнейший принцип поэтики всего романа в целом, связанный с использованием в тексте стихов, прозы и «значимой пустоты»[3]. В тесной связи с этим принципом поэтики рассматривается и такое явление, как отсутствующие или неполные строфы, которые сигнализируют об «ограниченно открытом конце, после которого читателю предоставляется домысливать продолжение, но в пределах известной формы и объема»[4].

---

[1] *Лотман Ю. М.* Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1998. С. 463–467.

[2] Показательно, что в конце первой главы романа, напечатанной отдельным изданием, помещено специальное примечание издателя: «N. B. Все пропуски в сем сочинении, означенные точками, сделаны самим автором» (VI, 638).

[3] *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина: в мире стихотворного романа. М., 1999. С. 13.

[4] *Шоу Дж. Томас.* Поэтика неожиданного у Пушкина: нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М., 2002. С. 408.

Многие исследователи отмечают такую важнейшую особенность романа «Евгений Онегин», как наличие в нем сюжетной полифонии, полифонического сюжета. Эта сюжетная полифония формируется, на наш взгляд, прежде всего за счет присутствия в его структуре романа героев, романа автора или романа романа и романа жизнетворчества. Внутренняя связь между тремя сюжетными линиями наиболее наглядно может быть представлена на разных структурно-семантических уровнях, в том числе и в примечаниях к роману, которые вместе с предисловиями воспринимаются как часть единого художественного целого. Как верно замечает Ю. Н. Тынянов, «предисловия и примечания были для Пушкина еще одним сильным средством для подчеркивания или обнажения самой динамики романа, для создания *романа романа,* а кроме того, мотивированным вводом *прозаических* введений и отступлений, которые, таким образом, оттеняли стих»[1].

В разделе «Примечания к «Евгению Онегину», являющемся, как известно, первым финалом романа, содержатся 44 прозаических и поэтических примечания. По главам эти примечания распределяются следующим образом: первая глава включает в себя 11 примечаний, вторая – 5, третья – 6, четвертая – 4, пятая – 10, шестая – 4, седьмая – 3, восьмая – 1. Как видим, наибольшее количество их содержится в первой и пятой главах. И это не случайно. Первая и пятая главы, посвященные, по словам автора, «описанию светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» и сна, а затем именин Татьяны, оказываются в сюжетном и композиционном плане симметричными. В обеих главах совершаются события, кардинально изменяющие судьбы главных героев. Это скука и хандра, овладевшие Онегиным и отделяющие собственно историю жизни героя от ее предыстории в первой главе[2], сон Татьяны[3], описывающий на уровне мифологических образов судьбы главных героев романа, и ссора Ленского с Онегиным – в пятой главе. Одновременное противопоставление-сопоставление в обеих главах топосов Петербурга и провинции по-своему проецируется на философию судьбы главных персонажей романа, в том числе и персонажа-нарратора, и в то же время становится предметом его особой поэтической рефлексии, посвященной эстетике творимого романа. Ср. в пятой главе:

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 59.

[2] *Никишов Ю. М.* Концепция героя в романе Пушкина «Евгений Онегин». Калинин, 1982. С. 16–17.

[3] *Чумаков Ю. Н.* «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 154; *Olga Peters Hasty*. Pushkin' s Tatiana. The University of Wisconsin Press, 1999.

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось вроде мне Альбана
Бал петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаньем
О ножках мне знакомых дам.
По вашим узеньким следам,
О ножки, полно заблуждаться!
С изменой юности моей
Пора мне сделаться умней,
В делах и слоге поправляться,
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать (VI, 114).

В этой строфе моделирующее значение приобретают понятия «начала» («В начале моего романа») и «середины» («И эту пятую тетрадь // От отступлений очищать») текста[1]. Эти категории не только функционально определяют границы художественного текста как такового, но и указывают на его внутреннюю динамичность и членимость[2]. Не случайно вступление к роману, помещенное в конце седьмой главы, в строфе LV: «Я классицизму отдал честь: // Хоть поздно, а вступленье есть», отсылает нас к главе первой, а затем к цитируемой строфе пятой главы. Сюда же относятся образы бала, мотивы воспоминания «о ножках мне знакомых дам» в первой и пятой главах, сопоставление лирических отступлений и прозаических предисловий к роману в начале первой, третьей и первоначально восьмой и девятой глав. Таким образом, через возвратное семантическое и композиционное движение, соотносимое с функционированием художественного текста как поэтического, осуществляется двойное членение романа и раскрывается эстетика его самоописания. Следует также отметить, что в целом линейная логика развития сюжета в романе дополняется возвратно-циклическими приемами рассказа, повествования о нем.

44 авторских примечания к «Евгению Онегину» относятся к 42 строфам романа[3]. Это особые *доминантные* строфы, в них взаимодейству-

---

[1] Как известно, после завершения в Болдино восьмой и девятой глав романа Пушкин составил общий план издания, который включал в себя три части по три песни в каждой из частей. В этом смысле первая и пятая главы (песни) семантически и композиционно совпадали с началом и серединой «Евгения Онегина».

[2] *Лотман Ю. М.* О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 427–430.

[3] *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1970. №434: Пушкин и его современники. С. 20–33.

ют, пересекаясь, основные сюжетные линии: линия героев, линия создаваемого романа и линия жизнетворчества. Встречающиеся в них примечания осмысляются как различные формы подсказок, «направляющие и контролирующие процесс читательского восприятия», как «открытые формы самоистолкования»[1], раскрывающие процесс работы автора над романом и основные принципы его поэтики. Среди них можно выделить несколько типологических вариантов. Так, прозаические примечания к некоторым строфам носят поясняющий характер и относятся в основном к бытовым или историко-культурным реалиям романа. Основная функция этих примечаний видится в раскрытии тождества между поэтической и прозаической художественными моделями действительности, используемыми в текстообразовании пушкинского романа в стихах. Это строфы IV, XV, XVI в первой главе романа, XXX, XXXVII – во второй, IX, XII, XXVII, XXX – в третьей, L – в четвертой, IX – в пятой, V, XXV – в шестой, IV – в седьмой, VI – в восьмой. Некоторые из этих строф образуют характерные структурно-семантические параллели. Ср., например, строфу XVI первой главы: «К *Talon* помчался: он уверен, // Что там уж ждет его Каверин» с примечанием к Talon: «Известный ресторатор»; строфу V шестой главы: «Готовый вновь предаться узам, // Чтоб каждым утром у Вери // В долг осушать бутылки три» с пояснением к Вери: «Парижский ресторатор» и строфу, начинающуюся словами «Но мы, ребята без печали» в «Отрывках из путешествия Онегина»: «…легкое вино // Из погребов принесено // На стол услужливым Отоном» с подстрофным примечанием к Отону: «Известный ресторатор в Одессе». Как видим, в этих строфах раскрывается соответствие между отдельными именами и топосами, встречающимися в тексте романа и в действительном мире, передается характерное стихотворно-прозаическое «двуязычие» произведения, наполняющее широко известными фактами бытовой жизни 1820-х гг. романную эстетику и одновременно эстетизирующее реальную действительность, а также дается знаковое сопоставление-противопоставление одного дня Онегина в Петербурге, дня героя-нарратора в Одессе и сатирической картины пребывания в плену у французов Загорецкого.

Другой тип взаимодействия между основным текстом и примечаниями к нему носит своего рода сюжетнофокусирующий характер и раскрывается, например, в часто цитируемой II строфе первой главы («Так думал молодой повеса»), в которой присутствуют все три сюжетные линии романа. Так, линия героев представлена здесь образами Оне-

---

[1] *Ковалев О. А.* Нарративные стратегии в литературе: (на материале творчества Ф. М. Достоевского). Барнаул, 2009. С. 18, 19.

гина, читателей и образом нарратора, выступающим в качестве объекта повествования, в качестве действующего лица. Все эти персонажи, с точки зрения автора, воспринимаются как «субъекты равноправных сознаний», получающие «различные ролевые воплощения»[1]. Взаимная соотнесенность этих равноправных сознаний героев и их судеб составляет прозаическую основу «Евгения Онегина», получившую воплощение и в сюжете, и в повествовательной структуре романа и неотделимую от «языковых» образов героев и стилистической полифонии произведения. Если обратиться к метатекстуальному плану этой строфы, связанному с романом романа, то необходимо отметить присутствие в ней образа автора-творца и образа творимого им произведения. Ср.: «Друзья Людмилы и Руслана! // С героем моего романа // Без предисловий, сей же час // Позвольте познакомить вас…» (VI, 5). На этом уровне главные герои романа и окружающий их мир выступают уже не как равноправные сознания, а как «своеобразные ипостаси Автора», объективирующие разные грани авторского образа, как своего рода его двойники[2]. Этот план связан уже с поэтическим началом в произведении, устанавливающим эстетическую подчиненность слова героев слову автора, «возможность для них общего языка и общей правды»[3] и формирующим парадигматическую основу произведения. Одновременно в этой же строфе отмечается дифференциация образа нарратора, который фигурирует в романе в двух планах – как субъект и как объект, распадаясь на две «функционально различаемые инстанции – повествующее «я» и повествуемое «я»[4]. Повествующее «я» в начальных стихах этой строфы («Так думал молодой повеса, // Летя в пыли на почтовых, // Всевышней волею Зевеса // Наследник всех своих родных») диалогически взаимодействует в заключительных стихах с повествуемым «я», выступающем в образе действующего персонажа («Онегин, добрый мой приятель, // Родился на брегах Невы, // <…> // Там некогда гулял и я: // Но вреден север для меня»). Последний стих этой строфы сопровождается прозаическим примечанием: «Писано в Бессарабии», принадлежащим автору-творцу, выступающему здесь одновременно в функции читателя и комментатора романа. Это примечание сопрягает образ персонажа-повествователя, служащего основой для создания эстетизованной биографии реального автора, с образом автора-творца, фиксирующего начальный этап истории работы над романом. Внутренняя дифференциа-

[1] *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 90.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 23.
[4] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 81.

ция образов повествователя и автора-творца в этой строфе органично дополняется и дифференциацией образа читателя. Читатель здесь, по верному замечанию С. Г. Бочарова, «является так же двойственно – как читатель романа и вместе с тем на общей с героем романа почве: «Где, может быть, родились вы, // Или блистали, мой читатель»[1]. Об особенностях изображения образа читателя в романе в целом пишет и Г. О. Винокур. Он подчеркивает, что читатель, который присутствует в мире автора и к которому автор постоянно обращается, в то же время «является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем определенное эстетическое освещение»[2]. Так через удвоение образов повествователя, автора и читателя происходит взаимодействие сюжета героев, сюжета создаваемого романа и формирующейся эстетики жизнетворчества, которая выступает в качестве связующего начала между романом героев и романом автора, между синтагматическим и парадигматическим уровнями произведения, между литературой и литературным бытом, между рождающимся романом и саморазвивающейся реальностью. Как справедливо отмечают в этой связи И. Сурат и С. Бочаров, в романе Пушкина «Евгений Онегин» «совершаются два противоположно направленных процесса – аналитическое отслоение реальности от ее отражений в различных сознаниях, субъективных иллюзий и стилистических оболочек (как бы поэтическая гносеология романа) и собирательное объединение всего этого мыслительного и словесного арсенала эпохи в полный образ реальности (его поэтическая онтология)»[3].

Третью группу образуют строфы, в которых через примечания совершается взаимодействие мира героев и мира романной эстетики. Это строфы XLII, XLVII–XLVIII первой главы, XXIV – второй, IV – третьей, XLI–XLII – четвертой, III, XVII, XX, XXV–XXVI, XXVIII – пятой, XI, XLVI – шестой, XXXIV–XXXV – седьмой. В качестве примечаний к ним используются либо стихотворные фрагменты, либо возражения автора на критические отклики, появившиеся в связи с выходом из печати четвертой и пятой глав «Евгения Онегина». Среди поэтических отрывков, которые Пушкин цитирует или упоминает в примечаниях к роману, идиллия «Рыбаки» Н. И. Гнедича[4] и стихотворение «Богине

---

[1] *Бочаров С. Г.* «Форма плана»: (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. лит. 1967. №12. С. 117–118.

[2] *Винокур Г. О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Винокур Г. О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 157.

[3] *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин: краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 113.

[4] *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434: Пушкин и его современники. С. 30. [Как

Невы» М. Н. Муравьева[1], «Послание к Л. Пушкину» («Что же? Будет ли вино?..») самого Пушкина и «Ода на день восшествия на престол Елисаветы Петровны» (1746) Ломоносова, поэма «Опасный сосед» В. Л. Пушкина и комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова, заключительные строфы шестой главы «Евгения Онегина», напечатанные при ее первом издании, и глава из «путешествия в стихах» «Станция» П. А. Вяземского. В центре внимания автора в этих стихотворных фрагментах оказывается эстетика описания природы, героев, бытового мира, изложенная одновременно и в романе, и в таких лирических и лироэпических жанрах русской поэзии XVIII – первой четверти XIX в., как ода, идиллия, послание, сатирическая поэма. Примечания этого рода выполняют в произведении особую структурную функцию: они вводят новые точки зрения внутрь художественной системы[2]. Кроме того, ссылки Пушкина на поэтические отрывки в примечаниях позволяют сделать вывод о том, что в организации повествования в «Евгении Онегине» он использует три разновидности двуголосого прозаического слова[3].

1. Однонаправленное стилизующее слово, какое, например, встречается в строфе XXVI пятой главы. Ср. стиль описания гостей в доме Лариных в тексте романа:

Мой брат двоюродный, Буянов
В пуху, в картузе с козырьком
(Как вам, конечно, он знаком) (VI, 109)

и примечание, отсылающее нас к первоисточнику:

Буянов, мой сосед,
. . . . . .
Пришел ко мне вчера с небритыми усами,
Растрепанный, в пуху, в картузе с козырьком…
(Опасный сосед) (VI, 194).

Здесь цитата из поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» включается в особую стилистическую и ироническую игру, основанную, по выра-

---

отмечает Ю. Н. Чумаков, Пушкин процитировал этот отрывок из «Рыбаков» в его первой редакции, сделав его таким образом более известным, чем канонический текст Гнедича].

[1] *Баевский В.* Из заметок о тексте «Евгения Онегина»: Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 172–174.

[2] *Чумаков Ю. Н.* Примечания // Онегинская энциклопедия: В 2 т. / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. М., 2004. Т. 2. С. 359.

[3] *Кормилов С. И.* Металингвистическая классификация типов прозаического слова М. Бахтина и состав литературно-художественного произведения // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 197.

жению Ю. М. Лотмана, «на смешении реального и литературного родства», что «обостряет чувство условности текста» и в то же время способствует восприятию описываемого события как реально имевшему место[1]. Поэма В. Л. Пушкина, отличающаяся «стремительным повествованием, яркими бытовыми сценами, меткими художественными деталями, выразительными сатирическими характерами»[2] и написанная александрийским стихом, внутренне соотносится с традициями сатирического бытописания бала в доме Лариных и участвует в формировании сюжетной, жанровой, ритмической и стилистической полифонии романа.

2. Разнонаправленное пародийное слово, встречающееся в тексте романа и акцентированное автором в примечании к строфе XXV пятой главы. Ср. текст романа:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин (VI, 108)

и примечание к первому стиху этой строфы: «Пародия известных стихов Ломоносова:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою, – и проч.» (VI, 194).

Как верно отмечает современный исследователь, в данном примечании пародия на первую строфу «Оды на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года» выполняет двойную функцию: «она направлена в «высокий штиль» Ломоносова и в мнимую торжественность события – именин Татьяны»[3]. Этот же образ встречается ранее во второй строфе «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Императрицы Елисаветы Петровны 1746 года» и в отрывке из оды, опубликованной в «Кратком руководстве к красноречию» (1744). Примечательно, что образный строй од Ломоносова был спародирован в одной из «Вздорных од» А. П. Сума-

---

[1] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 280, 279.

[2] *Михайлова Н. И.* Василий Львович Пушкин // Пушкин В. Л. Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 12.

[3] *Громбах С. М.* Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1974. Т. 33, №3. С. 226.

рокова[1]. Вместе с тем эта пародия Пушкина содержит отклик и на стихотворение И. И. Дмитриева «Чужой толк», в котором представлены устойчивые штампы одической поэзии и которое упоминается в строфе XXXIII четвертой главы «Евгения Онегина» в связи с полемикой вокруг известной статьи Кюхельбекера[2]. В контексте этой полемики воспринимается и пародийная «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) самого поэта, снабженная многочисленными авторскими примечаниями. Таким образом, пародия на известные стихи Ломоносова в тексте романа своеобразно «преломляется» через специальное примечание, поводом для которого послужила рецензия М. А. Дмитриева на четвертую и пятую главу «Евгения Онегина», опубликованная в журнале «Атеней» (1828. Февр. №4. С. 67–89), а также через поэтическое творчество А. П. Сумарокова, И. И. Дмитриева, Кюхельбекера, Пушкина-лирика и полемиста. Так первый стих XXV строфы и примечание к нему включаются в широкий прозопоэтический контекст литературной полемики 1820-х гг., в которой раскрывается продуктивная диалектика соотношения первичного («прототипного») и вторичного («гиперболизированного») слова, составляющая один из структурных принципов пушкинского романа в стихах.

3. Отраженное «чужое» слово, поданное в качестве цитаты (явной или описательной) или автоцитаты. Примером могут служить строфы XLVIII первой главы, XLV – четвертой, XI – шестой. Так, стих двенадцатый в строфе XI шестой главы «И вот общественное мненье!» является цитатой из действия IV, явления 10 комедии Грибоедова «Горе от ума», что и отражено в примечании к нему. Или строфа XLV четвертой главы, в которой перечисляются марки французских шампанских вин:

Вдовы Клико или Моэта
Благословенное вино
В бутылке мерзлой для поэта
На стол тотчас принесено.
Оно сверкает Ипокреной (VI, 92) –

содержит следующее примечание к последнему стиху, являющееся автоцитатой из «Послания к Льву Пушкину» (1824), связующего литературу и литературный быт, мир героев романа с романом автора. Ср.:

В лета красные мои
Поэтический аи
Нравился мне пеной шумной,

[1] *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 416.

[2] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 278.

Сим подобием любви
Или юности безумной, и проч.
(Послание к Л. П.) (VI, 193).

Как верно отмечает в этой связи С. Г. Бочаров, «автор не из той же действительности вспоминает аи и бордо, когда описывает обед Онегина с Ленским»[1]. Через обращение в примечании к дружескому стихотворному посланию поэт активизирует связанные с этим жанром устойчивые литературные ассоциации, «домашнюю семантику». Используемая здесь система поэтических сравнений вызывает в памяти образы вина из стихотворения Вяземского «К партизану-поэту» («Давыдов, баловень счастливый»), из поэмы Баратынского «Пиры», фрагмента из «Отрывков из путешествия Онегина»[2]. Так через прием «двойной отсылки» с использованием автоцитат и эстетически близкого «чужого» слова автор «создает многоступенчатую систему приближения читателя к тексту», вписывает его «в сложную систему культурных ассоциаций, сближений и противопоставлений»[3]. Кроме того, четырехстопный ямб онегинской строфы и трехстопный хорей цитируемого в примечании послания к брату формируют ритмическую полифонию романа в стихах и связанное с ней многообразие поэтических интонаций и рифм.

Можно сказать, что двуголосое прозаическое слово с его подтипами составляет основу повествовательной стратегии романа «Евгений Онегин». Вместе с тем это двуголосое слово активно функционирует в стихотворном контексте художественного целого, взаимодействуя с такими «большими» поэтическими стилями, как одический, элегический, стиль дружеского послания, стиль «легкой поэзии». Структурно-семантические особенности этих стилей становятся предметом авторской рефлексии как в основном тексте романа, так и в предисловиях, эпиграфах и примечаниях к нему.

К этому же типу использования «чужого» слова относятся прозаические комментарии, являющиеся ответом поэта на рецензии четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» критиков Б. М. Федорова и М. А. Дмитриева, напечатанные в журналах «Санкт-Петербургский Зритель» (1828. №1. С. 139–167) и «Атеней» (1828. №4. С. 67–89). Отклики на критические отзывы этих рецензентов получают отражение и в статьях Пушкина под названием «Возражение на статью Атенея» (1828), «Опроверже-

---

[1] *Бочаров С. Г.* «Форма плана»: (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. №12. С. 125.

[2] *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 53–54.

[3] Там же.

ние на критики» (1830), «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» (1830), отдельные фрагменты из которых целиком вошли в примечания к роману. В них эстетика полемического слова осмыслена как эстетика «самосознающего» слова, слова внешне и внутренне диалогического, что подчеркивает и сам автор в статье «Опровержение на критики». Ср.: «Нынче <…> вздумал я <…> писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения» (XI, 143). Это «самосознающее» полемическое слово своеобразно «преломляет» в себе новаторскую эстетику романа, акцентируя внимание на его метафорической образности, ориентирующейся на «благородную простоту» поэтического слога, на изображении характеров действующих лиц, на пропущенных строфах. Историческая справка о происхождении рода Пушкиных в «Опровержении на критики» воспринимается в контексте биографии А. П. Ганнибала, напечатанной, как известно, в 1825 г. в качестве развернутого примечания к первой главе «Евгения Онегина». Вместе с тем это «самосознающее» полемическое слово становится у Пушкина одновременно и «историческим», словом, направленным на историко-культурное прочтение и комментирование собственного творчества, начиная от «Руслана и Людмилы», «Кавказского Пленника», «Бахчисарайского фонтана» и заканчивая возражением на вышедшие отдельные главы «Евгения Онегина», «Графа Нулина», «Полтавы». Таким образом, можно сказать, что сложная эстетическая природа полемического слова в критических статьях Пушкина связана с дифференциацией образа автора, который представлен здесь как творец и комментатор собственных текстов, как читатель критических отзывов, как критик со своей идейной и эстетической программой, осмысленной и в исторической ретроспективе, и в синхронии. Особенности полемического слова в этих статьях поэта внутренне обращены ко всем упомянутым в них произведениям, в том числе и к роману «Евгений Онегин», критические примечания к которому воспринимаются как своего рода программный «конспект» данных статей, как свидетельство текстуальной «непрерывности» самого романа.

Все примечания этого типа, как отмечает Ю. Н. Чумаков, «не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысл, а расширяют его», они «представляют, как и в стиховых строфах, ступенчато построенный образ автора»[1]. Наиболее репрезентативной в этом смысле

[1] *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1970. №434: Пушкин и его современники. С. 29, 32.

является XLII строфа первой главы. Особенность ее видится в том, что прозаическое примечание к ней соединяет линию героев и читателя с эстетикой творимого романа, переводя художественное событие из повествовательного ряда в метаповествовательный и акцентируя внимание на природе авторской иронии. Ср. в основном тексте романа:

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он; <…>
К тому ж они так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает *сплин* (VI, 22) –

и примечании к этой строфе: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Лудовика XIV. Наши дамы соединяют просвещение с любезностию и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестию, столь пленившей г-жу Сталь (см. Dix annees d'exil)». Здесь поэтическая строфа и прозаическое примечание образуют своего рода структурно-семантическую симметрию, основанную на использовании двойной иронии: под видом похвалы «причудницам большого света» и через стилизованное авторское слово со ссылкой на Ж. де Сталь. По верному замечанию современного исследователя, в этом примечании «Пушкин умножает иронию, выдав порицание под видом похвалы за похвалу под видом порицания»[1]. В основе данной строфы лежит акцентируемое автором несоответствие между предметом и словом, когда изображенный мир и изображающее его слово оказываются подчеркнуто нетождественными, передаются с помощью разнонаправленного двуголосого слова, раскрывая тем самым прозаические тенденции в романе. Одновременно в примечании осмысляется эстетическая природа иронии как основы сюжетной и стилистической полифонии романа. Кроме того, в этой строфе в игровой форме передана близость ценностных позиций героя и персонажа-повествователя, сходство их душевных состояний. Через словесный образ сплина сопрягаются не только XXXVIII («Недуг, которого причину // Давно бы отыскать пора, // Подобный английскому

[1] *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1970. №434: Пушкин и его современники. С. 31. [Автор статьи видит в этом примечании Пушкина видоизмененную цитату из «Сентиментального путешествия» Л. Стерна: «… и наши дамы все так целомудренны, так безупречны, так добры, так набожны – шуту там решительно нечего вышучивать»].

сплину, // Короче: русская *хандра* // Им овладела понемногу») и цитируемая нами XLII («Что вид их уж рождает *сплин*») строфы первой главы, но и истории жизни обоих героев. Можно сказать, что в известном смысле XLII строфа служит сюжетным и композиционным прологом к XLV–XLVIII и LI строфам первой главы, посвященным дружбе Онегина и персонажа-повествователя.

К четвертому типу относятся доминантные строфы, в которых через примечания происходит совмещение мира героев с эстетикой жизнетворчества. Это строфы XXI, XXIV, L первой главы, XXXI, XXXVII – второй, XLV – четвертой, XXVI – пятой. Например, в строфе L, имеющей два примечания, роман героев через образ персонажа-повествователя сопрягается с категорией жизнестроительства. Так, стих «Брожу над морем, жду погоды»[1] с характерным примечанием «Писано в Одессе» превращает, по словам Ю. М. Лотмана, условную формулу поговорки в намек на план бегства за границу, который вынашивался Пушкиным во время его пребывания в Одессе[2]. Отсюда факт реальной биографии поэта получает эстетическое завершение, а образ персонажа-нарратора обретает определенные автобиографические черты. Одновременно это примечание отсылает нас к одесскому периоду творчества поэта, когда были написаны две первые главы «Евгения Онегина» и начата третья, велась работа над поэмой «Цыганы» и стихотворением «К морю», закончены такие произведения с историософской проблематикой, как «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» и антологическое стихотворение «Прозерпина». Все эти произведения входят в зону «диалогического контакта» с романом «Евгений Онегин», а присутствующие в них образы моря и водной стихии, мотивы «вольного бегства», изгнания и воспоминания получают через примечания к роману дополнительный эстетический и биографический смысл.

Как известно, одиннадцатый стих этой строфы «Под небом Африки моей» сопровождался в первом издании первой главы подробным примечанием, а в последующем отсылкой к данному изданию «Евгения Онегина». В этом объемном прозаическом примечании излагается биография прадеда поэта А. П. Ганнибала, которая осмысляется в контексте русской и европейской истории XVIII в. Важно отметить, что отдельные

---

[1] Своеобразной вариацией этого стиха из романа является фраза из письма Пушкина к Н. И. Гнедичу от 23 февраля 1825 г. Ср.: «Много у меня начато, ничего не кончено. Сижу у моря, жду перемены погоды. Ничего не пишу, а читаю мало, потому что Вы мало печатаете» (XIII, 145).

[2] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 173.

факты из жизни А. П. Ганнибала, в частности его ссылка в Сибирь воспринимаются как своеобразная биографическая и историческая параллель и к судьбе реального автора романа, и к судьбе изображаемого персонажа-нарратора. В конце 1824 г., готовя к печати первую главу романа, Пушкин параллельно с этим прозаическим примечанием создает своего рода поэтический вариант биографии А. П. Ганнибала, включенный в стихотворное послание «К Языкову» («Издревле сладостный союз…»). Ср. в примечании к роману: «До глубокой старости Аннибал помнил еще Африку, роскошную жизнь отца, 19 братьев, из коих он был меньшой; <…> Елисавета, вступив на престол, осыпала его своими милостями. А. П. Аннибал умер уже в царствование Екатерины, уволенный от важных занятий службы, с чином генерал-аншефа на 92 году от рождения» (VI, 655) и в послании:

В деревне, где Петра любимец,
Царей, цариц любимый раб
И их забытый однодомец,
Скрывался прадед мой арап,
Где, позабыв Елисаветы
И двор, и пышные обеты,
Под сенью липовых аллей
Он думал в охлажденны леты
О дальней Африке своей,
Я жду тебя (II, 322–323).

Сопоставление обоих отрывков позволяет выявить важнейший конструктивный принцип в творчестве Пушкина 1820-х гг. – преломление истории через биографию и родословную личности, эстетизация истории и мифологизация исторических персонажей, возникающая в результате параллелизма судеб отдельных исторических лиц и связанных с ними образов литературных героев. Одновременно это прозаическое примечание воспринимается, по выражению Ю. М. Лотмана, и как «зародыш пушкинской исторической прозы»[1], как своеобразный пролог к «Арапу Петра Великого».

Отметим, что общее количество примечаний при печатании отдельных глав романа было больше, чем в окончательной редакции. Так, при отдельном издании романа в 1833 г. Пушкин исключил из него примечания к строфам VIII, XXVI и XXX первой главы, а примечание к строфе L заменил сноской: «См. первое издание Евгения Онегина». Кроме того, в черновых редакциях романа имелись примечания к строфе

[1] *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1998. С. 235.

XXVII первой главы, к строфе XII второй главы, к строфам V, XVIII, XXIII третьей главы, к строфе III четвертой главы. Сокращение количества примечаний в окончательной редакции романа связано, на наш взгляд, с сознательной установкой автора на уменьшение его объема для сохранения сложившейся ритмичности и динамичности романа, во многом обусловленной соотношением стиха и прозы, текстуального и метатекстуального планов, фактов литературы и литературного быта. Подтверждением этому является и то, что в окончательной редакции Пушкин отказывается и от объемных прозаических примечаний, и от примечаний, эстетически и функционально дублирующих другие примечания в основном тексте романа. Это касается, например, строфы XXVI первой главы, посвященной описанию вещного мира Онегина, который раскрывается через двойную иронию автора. Здесь слова, выделенные курсивом: «Но *панталоны, фрак, жилет,* // Всех этих слов на русском нет», воспринимаются «как ирония в адрес иноязычной лексики и европеизированного быта русского денди», но в то же время, как указывает Ю. М. Лотман, здесь «допустимо видеть и противоположную иронию в адрес шишковистского лексического ригоризма»[1]. Вместе с тем в первой публикации строфы XXVI к ее заключительным стихам «Хоть и заглядывал я встарь // В Академический Словарь» имелось развернутое примечание: «Нельзя не пожалеть, что наши писатели слишком редко справляются со словарем Российской Академии. Он останется вечным памятником попечительной воли Екатерины и просвещенного труда наследников Ломоносова, строгих и верных опекунов языка отечественного» (VI, 653), включавшее в себя цитату из речи Карамзина, произнесенной в Академии Российской 5 декабря 1818 г., смысл которой тоже оказывался неоднозначным. В ней Карамзин, высоко оценивая деятельность Академии по изданию словаря, одновременно использовал слова типа «автор», «феномен», употребление которых означало отказ строить свою речь по нормам этого словаря[2]. Таким образом, двойственная эстетическая позиция автора, отчетливо выраженная и в поэтическом тексте романа, и в прозаических примечаниях к нему, оказывается функционально и структурно тождественной.

Как известно, сокращение примечаний в основном тексте «Евгения Онегина» сопровождалось параллельным явлением: увеличением количества пропущенных строф. Всего таких строф оказалось 23. Так, в первой главе их насчитывалось 6, в четвертой – 8, в пятой – 3, в шестой – 3, в седьмой – 3. Кроме того, в строфе III третьей главы были пропущены

[1] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 159.
[2] Там же. С. 160.

6 последних стихов, а в строфах II и XXV восьмой главы пропущены соответственно 10 и 6 последних стихов. Известно, что строфы IX первой главы и XXXVIII четвертой главы имелись в беловом автографе. Строфы XXXVI четвертой главы и XXXVII–XXXVIII пятой главы были напечатаны в первом издании этих глав. Пропущенные же строфы I–IV четвертой главы, как известно, были опубликованы в журнале «Московский вестник» (1827. №20), строфы VIII–IX седьмой главы сохранились в черновой рукописи, а строфа XLVII шестой главы была перенесена в примечания. По словам Ю. М. Лотмана, включение в произведение пропущенных строф, замененных точками, использование сдвоенных или же строенных строф, а также строф с отдельными пропущенными стихами «как бы выводило роман за пределы собственного его текста, показывая, что известный читателю ряд строф и уже, и шире романа подобно тому, как всякий рассказ о событии уже и шире самого этого происшествия»[1]. И примечания, и пропущенные строфы отражали, таким образом, сам процесс работы автора над романом, передавая его подвижную текстуальность, его своего рода незавершенную завершенность. Также они раскрывали его композиционный, сюжетный и стилистический «полифонизм», во многом обусловленный дифференциацией образа автора и соотношением «точек зрения», которые «не фокусируются в едином центре, а конструируют некое рассеянное пятно-субъект, состоящее из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные смыслы»[2]. Все это акцентировало внимание на отдельных чертах логоцентрической, прозаической художественной картины мира в этом произведении.

Примечания к роману «Евгений Онегин» прочитываются одновременно и в контексте таких произведений поэта, как его поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Полтава», «Медный всадник», тоже содержащие в себе примечания. Кроме того, в 1824–1825 гг. Пушкин создает и лирические произведения с примечаниями, среди которых цикл «Подражания Корану», уже упоминавшаяся пародийная «Ода Его Сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», стихотворение «Андрей Шенье». Учитывается Пушкиным и опыт поэзии Вяземского, в частности его глава из путешествия в стихах «Станция» (1825), в которой тоже имеются многочисленные примечания. Как известно, строки из этого стихотворения поэт включил в примечания к седьмой главе «Евгения Онегина», а два стиха из него в несколько измененном виде послужили эпи-

---

[1] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 235.

[2] *Лотман Ю. М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 57.

графом к повести «Станционной смотритель». Можно сказать, что в целом примечания к «Евгению Онегину» оказываются эквивалентны как отдельным главам, так и всему тексту романа в стихах. В примечаниях активно используются стихи и проза, которые подчиняются особой «симметричной» композиции, когда крупные стихотворные фрагменты в начале и в конце примечаний уравновешивают прозаический в целом текст, когда цитаты (поэтические и прозаические) из других авторов соотносятся с автоцитатами[1]. В примечаниях сохраняются та же сложная структура образа автора, которая представлена и в отдельных главах романа, эстетическая игра стилями и «точками зрения», подробно описанный Ю. М. Лотманом принцип «многоступенчатого» построения и постижения текста. Все это позволяет рассматривать примечания к роману как целостный и внутренне единый текст, который в структурно-семантическом плане оказывается тождествен основному тексту романа[2].

Взаимодействие поэзии и прозы как стилистических категорий, как явлений художественного стиля подробно описано Ю. Н. Тыняновым в статье «О композиции «Евгения Онегина». Говоря о деформации романа стихом, он выделяет такие процессы в стилистической и повествовательной структуре «Евгения Онегина», как сочетание разговорной интонации со стихом, использование в стихе приема парантезы (замечаний в скобках) и обращений, уподобление в стихах отдельных букв самостоятельным, метрически эквивалентным словам, использование второстепенных слов и служебных частей речи в качестве полноправных слов, деформирование стихом имен собственных и иностранных слов, использование приема перечисления и разных типов цитации[3]. Остановимся более подробно на таком приеме, как парантеза. Как пишет в этой связи Н. Е. Меднис, «авторские вставные конструкции являются в произведении единицей текста и одновременно образуют в нем некий автономный уровень, создают как бы текст в тексте, отграниченный от основного повествования скобками»[4].

---

[1] *Чумаков Ю. Н.* Примечания // Онегинская энциклопедия: В 2 т. / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. М., 2004. Т. 2. С. 360.

[2] *Соловей Н. Я.* Из истории работы А. С. Пушкина над сюжетом «Евгения Онегина»: (Альбом Онегина) // «Замысел, труд, воплощение…»: Сб. ст. М., 1977. С. 101. [В этом смысле в плане полемики с Ю. Н. Чумаковым интересно мнение Н. Я. Соловей, согласно которому «Отрывки из путешествия Онегина» воспринимаются как «большое примечание к XIII строфе восьмой главы романа»].

[3] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. М. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 68–75.

[4] *Меднис Н. Е.* Слово в скобках в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения: Сб. ст. Горький, 1979. С. 87–88.

Общее количество вставных конструкций в романе «Евгений Онегин» – 39. По своей эстетической значимости эти замечания в скобках оказываются во многом созвучны авторским примечаниям ко всему роману. Например, парантезы в строфах V и XVII первой главы, XXXV четвертой главы, XXXII пятой и XXVI шестой глав связаны с миром героев романа и акцентируют внимание на иронии как эстетической основе «многоголосия» и игры «точками зрения» в нем. Так, в строфе V первой главы через обращение к перечислительной интонации, через интонационную игру подчеркивается двойная ирония повествователя, подобная проанализированному выше примечанию к строфе XLII той же главы. Ср.: «Онегин был, по мненью многих // (Судей решительных и строгих), // Ученый малый, но педант». В строфе же XXXV четвертой главы парантеза в девятом стихе «Или (но это кроме шуток), // Тоской и рифмами томим, // Бродя над озером моим, // Пугаю стадо диких уток» предполагает восприятие противительного союза «или» и указательного местоимения «это» в качестве метрически равноправных слов, а ирония позволяет автору соединить в пределах одной строфы высокую поэтическую и бытовую лексику, лирические интонации с сатирическими.

Значительная часть строф с парантезой внутренне связана с эстетикой романа, когда в центре оказывается само романное слово, точнее, его функционирование в произведении. См., например, следующие три строфы восьмой главы:

XIV
Она казалась верный снимок
Du comme il faut… (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести.)

XV
<…> Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. (Не могу…

XVI
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести:
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме…) (VI, 171, 172).

Здесь явление русско-французского и русского-английского двуязычия, усиленное к тому же междустрофным переносом, воспринимается как особая зона «языкового» контакта, которая раскрывает полемический подтекст, стилистическое своеобразие романа, а также конструк-

тивную роль национальных мирообразов в нем. Выделенное в этих строфах двуязычие создает вокруг них определенный прозаический контекст, восходящий к эпистолярной культуре первой трети XIX в., а также связанный с замечаниями в книге Ж. де Сталь «О Германии» и романом Э. Булвер-Литтона «Пелэм, или Приключения джентльмена», хорошо известного Пушкину во французском переводе[1]. Кроме того, слово, выделенное в скобках, «благодаря своей автономности, намечает границу между автором-творцом и автором сотворенным»[2].

Часть строф со вставными конструкциями передают особенности возвратно-симметричной композиции «Евгения Онегина», как, например, строфа LII первой главы:

<…> Приготовляясь, денег ради,
На вздохи, скуку и обман
(И тем я начал свой роман),

или строфа XL пятой главы:

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось вроде мне Альбана
Бал петербургский описать,

или же строфа XII восьмой главы:

Онегин (вновь займуся им) (VI, 27, 114, 170).

Также этот прием раскрывает нарративную динамику и поэтику произведения, в частности связанную с риторическим способом перехода от одной темы к другой, с обращением к читателю, с активизацией его культурной памяти, объединяющей образы читателя и персонажа-нарратора. Это строфы XXIV первой главы («Руссо (замечу мимоходом) // Не мог понять, как важный Грим // Смел чистить ногти перед ним, // Красноречивым сумасбродом»); L – седьмой («Где Терпсихоре лишь одной // Дивится зритель молодой // (Что было также в прежни леты, // Во время ваше и мое»); XII – восьмой («Предметом став суждений шумных, // Несносно (согласитесь в том) // Между людей благоразумных //

[1] *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 545–549; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий. Л., 1983. С. 351–352.

[2] *Меднис Н. Е.* Слово в скобках в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения: Сб. ст. Горький, 1979. С. 94.

Прослыть притворным чудаком»). В этой связи не случайно В. В. Набоков отмечает в своих предварительных замечаниях к роману тот факт, что используемый в нем риторический тип перехода «перенесен из прозы в стихи и может в момент этого переноса приобрести легкий оттенок пародии»[1].

В связи с осмыслением эстетики жизнетворчества в романе особый интерес представляет строфа XLIV шестой главы. Здесь замечание в скобках:

Ужель и впрям и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет? (VI, 136) –

не только раскрывает традиционность элегической тематики и образности, но и подчеркивает ее условность на фоне эстетизованной биографии автора-творца. Кроме того, элегическая тема увядшей молодости объединяет в синтагматическом плане образ Онегина и образ персонифицированного нарратора, как, например, в строфе XLV первой главы («Страстей игру мы знали оба; // Томила жизнь обоих нас; // В обоих сердца жар угас») и в то же время позволяет воспринимать в парадигматическом аспекте обоих этих персонажей как возможных эстетических «двойников» автора-творца. Так через акцентированное здесь стилистическое «многоголосие» эстетика романа «простраивается» через эстетику возможных поведенческих моделей человека и наоборот.

Часть замечаний в скобках могут рассматриваться и как короткие сентенции. Ср. строфы XIV второй главы:

Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал
И вчуже чувство уважал;

XVIII четвертой главы:

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк;

[1] *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 43.

VII шестой главы:

Удалость
(Как сон любви, другая шалость)
Проходит с юностью живой;

XIII восьмой главы:

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест) (VI, 37, 80, 120, 170).

Эта культура сентенциозного слова неотделима от утверждения новой концепции человека, его жизнеповедения и эстетики самого романного слова, формирующихся в «Евгении Онегине»[1]. Интонационный сдвиг в строфе, переданный фразами, заключенными в скобки, с одной стороны, подчеркивает эстетическую разноприродность прозаической по своей структуре сентенции и поэтического способа ее презентации в романе. Как верно отмечает В. М. Костин, «уже то, что афористика встречается в «Онегине» со стихом, создает ситуацию дистанционного смыслового сдвига: здесь стих делает сентенцию эстетически и этически «голой»[2]. С другой стороны, «деформация значения ролью звучания»[3], становящаяся конструктивным принципом поэзии, передает на эстетическом уровне продуктивную «преображенность» прозы стихом, раскрывает ее внутренние возможности, что в содержательном плане выражается в «той органике бытия, при которой обобщающий вывод врастает в ход повествования о единичных человеческих судьбах»[4]. В этом смысле парантеза из письма Татьяны к Онегину в третьей главе, близкая к сентенции:

---

[1] *Альми И. Л.* Сентенция как речевой жанр в структуре романа «Евгений Онегин» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 50–66; *Костин В. М.* Культура сентенциозного слова в свете новой концепции человека: («Евгений Онегин») // Проблемы литературных жанров: Сб. ст. Томск, 1990. С. 67–68; *Он же.* Культура sententia в начале XIX века и ее судьба в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина // Проблемы метода и жанра: Сб. ст. Томск, 1991. Вып. 17. С. 86–97.

[2] *Костин В. М.* Культура sententia в начале XIX века и ее судьба в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина // Проблемы метода и жанра: Сб. ст. Томск, 1991. Вып. 17. С. 91.

[3] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 55.

[4] *Альми И. Л.* Сентенция как речевой жанр в структуре романа «Евгений Онегин» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 54.

Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать (VI, 66) –

почти буквально реализуется в сюжете восьмой главы как выстраданный героиней ее собственный выбор, «жребий», как поведенческая модель нового человека в условиях формирования новой культуры взаимоотношений человека с миром и словом. Эта новая культура несет в себе «представление о необходимой сокровенности, неотчуждаемости словом человека и бытия, о превышении интенсивностью динамики бытия ритмов слова», когда «мир, человек, слово о нем становится «историчным»[1].

Конструктивная роль в романе «Евгений Онегин» отводится и таким речевым жанрам, как проповедь и надгробное слово, которые оказываются генетически связанными с ораторской культурой[2] и сопоставляются с философской, гражданской лирикой и элегией. В этом типе культуры эстетика слова сориентирована на внутреннее преображение человека и мира. Через риторическое иносказательное слово сопрягаются бытие и быт, абсолютное и относительное, высокое и повседневное. Как известно, проповедь Онегина Татьяне (строфы XII–XVI четвертой главы) в черновом варианте была написана в прозе. Обращение к прозаическому плану имело для Пушкина принципиальное значение. Как указывает Ю. Н. Тынянов, «прозаические программы были п е р в и ч н ы м явлением для Пушкина по сравнению со стихами, что согласуется с карамзинской традицией (слова). Нельзя не указать при этом на возможность постановки вопроса о происхождении пушкинской прозы из стиховых планов и программ»[3]. В черновом варианте «проповедь» Онегина выглядела так: «Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению то я бы вас выбрал никого другого – я бы в вас нашел… Но я не создан для блаж <енства> etc. (не достоин). Мне ли соединить мою судьбу с вами. Вы меня избрали, вероятно я первый ваш passion – но уверены ли – позвольте вам совет дать»

---

[1] *Костин В. М.* Культура сентенционного слова в свете новой концепции человека («Евгений Онегин») // Проблемы литературных жанров: Сб. ст. Томск, 1990. С. 67.

[2] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941; *Бахтин М. М.* Из предыстории романного слова // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 353–391; *Михайлова Н. И.* Роман «Евгений Онегин» и ораторская культура первой трети XIX в. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 45–62.

[3] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 68.

(VI, 346). Использование в этом фрагменте противопоставления («Но я не создан для блаж <енства>»), анафоры («Когда б», «когда бы»), апелляция к общечеловеческому психологическому опыту («вероятно я первый ваш passion») образуют поэтическую основу этого риторического жанра. В окончательном же тексте романа речь героя была построена по законам проповеди с введением контрастных образов, системы вопросов, градации, обращения к природному «коду». При этом сама модель должного поведения, формируемая риторическим словом, оказывается «преображенной» недолжным, глубоко индивидуальным поступком Онегина, идущим от его исповеди и исповедального, «внутреннего» слова. Так проповедь и исповедь, надличностное поучительное слово проповеди и глубоко интимное слово исповеди не только становятся предметом изображения в «Евгении Онегине», определяют динамику его сюжета и композиции, но и взаимно сближаются и преображаются. В этом смысле заслуживает внимания и тот факт, что, как известно, письмо Татьяны к Онегину, эта своеобразная «исповедь сердца», в черновом варианте тоже было написано прозой (VI, 314).

Итак, отмеченное нами в романе «Евгений Онегин» явление синтеза поэзии и прозы позволяет сделать вывод о том, что «два различных искусства, искусство слова (стихи) и искусство рассказывания (сюжет, проза), неразрывно связаны, хотя по существу предельно самодостаточны», «единораздельны»[1]. Система эпиграфов, посвящений, предисловий и примечаний к роману, эстетически оформляющая и завершающая сюжет героев, сюжет автора и сюжет жизнетворчества, не только передает их внешнюю и внутреннюю диалогичность, их стилистическую и внутрижанровую полифонию, но и сопрягает поэтическую и прозаическую художественные картины мира в нем. Поэтическая картина мира, связанная с особенностями изображения авторского сознания, позволяющего рассматривать в качестве его второго «я» и главных героев романа, и персонажа-повествователя, и биографического автора (другой, как я), воспринимается на фоне преображающей ее прозаической картины мира. Прозаическая же картина мира, раскрывающая особенности сюжетного повествования, дает возможность соотнести точки зрения героев, персонажа-повествователя, биографического автора и автора-творца (я, как другой) в их событийности и процессуальности и воссоздает энциклопедическую многомерность мира, которая органично восполняется авторской поэтической рефлексией. Вместе с тем понятия поэтического и прозаического в романе могут быть рассмотрены и как основные онтологические категории. В этом случае категория поэтического,

[1] *Чумаков Ю. Н.* Пушкин. Тютчев: опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 85.

раскрывающая тождество бытия и мышления, мира и человека, воспринимающая мир как состояние, оказывается тем семантическим центром, который аккумулирует в себе все его ценностные характеристики: жизнь/смерть, жизнь/искусство, любовь/ненависть, дом/бездомье, слово/поступок. Категория прозаического рассматривает диалог человека с миром через отношения сопротивопоставления, которые передают их взаимную детерминированность и получают воплощение в событии-действии и событии рассказывания, представленных в процессуальной открытости, незавершенности. Отсюда и нарратология, возникшая первоначально как теория повествования, превратилась со временем в одну из «фундаментальных (взаимодополнительных к процессуальности) онтологических характеристик бытия»[1]. Такому пониманию категорий поэтического и прозаического соответствует и особое онтологическое слово-поступок, объединяющее искусство и жизнь через эстетику творимого романа и философию жизнетворчества.

3.2. «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» А. С. ПУШКИНА КАК ПРОЗИМЕТРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина», написанные, как известно, в первую Болдинскую осень 1830 г., довольно часто становились предметом научного рассмотрения в современном пушкиноведении. Вопросы циклизации повестей, соотношение образов автора, фиктивного автора, действующих героев и героев-рассказчиков, особенности сюжетной и повествовательной организации, взаимодействие различных модусов художественности находятся в центре внимания исследователей. В аспекте интересующей нас проблемы «Повести Белкина» можно рассмотреть как уникальный прозиметрический текст[2], в котором особая роль отводится поэтическим речевым жанрам и поэтическим формам художественного мышления. «Повести Белкина» как прозиметрический текст создаются на основе внешнего, кумулятивного принципа и одновременно внутреннего принципа структурно-семантического

---

[1] *Тюпа В. И.* Нарратология и анарративность // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр. Новосибирск, 2009. С. 6.

[2] Прозопоэзия – соединение в художественном тексте поэзии и прозы, взаимопроникновение поэзии и прозы. См.: *Литературная* энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 818; *Text* composed in alternating segments of prose and verse // The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. Princeton, 1993. P. 981; Цит. по: *Орлицкий Ю. Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 49.

переключения, благодаря которым формирующиеся в произведении поэтическая и прозаическая художественные картины мира находятся в состоянии динамики и взаимопреображения. Отсюда возникает дополнительный смысловой и эстетический «резерв» в прозе Пушкина, раскрывающий и ее связь с предшествующей поэтической традицией, и их конструктивное параллельное существование-взаимодействие в 1830-е гг.

Важнейшая особенность мирообраза «Повестей Белкина» видится в «максимальном постижении и идеального, и реального вместе», в котором «невыявленный план на самом деле происходящего» оказывается «более реален, чем реальность очевидно-привычного»[1]. В создании этого универсального мирообраза, объединяющего «выявленный» и «невыявленный» планы, внешний и внутренний сюжеты, объединяющего события и рассказ о них, исключительная роль отводится поэтическим речевым жанрам. Среди таких речевых жанров следует назвать прежде всего эпиграфы. Из семи эпиграфов, предпосланных всему циклу и отдельным повестям, пять поэтических и два прозаических. Соединение поэтических эпиграфов с прозаическим текстом повестей можно рассматривать как характерное явление межтекстуальной прозиметрии, имеющее свои содержательные и структурные особенности и основанное на поэтическом принципе выделения *сходного в различном*[2].

Как справедливо отмечает С. Г. Бочаров, «граница, отделяющая произведение от эпиграфа, очень ослаблена и открыта»[3]. Эпиграф в «Повестях Белкина» становится одним из средств смысловой и структурной синхронизации части и целого, отдельного фрагмента и всего прозаического цикла. Эта синхронизация, объединяющая эпиграфы к повестям и сами повести, приводит к созданию особого многосубъектного повествования, организующими центрами которого выступают автор, издатель, И. П. Белкин, анонимные рассказчики и персонажи-рассказчики. Так, эпиграфы, взятые из произведений русских авторов конца XVIII – первой четверти XIX в., осмысляются в качестве связующего начала между литературой и фиктивным автором повестей – И. П. Белкиным, или, точнее, личность и сознание Белкина коррелируют с сознанием издателя А. П. через сложившуюся систему эпиграфов и предисловие «От издателя». Таким образом формируется сложная текстопорождающая структура художественного целого, субъектами кото-

---

[1] *Гей Н. К.* Мир Повестей Белкина // Пушкин А. С. «Повести Белкина». М., 1999. С. 411.

[2] Подробнее об эстетике и поэтике прозиметрического текста см.: *Поплавская И. А.* Эстетика и поэтика прозиметрического текста в письмах М. Ю. Лермонтова // Актуальные проблемы интерпретации текста: Перевод. Нарратив. Диалог. Томск, 2006. С. 50–57.

[3] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: очерки. М., 1974. С. 184.

рой выступают издатель, авторы эпиграфов и фиктивный автор И. П. Белкин. Подобное же эстетически симметричное явление отмечается и в тексте самих повестей, в котором история жизни первичных персонажей-рассказчиков (Сильвио, графа Б***, Бурмина, Самсона Вырина) включается в повествование вторичных рассказчиков повестей (титулярного советника А. Г. Н., подполковника И. Л. П., приказчика Б. В., девицы К. И. Т.), которое, в свою очередь, преобразуется сознанием Белкина-повествователя. Так возникает не только семантический, но и структурный параллелизм текста эпиграфов и основного текста повестей, воспроизводящий в целом логоцентрическую прозаическую модель художественного мышления, центрами которой выступают сознание, эстетические и ценностные установки всех субъектов речи. Благодаря этому в «Повестях Белкина» воспроизводится самораскрывающаяся энциклопедическая модель мира, передающая внутренние ритмы жизни и мышления героев, синхронизирующая их и в силу этого обладающая эпическим романным потенциалом.

Эпиграф «Стрелялись мы» из поэмы Баратынского «Бал» воспринимается в контексте любовной истории главного героя Арсения, включенной в его рассказ-исповедь, обращенный к Нине. В нем через сюжетный мотив поединка раскрывается философия судьбы автора, в которой герой выступает в качестве субъекта этического выбора («Сказал «прости» всему, но мщеньем // Сопернику поклялся я») и поступка. В его монологе не случайно упоминается образ судьбы. Ср.: «Другой дышал я в старину, // Хотела то сама *судьбина*»[1]. Неоднократно этот образ встречается и в самом тексте поэмы. Например: «Неодолимо, как *судьбина*, <…> К нему влекло тебя, о Нина!..»; «Всегда рассеянный, *судьбину*, // Казалось, в чем-то он винил»; «Вот перстень… с ним я выше *рока*!»; «*Судьбина* Нины совершилась»; «Свет не узнал ее *судьбины*». Вместе с тем и сам Арсений становится для Нины «посланником рока»[2]. «Роковым» оказалось и замужество княжны Софии S., из-за любви к которой стрелялся с ее будущим мужем подполковник Мечин из повести «Вечер на бивуаке» Бестужева-Марлинского. Его слова, как известно, являются вторым, прозаическим, эпиграфом к «Выстрелу». В рассказе Мечина дважды упоминается образ судьбы. Ср.: «*Провидение*, –

---

[1] *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989. С. 258.

[2] Характерно, что Пушкин в статье «Бал» Баратынского» (1828), воспринимаемой как своего рода расширенный автокомментарий и к поэме, и к эпиграфу, и к повести «Выстрел», тоже указывает на эту особенность восприятия героя. Ср.: «Арсений есть тот самый, кого должна была полюбить Нина. – Он сильно овладел ее воображением и, никогда вполне не удовлетворя ни ее страсти, ни любопытству, должен был до конца сохранить над нею роковое свое *влияние* (ascendant) (XI, 76).

продолжал подполковник, – сохранило меня от смерти на берегах Дуная, чтоб долее послужить отечеству»; «Я думал, что я ненавижу Софию; уверял себя, что, если *судьба* приведет мне с нею встретиться, я заплачу за измену холодным презрением»[1]. Как видно из приведенных примеров, под судьбой здесь понимается разрушительная и иррациональная любовная страсть и непознаваемая власть над человеком высших надличностных сил, враждебность обстоятельств, внешнего мира личности и осознаваемый с позиции другого жизненный путь отдельного человека, промысел Божий и общее течение жизни, времени.

Используя прием множественной внешней перекодировки, сближающей поэтические эпиграфы и прозаические тексты повестей, автору удается передать «множественность субъективных точек зрения, которые, взаимопроектируясь, раскрывают свое общее содержание – действительность»[2]. Через это «взаимопересечение различных точек зрения, позволяющее выйти за пределы ограниченности каждой из них»[3], рождается особый художественный мир повестей, в котором философия судьбы соединяется с философией «поприща» героев. Их сложная взаимосвязь представлена и в основном тексте повестей через соотношение сверхличной заданности (я-для-других) с личной инициативой героя (я-для-себя), через совпадение/несовпадение внутренних границ «я» со своими событийными границами. Ср., например, связь образов судьбы и «поприща» героев в следующих отрывках: «*Смерть* его родителей, почти в одно время приключившаяся, понудила его *подать в отставку* и приехать в село Горюхино, свою отчину», «С тех пор перестал я вмешиваться в его хозяйственные распоряжения и предал его дела (как и он сам) распоряжению *всевышнего*», «Вышеупомянутые повести были, кажется, *первым его опытом*» («От издателя»); «Какая-то таинственность окружала его *судьбу*», «Я *вышел в отставку* и удалился в это местечко. С тех пор не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о *мщении*» («Выстрел»); «Там они клялися друг другу в вечной любви, сетовали на *судьбу* и делали различные предположения», «Поручив барышню попечению *судьбы* и искусству Терешки-кучера, обратимся к молодому нашему любовнику», «… наконец единогласно все решили, что видно такова была *судьба* Марьи Гавриловны…», «Через несколько дней узнали они, что Владимир *уехал в армию*. Это было в 1812 году», «Теперь уже поздно противиться *судьбе* моей» («Метель»); «Лет двадцать пять *слу-*

---

[1] *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 53.

[2] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 50.

[3] Там же. С. 53–54.

жил он в сем звании верой и правдою, как почталион Погорельского», «Что ж это, в самом деле, – рассуждал он вслух, – чем *ремесло мое* нечестнее прочих? разве *гробовщик* брат палачу?» («Гробовщик»); «Кто, в минуту гнева, не требовал от них *роковой книги*…?», «Что такое *станционный смотритель*? Сущий *мученик четырнадцатого класса*...» («Станционный смотритель»); «Он был воспитан в *** университете и намеревался *вступить в военную службу*, но отец на то не соглашался», «…Алексей, несмотря на *роковое кольцо*, <…> был добрый и пылкий малый», «романическая мысль *жениться на крестьянке и жить своими трудами* пришла ему в голову» («Барышня-крестьянка»).

Как уже отмечалось, оба эпиграфа к повести «Выстрел» в жанровом отношении представляют собой исповедь главных героев. Исповедальный нарратив в поэме Баратынского и метафорической прозе Бестужева-Марлинского соотносится с исповедью Сильвио и графа Б*** в «Выстреле», с исповедью Бурмина в «Метели» и Самсона Вырина в «Станционном смотрителе». Это исповедальное начало во многом раскрывает особенности психологизма пушкинской прозы, в которой внутренняя жизнь героев изображается опосредованно через сюжетные «лакуны», через возникающую ассоциативность отдельных образов и мотивов, через трансформацию лирических жанров (монолога, оды, элегии) в повествовательной структуре прозаического цикла, через использование стихотворных цитат и поэтических аллюзий.

В эпиграфе из баллады Жуковского «Светлана» образ метели, как и ранее образ поединка, становится символической метафорой перемены в судьбе главной героини и одновременно соотносит ее жизнь с национальными особенностями русского быта и сознания. Кроме того, концепт судьбы в балладе раскрывается и через его религиозную составляющую, придавая тем самым всему произведению дополнительную семантическую окраску и сближая сознание героини и повествователя. Ср., например, слова героини и персонифицированного повествователя в заключительных строфах произведения Жуковского: «Мне *судьбина* умереть // В *грусти* одинокой»; «Ах! ужасный, грозный сон! // Не добро вещает он – // *Горькую судьбину*; // *Тайный мрак грядущих дней*, // Что сулишь душе моей»; «Лучший друг нам в жизни сей // Вера в *Провиденье*. // Благ *зиждителя закон*». Не случайно поэт, воссоздавая в «Светлане» атмосферу русского святочного гадания, активно вводит в текст «архаические реалии языческого вопрошания судьбы», соединенной «с верой в Провидение как залог спасения»[1]. Отсюда одним из пространст-

[1] *Ветшева Н. Ж.* «Светлана»: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 288.

венных и семантических центров эпиграфа к «Метели» выступает «божий храм», с которым в основном тексте повестей оказываются сюжетно связаны кардинальные перемены в судьбе Марьи Гавриловны и Дуни в «Станционном смотрителе», а в «биографическом известии» об Иване Петровиче Белкине сообщается, что он «похоронен в церкви села Горюхина близ покойных его родителей». Вместе с тем в христианском контексте само имя главной героини пушкинской «Метели» – Марья Гавриловна – позволяет предположить присутствие здесь скрытого сюжета Благовещения. Благовещение как «суммирующее предвосхищение спасения людей»[1] в сюжетном плане объединяет историю жизни главных героев[2] с историческими событиями 1812–1814 гг . Также сюжет Благовещения раскрывает связь «Метели» с балладой «Светлана» через следующие после Благовещения евангельские события Рождества и Крещения, обрамляющие время Святок[3]. Образ Марьи Гавриловны ассоциативно может быть соотнесен и с образом «первой Евы», совершающей «грехопадение» в первой части повести, и с образом «новой Евы», искупающей этот «грех» в финале. В таком случае сама повесть может служить своеобразным художественным откликом на внутреннее единство Ветхого и Нового Заветов, в которых «акту непослушания, составившего суть грехопадения Адама и Евы», противопоставляется «акт послушания, осуществленный Марией как бы за все падшее человечество»[4]. Так через межтекстуальное единство эпиграфа к «Метели» и самой повести раскрываются религиозно-национальные особенности русского быта, передающие природные и годовые ритмы жизни и сознания персонажей. И еще одно. Сам эстетический принцип игры, обнажающий условность, «литературность» сюжета через мотивы сна и гадания в «Светлане», через «литературное» поведение героев в «Метели», вызывающее аллюзии с повестями «Наталья, боярская дочь» Карамзина и «Роман и Ольга» Бестужева-Марлинского[5], позволяет преодолеть метафизический трагизм бытия и истории через их виртуальное пережива-

---

[1] *Мифы* народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 173.

[2] Не случайно во сне Марьи Гавриловны именно отец препятствует осуществлению ее тайных намерений, осуществляя тем самым символическое действие спасения. Ср.: «То казалось ей, что в самую минуту, когда она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие…» (VIII, 78).

[3] Отзвук на событие Крещения встречается и в повести «Станционный смотритель». Ср.: «…в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца» (VIII, 97).

[4] *Мифы* народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 173.

[5] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 200–225.

ние и таким образом обозначить «точки» пересечения, взаимодействия поэзии и жизни, искусства и действительности.

Параллельное описание метели в эпиграфе, повести, стихотворениях «Зимний вечер», «Бесы», а позднее и в «Капитанской дочке» позволяет рассматривать метельный сюжет Жуковского – Пушкина как разновидность «природного» текста в русской литературе 1810–1830-х гг. Этот текст оформляется как особое смысловое пространство, обладающее повышенной символизацией и включающее в себя целый комплекс мотивов. Среди них мотив разбушевавшейся природы, святочные мотивы и внутренне связанные с ними мотивы свадьбы и пророческого сна, мотивы сбывшегося/несбывшегося пророчества или намерения героя, сюда же относятся мотивы дороги/езды с нечистой силой, которая увлекает человека в свой мир, заставляет его плутать[1]. Данный «природный» текст воспринимается как выражение катастрофического состояния мира, раскрывает проблемы, связанные с философским осмыслением природы и истории, и входит как важнейшая составная часть в произведения М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака. Вместе с тем в этом тексте важны его психологическая «составляющая» и его по преимуществу ночной хронотоп, передающие «метельное» чувство Светланы, эмоциональное переживание судьбы Марьей Гавриловной, Владимиром Николаевичем, Бурминым, эсхатологические настроения героев «Зимнего вечера» и «Бесов», провиденциальное значение встречи Гринева с Пугачевым в главе «Вожатый» в «Капитанской дочке». Важно отметить, что образ метели имеет отчетливо выраженную рецептивную природу, он не столько описывается повествователем, сколько характеризует само восприятие персонажей, отражает состояние их души и сознания.

В основе эпиграфа к повести «Гробовщик»: «Не зрим ли каждый день гробов, // Седин дряхлеющей вселенной?», взятого из философской оды Державина «Водопад» (у Державина «Не зрим ли всякой день гробов»), оказывается выразительный аллегорический образ, через который конкретизируются «понятия времени и исторической памяти»[2]. Как известно, структурно эта ода организована по принципу развертывания символико-аллегорической образности, соотносящей водопад и человеческую жизнь, и строится на параллелизме судеб двух известных исторических деятелей: «некого мужа седого», рассуждающего в «глубокой думе» в виду водопада, под которым подразумевается фельдмаршал

---

[1] *Словарь-указатель* сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание. Новосибирск, 2006. Вып. 1. С. 90, 92–93; Вып. 2. С. 110–111, 125.

[2] *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие. М., 2000. С. 303.

П. А. Румянцев, и «великолепного князя Тавриды», Г. А. Потемкина, фаворита Екатерины II. Образ мудрого мужа, имеющий биографические истоки, является одним из важнейших архетипов в поэзии Державина. На это указал еще Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». В ней, в частности, писатель говорит о том, что постоянным предметом мыслей Державина, более всего его занимавшим, «было – начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками; изобразить его таким, каким он должен был изникнуть <…> из крепких начал нашей русской породы»[1]. Благодаря актуализации этого архетипа в эпиграфе из Державина персонажи «Повестей Белкина» получают одновременно и героическое, и комическое освещение.

Одним из конструктивных образов оды Державина является образ сна-смерти, переходящий в тему исторической памяти, тему «уроков жизни и истории», неотделимых от образа судьбы. Ср.: «Он спал, – и чудотворный *сон* // Мечты ему являл геройски»; «Мафусаила долголетье // Лишь было б *сон,* лишь тень наш век; // Вся наша жизнь не что иное, // Как лишь *мечтание* пустое»; «Но их (героев. – *И. П.*) дела // Из мрака и веков блистают; // Нетленна *память*, похвала // И из развалин вылетают, // Как холмы, гробы их цветут; // Напишется Потемкин труд»; «Хотя и бодр еще мой дух, // *Судьба* побед меня лишила». Своеобразной трагикомической «инверсией» к образу сна и историческим воспоминаниям в «Водопаде» Державина становится сон Адрияна Прохорова в «Гробовщике», который воспринимается в качестве образной рефлексии героя на тему жизни и смерти, тему нравственного «самостоянья человека». Так «высокая» поэтика философской оды сложно преломляется в бытовом сознании пушкинского героя, обнаруживая глубинный внутренний сюжет всего цикла «Повестей Белкина». Хронотоп «чудотворного сна» из оды «Водопад», в котором герою является «жена», «одета в ризы черны», выступающая провозвестницей смерти «некоего вождя», становится у Державина сюжетообразующим. Сходные функции выполняет этот хронотоп и в «Гробовщике», и в «Метели», и отчасти в «Барышне-крестьянке», когда «образ смуглой красавицы и во сне преследовал его (Алексея Берестова. – *И. П.*) воображение».

Связь водопада с образами времени, смерти, исторической памяти акцентируется и в «Объяснениях на сочинения Державина», становящихся своего рода расширенным прозаическим автокомментарием к его стихам, в которых автор предлагает одновременно реальную, психоло-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 345.

гическую и символико-аллегорическую их интерпретацию. Так, к строке «*С высот четыремя скалами*» он дает следующее объяснение: «…он (водопад Кивач в Карелии. – *И. П.*) стремится с высоты между четырех гранитных скал; под сим подразумеваются четыре отделения года, которыми протекает время»[1]. Строка «*И в смертный черный одр упал!*» имеет следующий развернутый комментарий: «По погребении принца Виртембергского, брата государыне императрице Марии, скончавшегося в армии <13 августа 1791>, когда князь Потемкин вышел из церкви и хотел сесть в свой фаетон, но, будучи в печальных мыслях, ошибся и сел на смертный одр, на котором привезен был в церковь принц, – опомнившись, чрезвычайно оробел, что и почли предвестием его смерти, а особливо тогда, когда случилась его кончина, ибо это пред нею незадолго последовало»[2]. Наконец, три заключительные строки «*И ты, о водопадов мать! // Река, на Севере гремяща, // О Суна!*», раскрывающие зеркальную, симметричную композицию оды, Державин комментирует так: «…река, протекающая в Олонецкой губернии, составляющая вышеупомянутый водопад Кивач; она названа здесь матерью водопада; относится сие к императрице, которая делала водопады, то есть сильных людей, и блистала чрез них военными делами, или победами»[3]. Можно сказать, что этот комментарий Державина, с одной стороны, внутренне связан с эволюцией жанра философской оды в его творчестве, направленной на все большую определенность её объекта: «от общефилософской проблемы (смерть в оде «На смерть князя Мещерского») к общечеловеческим аспектам личностного бытия (ода «Бог»), к осмыслению в русле этих проблем конкретных судеб своих исторических современников (ода «Водопад»)[4]. С другой стороны, взаимопроникновение бытия и бытовых деталей, взаимодействие аллегорической и конкретной образности, наконец, сам жанр философской оды Державина по-своему отразились и в «Гробовщике», и в предисловии «От издателя». Так, важнейший конструктивный принцип поздней лирики Державина видится в осмыслении проблем жизни, смерти, вечности на примере судеб конкретных исторических лиц, соединенных с философской рефлексией лирического «я». В «Повестях Белкина» этот принцип заметно трансформируется: место исторических лиц занимает биография вымышленного автора повестей (предисловие «От издателя») либо

---

[1] *Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 2002. С. 587.

[2] Там же. С. 590.

[3] Там же.

[4] *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие. М., 2000. С. 306.

бытовой герой[1], а философская рефлексия персонажей дополняется литературной рефлексией издателя и мнимого автора – Белкина, воплощенной в эпиграфах, цитатах, реминисценциях, аллюзиях.

Кроме того, тема жизни, смерти и бессмертия, лежащая в основе оды «Водопад», преображается в «Гробовщике» в удвоенный сюжет Воскресения, переданный с помощью зеркальной композиции. В этом сюжете мотив сошествия Христа во ад ассоциируется в первой части с переездом Адрияна Прохорова с Басманной на Никитскую, во второй – с его сном, последующее же затем Воскресение – с приглашением мертвецов на новоселье в конце первой части и с пробуждением «обрадованного гробовщика» в финале. Вместе с тем сюжет Воскресения, семантически связанный с более древними религиозно-мифологическими представлениями об умирающем и воскресающем боге, по своей композиционной структуре соответствует следующей архаической модели, включающей в себя уход героя из обыденного мира – борьбу с потусторонними силами – победу над ними – овладение объектом, необходимым для восстановления благополучия, – возвращение[2]. Эта структурная модель, как известно, воспроизводится во многих астральных, космогонических, эсхатологических, инициационных мифах. В этом смысле мифологический сюжет Воскресения в «Гробовщике» воспринимается как структурно тождественный сюжету притчи о блудном сыне, актуализированному не только в повестях «Метель» и «Станционный смотритель», но и на метатекстуальном уровне во всем цикле «Повестей Белкина»[3]. Наконец, сам образ смерти, встречающийся во всех повестях цикла и предисловии «От издателя», углубляет экзистенциальную проблематику произведения и актуализирует присутствующие здесь в скрытом виде жанровые традиции романтической поэмы байронического типа («Выстрел»), баллады («Метель»), поэтического видения («Метель», «Гробовщик»), кладбищенской элегии («Станционный смотритель»), пейзажной лирики («Барышня-крестьянка»).

Также важно отметить семантическую и функциональную связь образов воды, водной стихии у Державина и Пушкина. Ср. в «Повестях Белкина»: «Бурмин нашел Марью Гавриловну у *пруда*, под ивою»; «Ямщику вздумалось ехать *рекою*»; «Он думал о *проливном дожде*, ко-

---

[1] Ср., например, в «Метели»: «Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов. Память его казалась священною для Маши; по крайней мере она берегла всё, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» (VIII, 83).

[2] *Мифы* народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 548.

[3] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 137–149.

торый, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира»; «Гробовщик просил сапожника садиться и выкушать чашку *чаю*», «*Пиво* лилось»; «*Полушампанское* запенилось»; «Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями, и в госте, с ним вместе вошедшем, бригадира, похороненного во время *проливного дождя*»; «Я предложил отцу ее стакан *пуншу*; Дуне подал я чашку *чаю*, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы»; «Он поминутно просил *пить*, и Дуня подносила ему кружку ею заготовленного *лимонада*»; «*Слезы* опять навернулись на глазах его, *слезы* негодования!»; «*Слезы* сии отчасти возбуждаемы были *пуншем*, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования»; «С некоторого времени свидания в роще были прекращены по причине *дождливой* погоды». В приведенных отрывках семантика воды в ее разных вариантах раскрывает реализованное в жизни «литературное» и игровое поведение героев, выступает бытовым аналогом судьбы и человеческой памяти, передает психологию и онтологию персонажей, их своеобразную симметрию, как, например, в случае с Адрианом Прохоровым, который и наяву, и во сне «встречается» с бригадиром, похороненным во время дождя, акцентирует внимание на сюжетном развитии действия в повестях. Вместе с тем важно отметить связь образов воды с семантикой звучащей речи, которая отчасти обусловлена и самой ситуацией бытового общения героев с вином и чаем, и параллелизмом, возникающим между слезами и речью, и, наконец, метафорически воспроизводит ориентированность повестей на «звучащее» слово, на устное повествование с множеством говорящих субъектов. Так окружающий мир «нарративизируется» в «Повестях Белкина» через «живое» слово персонажей и рассказчиков, а персонажи благодаря «своему» слову осознают неповторимость, индивидуальность личной судьбы и оказываются причастными к бытию.

Эпиграф к повести «Станционный смотритель» «Коллежский регистратор, // Почтовой станции диктатор», несколько измененный Пушкиным, взят, как известно, из произведения «Станция» П. А. Вяземского. Важнейшая особенность этой «главы из путешествия в стихах» видится в соединении бытовых картин с поэтическими аллюзиями, разговорных «путевых заметок» с литературными цитатами и реминисценциями. Это характерное «двоемирие» достигается через шутливое отношение автора к предмету описания, который видится автору одновременно как бы с двух точек зрения. Отсюда словесные каламбуры, игра слов, стилистическое «многоязычие». Поэтическое «стернианство» Вяземского в «Станции» дополняется его прозаическими примечаниями. На пересечении поэтического сюжета и прозаического контекста возникает ха-

рактерная «полифоническая» образность, раскрывающая универсализм художественного мышления автора, особенности его индивидуального стиля, в котором совмещаются «описательность с лиризмом, чувство с его анализом»[1]. Преобладающие в «Станции» Вяземского диалоги, описания, лирическая рефлексия повествователя, соединенные с шутливой трактовкой образов дороги, судьбы («Давно ль могучий *Петр* природу, // *Судьбу* и смертных перемог»; «Исполнятся *судьбы* земные, // И мы не будем без *дорог*»; «Вам польской почты инвентарий // Я подношу назло *судьбы*»), памяти («Смотрю на *память* с двух сторон»; «Я волю дал широким перьям // Залетной *памяти* моей»), позволяют осмыслить эту «главу из путешествия» как один из возможных претекстов «Станционного смотрителя» Пушкина. Ср., например, описание польской почтовой станции в отрывке из путешествия и примечаниях Вяземского и описание комнаты смотрителя во время первого и второго её посещения титулярным советником А. Г. Н. У Вяземского в поэтическом тексте:

На окнах свежие цветы <…>
Там в рамках за стеклом черты
Героев Кракова и Вильны,
На полке – чтенье красоты,
Роман трагическо-умильный
И с ним Дмушевского листы…[2] –

и прозаических примечаниях: «Описание польской станции не вымысел стихотворца и не ложь путешественника. На многих станциях я находил все то, что описал; я мог бы подтвердить свои стихи выписками из своей дорожной, памятной книжки, но боюсь показаться уже чересчур педантом. <…> Дмушевский, варшавский актер, издавал в Варшаве ежедневную газету»[3]. У Пушкина: «… я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына. <…> Все это доныне сохранилось в моей памяти, так же как и горшки с бальзамином, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы, меня в то время окружавшие»; «Вошед в комнату, я тотчас узнал картинки, изображающие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение» (VIII, 99, 100). Здесь исторической портретной живописи на стенах станции и газете как светским феноменам культуры у Вяземского противопоставляются

[1] *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 137.
[2] *Вяземский П. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 140.
[3] Там же. С. 144.

картинки притчи о блудном сыне как словесно-живописный сакральный текст. Вместе с тем оба кода: газетно-хроникальный и притчевый – играют важную роль в семантике и структуре «Повестей Белкина», передавая внешнюю динамику непрерывно изменяющейся жизни при устойчивости ее онтологического «ядра». В то же время идиллическо-ироническое описание почтовой станции у Вяземского воспринимается как эстетически тождественное первому описанию «смиренной обители» Самсона Вырина. По контрасту с этими двумя описаниями описание жилища смотрителя после отъезда Дуни представлено уже в элегическо-драматическом ключе.

Обращает на себя внимание и тот факт, что путешествующий герой в «Станции» Вяземского является одновременно и повествователем, создателем поэтических «путевых заметок». Типологически это явление соотносится с образом персонажа-рассказчика в «Станционном смотрителе», титулярным советником А. Г. Н., который является в одно и то же время и действующим лицом повести, и пишущим человеком («…любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени»). Важна и эстетическая рефлексия этого персонажа-рассказчика, который рассказ Самсона Вырина определяет в следующей жанрово-речевой парадигме: повесть («… и я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула»); семейная драма («Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе»); рассказ («Таков был рассказ приятеля моего <…> рассказ, неоднократно прерываемый слезами»); повествование («Слезы сии отчасти были возбуждаемы пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования…»). Функционально близок этому образу и образ подполковника И. Л. П. в «Выстреле». Вместе с тем образ пишущего человека дополняется встречающимся почти во всех повестях и предисловии «От издателя» эпистолярным дискурсом героев. Это эпистолярное начало отражает литературоцентричность сознания персонажей «Метели», «Барышни-крестьянки» и самого Белкина и воспринимается как один из способов эстетизации быта, а также передает сам процесс овладения письменным словом как возможностью вторичного эстетического упорядочивания и преображения мира.

Эпиграф к «Барышне-крестьянке», взятый из ирои-комической поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька», раскрывает сам принцип метаморфозы, лежащий в основе сюжета поэмы и повести Пушкина. Этот принцип органично вписывается в игровую эстетику обоих произведений и раскрывается через преобладающий здесь «театральный» код, а также через категорию повествования. Стих из поэмы Богдановича «Во всех ты, душенька, нарядах хороша», взятый из второй книги, завершает

описание своеобразного живописного ряда, в котором Душенька представлена то на фоне природы, когда «фауны к ней несут Помонин рог», то в образе Паллады, то «с Амурами вокруг, в воздушной колеснице», то рядом с Сатурном, Марсом и грациями. Одним словом,

Везде ее портреты
Являлись по стенам,
В простых уборах и нарядных
И в разных платьях маскарадных[1].

Здесь через мягкую авторскую иронию передается «маскарад» образов главной героини. Ситуация «любовного маскарада», раскрывающая в аллегорическом плане многоликость «воплощенной любви» в «Душеньке», оказывается в сюжетном и эстетическом плане продуктивной для всех повестей белкинского цикла, включая сюда игру социальными ролями и литературными масками в «Барышне-крестьянке» и «Метели», ситуацию мнимой болезни Минского в «Станционном смотрителе», явление оживающих мертвецов в «Гробовщике», поведенческую модель «гусарства»[2] в «Выстреле». Поэма Богдановича, как известно, соединяет в себе элементы «древней повести», в основе которой оказывается авторская интерпретация античного мифа о любви Амура и Психеи, с чертами волшебной сказки, соединяет нейтральный повествовательный слог с подчеркнутым авторским лиризмом и иронией[3]. Эстетически неоднозначная позиция автора в «Душеньке», раскрывающаяся через особенности ее нарратива, типологически соотносится с «многосубъектной структурой повествования», используемой в «Повестях Белкина», в результате чего через такое множественное «субъективное восприятие и отражение различных сторон действительности и достигается ее объективное изображение»[4].

Другой проблемой, затронутой в поэме, становится проблема соотношения искусства и жизни, поэзии и действительности, условности искусства и подлинности жизни. Ср., в частности, в следующих стихах:

---

[1] *Богданович И. Ф.* Душенька. Древняя повесть в вольных стихах // Русская литература XVIII века: Антология. Л., 1970. С. 461. В дальнейшем текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[2] *Михайлова Н. И.* Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // «Замысел, труд, воплощение…»: Сб. ст. М., 1977. С. 145. [О «гусарстве» как первичной социальной группе, которая программирует характер Сильвио].

[3] *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 218–229.

[4] *Михайлова Н. И.* Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // «Замысел, труд, воплощение…»: Сб. ст. М., 1977. С. 144.

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:
По образу ль какой царицы ты одета,
Пастушкою ли где сидишь у шалаша,
Во всех ты чудо света;
Во всех являешься прекрасным божеством,
И только ты одна прекраснее портрета (461).

Эта проблема становится определяющей и в основном тексте повестей, в которых «столкновение «литературы» и «жизни» предстает как противоречие между тем, что их герои о себе думают, и тем, чем они в самом деле являются»[1]. Также в «Душеньке» оказывается значимым мотив предузнавания героиней своей судьбы через ее обращение к Оракулу и сложного воплощения этой судьбы через испытание ее любовью к Амуру, супругу, «коего Оракул ей прорек».

Наконец, известный эпиграф из «Недоросля», предваряющий все «Повести Белкина», актуализирует прежде всего само понятие «истории», которое в действии четвертом, явлении VIII комедии Фонвизина употребляется восемь раз и образует характерную смысловую парадигму. Под «историей» здесь подразумевается научная дисциплина («П р а в д и н. В грамматике он силен. М и л о н. Я думаю, не меньше и в *истории*») и занимательный рассказ («С к о т и н и н. Я сам без того глаз не сведу, чтоб выборный не рассказывал мне *историй*»); небылица («М и т р о ф а н. Какова *история*. В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство») и предание, легенда («Г-ж а П р о с т а к о в а. Они оба (Митрофан и Вральман. – *И. П.*) заставляют себе рассказывать *истории* скотницу Хавронью»)[2]. При этом в трех последних случаях явно обнаруживается референтная составляющая этого понятия. Также в действии пятом, явлении I в диалоге Стародума и Правдина под историей понимаются и биографии известных исторических личностей, используемые в воспитательных целях. Ср.: «С т а р о д у м. Я хотел бы, например, чтоб при воспитании сына знатного господина наставник его всякий день разогнул ему *Историю* и указал ему в ней два места: в одном, как великие люди способствовали благу своего отечества; в другом, как вельможа недостойный, употребивший во зло свою доверенность и силу, с высоты пышной своей знатности низвергся в бездну презрения и поношения»[3]. Как видим, в контексте комедии Фонвизина раскрывается многозначная семантика слова «история», передающая ситуацию идеологического двоемирия, философский конфликт бытия и

[1] *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 71.
[2] *Фонвизин Д. И.* Недоросль // Русская драматургия XVIII века. М., 1987. С. 231.
[3] Там же. С. 236.

быта, противостояние героев-идеологов и бытовых героев и получившая воплощение в их речевой характеристике. Попыткой преодолеть это противоречие уже в иной историко-культурной ситуации воспринимается «авторство» Белкина, со свойственной ему приверженностью к подлинным бытовым «историям», «которые большею частию справедливы и слышаны <…> от разных особ», и стремлением «украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения», как пишется об этом в «Истории села Горюхина» (VIII, 132)[1]. В художественном же сознании подлинного автора повестей «малая» история героев входит в «большую» историю «домашним образом», подобно изображению исторических лиц в творчестве Шекспира, Гете, Вальтера Скотта, которые «ils sont familiers dans les circonstances ordinaries de la vie, leur parole n`a rien d aaffecte, de theatral» («просты в буднях жизни, в их речах нет приподнятости, театральности») (XII, 195) и упоминание о которых содержится в известной заметке Пушкина «О романах Вальтера Скотта», написанной в том же 1830 г. Как верно отмечает в этой связи Н. Н. Петрунина, эпиграф, предпосланный «Повестям Белкина», позволяет «в старых, лишенных воображения “анекдотцах” <…> подметить следы истории. Не официальной, торжественной истории, а неслышной, домашней, – истории непрерывного движения человеческого духа и сознания»[2]. Другой исследователь «Повестей Белкина», В. И. Тюпа, пишет о том, что «уже в эпиграфе, следующем непосредственно после заглавия, возникает оппозиция письменного и устного дискурсов (*повести – истории*)»[3]. В этом же эпиграфе значимой оказывается еще одна оппозиция: письменный и устный текст, с одной стороны, и невербальный, событийный, поведенческий текст – с другой.

Общий эпиграф к повестям, кроме всего вышеназванного, особо акцентирует и саму ситуацию рассказывания, связанную с особенностями авторской и нарраторской коммуникаций в этом произведении. Здесь нарраторская коммуникация включает в себя первичных персонажей-рассказчиков (Сильвио, граф Б***, Бурмин, Самсон Вырин), являющихся одновременно субъектами действия и объектами вторичного устного нарратива, принадлежащего вторичным рассказчикам (титулярному

---

[1] Отметим, что в сохранившемся плане «Истории села Горюхина» Пушкин также часто использует само слово «история», однако в другом ценностном и эстетическом контексте. Ср.: «Попытки мои в разных родах. <…> в Истории Всеобщей Российской Губернского города – Уездный город не имеет истории <…> Родословная моя, мысль писать историю <…> Летопись попа <…> Церковная история» (VIII, ч. 2, 719).

[2] *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. (Пути эволюции). Л., 1987. С. 160.

[3] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 122.

советнику А. Г. Н., подполковнику И. Л. П., приказчику Б. В., девице К. И. Т.), присутствие которых ощущается на уровне фабулы, а два из них являются в то же время и действующими лицами в повестях «Выстрел» и «Метель». К этому типу коммуникации относятся также рассказчик третьего уровня (И. П. Белкин) и рассказчик четвертого, метатекстуального уровня – издатель А. П. Отметим, что в нарративной стратегии «Повестей Белкина» наблюдается характерная симметрия, связанная с тем, что отношения между субъектами речи в основном тексте повестей (Белкин – рассказчики – персонажи-рассказчики) дублируются затем и на метатекстуальном уровне (автор – издатель А. П. – ненарадовский помещик). Типологически это явление характеризуется как принадлежащее к поэтической форме мышления и соотносится с такими формами выражения авторского сознания в лирике, как лирическое «я», герой ролевой лирики, лирический повествователь. Авторская же коммуникация отличается осознанной установкой на многосубъектность повествования, архитектонически ориентирующейся на «Дон Кихота» Сервантеса[1].

Можно предположить, что онтология русского мира, её глубинные пласты формируются в «Повестях Белкина» во многом на пересечении поэзии и прозы, в активном использовании поэтических и прозаических приемов конструирования художественной реальности. В этом смысле пять поэтических и два прозаических эпиграфа к «Повестям Белкина» воспринимаются семантически и структурно как единый текст, как своеобразная микромодель всего цикла, как своего рода его седьмая повесть. Косвенным подтверждением этому служит и указание В. В. Виноградова о том, что в сохранившейся рукописи все эпиграфы были помещены не перед текстом каждой повести, а собраны вместе – позади всех повестей[2].

Значения, образуемые в результате внешней перекодировки между эпиграфами и отдельными повестями, между эпиграфами и циклом повестей, можно определить как значения с доминирующим парадигматическим типом[3]. Известно, что доминирование одной из систем образования значений в каком-либо тексте, в данном случае парадигматической, делает более свободным построение другой – синтагматической,

---

[1] *Узин В. С.* О повестях Белкина. Пб., 1924; *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 139–185; *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 161.

[2] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 538.

[3] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 58.

придает ей характер «структурного резерва»[1]. Таким «структурным резервом», актуализирующим синтагматические связи, будут выступать в «Повестях Белкина» произведения самого Пушкина, созданные, например, в том же 1830 г. Так, слова из внутреннего монолога «мужа седого», взятые из оды Державина «Водопад» и предваряющие повесть «Гробовщик», формируют особое ассоциативное поле значений, в которое вписываются исторические судьбы П. А. Румянцева, Г. А. Потемкина и их современника Н. Б. Юсупова из послания Пушкина «К вельможе». Не случайно в последнем из них сопрягаются три исторических эпохи: новое время, «дни Екатерины», древнеримская эпоха – и внутренне связанные с ними национальные мирообразы России, Франции, Англии, Испании, Древнего Рима. При этом само понятие истории, её законов не отделимо от индивидуальных судеб конкретных исторических лиц: Марии-Антуанетты, Дидро, Вольтера. Ср.: «Армида молодая, <…> // Не ведая, чему судьбой обречена, // Резвилась, ветреным двором окружена»; «За твой суровый пир // То чтитель промысла, то скептик, то безбожник, // Садился Дидерот на шаткий свой треножник»; «Приятель твой Вольтер, // Превратности судеб разительный пример…»[2]. Стихотворение же Пушкина «Новоселье» в значительной степени актуализирует одноименный мотив в повести «Гробовщик» и внутренне связанный с этим мотивом мифологический сюжет Воскресения. В этой связи следует назвать и отмеченное М. С. Альтманом[3] параллельное описание сцены чтения письма в восьмой главе «Евгения Онегина», завершенной в Болдине в 1830 г., и в финале повести «Барышня-крестьянка».

Из семи эпиграфов, встречающихся в «Повестях Белкина», четыре в структурном отношении представляют собой либо драматическую исповедь персонажей-рассказчиков (эпиграфы из Баратынского и Бестужева-Марлинского), либо внутренний монолог лирического «я» (эпиграф из Державина), либо особый тип лирического повествования, в котором лирический герой является одновременно и действующим лицом, и субъектом рассказывания (эпиграф из Вяземского). Два других

---

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 59.

[2] *Лебедева О. Б.* Жанрово-стилевое своеобразие лирики Г. Р. Державина (1743–1816) // Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 280–309. [Показательно, что в оде Державина «Вельможа», созданной одновременно с «Водопадом», используется тот же прием контрастного сопоставления истинного вельможи («Вельможу должны составлять // Ум здравый, сердце просвещенно») и «второго Сарданапала», проводящего свой век «средь игр, средь праздности и неги?». Через эстетическое отношение автора к герою в этом произведении формируется характерный одо-сатирической мирообраз Державина].

[3] *Альтман М. С.* Роман Белкина: (Пушкин и Достоевский) // Звезда. 1936. №9. С. 195–204.

эпиграфа из Жуковского и Богдановича представляют собой рассказ о событиях повествователя и функционально соотносятся с «фабульными» рассказчиками историй, а также с образом Белкина.

«Повести Белкина» как прозиметрический текст обладают и особой синтагматической структурой, в которой значения образуются за счет установления эквивалентности между отдельными элементами внутри одной системы, через отношения сегментов внутри текста к их текстовому окружению с помощью множественной внутренней перекодировки[1]. В синтагматической структуре «Повестей Белкина» отмечается такая особенность, как сюжетная и мотивная симметрия, которая эстетически связана и с категорией «двойного» авторства, и с многосубъектностью повествования, и с жанровой «двуязычностью» повестей, и с элементами зеркальной композиции в пушкинском цикле. Это явление не отделимо от поэтических принципов организации повествовательного целого. Так, например, в описании ритма военной и деревенской жизни рассказчика «Выстрела» суточный хронотоп («*Утром* ученье, манеж; *обед* у полкового командира или в жидовском трактире; *вечером* пунш и карты»; «До *обеда* кое-как еще дотягивал я время <…> но коль скоро начинало *смеркаться*, я совершенно не знал куда деваться») органично переходит затем в хронотоп недельный («во *вторник и пятницу* полковая наша канцелярия бывала полна офицерами») и годовой («Всего труднее было мне привыкнуть проводить *осенние и зимние* вечера в совершенном уединении»), которые воспринимаются как сюжетная и психологическая параллель к хронотопу длящейся несколько лет незавершенной дуэли между Сильвио и графом. Повествовательная симметрия наблюдается и в описании комнаты Сильвио и кабинета графа, а также в рассказе о простреленном тузе в первой части повести и о простреленной картине – во второй. Ср.: «Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные. Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки»(VIII, 65) и «Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью»; «Мы пошли к Сильвио и нашли его во дворе, сажающего пулю на пулю в туза, приклеенного к воротам» (VIII, 66) и «…картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна в другую» (VIII, 72). В одной речевой парадигме, с использованием одной и той же метафоры, рассказывают о дуэли Сильвио («Я с ним дрался, – отвечал Сильвио, – и вот памятник нашего поединка») и граф («…простреленная картина есть памятник последней нашей встречи»). Отказ Сильвио драться с поручиком после

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 43–59.

возникшей между ними ссоры за карточным столом выполняет в сюжетном плане прогностическую функцию и получает почти симметричное отражение в финальной сцене несостоявшейся дуэли.

В синтагматической структуре «Повестей Белкина» конструктивная роль отводится мотиву повторной (последней) встречи героев, который присутствует во всех повестях и формирует особый хронотоп, передающий зеркальность сюжета и композиции каждой повести и всего цикла. Кроме того, этот хронотоп раскрывает важнейшие особенности эстетической модальности повестей, где «любая частность, <…> будучи рассмотрена в контексте всего белкинского цикла, существенно меняет свою эстетическую значимость и оказывается в конечном счете причастной к комическому смыслу целого»[1]. Так, реплика Сильвио, произнесенная «дрожащим голосом» во время последней встречи с графом: «*Ты не узнал меня, граф?*», пародируется в «Гробовщике» репликой скелета Курилкина: «*Ты не узнал меня, Прохоров?*»[2]. Драматическое восклицание Марьи Гавриловны: «… *так это были вы! И вы не узнаете меня?*» воспринимается в контексте юмористически поданной финальной сцены мнимого неузнавания Лизой Алексея Берестова в «Барышне-крестьянке». Взволнованная интонация обращения рассказчика к Самсону Вырину: «*Узнал ли ты меня? – спросил я его. – Мы с тобою старые знакомые*», – соотносится с трагедийным хронотопом последней встречи героя с Дуней в Петербурге, в структуре которого можно выделить и идиллическую составляющую («Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался»). Так различная эстетическая тональность одного повторяющегося эпизода позволяет не только передать поэтическими средствами внутреннее единство жизни в ее многообразном самопроявлении, но и раскрыть комическое несоответствие внешнего и внутреннего «я» героя, несоответствие между лицом и маской как способе выявления его подлинной индивидуальности.

В повествовательном мире «Повестей Белкина» возникают особые точки эстетического напряжения за счет использования внутритекстуальных включений, к которым относятся литературные цитаты, аллюзии и реминисценции. Это такие точки, в которых, как правило, происходит пересечение внешней точки зрения субъекта речи с его внутренней точкой зрения, с взглядом на героя или на повествуемый мир одно-

---

[1] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 174.

[2] *Хализев В. Е., Шешунова С. В.* Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1999. С. 24; *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 174.

временно извне и изнутри. Именно в этих точках и совершаются, по мысли М. М. Бахтина, основные события художественного произведения[1]. В частности, включение стихотворных цитат в основной текст повестей воспринимается как явление внутритекстуальной прозиметрии, основанное на прозаическом принципе выделения *различия в сходном*. Например, в повести «Выстрел» в рассказе Сильвио встречается упоминание об А. П. Бурцове, «воспетом Денисом Давыдовым». Здесь, благодаря принципу структурного переключения, связанному с отсылкой к таким поэтическим произведениям Д. В. Давыдова, как «Бурцову. Призывание на пунш», «Бурцову», «Гусарский пир», происходит локализация военного гусарского быта и поведенческой модели гусарства, также значимой в повестях «Метель» и «Станционный смотритель»[2]. Образ поэта-гусара, складывающийся в стихах Давыдова, проецируется и на образ Сильвио, и на образ первичного рассказчика – подполковника И. Л. П., и на образы «гусарского полковника» Бурмина и гусара Минского. Важно отметить и возникающее соответствие между образом лирического героя Давыдова и И. П. Белкиным, военным в отставке и писателем. Так создается в «Повестях Белкина» своеобразная поэтическая центрация, выстраивающаяся в целостную художественную парадигму и становящаяся внутренним, поэтическим сюжетом всего прозаического цикла. С этим внутренним сюжетом можно соотнести и стихотворения самого Пушкина, обращенные к Давыдову: «Наездники» (1816), «Певец-гусар, ты пел биваки…» (1821), «Недавно я в часы свободы…» (1822), «Д. В. Давыдову» («Тебе, певцу, тебе, герою!..») (1836). Таким образом, это «внутреннее наполнение сюжетосложения, – как пишет современный исследователь, – входит во многие контексты пушкинской прозы, раздвигает ее рамки, делая своим предметом не психологию человека, а его онтологию»[3].

В повествовательной структуре «Метели» при описании любви Марьи Гавриловны и Бурмина упоминается, как известно, первый стих из CXXXII сонета Петрарки, в котором раскрываются контрастные проявления любви. Поэтическая детализация любовного чувства в сонете Петрарки воспринимается в качестве своеобразного психологического комментария ко всем произведениям цикла, что позволяет не только

---

[1] *Бахтин М. М.* Риторика, в меру своей лживости… // Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 233–234.

[2] Своеобразным откликом на поэтические строки из послания Д. Давыдова «Бурцову. Призывание на пунш»: «А на место ваз прекрасных // <…> На столе стоят ужасных // Пять стаканов пуншевых» является описание слез Самсона Вырина, которые «отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов» (VIII, 105).

[3] *Гей Н. К.* Мир Повестей Белкина // Пушкин А. С. «Повести Белкина». М., 1999. С. 442.

«экстраполировать сложную психограмму героя», но и «рассматривать “Повести Белкина” как начало психологической прозы в русской литературе», «где психология существует in absentia»[1]. Стих из сонета Петрарки включается в повесть на итальянском языке. Такое «двуязычие» раскрывает особую роль лирического «я» в произведении итальянского поэта, которое в контексте повестей эстетически соотносится и с образом Белкина, и с образом подлинного автора повестей и в то же время выступает в качестве связующего начала между ними. Кроме того, этот стих актуализирует в повествовании своего рода внутреннюю, поэтическую точку зрения («…поэт, заметя ее поведение, сказал бы: Se amor non e`, che dunque?..»), противостоящую внешнему взгляду на описываемые события прозаика, а также передает ироническую игру поэтическим и прозаическим стилями, раскрывая мистификацию «второго порядка», основанную на контрасте между «полупародийным стилем» подставного автора и «подлинным, лишенным всякой стилизации, повествовательным стилем Пушкина»[2]. Вместе с тем, как отмечается в комментариях к этому произведению, «смысл цитаты в повести, благодаря вторичным контекстам, амбивалентен»[3]. С одной стороны, он отсылает читателя к гротескно-комическим «Рассуждениям» итальянского поэта и публициста Пьетро Аретино (1492–1556). В «Третий день» разговоров куртизанок эта строка исполняется кавалерами, проезжающими мимо дома куртизанки Нанны с «карманным Петраркой» в руках[4]. В этих «Рассуждениях» сложившимся в серьезной литературе кодексам спиритуализованной и умозрительной любви Аретино противопоставляет «кодекс плотских отношений, “профанной” любви и изображает портрет современного общества, который не лишен осознанного пародийного и карикатурного измерения»[5]. Как видим, этот стих обладает двойной пародийной направленностью: на устоявшиеся каноны современной Пьетро Аретино итальянской литературы[6] и на литературно-игровое поведение и психологию героев «Метели». Такая «двусторонняя» пародийность позволяет автору-творцу скрыть свое подлинное лицо за роле-

---

[1] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 25.

[2] *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1981. С. 38–39.

[3] *Попова И. Л.* «Метель»: комментарий // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1999. С. 95.

[4] *Лернер Н. О.* К генезису «Выстрела»: пушкинологические этюды. IX // Звенья. М.; Л., 1935. Вып. 5. С. 122–125.

[5] *Юсим М. А.* «Любовные сомнения» Пьетро Аретино – жанр и предмет насмешки // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М., 2008. С. 96.

[6] *Дживелегов А. К.* Искусство итальянского Возрождения: Учеб. пособие. М., 2007. С. 419–427.

выми масками фиктивного автора, рассказчиков, героев-персонажей и тем самым «индивидуализировать внелитературную реальность, профильтровывая ее через нарративную маску»[1]. С другой стороны, этот же стих использован в качестве эпиграфа и в очерке К. Н. Батюшкова «Петрарка», вошедшем под номером XII в его прозаическую часть «Опытов в стихах и прозе», где о произведениях итальянского поэта говорится, что каждый его стих, каждое слово «носит неизгладимую печать любви»[2].

Сходные функции выполняет стихотворная цитата и в повести «Станционный смотритель». Ср.: «Много могу я насчитать поцелуев,

С тех пор, как этим занимаюсь,

но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания» (VIII, 99). Здесь «я» героя-повествователя в прозаической части отрывка сопрягается с лирическим «я» цитируемого стиха, автор которого не установлен. В результате такого диалога двух «я» рождается особое элегическо-ироническое повествование, которое определяет эстетические особенности хронотопа воспоминания в данной повести и во всем цикле. Этот хронотоп, генетически связанный с элегией и элегическим модусом художественности, с одной стороны, отсылает нас к внутреннему, психологическому сюжету «Повестей Белкина», соотносимому и с знаменитой «Элегией» Пушкина («Безумных лет угасшее веселье»), и с его исторической элегией «Когда порой воспоминанье», созданных в 1830 г. С другой стороны, в этом хронотопе отмечается несовпадение элегической модальности самого воспоминания героя и иронического рассказа о нем, что нашло отражение и в повествовании о третьем посещении рассказчиком почтовой станции: «В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба…». Это несовпадение оказывается эстетически продуктивным, акцентируя внимание не только на противопоставлении образов подлинного и мнимого авторов, но также и на дифференциации внутри самих этих образов, связанной с издателем А. П. и действующим в повести персонажем-рассказчиком. Рассмотренный здесь хронотоп личного воспоминания героя воспринимается как параллель к историческому хронотопу воспоминания о войне 1812 г., присутствующему в повести «Метель» и в редуцированном виде в повести «Гробовщик».

---

[1] *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840. СПб., 2004. С. 194.

[2] *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 150.

Взаимодействие высокого риторического стиля в «Метели», связанного с воспоминанием о «времени незабвенном», соседствует с комической стихотворной цитатой, с четырехстопным разговорным ямбом стиха «И в воздух чепчики бросали» из действия второго, явления V комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», завершающей известный монолог Чацкого. Здесь в рассказе об описываемых событиях вновь наблюдается пересечение внешней и внутренней точек зрения, благодаря которой происходит включенность «малой» истории героев в «большое» пространство русской истории 1812–1814 гг. Эта включенность совершается во многом и за счет аллюзии на широко известное стихотворное послание В. А. Жуковского «Императору Александру» (1814). Ср. у Пушкина: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной любви и гордости к государю! А для него, какая была минута!» (VIII, 83) и у Жуковского:

Но что ж Ты ощутил, когда Твой взор веселый
Завидел вдалеке отечески пределы
И ветер, веющий из-под родных небес,
Ко слуху Твоему глас родины принес? <…>

Воззри на Твой народ, простертый пред тобою! <…>
Тобою предводим, со славой перешед
Указанный Творцом путь опыта и бед,
Преобразованный, исполнен жизни новой <…>
Доверенность, любовь и благодарность он
С надеждой перед Твой приносит Царский трон (I, 375, 377–378).

Также отметим, что использование в этом фрагменте «Метели» трех речевых масок повествователя, восходящих к жанрам торжественного панегирика, сатирического монолога и одического послания, эстетическая игра ими создают ощущение стилистической полифонии, связанной как с присутствием в тексте рассказчиков разных уровней, так и с самой циклической природой этого произведения.

В «Гробовщике» встречается известный словесный каламбур, в основе которого – цитата, взятая из действия третьего, явления VI комедии в стихах Я. Б. Княжнина «Хвастун». Цитата представляет собой словесный портрет советника Честона, которого описывает ни разу не видевший его Верхолет. Ср.:

Верхолет
Так я ж вам сделаю его изображенье.
Лицо широкое его, как уложенье,

Одето в красненький сафьянный переплет;
Не верю я тому, но, кажется, он пьет;
Хоть сед от старости, но бодр еще довольно…[1]

Данному фрагменту в комедии противостоит внутренняя характеристика Честона, принадлежащая ему самому. Противопоставление внешнего и внутреннего обликов героя составляет главную особенность этой сцены у Княжнина, которая приводит к окончательному саморазоблачению Верхолета. Пушкин же, используя в «Гробовщике» словесный каламбур («Толстый булочник и переплетчик, коего лицо

Казалось в красненьком сафьянном переплете,

под руки отвели Юрку в его будку…»), раскрывает связь, существующую между профессиональной деятельностью и внешним видом переплетчика, возвращающегося вечером от Шульца, связь между вещью и человеком, основанную не только на внешних, но и на внутренних ассоциациях между ними, представленную через скрытую метафору «лицо – книга».

Кроме того, заслуживает внимания фраза, выделенная курсивом в повести «Гробовщик» и относящаяся к буточнику Юрко, который, «по изгнании врага» поселился в новой бутке и «стал опять расхаживать около нее с *секирой и в броне сермяжной»*. Она является вторичной цитатой из сказки А. Е. Измайлова «Дура Пахомовна» (1824). В ней буточник Фаддеич арестовывает старуху Пахомовну, невольно выдавшую себя и своего сына, за изготовление фальшивых ассигнаций. Ср.:

У лавочки стояла бутка.
«Фаддеич!» – лавочник с испуга закричал, -
«Сюда», – и за ворот старуху крепко взял…
Явился в лавочку Фаддеич с миной важной,
С секирою, в броне сермяжной.
Он грамоте немножко знал
И ассигнацию фальшивою признал[2].

Слова, выделенные курсивом в этой сказке, в свою очередь, являются автоцитатой, взятой из другой сказки Измайлова «Пьяница» (1816). В ней отставного квартального, титулярного советника Пьянюшкина, напившегося и подравшегося в трактире, вечером по улице ведут два буточника, «Два воина осанки важной // *С секирами, в броне сермяжной»*[3]. Выделенные курсивом слова являются своего рода знаком куль-

[1] *Княжнин Я. Б.* Избранное. М., 1991. С. 223.
[2] *Измайлов А. Е.* Сочинения: В 2 т. СПб., 1849. Т. 1. С. 160–161.
[3] Там же. С. 127.

турной принадлежности людей этой профессии, а используемая здесь поэтика цитирования и одновременно автоцитирования позволяет воспринимать буточника Юрко в «Гробовщике» в контексте авторской литературной мифологии, неотделимой от философии «поприща» героя. Об этом же свидетельствует и приведенное чуть выше сравнение Юрко с «почталионом Погорельского» («Лет двадцать пять служил он в сем звании верой и правдою, как почталион Погорельского»). Наконец, сам жанр стихотворной сказки у Измайлова, близкий к сатире и басне, органично вписывается в коммуникативные стратегии притчи и анекдота, определяющие поэтику всего пушкинского цикла.

Отсылка в «Станционном смотрителе» к стихотворению И. И. Дмитриева «Карикатура» актуализирует визуальный аспект восприятия параллельных сцен у Дмитриева и у Пушкина. Этот визуальный аспект связан с упоминанием о картине, принадлежащей Дмитриеву, на которой было изображено возвращение вахмистра на «старом рыжаке» после двадцати лет службы в родное село и которая стала своего рода живописным аналогом к названному стихотворению. Сентиментально-ироническое описание встречи героя со старым слугой у Дмитриева («Терентьич! где хозяйка? // Помещик вопросил. // «Охти, охти, боярин! – // Ответствовал старик, – // Охти!» – и, корчась, слезы // Утер своей полой») совпадает по эстетической тональности не только с соответствующим отрывком из «Станционного смотрителя» («Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева») (VIII, 105), но и во многом определяет тональность всего прозаического цикла Пушкина. По верному замечанию В. И. Тюпы, «это уникальное “двуязычие” художественно-прозаического мышления составляет своего рода “тайный” язык подлинного автора, <…> который в свою очередь вступает в конвергенцию с “явным” языком подставного автора-персонажа – языком литературного шаблона и стилизации»[1].

Стихотворная цитата из сатиры А. А. Шаховского «Мольер! Твой дар, ни с чьим на свете не сравнимый» (1807) упоминается в повести «Барышня-крестьянка» и относится к образу Григория Ивановича Муромского. Ср.: «Поля свои обрабатывал он по английской методе,

Но на чужой манер хлеб русский не родится,

[1] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 152.

и, несмотря на значительное уменьшение расходов, доходы Григорья Ивановича не прибавлялись» (VIII, 109). В сатире Шаховского подробно описаны типы «всех наших чудаков», среди которых графоман, политик, щеголь, мудрец. Цитируемый стих относится к хозяйственнику, который

…захозяйничал и в деревнях мудрит:
Из иностранных книг и с образца чужого
Без толку, без пути он сеет русский хлеб;
Да на чужой манер хлеб русский не родится[1].

Данная цитата является частью биографии Муромского, которая вводится в текст через ее одновременное противопоставление – сопоставление с биографией Ивана Петровича Берестова и в то же время с биографией И. П. Белкина, изложенной ненарадовским помещиком. Биографический дискурс здесь получает особый эстетический смысл. С одной стороны, он противостоит житийным канонам сакрализации личности, присутствующим в письме ненарадовского помещика. С другой стороны, он связан с романными коммуникативными стратегиями, основанными на принципиальной десакрализации героя и изображении его во внешней и внутренней динамике. Наконец, сатирическое описание «русских чудаков» Шаховским является своеобразным ключом к характеристике Берестова и Муромского в экспозиции «Барышни-крестьянки», а также И. П. Белкина в предисловии «От издателя». Как известно, многие персонажи сатиры Шаховского явились прообразами его будущих комедий, в частности комедии «Пустодом»[2]. В этом смысле данная цитата обнажает актуализированный в ней «театральный» код, который является определяющим и в «Барышне-крестьянке», где образы главных героев раскрываются во многом через театральную эстетику. Ср.: «Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской *трагедии»*; «Она повторила свою *роль,* на ходу низко кланялась и несколько раз потом качала головою, наподобие глиняных котов»; «Лиза почувствовала, что вышла было из своей *роли*»; «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон»; «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать *развязку*». Как видим, значение и функция стихотворных цитат в нарративной структуре «Повестей Белкина» и образуемых ими внутритекстуальных связей приводит к тому, что

[1] *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1963. С. 78.

[2] *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1963. С. 21.

само повествование здесь становится «предметом интригующего самораскрытия, в ходе которого обнаруживаются новые измерения и смыслы»[1].

В «Повестях Белкина» как прозиметрическом тексте Пушкин использует и два типа построения характера, под которым понимается такая форма взаимоотношения героя и автора, которая «осуществляет задание создать целое героя как определенной личности»[2]. В основе первого типа изображения характера оказывается философская ценность судьбы, выступающая как «художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь»[3], как своего рода художественное отражение жизни героя, определяемой изнутри им самим. Этот классический тип, раскрывающий динамику характера героя в изменяющемся социокультурном мире, преобладает во всех повестях белкинского цикла и в жанровом отношении оказывается тесно связанным с биографией, анекдотом и генетически восходящей к нему новелле.

Другой, по терминологии М. М. Бахтина, романтический тип построения характера – это такой тип, когда герой «осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий образ свой, замысел о нем Бога. Отсюда его жизненный путь, события и моменты его, частое и предметное окружение несколько с и м в о л и з о в а н ы»[4]. Эта символизация личности и пути достигается во многом через обращение к жанру притчи, а также через использование в нарративной структуре повестей поэтических приемов завершения характера, в частности через прием семантических и структурных соответствий. Так, например, две исповеди Сильвио и графа в повести «Выстрел» не только соотносятся с исповедями Арсения из стихотворной повести Баратынского и подполковника Мечина из рассказа Бестужева-Марлинского, но и с монологом-исповедью Бонивара из поэмы Байрона «Шильонский узник», переведенной Жуковским в 1822 г. Своеобразной отсылкой читателя к этой поэме Байрона служит упоминание картины, изображающей «какой-то вид из Швейцарии». Как известно, горные и водные пейзажи Швейцарии служили знаком романтического искусства, их описание встречается в XIII главе поэмы[5]. Пейзажи Швейцарии могут восприниматься од-

---

[1] *Гей Н. К.* Проза Пушкина: поэтика повествования. М., 1989. С. 70.

[2] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 193.

[3] Там же. С. 194.

[4] Там же. С. 199.

[5] Другим откликом на поэму Байрона является своего рода скрытая цитата из нее, встречающаяся в «Гробовщике». Ср.: «Переступив за незнакомый порог и нашед в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке…» (VIII, 89) и заключительные строки в поэме Байрона: «Когда за дверь своей тюрьмы // На волю я перешагнул, // Я о тюрьме своей вздохнул».

новременно и в контексте руссоистских мотивов, формирующих идиллический мирообраз в этой повести Пушкина, а также и во всем прозаическом цикле.

Определенная символизация пути Сильвио передается не только через испытание героя дуэлью, которая упоминается в повести пять раз (два раза в эпиграфе и три раза в основном тексте, включая и несостоявшуюся дуэль Сильвио с поручиком), но и через соотнесение ее с темой узничества в поэме Байрона. При этом если ситуация узничества трактуется у Байрона психологически неоднозначно, то у Пушкина она приобретает значение добровольного узничества, сознательного подчинения героя одной страсти – страсти первенства, которая в итоге преодолевается им. Таким образом из эго-героя Сильвио становится героем с самовозрастающим «я», а сама ситуация дуэли преображается у Пушкина в своего рода «внутреннюю» дуэль главного героя. В этом контексте приобретает особое значение и «байроническая» гибель героя в финале повести. Наконец, и сама дуэль, поединок героев, многократно варьирующиеся в тексте и поданные с разных точек зрения (авторов двух эпиграфов, двух героев-рассказчиков, подполковника И. Л. П., Белкина, издателя А. П., автора), не только метафоризируются, прочитываясь то как поединок двух соперников в любви и поединок самих любящих, то как дуэль характеров и «внутренняя» дуэль, то как поединок человека с судьбой, но и приобретают характерные черты авторского литературного мифа. Это черты мифа о падшем ангеле, бросившем вызов Богу и учрежденному им миропорядку, и мифа о Преображении Господнем, в котором Иисус являет ученикам свою Божественную сущность (Евангелие от Матфея 17, 1–9, от Марка 9, 2–9, от Луки 9, 28–39), аналогичную второму рождению.

Если же обратиться к контексту пушкинского творчества 1830-х гг., то дуэльный сюжет будет включать в себя упоминание о рыцарском турнире между Альбером и графом Делоржем и дуэльный вызов старого барона своему сыну в «Скупом рыцаре», убийство дон Гуаном командора и «вызов», обращенный к его статуе, изображение смертельного поединка между дон Гуаном и дон Карлосом в «Каменном госте». В рамках этого сюжета рассматривается и неразрешимая драма сознания Сальери в «Моцарте и Сальери», и философско-идеологическое противостояние священника и Вальсингама в «Пире во время чумы». Таким образом, дуэль в творчестве Пушкина 1830-х гг. становится выразительным символом современного состояния мира в целом, символом трагикомического противостояния человека и мира, символом распадения человека на внешнего и внутреннего, эстетически выражающееся в трагической ситуации избыточной «свободы «я»

внутри себя» либо в комической несовместимости личности с той или иной ролевой границей[1].

Определенная символизация пути героев и сюжета наблюдается и в «Метели», и в «Гробовщике», и в «Станционном смотрителе». Как известно, эпиграф к «Метели» был несколько видоизменен Пушкиным. Ср. у Пушкина:

Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль!

и у Жуковского в последней строке:

Ворон каркает: печаль!

Установлено, что во всех прижизненных собраниях стихотворений Жуковского (исключая последнее, пятое, издание) слово «печаль» в балладе «Светлана» было выделено курсивом. В результате этого оно приобретало дополнительный смысл и воспринималось в контексте особой поэтической философии автора, связанной с испытанием человека судьбой, любовью, потусторонними силами и неотделимой от «веры в провиденье», от убежденности в благости «закона зиждителя». Поэтическая философия печали получает воплощение и в лирике Жуковского, приобретая то элегическое звучание: «Во дни *печали* ты со мной» («К Тургеневу, в ответ на стихи, присланные им вместо письма») (1814), то шутливое: «*Печаль* находит утоленье // В сердечном слове: *пополам*!» («К княгине А. Ю. Оболенской» («Княгиня! для чего от нас…») (1820). Поэтическая философия печали Жуковского, сохраняя свои основные значения, трансформируется в повести Пушкина в философию «светлой печали», связанной не только с «узнаванием» героями друг друга, но и с завершением Отечественной войны 1812 г. и возвращением русской армии на родину. Ср.: «…все казалось ей угрозой и *печальным* предзнаменованием», «Другая *печаль* ее посетила», «обе они оставили Ненарадово, место *печальных* воспоминаний», «Соседи <…> с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над *печальной* верностию этой девственной Артемизы». Не случайно воскрешающее значение победы предшествует в «Метели» окончательному объяснению Марьи Гавриловны и Бурмина. Таким образом,

[1] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного: (Введение в эстетический анализ). М., 2001. С. 159, 161.

символический смысл слова уходит у Пушкина в подтекст и становится своего рода внутренним сюжетом повести.

Кроме того, одна из картинок на стене дома смотрителя в повести «Станционный смотритель» передает внутреннее состояние блудного сына, в лице которого «изображены глубокая *печаль* и раскаяние». Здесь философия спасительной печали неотделима от мотива раскаяния героя. Мотив раскаяния, связанный с образом Минского («Виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения»), а в финале повести и с образом Дуни, вызывает ассоциации с балладой Жуковского «Громобой». В ней выделенные курсивом слова во внутреннем монологе главного героя: «Но взор возвел он к небесам // В душевном сокрушенье // И мнит: «Сам Бог вещает нам – // *В раскаянье спасенье*» – воспринимаются как семантически и психологически эквивалентные духовному преображению блудного сына из притчи и переживаемому героями чувства раскаяния по отношению к смотрителю. Здесь «обитель покаянья» Громобоя одновременно противопоставляется и сопоставляется со «смиренной обителью» смотрителя, актуализируя в облике главного героя религиозные коннотации. Они, как уже отмечалось многими исследователями, связаны с историей жизни библейского героя Сампсона, изложенной в главах 13–16 Книги судей. Также имя Самсона Вырина соотносится и с преподобным Сампсоном Странноприимцем, целителем и чудотворцем, жившем в VI в., который, как известно, устроил дом для странников, нищих и больных в Константинополе[1]. В этом смысле почтовая станция Самсона Вырина тоже воспринимается как своего рода странноприимный дом, в котором происходит роковая для судеб всех героев встреча[2].

Таким образом, попытка рассмотреть «Повести Белкина» как прозиметрический текст позволяет несколько по-иному осмыслить сложную эстетическую природу этого пушкинского цикла, а также такие важные категории, как «двойное» авторство повестей, соотношение внешнего и внутреннего сюжетов в них, типологию героев, особенности скрытого психологизма, композиции, жанровой и нарративной стратегий, понять его игровую поэтику как способ освоения и «проживания» автором и героями литературного материала. В то же время онтология поэтического в «Повестях Белкина» связана с раскрытием глубинного

---

[1] *Полный* православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 2000. (Репринт. изд.).

[2] В этой связи не случайно упоминание в повести «роковой книги», «дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу» «на сего диктатора».

семантического ядра жизни и отдельной личности в их взаимной обращенности и открытости друг другу. В этом случае жизнь, смерть, любовь не только «проживаются» персонажами, но и становятся предметом их саморефлексии, а также рефлексии со стороны рассказчиков, вымышленного автора и подлинного автора, выстраиваясь в целостную философию судьбы героев. Онтологический же смысл категории прозаического в этом пушкинском цикле позволяет синхронизировать внешнюю динамику жизни и внутреннее преображение-развитие человека, восполняя философию судьбы философией «поприща», достраивая поэтический образ мира прозаическим.

Глава 4
ДИНАМИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Творчество Лермонтова отражает процесс его эволюции от поэзии к прозе в ранний период и раскрывает их одновременное параллельное сосуществование-взаимодействие, начиная со второй половины 1830-х гг. Своеобразие диалога между поэзией и прозой у Лермонтова связано с особенностями формирования его индивидуального поэтического стиля. Для этого стиля характерно несоответствие между словом и образом, словом и смыслом, которое обнаруживает как поэтический, так и прозаический потенциал его лирики. Данное несоответствие составляет основу эстетики «невыразимого» в творчестве Лермонтова и получает отражение и в поэзии, и в дружеской переписке, и в прозе поэта. В динамике взаимодействия поэзии и прозы особая роль отводится его письмам, в которых органично соединяются прозаический текст и поэтические фрагменты и которые служат своеобразной эстетической моделью этого взаимодействия. Одновременный выход в 1840 г. «Стихотворений М. Лермонтова» и отдельного издания «Героя нашего времени» оказывается принципиальным и раскрывает значимый для него процесс взаимовлияния поэзии и прозы в этот период. Преобладание песенных и поэмных нарративов, песенное изображение истории в сборнике стихотворений дополняется актуализацией поэтического начала в его прозе. Повествовательный принцип «смены картин», автопсихологизм и автолейтмотивность, ассимиляция романом лирических (песня, пейзажная лирика) и лиро-эпических жанров (баллада, дума, поэма), использование исповедально-дневниковых нарративов обнажают поэтическую «составляющую» его прозы. Обращение к образу «героя времени» в этих произведениях, совмещение внешней и внутренней точек зрения в его раскрытии, типологическое соответствие форм выражения авторского сознания в поэтическом сборнике (лирический герой, лирическое «я», лирический повествователь, герой ролевой лирики) многоликости образа Печорина и системе рассказчиков в романе, использование поэтической (метафорической) и прозаической (метонимической) композиции в них позволяет говорить о продуктивности взаимодействия поэтической и прозаической художественных картин мира и в поэтическом сборнике, и в романе.

4.1. ПОЭТИКА «НЕТОЧНОГО» СТИЛЯ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Лермонтова оказывается внутренне связано с формированием авторской эстетики «невыразимого». В центре ее – проблема поиска языка искусства, соотношения мысли, чувства и их материального воплощения в слове, звуке, проблема создания индивидуального стиля. Так, в ранней лирике Лермонтова встречается много произведений, относящихся, по определению Л. В. Пумпянского, к «неточному» поэтическому стилю[1]. Этот стиль раскрывает несоответствие звука и смысла, смысла и слова, образа и слова, и в качестве движущей единицы в нем выступает «не стих, а внутри стиха не слово, а самое движение речи»[2]. Генетически эта особенность поэтического стиля Лермонтова восходит к национальной концепции стихотворной речи, связанной с поэтической и теоретической практикой В. К. Тредиаковского. Сущность ее видится в «з а т р у д н е н н о с т и текста на уровнях лексики и синтаксиса при я с н о с т и его тематического плана»[3]. Эстетическая функция этой «темной» речи связана с дифференциацией стиха и прозы на раннем этапе творчества Тредиаковского и с противопоставлением художественной и обыденной речи в его позднем творчестве[4]. Если видеть важнейшую функцию поэтического языка в раскрытии мотивации, соответствия между «словом» и «вещью», в сближении, «взаимоадаптации означающего и означаемого»[5], то в произведениях «неточного» стиля эта функция будет видоизменяться, раскрывая тенденцию к взаимодействию поэзии и прозы. Так, в стихотворениях первого периода эта тенденция передает сам процесс обретения субъектом речи поэтического слова, свидетельствует об определенном «расхождении» между сознанием и чувствами лирического героя и субъекта речи, о несоответствии между ними[6], как, например, в стихотворении «Русская мелодия» (1829):

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;

---

[1] *Пумпянский Л. В.* Стиховая речь Лермонтова // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории русской литературы. М., 2000. С. 345.

[2] Там же. С. 348.

[3] *Кузнецов В. А.* И. Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII–XX вв. // Онтология стиха: Сб. ст. памяти В.Е. Холшевникова. СПб., 2000. С. 313.

[4] Там же.

[5] *Женетт Ж.* Поэтический язык, поэтика языка // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 357.

[6] *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998. С. 81–86.

Я цепью их связал между собой,
Я дал им *вид*, но не дал им *названья*…[1]

Отмеченная здесь особенность оказывается неотделимой от проблемы творчества, сложности воплощения индивидуального сознания в поэзии, которая осмысляется как процесс, как явление принципиально незавершимое. Пятистопный ямб этого стихотворения позволяет отнести его к медитативной лирике, близкой по интонации к драматическому монологу. Не случайно современная исследовательница говорит о том, что в поэзии Лермонтова «творческая рефлексия фиксирует в лирическом монологе невыразимое как внутреннюю речь, а молчание не как немоту, а как отсутствие звучащего слова»[2]. Во второй части стихотворения «Оставленная пустынь предо мной» (1830) антитеза чувства и слова передает несовпадение состояния души и сознания лирического героя в его диалоге со временем, с вечностью. Это несовпадение осмысляется как одна из его существеннейших характеристик:

Пред мной готическое зданье
Стоит, как тень былых годов;
При нем теснится *чувствованье*
К нам в грудь того, чему нет *слов*… (I, 115).

В программном для раннего творчества поэта стихотворении «1831-го июня 11 дня» несовпадение точек зрения субъекта философской рефлексии, эмоционального переживания и субъекта речи, поэтического высказывания становится особенно очевидным. Ср.:

Холодной *буквой* трудно объяснить
Боренье *дум*. Нет *звуков* у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но *слов*
Не нахожу…

Я к *состоянью* этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык …

[1] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. Т. 1. С. 34. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы. Курсив везде мой. – *И. П.*

[2] *Ходанен Л. А.* Молчание и слово в творческой рефлексии М. Ю. Лермонтова // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 156.

… есть красоты
В таких картинах; только перенесть
Их на бумагу трудно: *мысль* сильна,
Когда *размером слов* не стеснена…
(I, 177–178, 184, 186).

Отмеченное здесь противопоставление «дум и букв», «желаний и звуков», «страстей и слов», «мыслей и слов», органично переданное тем же пятистопным ямбом с многочисленными пиррихиями, воспринимается не только как отражение сложной внутренней жизни лирического героя, но и становится своеобразным «ключом» к последующей характеристике «героя времени» в поэзии, драматургии и прозе Лермонтова, раскрывая в нем несоответствие между внешним и внутренним обликом, между разумом и чувством, между сущностью и существованием. Также это явление касается и самой проблемы художественного творчества, которое в контексте романтической эстетики осознается как борьба «между живой, трепетной мыслью и «омертвляющим» словом»[1]. Кроме того, указанное несоответствие позволяет поставить вопрос о сложной динамике отношений автора, лирического повествователя и лирического героя в поэзии Лермонтова. Сам факт подчеркнутого несовпадения лирического героя и субъекта речи в этих произведениях осмысляется как художественное событие, имеющее ярко выраженную ценностную характеристику. Отсюда в лирическом стихотворении по аналогии с функцией повествователя в изображаемом мире художественного произведения, как он представлен, например, в работах В. Шмида, можно говорить об экспрессивном повествователе, экспрессивном субъекте речи, которому соответствует выражаемый мир художественного произведения. При этом экспрессивный повествователь, экспрессивное «я» в лирическом стихотворении может присутствовать либо одновременно как субъект и как объект, как выражающее «я» и выражаемое «я», либо только как субъект, как выражающее «я», например, в ролевой лирике. В данной группе стихотворений Лермонтова отчетливо выделяются лирический герой (выражаемое «я») и субъект речи (выражающее «я»), которые позволяют говорить о некоторой структурной общности лирических и повествовательных (прозаических) текстов. Также следует отметить, что в этих стихотворениях, как и в нарративных произведениях, актуализируется множественность точек зрения на предмет. Это личностная точка зрения лирического героя, вбирающая в себя идеологическую и аксиологическую систему оценок, точка зрения экспрессивного повествователя, раскрывающаяся преимущественно

[1] *Коровин В. И.* «1831-го июня 11 дня» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 587.

через речевые фигуры и тропы, и авторская точка зрения, сопрягающая точки зрения героя и повествователя, а также наглядно представленная в номинациях стихотворений с их временной, пространственной и эмоциональной семантикой. Все это позволяет говорить об определенной тенденции, связанной с взаимодействием словесных (внефабульных) и повествовательных (фабульных) элементов уже в ранней лирике поэта.

Образ «высокого слова», «живых звуков» в стихотворении «К Д.» («Будь со мною, как прежде бывала…», 1831) неотделим от темы любви и «оживления», воскресения души («Есть *слова* – объяснить не могу я, // Отчего у них власть надо мной; // Их услышав, опять *оживу* я, // Но от них не *воскреснет* другой»), от темы небесного вдохновения в стихотворении «Слава» (1830–1831) («И не осмелятся равнять // С земным *небес живые звуки*»), от мотива «воплощенного» слова, как, например, в стихотворении «Звуки» (1830–1831) («Что за *звуки*! Неподвижен внемлю // Сладким *звукам* я; Принимают *образ* эти звуки, // *Образ милый* мне»). В известном стихотворении «Ангел» (1831) отмечается характерная антитеза «звуков небес» и «песен земли» («И звуков небес заменить не могли // Ей скучные песни земли»). Здесь, как справедливо пишет Е. Г. Эткинд, «звук прямо связан с жизнью души», «власть над человеком звука, смысл которого неведом и невыразим, – постоянный, даже центральный мотив лермонтовской лирики»[1]. Поэтическая парадигма звук – образ – слово соотносится в этом стихотворении с трехмерным художественным пространством, в котором присутствуют высший мир, «кущи райских садов», выступающие как своеобразная прародина души героя; небесный мир, «небо полуночи» и земное пространство, «мир печали и слез». Можно сказать, что Лермонтов на рубеже 1820–1830-х гг. творчески развивает целый комплекс идей В. А. Жуковского, объединенных темой «невыразимого» и получивших воплощение в его элегии «Славянка» и стихотворных эстетических манифестах 1818–1824 гг. Это поиск языка искусства, идея творчества как «процесса познания тайны бытия», тайны невыразимости, «оживотворение окружающей жизни через встречу с поэзией», с небесным вдохновением[2]. Однако если процесс творчества представлен у Жуковского как удерживаемое вдохновение («Хотим прекрасное в полете удержать…», «*Помедли улетать, прекрасный сын небес…*»), как затянувшиеся «чистые мгновенья бытия» и включает в себя встречу с Музой, «таинственным посетителем», которые являются предвестниками «Ге-

---

[1] *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998. С. 85, 87.

[2] *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 171, 167, 159.

ния чистой красоты», дарующего поэту «песнопенья», то у Лермонтова этот процесс осознается как «серия вспышек, как фиксация мгновенного поэтического переживания»[1], после которых «долго, долго ум хранит // Первоначальны впечатленья» («Поэт», 1830). Кроме того, эстетика «невыразимого» получает у Лермонтова экзистенциальный смысл, преломляясь через лирическое «я» автора, становясь необходимой частью не только его творчества, но и его духовной биографии. Характерно, что само слово «невыразимое», как указано в частотном словаре языка Лермонтова, употребляется поэтом девять раз, их них четыре раза в стихотворных произведениях, один раз – в драматургических сочинениях и четыре раза – в прозаических[2]. Вот только несколько примеров: «Но, рассмотрев его черты, // Не чуждые той красоты // *Невыразимой*, но живой, // Которой блеск печальный свой // Мысль неизменная дала» («Боярин Орша»); «И облака по небу шли // Косматой бурною толпой // С *невыразимой* быстротой» («Мцыри», первоначальная редакция); «*Невыразимое* смятенье // В ее груди» («Демон»); «Вот показалась из-за рогожи другая голова, женская, <...> с <...> *невыразимой* улыбкой на устах» («Вадим»); «В *невыразимой* тоске упала мать на одежды любимого сына» («Ашик-Кериб»); «Легче птички она к нему подскочила, нагнулась, подняла стакан и подала его с телодвижением, исполненным *невыразимой* прелести» («Герой нашего времени»); «В ее глазах была тоска *невыразимая*» («Штосс»).

В контексте эстетики «невыразимого» рассматриваются и такие особенности «неточного» стиля, как двойные, тройные сравнения, отмеченные Б. М. Эйхенбаумом и Л. В. Пумпянским, и «нагнетание эпитетов», которые призваны «сообщить некие дополнительные, уточняющие смыслы»[3]. Ср.:

… верю я,
Ясна, чиста любовь твоя,
Как эта звонкая струя,
Как этот свод над нами ясный
(«Незабудка», 1830) (I, 91–92);

… в уме моем
Головка та ничем не изгнана;
Как некий сон младенческих ночей
Или как песня матери моей
(«Булевар», 1830) (I, 143);

[1] *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М., 2002. С. 9.
[2] *Лермонтовская* энциклопедия. М., 1981. С. 738.
[3] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М., 2002. С. 135.

Взор *мрачен и дик*, *как сражения дым,*
Как тучи на небе иль волны под ним
(«Челнок», 1830) (I, 110);

Но этот снег, *летучий, серебристый*
И для страны порочной – слишком *чистый*,
Не веселит мне сердце никогда.
(«Прекрасны вы, поля земли родной», 1831) (I, 217);

…Свободно мчится песнь моя,
Как птица дикая в пустыне,
Как вдаль по озеру ладья.
(«Пускай поэта обвиняет», 1830–1831) (I, 305);

…Что для него страданье мило,
Как спутник, собственность и брат.
(«К*» «Оставь напрасные заботы», 1832) (II, 41).

Сюда же можно отнести и двойные метафоры, как, например, в стихотворении «Люблю я цепи синих гор» (1832): «Всплывает из-за них луна, // *Царица лучших дум певца* // *И лучший перл того венца*, //Которым свод небес порой // Гордится, будто царь земной» (II, 7).

Другая особенность ранней лирики Лермонтова видится в прозаических пояснениях, которыми поэт сопровождает свои стихи. Так, в автографе стихотворения «К Гению» (1829) имеется позднейшая помета автора: («Напоминание о том, что было в ефремовской деревне в 1827 году – где я во второй раз полюбил *12 лет – и поныне люблю»*). В автографе другого стихотворения «Завещание» («Есть место: близ тропы глухой», 1831) поэт помечает: «(Середниково: ночью; у окна)». Также в автографе известного стихотворения «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной…», 1831) читаем: «(Середниково. Вечер на бельведере)» и дата: «(29 июля)». Упоминаемые здесь Ефремовский уезд Тульской губернии, в котором находилось имение отца Лермонтова, а также подмосковное имение родственников поэта Столыпиных Середниково не только локализуют поэтические переживания автора, воскрешают однажды пережитое состояние через его повторное переживание, но и способствуют определенной эстетизации конкретного времени и пространства, передают «стремление к «дневниковости» лирического повествования»[1], что нашло отражение и в номинациях стихотворений данного периода. Например, это широко известное «1831-го июня 11 дня» (1831), а также «Сентября 28» (1831), «11 июля» (1831) и др. К этому же типу можно отнести и стихотворения под названием «Остав-

[1] *Песков А. М., Турбин В. Н.* Дневник // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 140.

ленная пустынь предо мной…» (1830), «Чума в Саратове» (1830), «Новгород» (1830) и др.

Следующая группа стихотворений включает в себя пометы, раскрывающие круг чтения, литературные интересы и литературную позицию юного Лермонтова. Так, в автографе стихотворения «Гроб Оссиана» (1830) имеется позднейшая помета рукою поэта: «(Узнав от путешественника описание сей могилы)». Или в послании «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья…», 1830) в черновом автографе появляется следующая запись: «(Прочитав жизнь Байрона, <написанную> Муром)» и дата: «(1830)». В автографе стихотворения «Моя мольба» (1830) рукою Лермонтова помечено: «(После разговора с одной известной очень мне старухой, которая восхищалась и читала и плакала над Грандисоном)».

Третья группа помет представляет собой своего рода прозаические планы к поэтическим произведениям, как, например, в стихотворении «Булевар» (1830). В автографе Лермонтов пишет: «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них, оно – лучше». После текста следует приписка: «(Продолжение впредь)». И, наконец, еще одна группа прозаических помет имеет автобиографический характер и характеризует межличностные отношения поэта. Примером может служить стихотворение «К N. N.» («Ты не хотел! Но скоро волю рока…», 1829), в автографе которого имеется позднейшая помета Лермонтова: «(К Сабурову – наша дружба смешана с столькими разрывами и сплетнями – что воспоминания об ней совсем не веселы. Этот человек имеет женский характер. Я сам не знаю, отчего так дорожил им)». В нем речь идет о М. И. Сабурове, соученике поэта по Московскому благородному пансиону и Школе юнкеров, одном из близких его друзей.

Как видим, прозаические пометы и комментарии, с одной стороны, образуют вокруг стихотворений определенное семантическое поле, центром которого выступает бытовое «я» автора. Оно способствует сближению поэзии с жизнью, создает условия для своеобразного «одомашнивания» ее, позволяет увидеть мир «не только в бытийном, но и в бытовом измерении», погрузиться в «стихию повседневной жизни, стихию общения и литературной игры»[1]. С другой стороны, влияние поэтических фрагментов, в центре которых оказывается лирическое «я», на прозаические пометы обнаруживается в «эстетизации» отдельных фактов и

[1] *Скобелева М. Л.* Комические жанры в лирике М. Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. С. 11.

ситуаций из жизни поэта, активно вовлекаемых в сферу художественного творчества. Так формируются основы логоцентрической художественной структуры поэта, в которой лирическое «я» и бытовое «я» со своим словом о мире активно взаимодействуют друг с другом. Эти пометы обнажают и сам процесс работы Лермонтова над художественным произведением, который предполагает постоянное возвращение к однажды пережитому состоянию и написанному тексту, воспоминание о них, их многократное «тиражирование». Отсюда, как уже отмечалось многими исследователями, такие особенности творчества Лермонтова, как автореминисцентность, цитатность и автоцитатность, лейтмотивность. Наконец, прозаические авторские замечания, возникающие вокруг его поэтических произведений, оказываются близки к нарративным повествовательным структурам и содержат в себе черты «дневниковой» прозы, психологического этюда, сатирической зарисовки.

Еще один важный момент во взаимодействии поэтической и прозаической художественности в раннем творчестве Лермонтова связан с обращением его к новоодической традиции, близкой к поэзии декабристов, гражданской лирике Пушкина, а также к поэтическому творчеству А. Шенье и В. Гюго. Эта традиция получила воплощение в том варианте «неточного» стиля, где, по словам Б. М. Эйхенбаума, «господствует ораторская интонация и где движение речи определяется декламационными контрастами»[1]. Она ярче всего представлена в таких стихотворениях, как «Жалобы турка» (1829), «Монолог» (1829), «Наполеон» («В неверный час, меж днем и темнотой…», 1830), «Предсказание» (1830), «10 июля», (1830), «30 июля. – (Париж). 1830 года», «Новгород» (1830), «К *** («О, полно извинять разврат!», 1830–1831), «Св. Елена» (1831) и др. В жанровом отношении эти произведения представляют собой философские монологи и политические оды, в которых, по словам Ю. Н. Тынянова, «философская и политическая мысль была той прозаической подпочвой, которая питала его стих»[2]. Философские и политические идеи, выраженные в них, воспринимаются в качестве своеобразного прозаического субстрата. Так, например, известное стихотворение «Монолог» воспринимается в контексте полемики юного Лермонтова с русскими шеллингианцами и их печатным органом «Московский вестник» о целях и задачах поэзии. А в апокалипсической образности «Предсказания» слышатся отзвуки «холерных бунтов», жертвой которых стал, как известно, родной брат бабушки Лермонтова Н. А. Столыпин, бывший в

---

[1] *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 225.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 37.

то время военным губернатором Севастополя, а также отклики на события в Польше и в Париже, произошедшие в 1830 г.

Взаимодействие поэзии и прозы в стихотворениях этой группы раскрывается во многом и благодаря характерному соотношению стиха и элементов прозаической речевой структуры. Здесь стих преобразуется, корректируется через использование в поэтическом диалоге обращений, особых «слов-сигналов», афористических формул, разговорной лексики, разговорной интонации и иногда безрифменного стиха. Так, в частности, для стихотворения «Жалобы турка» характерны обращения и разговорный синтаксис, передающий эмоциональную взволнованность и медитативные настроения лирического героя, выраженные через вопрос, восклицание, многоточия. Ср.:

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,
Где рощи и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?

…Там стонет человек от рабства и цепей!..
Друг! этот край… моя отчизна! (I, 49).

То же можно сказать и о стихотворении «Наполеон», где обращение к предполагаемому слушателю как бы включает в себя и его ответное действие: «Но – посмотри – уж день блеснул в струях… // Призрака нет, все пусто на скалах». В стихотворении «Новгород» двойное поэтическое обращение сочетается с медитативной интонацией субъекта речи, переданной также через двойные вопросы: «Сыны снегов, сыны славян, // Зачем вы мужеством упали? // Зачем?..». Это и характерные афористические формулы в ранней лирике поэта: «Златой венец – не твой венец», «День возвышенья – и паденья час!».

Наконец, сама ораторская установка поэтического слова, для которой характерно «сопряжение далековатых идей», раскрывающее, по словам Ю. Н. Тынянова, «несовпадение словесного образа с предметным»[1], их ассоциативную связь в соединении со сменой вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций и «обнажением» риторических приемов, генетически соединяет поэзию с прозой через ближайшие речевые (политическое красноречие) и внеречевые литературные ряды (политические кружки, объединения). Таковы, например, анафорические повторы и поэтическая аллюзия в «Жалобах турка», звучащие в заключительном четверостишии, или активное использование

[1] *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

анафоры, градации, повтора в чередовании с повествовательной, вопросительной и восклицательной интонацией в стихотворении «30 июля. – (Париж). 1830 года». В этом же произведении «сопряжение далековатых идей» можно увидеть в характерной ассоциативности между небесным сводом и речным простором («Когда последняя труба // Разрежет звуком синий свод»), а также в многочисленных номинациях короля Карла X («Глупец! Что будешь ты в тот день… // Предмет насмешек ада, тень, // Призрак, обманутый судьбой!»).

Еще один важный момент в диалоге поэзии и прозы в творчестве Лермонтова этого периода связан с отчетливо выраженной тенденцией к циклизации. Исследователи выделяют в лирическом творчестве поэта не авторские, а реконструируемые тематические циклы либо циклы, объединенные «сквозными» мотивами и образами, а также адресные циклы. К первым относятся, например, стихотворения «наполеоновского» цикла, ко вторым – «провиденциальные» и «тюремные» стихи, к третьей – «сушковский» и «ивановский» циклы[1]. В своей работе мы попытаемся реконструировать новый лироэпический цикл, объединенный известным фольклорным сюжетом о встрече невесты с мертвым женихом.

Первоначально этот сюжетный мотив возникает в «Русской песне» и «Госте» («Как прошлец иноплеменный…»), написанных в 1830 г. Обращение к жанрам песни и баллады раскрывает прежде всего фольклорную основу этих произведений. Одновременно это приводит к «ослаблению» сюжетности в «Русской песне» за счет усиления пейзажной экспозиции, а также использования песенной образности и интонации. В балладе «Гость», напротив, ощущается непосредственное воздействие баллад Жуковского с характерной для них «элегизацией поэтического стиля»[2], обозначенной сюжетностью, синтезом фольклорного и литературного начала. Прежде всего это баллада «Пустынник» Жуковского, являющаяся, как известно, переводом баллады «The Hermit» О. Голдсмита из его романа «Векфилдский священник» (1766), сюжет которой, в свою очередь, восходит к английской народной балладе «The Gentle Herdsman» («Милый пастух»)[3]. Атмосфера таинственности в «Госте», усиленная «ночной» семантикой и амбивалентным мотивом разлуки-встречи героев, раскрывает интерес юного поэта к психологической

---

[1] *Вацуро В. Э.* Циклы в лирике Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 610.

[2] *Канунова Ф. З.* Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своею невестой в балладах В. А. Жуковского // Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001. Вып. 4. С. 88.

[3] *Поплавская И. А.* Пустынник: комментарий // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 277–280.

трактовке этого сюжета, что сближает ее также и с такими балладами Жуковского, как «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа». Другая баллада Лермонтова под тем же названием и с тем же сюжетным мотивом «Гость» («Клариссу юноша любил…») обнаруживает, как это убедительно показал В. Э. Вацуро, связь с традициями готической литературы, в частности с балладой «Алонзо и Имогена» из романа М. Г. Льюиса «Монах»[1]. Эта баллада имеет два характерных подзаголовка: («Быль») и («Посвящается…»), семантика которых свидетельствует о соотнесенности ее с некоторыми фактами реального мира, которые, однако, остаются для читателей тайной, намеком. Таким образом, эстетическую основу этой баллады составляет пересечение трех художественных планов повествования: фольклорного, литературного и биографического.

Упоминание об этом сюжетном мотиве встречается и в письме поэта к М. А. Шан-Гирей от февраля 1830 или 1831 г. В нем Лермонтов, говоря о французских переделках Дюсисом трагедии Шекспира «Гамлет», которые использовались для постановки на русской сцене, замечает: «Гамлет по-английски написан половина в прозе, половина в стихах. – Верно, нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая, как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери – какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака» (VI, 407). Сцена явления призрака умершего короля Гамлету в то время, когда мать показывает на его портрет, прочитывается в качестве одного из возможных литературных источников данного сюжета в творчестве Лермонтова. Присутствующий здесь «зеркальный» мотив, связывающий короля, его портрет и призрака, получает психологическую мотивацию и соединяет реальное, живописное и потустороннее, фантастическое художественное пространство.

Наконец, этот же сюжетный мотив встречается и в романе Лермонтова «Вадим», который автор определяет как «предание народное». Ср.: «… однажды мать сосватала невесту для сына, давно убитого на войне. Долго ждала красавица своего суженого; наконец вышла замуж за другого; на первую ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель; «она моя», говорил он – и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей – где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа со крестом и

[1] *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 490.

святой водою; и выгнали опоздавшего гостя; и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его. Ровно через сорок дней невеста умерла чахоткою, а супруга ее нигде не могли сыскать» (VI, 36). Проникновение балладного сюжета в роман свидетельствует о деформации поэтических жанров прозаическим контекстом. Здесь «народное предание» о женихе-призраке корреспондирует с историческими народными преданиями и семейными легендами об эпохе крестьянских войн под предводительством Пугачева, составляющими «документальную» основу романа. Таким образом, и сам балладный сюжет получает в романе определенную историческую «проекцию», историческую конкретизацию. Одновременно балладный «след» актуализирует поэтическую составляющую в этом произведении, которая обусловлена стилистической близостью позиций повествователя и главного героя и выражается через экспрессивные «отступления» повествователя, а также исповедь и монологи Вадима. В определенном смысле можно говорить о поэмном субстрате данного романа, который возникает благодаря трансформации в нем таких актуальных для Лермонтова лирических и лироэпических жанров, как монолог, песня, аллегория, баллада. Наконец, сам балладный сюжет в этом романе, как отмечает В. Э. Вацуро, заметно трансформируется, вбирая в себя не только предшествующие ему литературные трактовки этого мотива в лирике поэта, но и детали, заимствованные из русского фольклора и быта, а также из «стилистического арсенала «неистовой словесности» (мертвец прижимает невесту к «кровавой ране» на месте сердца)»[1].

Можно сказать, что рассмотрение данного сюжетного мотива в творчестве Лермонтова позволяет выявить, с одной стороны, его циклообразующий характер, осмыслить сам механизм формирования «опорных моделей в виде традиционных образов и сюжетов» как «стабильного элемента творческого процесса»[2]. С другой стороны, здесь на уровне отдельного мотива раскрывается сам процесс взаимодействия лирических (песня, баллада), драматических (трагедия) и эпических (письмо, роман) жанров, взаимодействие поэтической и прозаической художественности.

Итак, рассмотрение «неточного» поэтического стиля в раннем творчестве Лермонтова позволяет выявить его «прозаическую» составляющую, в основе которой лежит осознаваемое автором несовпадение между предметом и словом, между значением и смыслом, сюда же относятся прозаические автокомментарии и планы, актуализация новоодиче-

---

[1] *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002. С. 495.

[2] *Аринштейн Л. М.* Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сб. Л., 1985. С. 45.

ской традиции с установкой на ораторское слово, циклообразующие тенденции. Все эти элементы раскрывают характерную динамику взаимодействия стиха и прозы в лирике поэта и получают дальнейшее развитие в его позднем творчестве.

4.2. ОСОБЕННОСТИ ПРОЗИМЕТРИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПИСЬМАХ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

С конца 1832 г., когда Лермонтов переезжает в Петербург, важная роль в диалоге поэзии и прозы отводится его письмам. Здесь имеются в виду письма, в которых наряду с прозаическим текстом встречаются и отдельные стихотворные фрагменты. Эти письма представляют собой тип прозиметрического текста, для которого характерно соединение в художественном целом поэзии и прозы. Как отмечают современные исследователи, прозиметрия (прозопоэзия) – «явление пограничное, возникшее на грани лирической прозы и поэзии, синтезирующее в своей структуре признаки двух литературных систем»[1]. В сравнительно небольшом дошедшем до нас эпистолярном наследии Лермонтова насчитывается одиннадцать таких писем. Среди них одно письмо М. А. Шан-Гирей, датированное около 21 декабря 1828 г., два письма С. А. Бахметевой от 1832 г., четыре письма к М. А. Лопухиной, три из которых написаны в 1832 г., одно – в 1838-м, одно письмо А. А. Лопухину от конца февраля – первой половины марта 1839 г., одно письмо, адресованное А. И. Тургеневу, от декабря 1839 г. Сюда же можно отнести письмо А. М. Верещагиной-Хюгель от 16 ноября 1838 г. и письмо С. Н. Карамзиной от 10 мая 1841 г., в которых имеются стихи на французском языке. Встречающиеся здесь отдельные мотивы (странствия, судьбы, сна, одиночества, внутренней раздвоенности) и образы (дома, Москвы, Петербурга, моря) разрабатываются параллельно и в прозаической, и в поэтической частях писем. Так устанавливается эквивалентность между поэзией и прозой, которая способствует возникновению новых смысловых значений. Механизм порождения их может быть раскрыт через прием множественной внешней перекодировки, предполагающей установление эквивалентности между отдельными элементами различных

[1] *Коваленко С. А.* Художественный мир советской поэмы: Возможности жанра. М., 1989. С. 263. См. об этом также в статье: *Поплавская И. А.* Эстетика и поэтика прозиметрического текста в письмах М. Ю. Лермонтова // Актуальные проблемы интерпретации текста: Перевод. Нарратив. Диалог. Томск, 2006. С. 50–57.

систем [1], иными словами, выделяющий *сходное в различном*. Реализация этого механизма в художественном тексте воспринимается как конструктивный поэтический принцип. Так, в письме к С. А. Бахметевой от августа 1832 года, описывая свою первую встречу с Петербургом, поэт говорит: «… до самого нынешнего дня я был в ужасных хлопотах; ездил туда-сюда <… > рассматривал город по частям и на лодке ездил в море – короче, я ищу впечатлений, каких-нибудь впечатлений!..». В следующей затем стихотворной части возникает образ «печали». Ср.:

Я жить хочу! Хочу печали
Любви и счастию назло…
… Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан? (VI, 410).

Здесь «печаль», «страдание» воспринимаются как поэтическое состояние, как символы насыщенной внутренней жизни, символы созерцания, творческой рефлексии. Далее поэт аллегорически описывает изменения, произошедшие с ним в последний месяц. Он говорит: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (VI, 411). В этом контексте «впечатления», о которых говорится в начале письма, становятся знаком внешней жизни, петербургской суеты, «ужасных хлопот», искусственности, «театральности». В результате эквивалентности образов «впечатления» и «печали», подчеркнутой и фонетически, возникает конструктивная для всего творчества Лермонтова оппозиция: внутреннее-внешнее, жизнь-смерть, творчество-суетность, сущность-существование. С другой стороны, благодаря внутренней перекодировке, механизм которой раскрывает отношение различных элементов друг к другу внутри одной системы, фиксирует *различие в сходном* и в связи с этим воспринимается как конструктивный прозаический принцип, в этом письме оказываются органически взаимосвязанными мотивы сна и судьбы, предощущения своего будущего. Ср.: «Одна вещь меня беспокоит: я почти совсем лишился сна – бог знает, надолго ли; – не скажу, чтоб от горести; <...> тайное сознание, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит» (VI, 411). Как известно, эти мотивы оказываются определяющими в таких стихотворениях, как «Видение» (1831), включенное в драму «Странный человек», «На севере диком стоит одиноко…» (1841), «Сон» (1841), «Спор» (1841). Как видим, в этом письме поэт сознательно стал-

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 48–59.

кивает разные точки зрения: поэтическую и прозаическую, создавая «усложненный образ действительности», который рождается в результате их взаимоналожения и позволяет «выйти за пределы ограниченности каждой из них»[1]. «Усложненному образу действительности» соответствует и «усложненное» авторское «я». Здесь образ автора раскрывается и как бытовое «я», представленное через семейные, родственные, дружеские, светские отношения в прозаической части письма, и как лирическое «я», – в поэтической. Объединяет оба этих «я» чувство рефлексии и самоанализа. Одновременно это «я» выражает близость автора, действующего лица и адресата в прозаическом фрагменте письма, а также автора, лирического повествователя, лирического героя и читателя – в стихотворном. Так возникает эстетическая и типологическая эквивалентность прозаической и поэтической частей. Кроме того, существует и композиционная общность обеих частей. Она предполагает переход от описания отдельного факта, действия, поступка к его оценке, комментарию, анализу, а затем к размышлению, обобщению. Так возникает своеобразный параллелизм художественного мышления Лермонтова, соотносимый с поэтической и прозаической моделями действительности, так формируется множественность субъектов речевого высказывания, реализованная в полной мере в «Герое нашего времени». С другой стороны, в применении к прозиметрическому тексту можно говорить об особом «я», синтезирующем поэзию и прозу и выступающем как одна из форм выражения авторского сознания, как своего рода сверх «я».

Наибольшее количество стихотворений включено в письма Лермонтова к М. А. Лопухиной. Из девяти писем, обращенных к ней, стихотворные фрагменты встречаются в четырех. Для поэтики этих писем значимой оказывается ситуация «двуязычия». В них совмещаются французский и русский языки, стихотворная и прозаическая речь и соответствующая им образность, а также явления собственно литературы и литературного быта[2]. Таким образом, ситуация «двуязычия» становится эстетической основой для создания в письмах особой разновидности прозиметрического текста, возникающего на пересечении двух типов речи: поэзии и прозы – и двух типов художественного мышления: поэтического и прозаического, которые накладываются друг на друга. Поэзия и проза выступают здесь и как жанрово-стилевые художественные формы, и как формы организации речевого материала, конституи-

---

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 53–54.

[2] *Турбин В. Н.* «Ситуация двуязычия» в творчестве Пушкина и Лермонтова // Лермонтовский сб. Л., 1985. С. 91–103.

рующие поэтический и прозаический «полюсы художественного мира»[1]. При этом важная роль отводится поэтическим и прозаическим приемам художественного повествования, которые реализуются через актуальную для нарративной поэтики дихотомию «словесное искусство» – «повествовательное искусство».

Коммуникативная модель, которая складывается между автором и адресатом этих писем, М. А. Лопухиной, близким другом Лермонтова, старшей сестрой Варвары и Алексея Лопухиных, – это особая культурная модель семьи-дома. Дружеские и родственные отношения, которые связывали поэта с семьей Лопухиных и А. М. Верещагиной, их общее увлечение поэзией, музыкой и живописью создавали особую атмосферу высокой «домашней» культуры, которая нашла свое отражение и в письмах. Эта социальная коммуникативная модель семьи-дома обусловила преимущественный интерес к внутренней жизни адресанта и адресата, к их экзистенциальному опыту. И не случайно именно в письмах поэта к Лопухиной можно выделить элементы таких значимых нарративов, как дневник, исповедь, семейная хроника, философский диалог. Ср.: «Знаете ли, милый друг, как я стану писать вам? Урывками – одно письмо иногда будет длиться несколько дней; придет мне в голову мысль, я запишу ее; если что примечательное займет мой ум, поделюсь с вами. Довольны ли вы этим?» (VI, 705); «Вам одной я могу сказать все, что думаю, и хорошее, и дурное; я уже доказал это моей *исповедью*» (VI, 707–708); «Итак, я начинаю письмо *исповедью*, право, без умысла!» (VI, 717); «Пишу вам сильно встревоженный тем, что бабушка очень больна и уже два дня как в постели» (VI, 703); «Странная вещь эти сны! Оборотная сторона жизни, часто более приятная, нежели реальность… ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту!» (VI, 705). Наконец сама форма дружеского письма оказывается здесь принципиально значимой, в ней происходит «совмещение или синхронизация образов мира, имеющихся у адресата и адресанта, <...> благодаря единству «кодов», предполагающемуся в дружеском общении»[2].

Сюжетная динамика в письмах создается как за счет обращения к адресату, к его семантическому полю, так и смены эмоциональных состояний автора, что обусловлено сложной коммуникативной ситуацией, складывающейся внутри прозиметрического текста. Можно сказать, что

---

[1] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 18.

[2] *Киселев В. С.* Статьи по теории и истории метатекста: (На материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века). Томск, 2004. С. 36.

прозиметрический текст, с одной стороны, обнажает сам механизм культурной коммуникации как таковой, возникающей в процессе взаимодействия двух систем: «Я – ОН», преобладающей в прозаических частях, и «Я – Я» – в стихотворных фрагментах. При этом поэтический код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, иными словами, «текст переключается из одной системы коммуниации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими»[1]. Так раскрывается в этих письмах внутренний механизм поэтизации прозы и прозаизации поэзии. С другой стороны, дружеское прозаическое письмо со стихотворными вставками может восприниматься и как своего рода метатекстуальное образование с особой коммуникативной структурой. В этом случае функция нарратора видится в оформлении кумулятивной (присоединительной) структуры текста, а функция автора направлена на придание ему эстетической целостности и завершенности.

Для прозиметрического текста характерно и такое явление, как текстовая интерференция. Она основана на совпадении по ряду признаков текстов нарратора и лирического повествователя и образует характерную внутритекстовую интерференцию. К явлениям же межтекстовой интерференции можно отнести совмещение разных текстов и разных типов текста в рамках метатекста как составного художественного целого. Отсюда интерференция поэтического и прозаического, словесного и повествовательного текстов в дружеской переписке поэта приводит не только к «увеличению смыслового потенциала» за счет взаимодействия поэтических и прозаических приемов в художественном повествовании[2], но и к усложнению образной структуры писем, что выражается во взаимопроникновении аллегорической, символической и мифологической образности.

В этом смысле одним из самых показательных является письмо от 28 августа 1832 г., в котором помещены сразу два стихотворения. Одно из них вводится в письмо через хронотоп Петербурга. Лермонтов пишет: «Вчера, в 10 часов вечера, было небольшое наводнение… <...> Ночь была лунная, я сидел у своего окна, которое выходит на канал; вот что я написал!», – и далее следуют строки «Для чего я не родился» (VI, 703). В нем уподобление человека, человеческой жизни волне, а еще ранее челноку в стихотворении «По произволу дивной власти…» из письма С. А. Бахметевой рассматривается как устойчивый аллегорический образ. Многократное варьирование этого образа в самом стихотво-

---

[1] *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 174.

[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 266.

рении, сопровождаемое глаголами действия «катился», «лобзал», «разрушал», «прижимал», и упоминаемое в прозаической части «наводнение» сообщают ему некоторый универсальный смысл и позволяют воспринимать его через антитезу движения и покоя, свободы и покоя уже в символическом ключе. Изображение жизни лирического героя в этом стихотворении передается через характерный «внутренний» хронотоп, который соединяет прозаическую и поэтическую части письма. Поэт пишет: «…эти два стихотворения выразят вам мое душевное состояние лучше, чем я бы мог это сделать в прозе» (VI, 703). И далее следует еще одно стихотворение «Конец! как звучно это слово!», в котором изображается посмертная судьба человека, описывается своего рода философия «конца», но в ироническом ключе. Сам образ конца как подведения итогов, как завершения жизни и одновременно как граница художественного текста является «сквозным» в этом письме и выступает как один из его организующих центров. Ср.: «Кстати, о вашем замужестве, милый друг: вы угадали мой восторг при вести, что он расстроился… <...> Слава богу, что это *кончилось* так, а не иначе»; «Был бы волен от рожденья // Жить и *кончить* жизнь мою!»; «*Конец*! как звучно это слово!»; «И если вы *скончались* в вере // Как христианин…»; «Я здесь *окончу* мой рассказ». Мотив конца, завершения жизни, смерти прочитывается здесь не только в разных смысловых контекстах, но и в разных эстетических преломлениях: биографическом, лирическом и комическом. Как видим, в этом письме раскрывается один из ведущих поэтических приемов организации художественного текста – его ярко выраженная парадигматизация, которая обнаруживается в акцентированной повторяемости отдельных тематических признаков и включенности их в «вертикальные» семантические ряды по принципу сходства и контраста[1].

Мотив смерти, конца, завершения неотделим в письмах к М. А. Лопухиной от противоположного мотива жизни, начала, рождения, которые активно участвуют в формировании мифопоэтической образности в творчестве Лермонтова. В частности, мотив смерти получает в эпистолярии поэта эсхатологический смысл, как, например, в письме от 2 сентября 1832 г. В нем поэт говорит: «Бог знает, будет ли существовать это «я» после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи» (VI, 705). Или в письме от второй половины октября 1832 г. читаем: «…до сих пор я предназначал себя для литературного поприща <...> и вдруг становлюсь воином. Быть может, это кратчайший путь, и если он не приведет меня к моей первоначальной цели, то, возможно, приведет

[1] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 23.

к конечной цели всего существующего. Умереть с пулей в груди стоит медленной агонии старца» (VI, 707). Здесь смерть переживается автором как «бессмысленное поглощение мирозданием человеческой индивидуальности»[1] и вызывает ассоциации с такими поэтическими строками: «Мой дух утонет в бездне бесконечной!..» из стихотворения «Смерть» («Закат горит огнистой полосою…», 1830), «Боюсь не смерти я. О нет! // Боюсь исчезнуть совершенно» из стихотворения «1830. Маия. 16 число».

Одновременно этот мотив соотносится и с «петербургским» текстом, как он представлен в переписке Лермонтова с С. А. Бахметевой и М. А. Лопухиной. Петербург воспринимается поэтом как символ официальной государственности («Увы! Как скучен этот город, // С своим туманом и водой!.. // Куда ни взглянешь, красный ворот, // Как шиш, торчит перед тобой»), как город, в котором человек лишен своей индивидуальности, неповторимости («…видел я образчики здешнего общества… <...> все вместе они производят на меня впечатление французского сада, <...> в котором с первого раза можно заблудиться, потому что хозяйские ножницы уничтожили различие между деревьями»), как бездуховное пространство («Доволен каждый сам собою, // Не беспокоясь о других, // И что у нас зовут душою, // То без названия у них!..»; «я порядком пал духом и хочу даже как можно скорее бросить Петербург и отправиться куда бы то ни было, в полк ли или хоть к черту»); в то же время для поэта это город добровольного «заточения» («Теперь ваши письма мне нужнее, чем когда-либо; в моем будущем заточении они доставят мне величайшее наслаждение») и символ его неопределенного будущего («моя будущность, блистательная на первый взгляд, в сущности пуста и заурядна»). Наконец, Петербург осмысляется и как игралище природных стихий, среди которых наводнения, дожди, туманы («Погода была отвратительная из-за нескончаемого дождя», «у меня всегда было пристрастие к дождю и грязи, и теперь, по милости божьей, я насладился этим вдоволь»). В противоположность Петербургу Москва – это «свое» пространство, родина автора («Москва моя родина и всегда ею останется. Там я родился, там много страдал и там же был слишком счастлив!»), город незабываемых встреч и воспоминаний («между мной и милой Москвой стоят непреодолимые преграды, и, кажется, судьба с каждым днем увеличивает их»), символ необратимости прошлого («Теперь ваши письма мне нужнее… <...> они одни могут связать мое прошлое и мое будущее, которые расходятся в разные стороны, оставляя между собою преграду из двух тягостных и печальных лет»). Можно

[1] *Кедров К. А.* Мотивы. Смерть // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 310.

сказать, что «петербургский» и «московский» тексты оформляются у Лермонтова в противоположных образно-мифологических контекстах. Так, Петербург воспринимается в контексте апокалипсической образности, что нашло отражение и в рисунках поэта. Как вспоминал позднее В. А. Соллогуб, Лермонтов «любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого подымалась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия»[1]. Москва же, напротив, становится своего рода аналогом утраченного рая, земли обетованной.

Как видим, в процессе формирования мифологической образности в художественном тексте или группе текстов важная роль отводится поэтическим приемам, которые раскрывают изначальное тождество слова и вещи, или, говоря словами В. Шмида, отменяют «немотивированность слова по отношению к обозначаемой им вещи»[2]. Языковые и семантические тенденции в этом случае обнаруживают свою центростремительную природу, группируясь вокруг образов, выступающих своеобразными организующими «точками» мифообразования. Типологически эти явления сходны с автоцентрической моделью мира, утверждаемой в поэтических произведениях.

Конструктивная роль стихотворных фрагментов и поэтических приемов в создании прозиметрического текста дополняется противоположными тенденциями. Так, в письмах Лермонтова к С. А. Бахметевой и М. А. Лопухиной, которые представляют собой «женский» вариант дружеского письма, важная роль отводится иронии. Известно, что ирония как эстетическая категория изначально сопрягает в себе две точки зрения: должную и сущую, серьезную и игровую, истинную и мнимую – и выражается через осознаваемое несовпадение позиции автора и субъекта речи, через изначальную «двойственность» высказывания, его нетождественность себе. Ироническая интонация в дружеских письмах Лермонтова с их «домашней» семантикой, шутливыми намеками и характеристиками, словесными каламбурами оказывает влияние и на стихотворения, встречающиеся в них, среди которых выделяются стихотворения «Примите дивное посланье…» и «Конец! как звучно это слово!». В них «легкая» ирония дружеского послания трансформируется в сатирическую зарисовку Петербурга и его жителей, а также в трагическую иронию о посмертном существовании человека. Так возникает своеобразная градация комического в этих письмах, которая включает в

---

[1] *М. Ю. Лермонтов* в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 349.

[2] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 22–23.

себя иронию, сатиру, трагикомическое повествование, органично дополняющие друг друга. Все это позволяет говорить об определенной близости самой эстетической природы иронии с ее «двуакцентностью» и прозиметрического текста с его «словесной» многополярностью, предвосхищением ответного слова адресата, во многом мотивированного самим жанром письма, а также центробежными тенденциями, организующими повествование вокруг трех центров: автора, героя и адресата.

Кроме того, в переписке Лермонтова ирония используется главным образом как одно из средств автохарактеристики и самоанализа, как «холодная» самоирония. Так, в письме к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г., рассказывая о своих отношениях с женщинами в высшем свете, поэт говорит: «… у меня появляется смелость в отношениях с ними; ничто меня не волнует – ни гнев, ни нежность; я всегда настойчив и горяч, но сердце мое довольно холодно и способно забиться только в исключительных случаях: не правда ли, я далеко пошел!.. <...> может быть, оттого что вы когда-то облегчили мне сильное горе, возможно, и теперь вы пожелаете разогнать ласковыми словами холодную иронию, которая неудержимо прокрадывается мне в душу, как вода просачивается в разбитое судно!» (VI, 717). Здесь ирония передается через восклицание, имеющее характер самооценки, психологического автокомментария, через особые сравнения, выразительно передающие внутреннее состояние автора. Вместе с тем одна из функций самоиронии в творчестве Лермонтова видится в преодолении авторской «раздвоенности» уже внутри самого текста. Так, обращаясь в конце письма к адресату, поэт говорит о своем возможном обновлении, воскресении. Ср.: «…возле вас я вновь мог бы обрести самого себя таким, каким я был когда-то, – доверчивым, полным любви и преданности, одаренным всеми благами, которых люди не в силах отнять и которые отнял у меня бог!» (VI, 718). В этом смысле ирония Лермонтова обнаруживает свою амбивалентность, которая сближает ее с иронией Гоголя. Как отмечает в этой связи Б. М. Эйхенбаум, «это та ирония, которая, при известных обстоятельствах и условиях, может превратиться в свою противоположность – в моральную проповедь, в позицию учителя жизни»[1].

Итак, прозиметрический текст, формирующийся в письмах Лермонтова, представляет собой сложное структурное образование, возникающее в результате конструктивного взаимодействия поэзии и прозы, прозаического текста нарратора и поэтического текста лирического повествователя, взаимодействия отдельных фрагментов текста с метатекстом

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Художественная проблематика Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 205.

как составным художественным образованием. В этом смысле дружеское письмо, существующее на пересечении литературы и литературного быта, является наиболее репрезентативным в качестве эстетической и коммуникативной модели прозиметрического текста в целом.

4.3. ПОЭТИЧЕСКИЕ И ПРОЗАИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ В СБОРНИКЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ М. ЛЕРМОНТОВА»

В конце октября 1840 г. в Петербурге выходит из печати единственный прижизненный поэтический сборник Лермонтова под названием «Стихотворения М. Лермонтова». Этот сборник становится репрезентативной моделью взаимодействия поэтической и прозаической стратегий текстообразования в рамках составного текста – метатекста. «Стихотворения М. Лермонтова», как известно, включают в себя 2 поэмы («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Мцыри») и 26 стихотворений[1]. Редактировал сборник А. А. Краевский, в то время как отбор и расположение отдельных стихотворений принадлежали самому поэту. Все они представляют собой некое коммуникативное событие, возникающее в процессе диалога субъектов общения: автора и читателя метатекста. Сборник открывается «Песней про купца Калашникова», а завершается стихотворением «Тучи», выступающими в качестве рамок всего ансамбля текстов. По мнению Ю. М. Лотмана, начало и конец любого произведения обладают повышенной моделирующей функцией, при этом «кодирующая функция в современном повествовательном тексте отнесена к началу, а сюжетно-«мифологизирующая» – к концу»[2]. Так, «Песня про купца Калашникова» как инициальное, начальное произведение обнажает доминирующий код всего сборника – это код песни, пения[3]. По мнению И. Б. Роднянской, «эпическая интродукция сборника <...> утверждает

---

[1] *Лермонтов М. Ю.* Стихотворения / Комментарии И.С.Чистовой. Горький, 1984. [Репринтное воспроизведение «Стихотворений М. Лермонтова». СПб., 1840]; *Кормилов С. И.* Поэзия М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 23–24. [О порядке расположения произведений в этом сб.].

[2] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 211.

[3] *Поплавская И. А.* Взаимодействие поэтической и прозаической художественности в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы IV Междунар. науч. конф.: В 3 т. Томск, 2007. Т. 1. С. 52–59.

эту п о з и ц и ю п о ю щ е г о как общую и заглавную для всей книги»[1]. И это не случайно. Из 28 произведений, составляющих поэтическую книгу, ситуация пения, образ поющего героя встречаются в семи («Песня про… купца Калашникова», «Русалка», «Ветка Палестины», «Еврейская мелодия», «Казачья колыбельная песня», «Мцыри», «Сосед»). Если же включить сюда и те стихотворения, в которых значимой оказывается тема поэзии, поэтического творчества, то к этой группе можно отнести еще пять произведений. Среди них «Не верь себе…», «В альбом», «Памяти А.И. О<доевско>го», «Как часто, пестрою толпою окружен…», «Журналист, читатель и писатель».

«Позиция поющего», определяющая содержание, образность и интонацию всей книги, позволяет выдвинуть предположение, что архитекстом для всего сборника стихотворений поэта может служить Псалтирь, включающая в себя 150 псалмов, молитвенных песнопений, объединенных образом царя и пророка Давида. В древнееврейском языке Книга Псалмов рассматривается как Книга Песнопений, Книга Хвалений, а само слово псалтирь обозначает струнный музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись псалмы. Как видим, Псалтирь представляет собой духовный музыкально-поэтический текст, который использовался в Богослужении еще в эпоху царя Давида[2]. Псалмы делятся на различные жанры, основанием для выделения которых служит то, «как поэт рассматривает отношение к Богу всего человечества, избранного народа или отдельного человека»[3]. Так, среди 150 псалмов выделяются псалмы хвалебные, обращенные к Яхве (7, 33, 94), псалмы мессианские (2, 15, 21, 44, 68, 71, 109), псалмы, повествующие о лицах и событиях Ветхого Завета, которые выступают в качестве прообразов Нового Завета и образуют Священную Историю (8, 18, 34, 39, 40, 67, 77, 96, 101, 108, 116, 117), псалмы-плачи страждущих (101) и покаянные псалмы (5, 31, 37, 50, 101, 129, 142). В этой связи не случайно Псалтирь послужила источником большей части вечерних и утренних молитв. Основная тема псалмов, как указывает С. С. Аверинцев, – «жизнь человека перед лицом Бога»[4], представленная в единстве слова и поступка («От мыслей моих не отступают уста мои»16:3), а главные особенности их как религиозного текста видятся в синтетической природе Логоса как воплощенного сакрально-музыкально-поэтического слова («Слова Гос-

---

[1] *Роднянская И. Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 261.

[2] *Полный* православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 1934.

[3] *Гече Г.* Библейские истории. М., 1988. С. 218.

[4] *Аверинцев С. С.* Вслушиваясь в слово: три действия в начальном стихе первого псалма – три ступени зла // Мир Библии. 1994. 1 [2]. С. 2.

подни – слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное» 11:7), а также в использовании диалогичности, образного и синтаксического параллелизма, различного рода повторов[1]. Таким образом, псалмы «воплощают в себе всемирный язык для выражения различных религиозных сердечных движений души верующей»[2].

Если обратиться теперь к сборнику Лермонтова, то можно сказать, что его основные темы – это человек и человечество в истории и философия слова. Образ автора этого сборника создается на пересечении как архитекста, вызывающего ассоциации с образом царя Давида, воина, пророка и песнопевца, так и биографического текста, позволяющего воспринимать Лермонтова одновременно и как поэта, и как воина, принимавшего непосредственное участие в военных действиях на Кавказе. На этой основе формируется конструктивный для всего сборника автобиографический миф.

Образ псалмопевца Давида упоминается поэтом и в стихотворении «Еврейская мелодия (Из Байрона)», отсылая нас к одноименному циклу Байрона как ближайшему претексту сборника Лермонтова. Как известно, 15 стихотворений, входящих в «Еврейские мелодии» Байрона, создавались им в 1814–1815 гг., впоследствии они были положены на музыку композиторами И. Натаном и Брегемом. Общей для «Еврейских мелодий», как и для «Стихотворений» Лермонтова, является образ пения, звучащей мелодии, о чем свидетельствует и само название поэтического цикла Байрона. Этот образ присутствует в таких стихотворениях английского поэта, как «Газель», «Душа моя мрачна…», «Ты кончил жизни путь…», «Все суета, сказал учитель…», «Видение Валтасара», «У вод вавилонских, печалью томимы…». Также общим для обоих произведений становится и мотив странствия, у Байрона это странствия еврейского народа, потерявшего родину. Образы покинутого храма и дома, пальмы как священного древа, отдельные сюжетные переклички, как, например, в сцене прощания дочери с отцом из стихотворения «Дочь Иеффая» и прощания купца Калашникова с братьями из «Песни про купца Калашникова» – все это говорит о тесных интертекстуальных связях разного уровня, возникающих между стихотворениями Байрона и Лермонтова. Кроме того, стихотворение Байрона «У вод вавилонских, печалью томимы…» создано, как известно, на основе 136 псалма. К этому псалму обращался и Лермонтов в раннем стихотворении «Плачь! плачь! Израиля народ…» (1830), которое представляет собой первона-

---

[1] *Льюис К. С.* Размышления о псалмах // Там же. С. 7–8.

[2] *Библейская* энциклопедия: труд и издание архимандрита Никифора. Репринтное издание. М., 1991. С. 181.

чальный набросок «Еврейской мелодии» для драмы «Испанцы». Так формируется устойчивая парадигматическая связь между Псалтирью, «Еврейскими мелодиями» Байрона и «Стихотворениями» Лермонтова, служащая основой как для формирования мифопоэтической художественной картины мира в сборнике русского поэта, отдельных мифопоэтических образов, так и автобиографического мифа.

В создании поэтической мифологии Лермонтова важную роль играют поэтический миф о поэте и о слове. Как указывает современная исследовательница, в творчестве Лермонтова утверждаются две разновидности мифа о поэте: одна из них связана с образом поэта-пророка, другая – с образом народного певца[1]. Как уже говорилось, «Стихотворения М. Лермонтова» открываются «Песней про купца Калашникова», которая является своеобразной репрезентативной моделью всего сборника и в которой в качестве повествователей выступают народные певцы-гусляры. Благодаря этому автору удается соединить исторический сюжет с его фольклорной интерпретацией. Так оформляется в поэме и во всем сборнике сложная система точек зрения на описываемые события, которая включает в себя точки зрения автора, повествователей-певцов и персонажей, преломленные через историческую и литературную ситуацию.

В «Песне» каждый из трех главных персонажей является носителем эмоционального слова, которое оказывается психологически и идеологически мотивированным. Так, речевая характеристика Кирибеевича и Калашникова генетически связана с двумя основными типами героев, представленными в творчестве поэта: это герой – «носитель неограниченного личного начала» и герой-мститель[2]. Истоки их видятся в ранних поэмах Лермонтова таких, как «Последний сын вольности», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Боярин Орша». Речевая характеристика героев «Песни» раскрывается как через их диалоги и высказывания других персонажей, так и через слово народных певцов о них. Ср.: «И сказал мне так *тихим шепотом*…», «И, *цалуя,* все *приговаривал*», «И выходит удалой Кирибеевич, // Царю в пояс *молча* кланяется», «На раскрытых устах *слово замерло*»; «*Речью ласковой* гостей он заманивает», «Твои *речи* – будто *острый нож*; // От них *сердце разрывается*»; «Вот *молча* оба расходятся, – // Богатырский бой начинается»; «Вот промолвил царь *слово грозное*», «И *сказал, смеясь*, Иван Васильевич». Присутствие «психологического» слова и молчания в характери-

[1] *Ходанен Л. А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 138.

[2] *Чистова И. С.* «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 411.

стике Кирибеевича, действенного слова, слова-поступка в поведении Калашникова, надличностного, императивного слова царя раскрывает взаимодействие лирического, драматического и эпического начал в поэме. Синтез же их осуществляется в самом пении гусляров, в их песенном былинном слове. При этом и песенное былинное слово осознается здесь одновременно и в качестве изображающего, повествующего слова певцов, и в качестве изображаемого, повествуемого слова, которое само становится предметом рефлексии в обрамляющих частях поэмы. Ср.: «Мы сложили ее на старинный лад, // Мы певали ее под гуслярный звон // И причитывали да присказывали»; «Гей вы, ребята удалые, // Гусляры молодые, // Голоса заливные! // Красно начинали – красно и кончайте, // Каждому правдою и честью воздайте». Как верно отмечает Л. А. Ходанен, в поэме «наряду с воспроизведением самого обряда гуслярного пения, Лермонтов приоткрывает завесу над процессом зарождения народной песни», показывая в финале, как само событие переходит в «разряд предания, молвы» («А пройдут гусляры – споют песенку»), становится текстопорождающим[1].

Наконец, с позиции автора значимым оказывается соотношение стилизуемого и стилизующего слова. В этом смысле «Песня про купца Калашникова» представляет собой «удивительное создание искусства и искусственности»[2]. Стилизация, используемая в «Песне», предполагает, говоря словами М. М. Бахтина, актуализацию в высказывании одного языка (стилизуемого), который раскрывается «в свете другого языка (стилизующего) и при этом остается «вне высказывания»[3]. В данном случае стилизующим оказывается язык «Песни про купца Калашникова», а стилизуемым язык былин, исторических и разбойничьих песен, народной песенной лирики, которые учитывались автором при работе над ней. Так возникает в «Песне про купца Калашникова» «внутренне-диалогизованное взаимоосвещение языков»[4], значимое не только на уровне персонажей, нарратора и автора, но и в отношениях между этими уровнями. Так оформляется в «Песне» и во всем сборнике логоцентрическая прозаическая художественная структура, языковым центром которой выступает сознание персонажей, народных певцов-повествователей, автора «Песни про купца Калашникова» и автора особого метатекстового образования, каким являются «Стихотворения М. Лермонто-

---

[1] *Ходанен Л. А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 151–152.

[2] *Фишер В. М.* Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М., 1914. С. 321.

[3] *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174.

[4] Там же.

ва», так формируется прозаический субстрат «Песни про купца Калашникова» и всего сборника в целом.

Прозаическое начало в поэме связно и с особенностями ее повествовательной структуры, которая формируется через используемые здесь различные коммуникативно-нарративные стратегии. Так, определяющим в произведении оказывается песенный нарратив, возникающий как форма досуга, «потехи» при дворе боярина Матвея Ромодановского. Ср.:

Православный народ ею тешился,
А боярин Матвей Ромодановский
Нам чарку поднес меду пенного,
А боярыня его белолицая
Поднесла нам на блюде серебряном
Полотенце новое, шелком шитое.
Угощали нас три дня, три ночи,
И все слушали – не наслушались (IV, 101).

С другой стороны, в «Песне про купца Калашникова» присутствует и поэмный нарратив, основанный на причастности автора, певцов-гусляров и персонажей песни к единому эпическому событию – событию действия и рассказывания, их этической оценки и эстетического завершения. Так в диалоге песенного и поэмного начал происходит совмещение различных точек зрения, сюжетных линий и соответствующих им типов повествования.

Одновременно в «Песне про купца Калашникова» Лермонтова оказываются актуализированы и элементы поэтической художественности. К ним относятся возникающие в художественном мире поэмы внутритекстуальные и межтекстуальные эквивалентности. Прежде всего это диалоги героев, которые вводятся в текст в соответствии с принципом восходящей градации: в первой части встречается один диалог (Ивана Васильевича и Кирибеевича), во второй – два (Калашникова и Алены Дмитриевны, Калашникова и братьев), в третьей – три (Кирибеевича и Калашникова, Калашникова и Ивана Васильевича, Калашникова и братьев). Надо отметить, что диалог как средство художественной коммуникации и автокоммуникации – это основа поэтики Лермонтова, именно в отношении к другому «я» чаще всего достигается тождество героя самому себе, поэтому другое «я» как объект изображения, познания и самопознания, как носитель своей системы ценностей становится обязательным участником художественного события в творчестве поэта. И не случайно поэтический диалог встречается почти во всех стихотворениях этого сборника, среди которых такие программные произведения, как «Бородино», «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молит-

вою…»), «Не верь себе…», «Еврейская мелодия», «Журналист, читатель и писатель». Не менее значимой оказывается эквивалентность и на мотивном уровне. Так, например, мотив пения, являющийся структурообразующим для всего сборника, повторяется в самой «Песне про купца Калашникова» несколько раз, включая сюда номинацию произведения, зачин, рефрены и концовку, а также антропоморфные метафоры («Набегают тучки на небо, – // Гонит их метелица *распеваючи*»).

На уровне межтекстуальных связей важное место в «Песне про купца Калашникова» занимает образ суда (людского, царского, Божьего), который ранее возникает в «Смерти поэта», а затем появляется и в таких стихотворениях сборника, как «Дума», «Журналист, читатель и писатель», «Отчего». Как известно, образ суда является одним из центральных образов и в Псалтири, о нем говорится в псалмах 34, 66, 67, 71, 75, 81, 95. Также к межтекстуальным эквивалентностям относятся и используемые в «Песне про купца Калашникова» образный и синтаксический параллелизм, лексические повторы, анафоры, рефрены, сближающие поэму и с фольклорными песнями, и с псалмами.

Активизация поэтической структуры поэмы и всего сборника связана и с таким приемом, как развертывание отдельных мотивов, речевых клише и тропов в сюжеты, что возрождает «мифическое миропонимание» в поэзии[1]. Так, например, обращаясь к Кирибеевичу в первой части поэмы, царь говорит:

«Да об чем тебе, молодцу, кручиниться?
Не истерся ли твой парчевой кафтан?
Не измялась ли шапка соболиная?...
Или с ног тебя сбил на кулачном бою,
На Москве-реке, сын купеческий?» (IV, 103).

Здесь последняя фраза предвосхищает финальную сцену поэмы – поединок Кирибеевича с купеческим сыном Степаном Калашниковым на Москве-реке – и тем самым становится сюжетообразующей. Вместе с тем этот поединок в контексте всего сборника соотносится и со своей мифологической основой – с битвой Давида с Голиафом, которая является «очевидным подтекстом как схватки между Калашниковым и Кирибеевичем, так и сражения под Бородином»[2].

Тема национальной истории звучит и в следующем за «Песней про купца Калашникова» «Бородино», участвуя тем самым в формировании

---

[1] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 25.

[2] *Гольштейн В.* «Песня про царя Ивана Васильевича и удалого купца Калашникова»: проблема героизма // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 960.

хронотопа всего сборника. Основой хронотопической структуры выступают события русской истории XVI в., Отечественной войны 1812 года, эпизоды из Священной истории («Еврейская мелодия») и современности. Так формируется своеобразный художественный параллелизм в восприятии и изображении истории в «Стихотворениях». Топосами же, вокруг которых организуется повествование, становятся Москва, Бородинское поле, Палестина, Израильско-Иудейское царство, Аравия, Кавказ. Так оформляется пространственная горизонталь в сборнике стихотворений, которая дополняется вертикальной структурой, включающей образы неба («Воздушный корабль», «Тучи»), гор («Из Гете» («Горные вершины»), реки («Дары Терека»), земли («Бородино»).

Помимо метанарративного хронотопа, в рамках сборника как единого метатекстового образования выделяется и авторский метахронотоп. Он складывается из указания отдельных дат, проставленных самим поэтом под каждым произведением, входящим в сборник. С одной стороны, хронология стихотворений в целом отражает движение от 1837 к 1840 г. В этой связи не случайно сборник открывается «Песней про купца Калашникова», «Бородином», «Узником», «Молитвой» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…»), написанными в 1837 г., а завершается «Тучами», созданными, как известно, в мае 1840 г. перед отъездом поэта на Кавказ. С другой стороны, внутри сборника встречаются стихотворения, датированные автором 1836 г., а фактически созданные в 1832 г., как «Русалка», или в 1837 г., как «Ветка Палестины». Или в группе стихотворений 1840 г. рядом с такими произведениями, как «Как часто, пестрою толпою окружен…» и «Журналист, читатель и писатель», расположена «Казачья колыбельная песня», тоже датированная 1840 г., а написанная в 1838-м. По всей видимости, автору важно было выделить отдельные хронологические ряды в расположении стихотворений, которые передавали бы не только временной параллелизм, но и параллелизм тематический, мотивный, образный. Так, главный мотив сборника – мотив пения – возникает преимущественно в произведениях, датированных 1836-м («Русалка», «Ветка Палестины»», «Еврейская мелодия (Из Байрона)» и 1837 г. («Песня про купца Калашникова», «Сосед»). Стихотворения же, объединенные образом поэта и поэзии, отнесены в основном к 1839 («Не верь себе…», «Памяти А. И. О<доевско>го») и 1840 гг. («Как часто, пестрою толпою окружен…», «Журналист, читатель и писатель»). Таким образом, в этом поэтическом сборнике складывается особая модель времени, которая рождается на пересечении тематического (мирового) и авторского (индивидуального) хронотопов. Так возникает параллельное движение в истории и в судьбе отдельной личности, так параллелизм становится не только исторической, но и

ведущей эстетической категорией в творчестве поэта. Представляется, что именно через эстетическую категорию параллелизма раскрывается основной механизм взаимодействия поэтической и прозаической стратегий текстопорождения в сборнике Лермонтова.

Своеобразие выражения авторского сознания в стихотворении «Бородино» видится в том, что оно оказывается близко к сознанию героя ролевой лирики. В стихотворениях подобного рода используется, как отмечает Б. О. Корман, «лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него»[1]. В «Бородино» основным субъектом речи и действия, как известно, становится старый солдат, участник Бородинского сражения, который вступает в диалог с молодым воином, «другим», социально близким, но не тождественным ему сознанием. И если поведение старого солдата раскрывается по контрасту с поведением этого «другого», то на уровне авторской коммуникации рождается некое общенациональное «мы», основанное на внутренней причастности к героическому событию русской истории и обоих участников диалога, и автора, и читателя. Это «эпическое» расширение круга причастных к данному событию лиц во многом связано с увеличивающейся временной дистанцией между военными действиями и рассказом о них старого солдата. Можно сказать, что само Бородинское сражение этот герой переживает дважды: как участник событий и как рассказчик. Так формируется своего рода элегическая «составляющая» «Бородино», что позволяет определить его как историческую элегию. Впоследствии этот прием «двойного» переживания одного события будет использован, как известно, и в рассказе Максима Максимыча в «Бэле», и в «Дневнике» Печорина.

Следующее за «Бородино» стихотворение «Узник», расположенное в начале сборника, рассматривается как своего рода «зеркальная» параллель к «Соседу», помещенному в конце. Перед нами две ситуации «узничества», которые получают, однако, различную трактовку. В стихотворении «Узник» происходит слияние биографической реалии (нахождение поэта под арестом в феврале 1837 г., связанным со стихотворением «Смерть поэта») с фольклорной и литературной традициями, выражающееся в совпадении обобщенного поэтического «я» песенной лирики с индивидуальной судьбой лирического героя. Субъектной формой выражения авторского сознания выступают здесь то стилизованное под фольклор лирическое «я», то наделенный автобиографическими чертами лирический герой. Так формируется новое лирическое «я», выступающее своеобразным центром автомифологизации, раскрывающее

[1] *Корман Б. О.* Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 165.

тематическую и эстетическую близость «Узника» с «Желанием» («Зачем я не птица, не ворон степной») (1831), в котором важная роль отводится преданию о шотландском происхождении рода Лермонтовых и образу «шотландской арфы», а также с «Желаньем» («Отворите мне темницу…») (1832). В «Соседе» ситуация «узничества» преодолевается через архетип песни, пения, сближающих персонажа и лирического героя. Здесь наблюдается характерная трансформация звуков в слезы и слез в звуки, создавая выразительный образ песни-плача и обнажая саму структуру мифопоэтического мышления: «…*звуки* чередой, // Как *слезы*, тихо льются, льются; … и *слезы* из очей, // Как *звуки*, друг за другом льются». При этом четырехстопный хорей «Узника», соотнесенный с чередующимся пятистопным и четырехстопным ямбом «Соседа», отражает взаимодействие «песенной» и «песенно-разговорной» интонаций в раскрытии этой темы.

Расположенная затем «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…») вводит в сборник вместе с другой «Молитвой» («В минуту жизни трудную…») новую образность и новую философию слова. Сама номинация «молитва» осмысляется здесь и как поэтический жанр, и как процесс говорения, и как ритуальное действие. В этих стихотворениях намечается противопоставление двух моделей земного существования человека: «странничества» и «спасения», бренного пути и внутреннего преображения – и двух моделей слова: «сакрального», «молитвенного» и литературного, поэтического. Отмеченная особенность восходит к раннему стихотворению «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный…») (1829), в котором отражен процесс познания и самопознания лирического героя, представленный через несовпадение его высшего «Я» с его земным «я», через противопоставление «страшной жажды песнопенья» и «тесного пути спасенья». Ценностно-смысловым ядром всех этих стихотворений является образ души, который раскрывается в контрастных номинациях («душа пустынная», «душа странника в свете безродного», «душа достойная», «душа прекрасная») и сопрягает Божественный и земной мир, «сакральное» и литературное слово, высшее «Я» и рефлексирующее «я» лирического героя. Оба эти стихотворения последовательно передают и начало духовного преображения человека через его обращение к Богоматери в первом стихотворении и его завершение, итог – во втором. Через ситуацию молитвы оба этих стихотворения оказываются связаны с молитвой как духовным жанром и через нее с псалмами, с ветхозаветной гимнографией. Архетипической основой этих и других стихотворений выступает в сборнике образ поэта-пророка, соотносимый с песнопевцем Давидом из стихотворения «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!»).

Этим двум «Молитвам» противостоит в «Стихотворениях» полемически соотносимая с ними «Благодарность». В данном произведении диалог лирического героя с Богом передается через явно выраженную иронию, ироническое слово, которое становится здесь двуплановым, двунаправленным и раскрывает несоответствие видимого мира миру идеальному и ментальному. Это несоответствие «преломляется» через экзистенциальный опыт лирического героя, благодаря которому ирония осмысляется в большей мере как мировоззренческая категория, передающая «безрадостный итог всей жизни», обусловленный «парадоксами» самого строя жизни»[1]. Вместе с тем в «Благодарности» присутствует и пародийно-полемический подтекст. Он соотносится не только с входящими в сборник «Молитвами», но и, как указывают многие исследователи[2], с ранним стихотворением поэта «Благодарю!» (1830), и с «Молитвой» («Благодарю, творец, за все благодарю…») (1839) В. И. Красова, и с известными строками из XLV строфы шестой главы «Евгения Онегина»:

… простимся дружно,
О юность легкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;
Благодарю тебя (VI, 136).

Этот пародийно-полемический пласт неотделим от звучащей в «Благодарности» темы вины Бога за созданный им миропорядок и позволяет воспринимать стихотворение как своего рода антимолитву, как молитву о скорейшем завершении земной жизни лирического героя. В этом случае «Благодарность», расположенная в конце сборника, передает эсхатологические настроения и в сознании лирического героя, и в восприятии исторического процесса в целом.

Тема индивидуальной судьбы лирического героя и тема истории оказываются неотделимы в сборнике «Стихотворения» от судеб мировых поэтов и исторических деятелей, названных здесь (библейский Давид, Гете, Байрон, Зейдлиц, Наполеон), от судьбы современников Лермонтова (А. И. Одоевский) и всего его поколения. В таком контексте прочитывается и одно из центральных произведений сборника «Дума».

---

[1] *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 169.

[2] *Коровин В. И.* «Благодарность» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 63.

В основе этого стихотворения оказывается изображение образа времени и героя времени. И драматизм существования современного человека и человечества видится здесь в несовпадении «слова» и «поступка», в соединении «бремени познанья» с «бездействием». При этом появляющийся в конце образ «презрительного стиха» («И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, // Потомок оскорбит презрительным стихом») позволяет воспринимать саму ситуацию, изображенную здесь, как текстопорождающую. Отличительная особенность текстопорождения в данном стихотворении видится в использовании как традиционной коммуникации, реализующейся в системе «Я – он» и «Мы – он», так и автокоммуникации, представленной через отношения «Я – я» и «Мы – мы». В результате происходит удвоение категорий «я» и «мы», выступающих одновременно и в качестве изображающих субъектов речи, и в качестве изображаемых субъектов действия. Отсюда авторское сознание представлено в «Думе» одновременно и через образ повествователя, и через коллективный образ лирического героя, лирическое «мы». Наличие двух субъектных форм, выражающих авторское сознание в «Думе», позволяет рассматривать это произведение как переходное от лирико-повествовательной поэзии к повествовательной прозе, как переходное от лирики к романной форме. Образ «потомка» значительно раздвигает временную структуру стихотворения, сопрягая синхронный план оценки и самооценки как всего поколения, так и лирического героя с диахронической, ретроспективной точкой зрения «потомков». Особенности коммуникативной и временной организации стихотворения в значительной мере обусловили и его жанровую природу. Перед нами историческая элегия, в основе которой оказывается экзистенциальный исторический опыт лирического героя, который отождествляет себя с судьбой своего поколения. В этом смысле «Дума», генетически связанная с поэзией декабристов и «Думами» К. Ф. Рылеева, с творчеством поэтов-любомудров, воспринимается как своеобразный лирический вариант образа «героя времени», существующего одновременно и в драматургии, и в прозе поэта.

Программное для всего сборника стихотворение «Не верь себе» оформляется как диалог «мечтателя молодого», «черни простодушной» и автора. Этот диалог ведется одновременно в трех измерениях: с «внутренней» точки зрения молодого поэта, с «внешней» точки зрения «толпы» и с «высшей» точки зрения автора, в сознании которого представлена не столько их несовместимость, сколько онтологический конфликт жизни и искусства в целом. И не случайно социальный конфликт поэта и «толпы» раскрывается на фоне общеэстетического противопоставления «звуков» и «слов» в поэзии Лермонтова. Ср.:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Отрыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких *звуков* полный, –
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и *словом* ледяным
Не передашь ты их значенья (IV, 122).

Сам образ слова рассматривается здесь как «предтеча немонологического слова»[1], которое связано с сопряжением в сознании автора «элегического» слова поэта, прозаического, «бытового» слова толпы, полемического слова эпиграфа, взятого, как известно, из «Пролога» к «Ямбам» О. Барбье, и иронического слова повествователя, раскрывающего отношение к изображенным событиям. Так через «внутреннюю диалогизацию»[2] художественного целого оформляется поэтическая «философия» слова в сборнике Лермонтова, так формируется образ современного поэта, восходящий к архетипу поэта-пророка. Это «поэтическое многоголосие» вместе с основным субъектом речи, представленным здесь в образе лирического повествователя, наделенного определенной идеологической позицией и ведущего поэтический диалог с «мечтателем молодым», отражает основные структурные элементы прозаической логоцентрической картины мира.

На фоне онтологического конфликта между искусством и жизнью, представленного в этом произведении, в других стихах сборника автором акцентируются различные модели взаимоотношений поэта с миром. Так, стихотворение «В альбом» («Как одинокая гробница…»), которое, как известно, является переводом стихотворения Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте» («Lines written in Album at Malta»), прочитывается как своеобразная эпитафия любви, как «надгробная надпись» «на памятниках погибших радостей» (IV, 533), говоря словами Белинского. В нем судьба лирического героя рождается на пересечении фактов его художественной биографии и творчества, в преодолении биографии творчеством, «именем», материализованным в поэтическом слове. На метатекстуальном уровне имеющийся в стихотворении подзаголовок «(Из Байрона)» не только указывает на источник перевода, но и соотносит судьбу автора сборника с судьбой английского поэта, создавая вокруг стихотворения выразительный поэтический и прозаический контекст. Сюда входят одноименное стихотворение «В альбом» («Нет! –

[1] *Шикин В. Н.* «Не верь себе» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 336.
[2] *Вацуро В. Э.* О Лермонтове. М., 2008. С. 317.

я не требую вниманья…») (1830), являющееся подражанием одноименному стихотворению Байрона; автобиографические прозаические заметки 1830 г., связанные с чтением книги Т. Мура «Письма и дневники лорда Байрона с заметками о его жизни» («Letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life», By T. Moore, v.1, London, 1830) и посвященные размышлению поэта о сходстве отдельных эпизодов его жизни с жизнью Байрона; «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как ночная звезда…») (1830), «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья…») (1830), «Нет, я не Байрон, я другой…» (1832) и др. В этом параллелизме судеб двух поэтов эстетическая категория «другого», близкого, но не тождественного лирическому «я» («другой» как «я») приобретает у Лермонтова экзистенциальные черты и рассматривается как проявление элементов поэтической стратегии в сборнике.

В другом стихотворении «Памяти А. И. О <доевско> го» судьба автора и героя осознается как «время испытанья», включающее в себя «изгнанье», «странствование» и завершающееся либо возвращением «к полям родным», либо смертью. Одновременные соотнесенность и полярность судеб героя и автора дополняются введением в произведение биографических реалий (оба поэта служили вместе в Нижегородском драгунском полку): «Я знал его: мы странствовали с ним // В горах Востока, и тоску изгнанья // Делили дружно; но к полям родным // Вернулся я, и время испытанья // Промчалося законной чередой; // А он не дождался минуты сладкой». Вместе с тем вокруг этого стихотворения создается характерный поэтический и прозаический контекст. Он образуется как за счет реминисценций из известного стихотворения А. И. Одоевского «Элегия» («Что вы печальны, дети снов») (1829), в котором судьба поколения 1820-х гг. рассматривается на фоне общих законов жизни, так и автореминисценций. Это автореминисценции из стихотворений «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою…»), «Он был рожден для счастья, для надежд» из письма к М. А. Лопухиной от второй половины октября 1832 г., которое рассматривается как автохарактеристика, как поэтическая исповедь героя, наконец, это реминисценции из поэмы «Сашка» (3, 4, 136-я строфы). Эстетический смысл этих «самоповторений» видится, кроме уже вышеназванного, в создании архетипических образов и ситуаций в творчестве Лермонтова, выступающих в качестве основы для создания авторской мифологии, а также в снятии противоположности между «предметом» и «словом», в приближении означающего к означаемому. Отличительная особенность этого стихотворения видится в использовании в нем одновременно двух коммуникативных моделей: это модель «Я – он», предполагающая рассказ о герое, представленном в 3-м лице, и модель «Я – ты», связанная с непо-

средственным обращением лирического героя к адресату и раскрывающая внутритекстовые диалогические отношения между ними. Данные модели во многом обусловливают жанровые стратегии стихотворения, сочетающие в себе элементы поэмы и дружеского послания. Само поэмное начало, при котором определяющей оказывается позиция субъекта речи, выступающего в качестве повествователя, усиливает прозаические тенденции в сборнике.

В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен…» отношения поэта с миром представлены через внутренний конфликт героя с социумом, который передает сложность его облика: человека, живущего в свете, но чуждого ему по своим высоким нравственным принципам. И разрешение этого конфликта возможно либо в форме спасительного ухода в область воспоминанья, мечты, «святых звуков», либо через обращение к поэтическому творчеству, к «железному стиху». И не случайно важнейшая особенность этого произведения видится в том, что здесь «личность поэта предстает сразу в нескольких измерениях – в ее прошлом и настоящем», и само оно воспринимается как «проникновение в «бесконечную» глубь одного «конечного» мгновения»[1]. Семантическими и пространственными центрами стихотворения выступают образы маскарада и дома, раскрывающие взаимосвязь сатирического и элегического начал в нем, которым соответствуют разные грани облика лирического героя и разные типы художественного слова. В этой связи Е. Г. Эткинд не случайно говорит о том, что в данном стихотворении «начальные и заключительные строфы сатиричны, центральные элегичны» и что в «совмещении таких несовместимых жанров-стилей» видится характерная черта лермонтовской поэзии[2]. Так формируется внутренняя диалогичность образов и стилей, которая соотносится с внешней диалогичностью отдельных произведений, создающих метатекстовую структуру сборника в целом.

Еще одна модель взаимоотношений поэта с миром представлена в поэтической декларации Лермонтова «Журналист, читатель и писатель». В отличие от «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824) А. С. Пушкина в этом стихотворении появляется не поэт, а Писатель, что связано, по предположению Ю. М. Лотмана, «с возрастающей ориентацией Лермонтова на прозу»[3]. Представленный здесь онтологический конфликт

---

[1] *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 48–49.

[2] *Эткинд Е. Г.* Поэтическая личность Лермонтова: («Диалектика души» в лирике) // Эткинд Е. Г. Психопоэтика. СПб., 2005. С. 477.

[3] *Лотман Ю. М.* Поэтическая декларация Лермонтова: («Журналист, читатель и писатель») // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 209.

между искусством и жизнью, который был предметом рефлексии еще в стихотворении «Не верь себе…», рассматривается на фоне развития русской литературы и журналистики конца 1830-х гг. Определенным итогом этого развития становится появление нового типа художника – «не пишущего (не печатающегося) писателя, молчащего таланта»[1], для которого поэзия, не утрачивая своей самоценности, утрачивает свою коммуникативную функцию[2]. Отказ художника от литературного творчества обусловлен здесь не только исторически, но и философски. И связана эта философская мотивированность с тем, что автор устами Писателя предъявляет искусству «высочайшие требования, в том числе и такие, которые средствами искусства в принципе удовлетворены быть не могут, – требования непосредственного преображения жизни»[3]. Существующие в сознании Писателя два типа художника: поэт-мечтатель («Тогда с отвагою свободной // Поэт на будущность глядит, // И мир мечтою благородной // Пред ним очищен и обмыт») и судия-пророк («Судья безвестный и случайный, // <…> Приличьем скрашенный порок // Я смело предаю позору; Чтоб бранью назвали коварной // Мою пророческую речь») – не вписываются в современную ему модель литературного творчества.

В качестве первоисточника поэтической декларации Лермонтова рассматривается, как известно, «Пролог в театре» («Театральное вступление») в «Фаусте» И. В. Гете. В нем так же, как и в стихотворении русского поэта, три действующих лица: директор театра, поэт и комический актер. К имени немецкого писателя отсылает и эпиграф, взятый из его «Изречений в стихах». В связи с этим сама форма драматического диалога, используемая в поэтической декларации Лермонтова, имеет глубокий эстетический смысл. Это не только диалог трех персонажей между собой и с завершающим их авторским сознанием, но и своеобразная структурная модель всего сборника как метатекстового образования. Именно на уровне метатекста выстраивается целостная художественная картина мира, которая формируется за счет взаимодействия разных коммуникативных уровней: авторской, нарраторской и персонажной коммуникаций в рамках каждого отдельного произведения, и автометакоммуникации, возникающей между автором – создателем единичного произведения и автором – создателем всего сборника. Все

---

[1] *Вацуро В. Э.* Журналист, читатель и писатель // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 171.

[2] *Вацуро В. Э.* О Лермонтове. М., 2008. С. 322.

[3] *Лотман Ю. М.* Поэтическая декларация Лермонтова: («Журналист, читатель и писатель») // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 218.

это приводит не только к расширению авторского и читательского сознания, но и делает само метатекстовое сообщение «подвижным», многоуровневым, актуализируя в нем ассоциативные и символические связи, различные поэтические коды, ценностные и смысловые центры сборника.

Несоответствие между «словом» и «звуком» преодолевается Лермонтовым и через создание новой поэтической мифологии. Так, центральной мифологемой всего сборника является мифологема воды. К примеру, образ реки встречается в «Песне про купца Калашникова» (Москва-река) и «Русалке», «Ветке Палестины» (Иордан) и «Дарах Терека», «Казачьей колыбельной песне» (Терек) и «Мцыри» (Арагва, Кура). О роднике, ручье речь идет в «Трех пальмах» и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива…». Образ пруда появляется в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен…». Море упоминается в «Памяти А. И. О<доевско>го», океан – в «Воздушном корабле». Символика воды значима и в псалмопевческой традиции. Ср.: «И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет» (1:3); «И явились источники вод, и открылись основания вселенной от грозного *гласа* Твоего, Господи, от дуновения духа гнева Твоего» (17:16); «Он [Господь] покоит меня на злачных пажитях и водит меня к водам тихим» (22:2); «Господь восседал над потопом, и будет восседать Господь царем вовек» (28:10); «За то помолится тебе каждый праведник во время благопотребное, и тогда разлитие многих вод не достигнет его» (31:6). И в ветхозаветной мифологии, и в поэтической мифологии Лермонтова вода осмысляется прежде всего как «первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса», и в этом качестве соединяет в себе мотивы «рождения и плодородия с мотивами смерти»[1]. Так, мотив рождения, неотделимый от семантики воды как первоначала, связан в лирике Лермонтова с образами ребенка, детства в таких стихотворениях, как «Как часто, пестрою толпою окружен…» и «Казачья колыбельная песня». Этот же мотив составляет основу идиллического мирообраза в стихотворениях «Ветка Палестины» и «Когда волнуется желтеющая нива…». Противоположный же мотив смерти, эквивалентный в эсхатологической мифологии потопу (утоплению), присутствует в «Русалке», «Трех пальмах», «Дарах Терека», «Памяти А. И. О<доевско>го», «Воздушном корабле».

Мифология воды и водной стихии воспринимается в библейской гимнографии и в качестве «принципа всеобщего зачатия, порождения»[2]. В этой связи образы водных стихий у Лермонтова отчетливо противо-

---

[1] *Аверинцев С. С.* Вода // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 240.
[2] Там же.

поставлены по гендерному признаку. Так, в балладе «Русалка» любовь русалки к мертвому витязю прочитывается в мифопоэтическом плане как несостоявшийся священный брак земли и воды. Отсюда особое значение получают в стихотворении образы луны и солнца («мерцания дня»), тоже относящиеся к брачной символике, а также образ безответного поцелуя («Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем, // Остается он хладен и нем»)[1]. Так, сталкивая в этой балладе «фантастически-идеальное и реальное, поэт приходит к сознанию непреодолимой трагедии всего бытия»[2]. Мотив «отражения в воде», присутствующий здесь, не только соотносит «земной» и «подводный» миры, но и позволяет говорить о том, что сам принцип энантиоморфизма является конструктивным для всего сборника и раскрывает важнейшие особенности художественного мышления Лермонтова. Этот принцип, в частности, используется при организации повествовательной структуры баллады. Как известно, в ней имеются два субъекта речи: поющая русалка и обрамляющая ее песню речь повествователя. Чередующиеся в стихотворении плавный трехстопный амфибрахий, соотносимый с пением русалки, и трехстопный анапест, близкий по интонации к рассказу повествователя[3], «создают подвижность, хрупкость границ двух миров, они как бы переливаются один в другой»[4].

Этот же принцип используется не только на внутритекстуальном, но и на межтекстуальном уровне. К примеру, в «Дарах Терека» актуализируется миф о священном браке, аналогом которого выступает «страсть» старика Каспия к мертвой «казачке молодой»:

Он взыграл, веселья полный, –
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви (IV, 130).

Кроме того, с мифом о священном браке соотносятся присутствующие в этом произведении мифологические мотивы о рождении Терека, которые дополняются лермонтовским вариантом мифа о рождении демонического существа[5]. И в этом качестве образ Терека не только связывает небо, землю и подводный мир, но и выступает вместе с Каспием как «граница» между жизнью и смертью.

---

[1] *Ходанен Л. А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 275.

[2] *Коровин В. И.* Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973. С. 92.

[3] *Шувалов С. В.* Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 274.

[4] *Ходанен Л. А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 274.

[5] Там же. С. 270.

Прозаическое начало в этом стихотворении тесно связано с тремя «вставными психологическими новеллами»[1], которые в «неразвернутом» виде присутствуют в речах Терека и моделируют вокруг произведения потенциальный «событийный» контекст. В него входят сюжет о кабардинце, о «красотке-молодице» и «казачине гребенском», а также сюжет о любовной «страсти» старца Каспия к мертвой красавице. В «Дарах Терека» так же, как и в «Русалке», имеются два субъекта речи: Терек и лирический повествователь. Четырехстопный хорей, используемый здесь, передает родство их внутренних ритмов, динамику «живой» напевной речи Терека и эмоционального «рассказа» повествователя.

Разговор Терека с Каспием, как и песня русалки, раскрывает еще одну грань архетипического образа реки – ее связь с речью. Как отмечает В. Н. Топоров, в основе их идентификации лежит не только «акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания – развития, от начала до конца, до состояния смысловой наполненности»[2]. Этот мифологический мотив, соотносящий реку с речью, пением, поэзией, «рождающимся словом», «живым словом», актуализирует не только «плодоносную» семантику воды, но и ее тесную связь с эстетической и провиденциальной проблематикой, а также с автобиографическим мифом в творчестве Лермонтова. В этом смысле к «дарам» Терека могут быть причислены дар песнопения и столь значимый для поэта образ индивидуальной и родовой, исторической и культурной памяти. При этом само движение Терека от истоков до устья, от верховьев Казбека («Я родился у Казбека, // Вскормлен грудью облаков») до Каспийского моря («Расступись, о старец-море, // Дай приют моей волне! // Погулял я на просторе, // Отдохнуть пора бы мне») может быть метафорически уподоблено поэтапному процессу текстопорождения.

Мифологические представления о «воде» и водной стихии оказываются тесно связаны и с христианской символикой. Так, в стихотворении «Ветка Палестины» образ «чистых вод Иордана» соотносится с христианским обрядом крещения. Символический смысл крещения, как известно, видится в том, что «освященная вода смывает с крещаемого тяготеющий над ним первородный грех и содействует «новому рождению»[3], а сам Спаситель в новозаветной традиции характеризуется через знаковый эпитет «Река жизни». Здесь мифологический мотив «чистой»

---

[1] *Найдич Э. Э.* Избранное самим поэтом: (о сборнике стихотворений Лермонтова 1840 года) // Русская литература. 1976. № 3. С. 68.

[2] *Топоров В. Н.* Река // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 375.

[3] *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 43.

воды дополняется образом священного древа – пальмы и образом священного града – Иерусалима, выступающего аналогом небесного Рая. Эти образы не только выстраивают трехуровневую пространственную вертикаль, но и вызывают контрастные ассоциации с образом Петербурга и судьбой автора, по предположению, находившегося в то время под следствием [1]. Вместе с тем они «обнажают» и сам принцип «троичности»[2], определяющий не только мелодическую, но и композиционную, и образную структуру стихотворения. Через систему вопросов лирического «я», который выступает здесь единственным субъектом речи, передается мелодика произведения, формирующая его элегическую тональность, через медитативную жанровую структуру, через ассоциации, возникающие между «сакральным» и «биографическим» мирами, происходит перевод «мифологии в философско-психологический план», что «придает стихотворению символическое звучание»[3]. Так происходит соединение традиционной христианской мифологической образности с автобиографическим мифом в творчестве Лермонтова.

В отличие от «Ветки Палестины» в «Трех пальмах» автор выступает как повествователь, активно использующий отдельные образы исламской культуры. Об этом свидетельствуют упоминание о пророке («Напрасно пророка о тени он просит»), географические и этнографические реалии стихотворения, а также жанровый подзаголовок – «Восточное сказание». Семантика воды здесь тоже оказывается тесно связана как с образом священного брака, так и с образом звучащей речи. Как справедливо отмечает В. Н. Турбин, художественное решение философской темы представлено в этом стихотворении через антитезу «звук» – «безмолвие»[4]. В этом произведении выстраивается целая «иерархия» звуков, передающая сюжетное движение от жизни к смерти, от «естественной» гармонии к ее разрушению. Ср.: «Родник <…> *журча* пробивался волною холодной», «И многие годы *неслышно* прошли», «*звучный* ручей», «И стали три пальмы на бога *роптать*», «И только *замолкли* – в дали голубой <…> Звонков раздавались *нестройные звуки*», «И с *криком* и *свистом* несясь по песку, // Бросал и ловил он копье на скаку», «Вот к пальмам подходит *шумя* караван», «Кувшины *звуча* налилися водою», «По корням упругим топор *застучал»*, «Не *шепчутся* листья с *гремучим* ключом». Образы звуков раскрывают здесь не только изначальную про-

---

[1] *Коровин В. И.* Ветка Палестины // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 84.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 385.

[3] *Коровин В. И.* Ветка Палестины // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 85.

[4] *Турбин В. Н.* Три пальмы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 580.

тивоположность природного и антропологического миров, но и присущую каждому из них внутреннюю конфликтность. Сама номинация стихотворения – «Три пальмы» – отсылает нас к псалмопевческой традиции. Ср.: «Праведник цветет, как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане. Насажденные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего; они и в старости плодовиты, сочны и свежи, чтобы возвещать, что праведен Господь» (91:13–15). Здесь пальма становится символом единения Бога и праведника. В этом плане образы срубленных пальм и заносимого песком ручья сигнализируют о распадении метафорического священного брака, об утрате надежд на ожидаемое завершение земного существования человека и человечества раем[1].

Своеобразным «итоговым» произведением Лермонтова в этом сборнике является его поэма «Мцыри». Она органично вбирает в себя основные содержательные и структурные моменты всей поэтической книги, которые получают здесь дальнейшее развитие. Так, эпиграф к поэме, взятый из Первой книги Царств, создает вокруг нее определенное семантическое поле. В эпиграфе речь идет о запрете, данном Саулом израильскому народу, не вкушать пищу до наступления вечера, пока не будут разбиты филистимляне. Не знавший об этом сын Саула Ионафан вкусил меду, за что был приговорен своим отцом к смерти. Ср.: «И сказал Саул Ионафану: расскажи мне, что сделал ты? И рассказал ему Ионафан и сказал: я отведал концом палки, которая в руке моей, немного меду; и вот я должен умереть. И сказал Саул: пусть то и то сделает мне Бог, и еще больше сделает; ты, Ионафан, должен сегодня умереть. Но народ сказал Саулу: Ионафану ли умереть, который доставил столь великое спасение Израилю? Да не будет этого! Жив господь, и волос не упадет с головы его на землю, ибо с Богом он действовал ныне. И освободил народ Ионафана, и не умер он» (14:43–45). «Возвращение» Ионафана из смерти к жизни, его символическое воскресение соотносится по принципу антитезы с судьбой главного героя в поэме «Мцыри». Как справедливо указывает Ю. В. Манн, здесь «ситуация бегства <...> обернулась ситуацией возвращения»[2]. Между тем есть основания говорить о «двойном» возвращении: о возвращении героя в естественную среду, что равноценно для него подлинной жизни, а затем в монастырь, становящейся для Мцыри знаком реальной и символической смерти.

С эпиграфом к поэме оказывается тесно связано и стихотворение «Еврейская мелодия» (Из Байрона) («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!»). Сюжет его, как известно, тоже заимствован из Первой книги

---

[1] *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 196.
[2] *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 196.

Царств. Ср.: «А от Саула отступил Дух Господень, и возмущал его злой дух от Господа. <...> И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (16:14, 23). Данная ситуация описывается в книге Царств еще три раза. Все это позволяет говорить о том, что в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова» формируется особый историко-культурный и религиозно-философский контекст, в котором мировая история и Священная история выступают тем необходимым универсальным хронотопом, в границах которого получает развитие автобиографический миф поэта. Важнейшей составляющей этого мифа является идея индивидуального спасения, включающая в себя в качестве обязательных элементов творчество и духовное родство, духовное братство. Так, в реальной жизни Лермонтова его дружба с близким родственником и сослуживцем Алексеем Аркадьевичем Столыпиным (Монго) (1816–1858) позволяет воспринимать последнего то в качестве брата, то в качестве «двойника» поэта. Говоря об А. А. Столыпине, известный историк литературы и дальний родственник Лермонтова М. Н. Лонгинов пишет: «Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца». И далее он специально отмечает особый дух товарищества в лейб-гусарском полку, в котором в 1839–1840 гг. служили Лермонтов и Столыпин. Ср.: «Товарищество было сильно развито в этом полку <...> молодежь не могла не уважать приговоров, произнесенных союзом необыкновенного ума Лермонтова, которого побаивались, и высокого благородства Столыпина, которое было чтимо, как оракул»[1]. С другой стороны, мотив кровного и духовного родства присутствует и в таких произведениях сборника, как «Песня про купца Калашникова» и «Памяти А. И. О<доевско> го, «Сосед» и «Мцыри». Этот же мотив встречается и в Первой книге Царств, и связан он с дружбой Давида и Ионафана. Ср.: «Ионафан же заключил с Давидом союз, ибо полюбил его, как свою душу» (18:3); или в сцене их прощания: «И сказал Ионафан Давиду: иди с миром; а в чем клялись мы оба именем Господа, говоря: «Господь да будет между мною и между тобою и между семенем моим и семенем твоим», то да будет на веки. И встал Давид и пошел, а Ионафан возвратился в город» (20:42–43). Можно сказать, что ветхозаветный миф о Давиде и Ионафане, включающий сюда и спасение Давида от преследований Саула, соотносится с поисками индивидуального спасения как героем автобиографического мифа, так и героем поэмы «Мцыри».

Конфликт в этой поэме носит экзистенциальный характер и раскрывает разрыв героя «с органически несвойственным ему мироощущением

[1] *М. Ю. Лермонтов* в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 194, 195.

и образом жизни ради возвращения к самому себе, к истокам и первоосновам собственного бытия – к тому, от чего он был насильственно отторгнут»[1]. Этот экзистенциальный конфликт развивается на фоне другого конфликта – исторического, – что обусловливает наличие в поэме двух точек зрения: героя и истории, личностной и надличностной, органично совмещенной в синтезирующей их точке зрения автора. Основной конфликт осознается и раскрывается главным героем через категорию судьбы и ситуацию исповеди, рассказывания, повествования. Ср.: «Я вырос в сумрачных стенах, // Душой дитя, *судьбой* монах»; «Сердце вдруг // Зажглося жаждою борьбы // И крови… да, рука *судьбы* // Меня вела иным путем»; «Но тщетно спорил я с *судьбой*: // Она смеялась надо мной!»; «Ты слушать *исповедь* мою // Сюда пришел, благодарю»; «Все, что я чувствовал тогда, // Те думы – им уж нет следа; // Но я б желал их *рассказать*, // Чтоб жить, хоть мысленно, опять»; «И *повесть* горьких мук моих // Не призовет меж стен глухих // Вниманье скорбное ничье // На имя темное мое». В этом смысле звучащее слово, слово рассказывания становится в восприятии Мцыри аналогом свободной жизни, вторичным проживанием реальности, креативным словообразом. Сходную функцию выполняют в поэме образ воспоминания и образ сна. Ср.: «И вспомнил я отцовский дом <...> И молодых моих сестер… // Лучи их сладостных очей // И звук их песен и речей // Над колыбелию моей»; «И снова видел я во сне // Грузинки образ молодой. // И странной, сладкою тоской // Опять моя заныла грудь».

С одной стороны, исповедь Мцыри, в которой герой выступает одновременно и субъектом действия, и субъектом рассказывания, становится основой событийного и коммуникативного сюжетов и активизирует повествовательную и риторическую природу художественного слова в поэме. В этой функции выступают, например, используемые здесь риторические фигуры: вопросы, обращения, восклицания. Ср.: «… мои дела // Не много пользы вам узнать; // А душу можно ль рассказать?»; «Старик! Я слышал много раз, // Что ты меня от смерти спас – // Зачем?..»; «Что за нужда? Ты жил, старик! // Тебе есть в мире что забыть, // Ты жил, – я также мог бы жить!»; «Ты хочешь знать, что видел я // На воле?»; «Ты хочешь знать, что делал я // На воле?». С другой стороны, исповедь героя строится вокруг его внутреннего «я», которое стремится слиться с его высшим «Я». Отсюда слово Мцыри – слово предельно экспрессивное, соединяющее внутренне «я» и высшее «Я» героя, обеспечивающее его тождество самому себе. В достижении этого тождества и видится индивидуальный путь спасения Мцыри. В этом смысле важная роль в поэме отводится двум сюжетам: реальному и ме-

[1] *Манн Ю. В.* «Мцыри» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 325.

тафизическому и соответствующим им двум типам повествования. Так, метафизический сюжет передает выход персонажа за пределы земного «я» и раскрывает его глубинную связь с высшим миром, духовное родство со своей «прародиной». Ср.: «Я видел груды темных скал, // Когда поток их разделял, // И думы их я угадал: // Мне было свыше то дано!»; «В дали я видел сквозь туман <...> Седой, незыблемый Кавказ <...> Мне тайный голос говорил, // Что некогда и я там жил»; «Внизу, глубоко подо мной // Поток, усиленный грозой, // Шумел, и шум его глухой // Сердитых сотне голосов // Подобился. Хотя без слов, // Мне внятен был тот разговор, // Немолчный ропот, вечный спор // С упрямой грудою камней»; «И снова я к земле припал, // И снова вслушиваться стал // К волшебным, странным голосам; // Они шептались по кустам, // Как будто речь свою вели // О тайнах неба и земли»; «Простая песня то была, // Но в мысль она мне залегла, // И мне, лишь сумрак настает, // незримый дух ее поет». Как видим, в этом случае герой поэмы обнаруживает типологическое родство с архетипом поэта-пророка, поэта-вестника в творчестве Лермонтова. По верному замечанию Д. С. Мережковского, эта «н е з е м н а я л ю б о в ь к з е м л е» героя воспринимается как «обратная христианской земной тоске по небесной родине – небесная тоска по земной»[1].

Особо следует сказать о том, что поэма «Мцыри» вбирает в себя структуры всех основных мифов, присутствующих в сборнике: миф о горах (Кавказе), мифы о земле и воде, миф о поэте-пророке. Не случайно формирующаяся пространственная вертикаль образов в этой поэме связывает между собой горы, землю и воду как высший, средний и нижний миры[2]. При этом особенность кавказского мифа в трактовке поэта предполагает восприятие «горных вершин-неба как родины души героя, «рая»[3]. В этом смысле такие стихотворения сборника, как «Памяти А. И. О<доевско>го», «Из Гете» («Горные вершины»), которое, как известно, является вольным переводом второй «Ночной песни странника» («Wanderers Nachtlied»), включающие в себя образы гор и горную семантику, тоже вписываются в эту культурную парадигму. Все они касаются проблемы смерти и индивидуального бессмертия, понимаемых как выражение освобожденности человека «от земных страстей, когда все надежды, желания и тревоги трагически угасают и вместе с тем очищают и просветляют душу»[4]. Обращение же к переводу Гете,

---

[1] *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. Собр. соч.: . М., 2004. Т. 6: Грядущий хам. С. 461.

[2] *Уразаева Т. Т.* Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 168–175.

[3] Там же. С. 168.

[4] *Данилевский Р. Ю.* «Из Гете» («Горные вершины…») // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 183.

который осуществил в своей лирике «синтез лирического и философского, поэзии и философии»[1], оказывается внутренне органично для русского поэта. Одним словом, можно сказать, что кавказский миф получает в этой поэме Лермонтова оригинальную интерпретацию, и связана она с образом Мцыри. Образ Мцыри трактуется как образ сына гор, кавказца, который одновременно является и пленником. При этом главной чертой характера пленника, как пишет современная исследовательница, становится «отчужденность от своей родины, одиночество»[2]. Таким образом, в поэме возникает парадоксальная ситуация «домашнего» плена, плена кавказца на Кавказе, которая получает здесь историческое, философское и религиозное обоснование. Особое значение приобретает в произведении и мифология земли, включая сюда многочисленные природные ландшафты. И это глубоко закономерно. Как отмечает У. Р. Фохт, «цельность личности Мцыри связана с представлением об «естественном человеке», живущем «с природой жизнию одной», которому «внятен» ее «разговор»[3]. Мифология земли в «Мцыри» является составной частью поэтического мифа Лермонтова о Кавказе и кавказском пленнике, который онтологически мотивирует характер главного героя и обеспечивает взаимосвязь реального, мифологического и метафизического сюжетов в поэме. Образы гор, земли и воды определяют, как известно, пространственную структуру и в стихотворении «Ветка Палестины». В нем гора символизирует «вдохновенное горнее парение, пустыня – уединение от мирской суеты, вода – углубление в свой духовный мир»[4]. Так на уровне отдельных мифологических образов формируется единый метасюжет всего сборника.

Мотив возвращения на родину сближает главного героя поэмы «Мцыри» с образом Наполеона из баллады «Воздушный корабль», тоже входящей в сборник. Своеобразие трактовки наполеоновского мифа в этом произведении видится в «психологически многомерном изображении трагической судьбы одного из «героев начала века», а также в понимании самой истории, которая представлена здесь как «необратимость, однонаправленность времени»[5]. Как и в поэме «Мцыри», в этой балладе выделяются два типа сюжета: внешний и внутренний, при этом внутренний сюжет, связанный с прозрением главного героя, оказывает-

---

[1] *Михайлов А. В.* Проблемы философской лирики // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 418.

[2] *Романенко С. М.* Кавказский миф в русском романтизме и его эволюция в творчестве Я. П. Полонского: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2006. С. 16.

[3] *Фохт У. Р.* Лермонтов: логика творчества. М., 1975. С. 95–96.

[4] *Кедров К. А.* Религиозные мотивы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 464.

[5] *Пульхритудова Е. М.* «Воздушный корабль (Из Зейдлица)» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 91.

ся здесь наиболее значимым. Так оформляются характерные сюжетно-смысловые центры в сборнике «Стихотворениях М. Лермонтова».

Прозаическая стратегия поэмы «Мцыри» образуется за счет взаимодействия слова героя, нарратора и автора. Так, слово нарратора вбирает в себя исповедальное слово героя и «историческое» слово в экспозиции поэмы, синтезируя лирический и эпический планы повествования. Слово же автора обнаруживает себя в номинации, эпиграфе и известном примечании к поэме. Так формируется характерная логоцентрическая структура поэмы с тремя речевыми центрами. Вместе с тем в контексте всего сборника диалогические отношения возникают и на уровне межтекстуальных связей, выстраивая метасюжет о судьбе человека и человечества в истории и о философии слова.

Складывающаяся в этой поэме поэтическая градация смыслов, связанная с ведущими темами: человек и мир, человек и история, человек и социум, человек и природа, – получает дальнейшее развитие в таких стихотворениях сборника, как «Когда волнуется желтеющая нива», «Сосед», «Тучи». Так, в произведении «Когда волнуется желтеющая нива» через приобщение лирического героя к природе происходит его воссоединение с Богом и со всем мирозданием, что равносильно преображению его внутреннего «я» в высшее «Я», как и в «Мцыри». В этом стихотворении, как и во всем сборнике, отчетливо обнаруживают себя прозаические тенденции, которые связаны с несовпадением его мелодики и смысла. Как убедительно доказывает Б. М. Эйхенбаум, мелодическая система в нем «выступает на первый план и держит на себе всю композицию периода, почти не считаясь с фактами смысловыми»[1]. С другой стороны, прозаическое начало предполагает использование в этом произведении ораторских приемов, в частности употребление развернутых периодов с анафорическими союзами, логической конструкции типа «когда… когда… когда… тогда»[2]. Вместе с тем это стихотворение в контексте всего сборника может быть прочитано и поэтически. Поэтическое прочтение предполагает, как указывает Н. Д. Тамарченко, изначальное «присутствие создателя в созданье», когда заключительный стих последней строфы «И в небесах я вижу Бога» как будто «прозревается» в каждой из трех предшествующих ей строф. В результате возникает парадигматический ряд соответствий, порождающий символическую образность, изоморфную авторской картине мира[3].

---

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 431.

[2] *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 185.

[3] *Тамарченко Н. Д.* Поэзия и проза // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 146, 142.

Мифологема детства и архетип ребенка, получившие отражение в поэме «Мцыри», сближают ее с такими стихотворениями сборника, как «Как часто пестрою толпою окружен», «Казачья колыбельная песня», «Ребенку». Так, в частности, говоря о произведении «Ребенку», Белинский отмечает: «Это маленькое лирическое стихотворение заключает в себе целую повесть, высказанную намеками» (III, 262). Эти «намеки», переданные в форме вопросов, соответствуют «вершинной» композиции романтической поэмы и раскрывают внутреннее родство этого стихотворения с жанром лирической новеллы[1].

В общую концепцию сборника вписывается и тема любви, получившая воплощение в «Песне про купца Калашникова» и в «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…»), в «Русалке» и в стихотворении «В альбом (Из Байрона)», в «Дарах Терека» и в произведении «Ребенку», в «Отчего» и в «Расстались мы; но твой портрет…». В большинстве из них любовь изображается как трагическое чувство, отражающее «противоречие между стремлением к идеальному инобытию «моего» духа» и «конечным земным воплощением этого идеала в земном предмете страсти поэта»[2]. В тесной связи с концепцией любви оказывается и эстетика художественного слова в этих стихотворениях. Особенность ее видится в «прорыве» от слова к поступку и базируется на романтической идее «борьбы со словом как препятствием в коммуникации во имя более непосредственных связей»[3].

В завершающем весь сборник стихотворении «Тучи» намечаются два пути «пребывания» человека в истории: странничество и изгнанничество. Эти два пути предполагают и две модели личностного поведения человека: его сознательный разрыв с миром, уход как возможность обретения высшего «Я», с одной стороны, и органическую причастность к жизни страны, природы, других людей, от которых он был насильственно отторгнут, – с другой. С этой моделью соотносятся и основные типы главных героев, встречающиеся в лирике и поэмах Лермонтова, самыми репрезентативными из которых оказываются Демон и Мцыри. Природа художественного слова в этом стихотворении тоже оказывается двойственной: она изображается через объективно-субъективное повествование, через сопряженность «внешнего» мира с судьбой лирического героя. Одновременно в нем получает завершающее развитие и автобиографический миф. Используемая здесь коммуникативная модель «Я» – «ты» не только мотивирует обращение к

---

[1] *Динесман Т. Г.* «Ребенку» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 464.
[2] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 170.
[3] Там же.

приему отрицательного параллелизма, но и актуализирует идею пути в жизни и творчестве поэта, позволяет рассматривать странничество и изгнанничество как параллельные и необходимые этапы его духовного восхождения, соответствующие архетипам поэта-пророка, поэта-вестника и народного певца.

В заключение хотелось бы сказать и о жанровой системе всего сборника. Она определяется взаимодействием главным образом лирических и лиро-эпических жанров, связанных с преобладанием песенных и поэмных нарративов в них. Так, открывающая сборник «Песня про купца Калашникова» изначально «программирует» синтез лирических (песня), лиро-эпических (былина), драматических (диалог) и эпических (поэма) жанров. Расположенная же в конце сборника поэма «Мцыри» зеркально отражает жанровую структуру «Песни про купца Калашникова». В ней также выделяются и лирические (песня рыбки)[1], и лиро-эпические (баллада о поединке героя с барсом), и драматические (диалог-исповедь главного героя), и эпические (вступление к поэме) жанрово-стилевые элементы. Другие стихотворения сборника не только располагаются в границах этого жанрового спектра, но и образуют определенную градацию. Так, за фольклорно-исторической «Песней про купца Калашникова» следует историческая элегия «Бородино», потом близкая к псалмопевческой традиции «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…»), за ней лироэпические «Дума» и баллада «Русалка». Семантическими центрами, вокруг которых группируются основные темы, сюжеты и образы этих стихотворений, становятся история, Бог, природа, определяющие главным образом особенности внешнего сюжета в сборнике поэта. Начиная с «Еврейской мелодии» и стихотворения «В альбом», сюжетное действие все более переключается из внешнего плана во внутренний, что связано с усиливающейся «интимизацией» стихотворений. Отсюда и изменения в жанровой структуре сборника, включающие дружеское послание-некролог «Памяти А. И. О<доевско>го», «Казачью колыбельную песню», психологическую балладу «Воздушный корабль», лирические медитации «И скучно и грустно», «Отчего», образцы любовной и пейзажной лирики, среди которых «Ребенку», «Расстались мы, но твой портрет…», «Когда волнуется желтеющая нива…». Так жанровая динамика раскрывает диалектику объективного и субъективного повествования в «Стихотворениях М. Лермонтова», как и в вышедшем несколько ранее романе «Герой нашего времени».

---

[1] *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов поэт сверхчеловечества) // Мережковский Д. С. Собр. соч. М., 2004. Т. 6: Грядущий хам. С. 463. [По выражению автора, в песне рыбки «вечное Материнство и вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно»].

Таким образом, взаимодействие поэтических и прозаических стратегий в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова» связано прежде всего с различными формами презентации авторского сознания в лирических произведениях, главными из которых являются лирический герой и лирическое «я», лирический повествователь и герой ролевой лирики. Эти формы выражения авторского сознания находятся в отношениях эстетической дополнительности и по-своему «преломляются» в обеих поэмах Лермонтова, формируя особенности авторской и нарраторской коммуникаций в них, особенности их жанровой и внутрижанровой (микрожанровой) структуры. В то же время взаимодействие лирических стихотворений и поэм в рамках всего сборника создает в нем упорядоченность более высокого уровня, что позволяет говорить о взаимопроекции поэтических и прозаических начал как способе сопряжения поэтической и прозаической художественных моделей мира в рамках составного текстового образования – метатекста.

4.4. ПОЭТИЧЕСКИЙ СУБСТРАТ В ПРОЗЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Обратимся к рассмотрению в интересующем нас аспекте прозы Лермонтова. Как известно, в период обучения Лермонтова в Московском университетском благородном пансионе в 1828–1830 гг. теорию красноречия преподавал там А. Ф. Мерзляков, который в то же время давал поэту частные уроки на дому. В 1828 г. выходит из печати четвертое издание знаменитой «Риторики» Мерзлякова, основные положения которой, несомненно, были известны и начинающему поэту. В этом учебном пособии, адресованном воспитанникам пансиона, автор определяет риторику как науку, «которая подает правила к последовательному и точному изложению мыслей, к изящному и пленительному расположению частей речи, сообразно с видами каждого особенного рода прозаических сочинений»[1]. Цели риторики в главном совпадают с коммуникативными стратегиями любого типа высказывания, предполагающего «текстообразующую соотносительность субъекта и формы высказывания как целого: авторской позиции говорящего и его речевой маски»[2]. В «Риторике» Мерзлякова важная роль отводится жанру романа, который занимает промежуточное положение между стихотворными и прозаическими жанрами.

---

[1] *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1828. С. 5.

[2] *Тюпа В. И.* Коммуникативная природа литературы // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 84.

Представление о синтетической природе романа станет одной из важнейших эстетических установок и Лермонтова-прозаика. Другое программное утверждение «Риторики» Мерзлякова касается цели романа. «Самая цель их, – пишет автор, – должна быть двоякая: нравиться и научать, действовать на воображение и на чувства»[1]. Так понятая цель романа обусловливала присутствие в нем многообразных речевых масок повествователя и соответствующих им художественных стилей. В целом же литературная теория Мерзлякова, частью которой является и его теория романа, наглядно свидетельствует о развитии теоретико-литературной мысли того времени «от «риторических» к «эстетическим» ее основам, а в художественном творчестве – от классицизма к сентиментализму и романтизму»[2].

Как известно, Лермонтов впервые обращается к прозе в начале 1830-х гг. В это время, как указывает Б. М. Эйхенбаум, в русской литературе утверждаются два типа прозы: одна из них «противопоставляет себя стиху и слагается по принципу контраста к стиховой речи», другая, наоборот, «ориентируется на стих, пользуясь всеми приемами ритмизованной и эмоционально-повышенной речи»[3]. В ранних прозаических опытах, как, например, в романе «Вадим», начатом в 1832 г., а также в переписке поэта, относящейся тоже к началу 1830-х гг., Лермонтов «ориентируется на стих», на развитие поэтической традиции в прозе. При этом в центре внимания автора оказываются проблема выработки прозаического литературного языка и поиск крупной повествовательной формы.

Так, своеобразие повествовательной структуры «Вадима» создается за счет особого характера взаимосвязи авторской и нарраторской коммуникаций. Нарраторская коммуникация в этом неоконченном произведении, объединяющая нарратора, героев и читателя повествуемого мира, не отличается однородностью. Главная особенность ее, как отмечает М. Н. Виролайнен, видится в изменении позиции нарратора при описании одного и того же предмета, в трансформации самого предмета повествования, а также в противопоставлении «внешней» и «внутренней» точек зрения при изображении героев[4]. Эти особенности повествовательной структуры раскрываются через взаимодействие «субъективно-свободного» и «предметно-точного» стилей в романе[5], через соединение

---

[1] *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1828. С. 82.

[2] *История* русского литературоведения: Учеб. пособие / Под ред. П. А. Николаева. М., 1980. С. 67.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Сб. ст. М., 1987. С. 248.

[4] *Виролайнен М. Н.* Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сб. Л., 1985. С. 105–111.

[5] Там же.

«повествовательного стиля, изобилующего описательными подробностями, с лирическим, прерывистым рассказом о людях и событиях, при котором исчезает граница между автором и героем, – и автор цитирует строки из собственных рассказов и поэм»[1]. Например, завершая рассказ о мщении Бориса Петровича Палицына отцу Вадима и Ольги, повествователь совмещает в нем две точки зрения, раскрывая риторическое и одновременно ироническое отношение к поступку героя. Он пишет: «… кто бы подумал!.. столько страданий за то, что одна собака обогнала другую… как ничтожны люди! как верить общему мнению! Палицын слыл честнейшим человеком во всем околотке – и точно! он погубил только одно семейство» (VI, 19). Или, описывая нищую старуху, встреченную Вадимом на крыльце храма, нарратор через обобщение трансформирует сам предмет повествования. Ср.: «Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений, но не встретил ничего похожего на раскаянье; не мудрено, если он отгадал правду: есть существа, которые на высшей степени несчастия так умеют обрубить, обточить свою бедственную душу, что она теряет все способности, кроме первой и последней: жить!» (VI, 55). Противопоставление же «внешней» и «внутренней» точек зрения при изображении главного героя раскрывается, например, в следующем фрагменте: «Бродячий взгляд Вадима искал где-нибудь остановиться, но картина была слишком разнообразна, и к тому же все мысли его, сосредоточенные на один предмет, не отражали впечатлений внешних; одно мучительно-сладкое чувство ненависти, достигнув высшей своей степени, загородило весь мир, и душа поневоле смотрела сквозь этот черный занавес» (VI, 57).

Эстетический смысл этих явлений обусловлен, по-видимому, общим принципом повествования в романе «Вадим», который можно было бы определить как принцип «смены картин». Сам автор неоднократно упоминает о «картинности» на страницах романа. Ср.: «У ворот монастырских была другая *картина*»; «он был дух <...> завладевший прошедшим и будущим, которое представлялось ему пестрой *картиной*, где он находил много смешного и ничего жалкого»; «Между тем Вадим остался у дверей гостиной, устремляя тусклый взор на семейственную *картину*»; «уничтожаю одним дуновением все *картины* воображения моего»; «Имея эту *картину* пред глазами, вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее»; «*картина* была ужасная, отвратительная…»; «Юрий, чтоб оторвать свою мысль от грозных *картин* будущего, обратил ее на прошедшее»; «яркое пламя костров согласно с догорающим

[1] *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 241.

западом озаряло *картину* пира». С одной стороны, этот принцип типологически соотносится с особенностями развития драматургического действия в романтических пьесах Лермонтова «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», над которыми поэт работал в 1830–1831 гг. Также драматургический дискурс активизируется и в сознании нарратора, что выражается в присутствии в романе элементов сценического диалога (глава XVI) и особой «театральной» лексики. Ср.: «Народ, еще неопытный в таких волнениях, похож на *актера*, который, являясь впервые на *сцену*, так смущен новостию своего положения, что забывает начало *роли*, как бы твердо ее ни знал он»; «отец и сын ожидали конца этой неприятной *сцены*»; «…это было одно мгновение – но в сем мгновении заключалась целая ужасная *драма*». Также этот принцип внутренне связан и с ранними поэмами Лермонтова, среди которых «Джюлио», «Последний сын вольности», «Каллы», «Ангел смерти», «Измаил-Бей». С другой стороны, установка автора на повышенно эмоциональное, «картинное» восприятие художественного текста обусловила активное обращение нарратора к метафорическому стилю при описании психологии главного героя, а также истории любви Ольги и Юрия. Ср.: «Вадим упал на постель свою; и *безотчетное страдание* овладело им; он *ломал руки, вздыхал*, *скрежетал зубами*… неизвестный *огонь бежал по его жилам*, *череп готов был треснуть*… о! давно ли ему было довольно одной ненависти!..» (VI, 29). «Вадим имел *несчастную душу*, над которой иногда *единая мысль могла приобрести неограниченную власть*. Он должен бы был родиться всемогущим или вовсе не родиться» (VI, 60). «Они сели, смотрели в глаза друг другу, не плакали, не улыбались, не говорили, – это был *хаос всех чувств земных и небесных*, *вихорь, упоение неопределенное*, какое не всякий испытал и никто изъяснить не может» (VI, 46). В этих фрагментах Лермонтов, как известно, активно использует стилистику школы «неистовой» французской словесности и традиции «поэтической прозы» А. А. Бестужева (Марлинского) и Н. В. Гоголя[1].

Наконец, принцип «смены картин» оказывается внутренне связанным с риторикой иносказания, с ее «общими местами», а также с содержательно-структурными принципами романтической поэмы. Важно отметить, что под «общими местами» понимаются речевые образования с устоявшейся семантикой, функция которых видится в объединении вокруг них «других текстов с разной композицией»[2]. Так, риторическая

---

[1] *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 475–476; *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Там же. С. 517–628.

[2] *Рождественский Ю. В.* Теория риторики. М., 1997. С. 519.

традиция иносказания предполагает наличие у говорящего особой речевой маски учителя, наставника, которая соответствует общей дидактической цели романа и «материализуется» в присутствующих здесь элементах притчи, эмблемы, аллегории. Речевая маска наставника оформляет характерный учительный дискурс, предусматривающий разделение участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого, а также активизацию ценностной позиции как говорящего (пишущего), так и слушающего (читающего). Эта коммуникативная стратегия раскрывается прежде всего через жанровые элементы притчи, как, например, при описании тех чувств, которые припомнились Юрию Палицыну в момент ожидания Ольги, которую должен был привести к нему его слуга Федосей. Ср.: «…он мог <…> исчислить все чувства, разбросанные, растерянные им на дороге жизни: но, увы! эти чувства не принесли плода; одни, как семена притчи, были поклеваны хищными птицами, другие потоптаны странниками, иные упали на камень и сгнили от дождей бесполезно» (VI, 85). Как видим, этот фрагмент представляет собой аллюзию на притчу о семенах и сеятеле, встречающуюся в Евангелиях от Матфея (13, 18–23), от Марка (4, 1–20), от Луки (8, 4–15).

Также нарратор активно обращается к эмблеме и аллегории при описании внутреннего состояния Вадима. Преследуя Бориса Петровича Палицына, Вадим говорит: «…о, если б я мог вырвать из души своей эту страсть… Но нет! – продолжал он… – одной *капли яда* довольно, чтоб отравить *чашу*, полную чистейшей влаги, и надо ее выплеснуть всю, чтобы вылить яд…» (VI, 70). Или, разговаривая с урядником Орленко, выступавшим на стороне Пугачева, Вадим аллегорически рассказывает ему о своем внутреннем состоянии. Ср.: «К нему подошел Орленко. «Посмотри, как весело! отчего ты один сердит, задумчив, горбач?» – сказал он, ударив его по плечу. «Ты видишь это облако, которое, как медвежья косматая шуба, висит над месяцем?..» – отвечал Вадим, приподняв голову с презрительной усмешкой. «Вижу!». «Ну, а как ты думаешь, что таится в глубине его?..». «Что?.. по-моему, гром и молния – вишь, как насупилось…». «И ты спрашиваешь, зачем я угрюм и молчалив?..». Орленко, не поняв горбача, пожал плечами и отошел прочь…» (VI, 114–115). Эстетическая функция этих иносказательных нарративов, с одной стороны, видится в том, чтобы воспроизвести в романе должное бытие, тот устойчивый миропорядок, который стремятся изменить Вадим и восставшие пугачевцы. Этому способствуют и активно используемые пословичные сентенции повествователя (паремии): «Власть разлучает гордые души, а неволя соединяет их», «настоящее отравило прелесть минувшего» – и цитата из Евангелия от Матфея под иконой Спасителя в монастыре («Приидите ко мне вси труждающиеся, и аз успокою вы!» 11:28), и

упоминание в XV главе поцелуя Иуды, и сравнение толпы с морем, расступившимся под жезлом Моисея (Исход, 14:21), и обращение к образу воскресшего Лазаря в XVIII главе. С другой стороны, функция иносказательных жанров заключается в изображении Вадима как «героя века», как героя байронического типа, живущего по своим нравственным законам, в признании правомерности его мщения.

Традиции романтической поэмы связаны с особым пониманием автором внутреннего смысла жизни героя, событий, разворачивающихся вокруг него, причастности к ним нарратора и соответствуют другой цели романа: нравиться читателю, воздействовать на его воображение. Отсюда речевая маска повествователя не отделима от ценностно-смысловой позиции героя поэмы, связанной с изображением его места в мире, и в то же время соотносится с позицией автора, что получает воплощение в особом «двунаправленном» слове, объединяющем изображаемое и изображающее сознания. Это «двунаправленное» поэмное слово ярче всего представлено в романе в многочисленных пейзажных описаниях и в описаниях портретов героев, а также в несобственно-прямой речи, передающей внутреннее состояние Ольги, Вадима и Юрия, которое преломляется в сознании повествователя. Ср.: «Как! ее подозревают, упрекают? – и в чем! – о! где ее брат! пускай придет он и выслушает ее клятву помогать ему во всем, что дышит местию и разрушением; пускай посвятит он ее в это грозное таинство, – она готова!..» (VI, 26); «…имея в виду одну только цель – смерть трех человек, из коих один только виновен, теперь он со всем своим гением должен потонуть в пучине неизвестности… ужели он родился только для их казни!..» (VI, 53); «…слава! вот его кумир! – война! вот его наслаждение… поход! в Турцию… о, как он упитает кровью неверных свою острую шпагу, как гордо он станет попирать разрубленные низверженные чалмы поклонников Корана!.. как счастлив он будет, когда сам Суворов ударит его по плечу и молвит: «Молодец! хват… лучше меня! помилуй Бог!» (VI, 86–87). Здесь, как отмечает В. В. Виноградов, «стиль автора постоянно соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажа»[1]. Вместе с тем «двунаправленное» поэмное слово в этом романтическом произведении Лермонтова еще не становится двуакцентным, под которым понимается «возрастание дистанции между смысловыми позициями нарратора и персонажа» и которая «принимает характер идеологической разнонаправленности»[2].

---

[1] *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 533.

[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 237.

В коммуникативной структуре романа «Вадим» можно выделить и другие речевые стратегии, среди которых важная роль отводится мифологическому (фольклорному) сказанию. Одно из таких сказаний восходит к известному сюжету об Оресте и Электре, мстящих за убийство своего отца Агамемнона. Подобно героям древнегреческого мифа, Вадим и Ольга объединяются в начале романа, чтобы отомстить Борису Петровичу Палицыну за разорение и смерть своего отца. Эта стратегия включает в себя и упомянутое в тексте «народное предание» о «мертвом женихе», пришедшем на свадьбу к своей невесте в главе IX, и присутствующие здесь элементы мифологического сюжета о короле Лире в главе XXIII, в которой рассказывается о судьбе помещика из села Красного, захваченного в плен пугачевцами, и трех его дочерях. Также в романе можно выделить и вставные новеллы о встрече Вадима с безногим нищим, и новеллу о любви Юрия к спасенной им турчанке Заре. Обе эти новеллы соотносятся с традициями бытового анекдота с его отчетливо выраженной установкой на воспринимающее «другое» сознание и ситуативное диалогизированное слово.

В повествуемом мире данного произведения очень значимым оказывается и «прямое» слово нарратора. Эта особенность повествования раскрывает своего рода «тождество», общность внутренней жизни субъекта речи, героев и читателя, приобщенность их к эстетическому событию рассказывания, что позволяет говорить об активизации поэтического начала в романе «Вадим». Так, в главе VIII после того, когда Ольга впервые назвала Вадима братом и другом и тем самым как будто воскресила его для новой жизни, нарратор обращается к читателю с такими словами: «Если мне скажут, что нельзя любить сестру так пылко, вот мой ответ: любовь – везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно; и человек, который ненавидит все и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, его любовь сильнее всех ваших произвольных страстей» (VI, 30). Этот отрывок воспринимается как своеобразная «проекция» духовного опыта повествователя в романе, к которому подключается и читатель, и в то же время как своего рода эстетический комментарий к образу байронического героя в нем. Или в главе XI после того, когда Юрий впервые увидел комнату Ольги, следует характерное эмоциональное «отступление», соединяющее в одном событии рассказывания близость точек зрения нарратора, героя и читателя. Ср.: «Кто часто бывал в комнате женщины, им любимой, тот, верно, поймет меня… он испытал влияние этого очарованного воздуха, который породнился с божеством его, который каждую ночь принимает в себя дыхание свежей девственной груди, – этот уголок, украшенный одной постелью, не променял бы он за весь

рай Магомета…» (VI, 41). То же самое можно сказать и об отрывке, помещенном в главе XII, который следует после принятого Юрием решения получить от Ольги «полное признание» или «совершенный отказ». Ср.: «Какое ребячество!» – скажете вы; но в том-то и прелесть любви; она превращает нас в детей, дарит золотые сны как игрушки; и разбивать эти игрушки в минуту досады доставляет немало удовольствия; особливо когда мы надеемся получить другие» (VI, 44). Как видим, принцип «смены картин» оказывается здесь глубоко содержательным. Прежде всего он раскрывает сам процесс превращения задуманного в духе В. Скотта исторического романа в поэму с байроническим героем[1], раскрывает процесс деформации романа романтической поэмой. Также этот принцип передает характерную «двуцентрацию» художественного повествования: прозаическую и поэтическую. При этом если прозаическое повествование создается за счет использования речевых стратегий иносказания, сказания и анекдота, то поэтическое изображение оформляется за счет обращения к поэмным нарративам и «прямому» слову повествователя с его личностными и ценностно-смысловыми характеристиками. Так возникает в романе характерное взаимоосвещение различных языков, речевых стратегий, жанров и стилей, так рождается логоцентрическая прозаическая картина мира, в которой, однако, важная роль отводится поэтической «составляющей».

И еще одно. Принцип «смены картин» осмысляется в этом романе не только как ведущий принцип повествования, но и как один из принципов текстопорождения, который основан на соотнесенности живописи и словесного искусства, на вербализации живописного произведения и визуализации словесного изображения. См., например, описание внешности Вадима в первой главе, соотносимое с изображением дьявола на воротах монастыря, которое рассматривает герой: «Нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на святых вратах, и внутренно сожалел об нем; он думал: «Если б я был черт, то не мучил бы людей, а презирал бы их; стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога!.. другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти!» (VI, 8). Или описание гостиной в доме Палицына во второй главе: «Глухая стена <...> была вся измалевана; на ней изображался завядшими красками торжественный въезд Петра I в Москву после Полтавы: эту картину можно бы назвать рисованной программой» (VI, 11), – которое предшествует описанию внешности Ольги: «Тогда выходила на свет белая рука с продол-

[1] *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 244.

говатыми пальцами; одна такая рука могла бы быть целою картиной!» (VI, 12). Сюда же можно отнести и описание нищих у ворот монастыря накануне казни Натальи Сергеевны Палицыной: «…озаренные трепетным, багровым отблеском огня, они составляли первый план картины; за ними все было мрачнее и неопределительнее, люди двигались, как резкие, грубые тени; казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место; казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины…» (VI, 61).

В романе «Вадим» следует отметить характерную «литературность» сознания главного героя, повествователя и автора. Например, Вадим в диалоге с Ольгой использует аллегорическую образность, уподобляя человеческую жизнь челноку. Ср.: «Перед тобой я могу обнажить странную душу мою: ты не слабый челнок, не способный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!..» (VI, 31). Эти строки вызывают ассоциации с такими стихотворениями Лермонтова, как «Я жить хочу! хочу печали…», «Челнок», «Для чего я не родился…», «Парус», созданными в 1832 г. Вадим предстает перед нами как человек с развитым самосознанием, речь которого отмечена традиционной «метафорической» образностью. Ср.: «Облака призывали мое воображение к себе на воздушные крылья»; «Долго я бродил без крова и пристанища, преданный зимним метелям, как южная птица, отставшая от подруг своих»; «Были минуты, <...> когда я надеялся забыть на груди твоей все прошедшее как волшебную сказку». Сюда же можно отнести и цитированные выше строки о чаше, наполненной ядом, и мрачной грозовой туче, являющиеся знаками внутреннего состояния героя и соотносимые со строками из «Еврейской мелодии»: «Страданьями была упитана она, // Томилась долго и безмолвно; // И грозный час настал – теперь она полна, // Как кубок смерти, яда полный». В этой связи не случайно Н. Н. Петрунина, подчеркивая значимость в романе авторского поэтического контекста, говорит о вовлеченности в душевный опыт не только Вадима, но и Юрия переживаний и размышлений автора, отраженных в его лирике 1830–1832 гг.[1]

С данной особенностью главного героя соотносится и сознание повествователя. Так, речи повествователя и Вадима иногда совпадают дословно. Ср.: «Он был враждебный Гений этого дома», «В этот дом я принес с собою моего демона»; «Она вздрогнула; она побледнела, потому что настала роковая минута», «Разве я виноват, что роковая мину-

[1] *Петрунина Н. Н.* Вадим // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 76.

та настала прежде, чем находишь это удобным»; «И что же он такое? – вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик незаметный в пьяной, окровавленной толпе!», «Я, я! <...> презренный нищий, бессильный раб, безобразный горбач!..».

В этом романе важная роль отводится и метатекстуальным элементам, связанным с принципами изображения главного героя, с проблемой художественного повествования и проблемой жанра. Так, нарратор часто продолжает повествование следующими словами: «Но обратимся к нашему *рассказу*» (глава V), «обратимся к *повести* нашей» (глава IX), «если б они читали эти разговоры в каком-нибудь *романе* 19-го века, то заснули бы от скуки, но в блаженном 18 и в год, описываемый мною, каждая жизнь была *роман*», «но возвратимся к нашей *повести* и поторопимся окончить главу» (глава XI). Определяя свое произведение то как «рассказ», то как «повесть» или «роман», повествователь тем самым не только «подключается» к существующей системе прозаических жанров, но и осмысляет его своеобразие через соотнесенность с романным творчеством В. Скотта, о котором на страницах «Вадима» говорится следующее: «Удивленная толпа смотрела ему вслед. <...> Если б рассказать все их мнения, то мне был бы нужен талант Вальтера Скотта и терпение его читателей» (VI, 51). Можно предположить, что повествователя, в отличие от английского романиста, не столько интересует история и социальные взгляды народа, сколько психология главных героев и связанная с ней поэтика «тайн и ужасов». Отсюда многократное обращение на страницах романа к сюжетному мотиву тайны, сближающему его с «неистовой» литературой французского романтизма и «готическим» романом. Ср.: «…есть *тайны*, на дне которых яд, *тайны*, которые неразрывно связывают две участи»; «узнав мою *тайну*, ты отдашь судьбу свою в руки опасного человека»; «прошло двое суток – Вадим еще не объявлял своей *тайны*»; «все хитрости были употребляемы, чтобы выманить желанную *тайну*»; «Кто она!.. О, это *тайна! тайна!* которую знает лишь он да Бог»; «он не высказал, не выдал своей *тайны* душегубцам». Эта эстетическая установка на присутствие тайны реализуется в особом типе повествования, в котором важная роль отводится пейзажным описаниям и таким жанровым образованиям, как элегия, баллада, идиллия и эпитафия.

Так, преобладающий пейзажный фон в «Вадиме» – это сумерки, соотносимые как с «сумрачной душой» главного героя, так и с тайно готовящимся народным восстанием. При этом поэтика «светотени», светового и цветового контраста, используемая в этих пейзажах, становится одним из основных структурных принципов и в изображении главных героев романа. Введение в повествование элегических и идиллических

жанровых элементов не только перемещает точку зрения с нарратора на героя, с «внешнего» плана во «внутренний», но и «подключает» к душевному переживанию героя автора и читателя, обнажает «биографический» подтекст этого переживания. В качестве примера обратимся к следующему элегическому фрагменту: «В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни; Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца» (VI, 35). В центре этого отрывка – образ дома, который вписывается в контекст лирики Лермонтова 1830–1832 гг. и включает в себя такие произведения, как «Гость» («Как прошлец иноплеменный…»), «Мой дом», «Гость» («Клариссу юноша любил…»). Одновременно он воспринимается и в качестве своеобразной прозаической «заготовки» к известному стихотворению 1840 г. «Как часто, пестрою толпою окружен…», отдельные строки из которого почти дословно воспроизводят элегическую образность этого эпизода. Ср.: «…памятью к недавней старине // Лечу я вольной, вольной птицей; // И вижу я себя ребенком; и кругом // Родные все места: высокий барский дом // И сад с разрушенной теплицей». Отличительная особенность этого прозаического отрывка видится в «подвижности», «незакрепленности» точки зрения повествователя, который вначале говорит как будто о своем интимном переживании, сопрягая настоящее и прошедшее, мир природы и мир детства, а потом «проецирует» это переживание в сознание Вадима. Затем благодаря местоимениям множественного числа «нашим», «мы» обобщает этот опыт, «подключая» к нему и читателя. Так на основе общности элегического переживания возникает своего рода раздельное тождество автора, нарратора, героя и читателя. Наконец, последние строки этого прозаического фрагмента отсылают нас к известной повести Шатобриана «Атала», сообщая всему отрывку особую «литературность», вписывая его в определенный историко-культурный контекст.

Идиллический мирообраз не только соединяет природный, философский и психологический планы в романе, но и участвует наряду с элегическим и другими жанровыми дискурсами в развертывании повествовательного принципа «смены картин». В этом плане наиболее репрезентативной оказывается глава IX. В ней за философским рассуждением о законах природы и социума следует идиллическая картина, изображающая гармоническое состояние природы и души главного героя. Ср.: «Вадим стоял под густою липой, и упоительный запах разливался вокруг его головы, и чувства, окаменевшие от сильного напряжения

души, растаяли постепенно, и, отвергнутый людьми был готов кинуться в объятия природы; она одна могла бы утолить его пламенную жажду и, дав ему другую душу или новую наружность, поправить свою жестокую ошибку» (VI, 35). Завершает же эту главу балладный сюжет о «мертвом женихе», который, подобно страшному сну в «Светлане» Жуковского, предваряет возвращение домой Юрия Палицына. Вместе с тем отмеченные нами жанровые образования выступают и своего рода «точками» поэтической центрации в романе «Вадим», передающими его лирическую стихию и тем самым эстетически уравновешивающими трагические сцены в нем. В этом смысле очень показательна эпитафия в XXIII главе, в которой речь идет о казни помещика из села Красного и смерти его дочери. Ср.: «Мир с тобою, дева красоты, да ангел твой хранитель споет над твоим прахом песнь мира, любви и прощанья» (VI, 114).

Если обратиться теперь к проблеме автора в романе, то она раскрывается прежде всего через многочисленные интертекстуальные связи, сближающие роман с лирикой поэта 1828–1832 гг. Структурно-семантическими центрами этих связей выступают образы ранней смерти, метели, молитвы, реки, храма, бездны, огня, передавая особую внутреннюю лейтмотивность как поэзии, так и прозы Лермонтова. Ср. фрагменты из романа и лирических стихотворений поэта: «Он жалел от души, как мог, как обыкновенно жалеют старики о юношах, умирающих преждевременно, во цвете жизни, которых смерть забирает вместо их, как буря чаще ломает тонкие высокие дерева и щадит пни столетние» (VI, 15); «Таков старик, под грузом тяжких лет // Еще хранящий жизни первый цвет; // Хотя он свеж, на нем печать могил // Тех юношей, которых пережил» («Оставленная пустынь предо мною…»). «Здесь, когда зимой шумела метелица и снег белыми клоками упадал на тусклое окно и собирался перед ним в высокий сугроб, она любила смотреть <...> на белые степи, серое небо и ветлы, обвешанные инеем и колеблемые взад и вперед» (VI, 24–25); «Клоками белый снег валится, // Что ж дева красная боится // С крыльца сойти, // Воды снести? // Как поп, когда он гроб несет, // Так песнь метелица поет, // Играет» («Русская песня»). «Они заставляли меня благодарить Бога за мое безобразие, будто бы он хотел этим средством удалить меня от шумного мира, от грехов… Молиться!.. у меня в сердце одни проклятия!» (VI, 31); «Он увидит, // Как сердце любит по конец // И бесконечно ненавидит, // Как ни вериги, ни клобук // Не облегчают наших мук» («Оставленная пустынь предо мною»). «Она <волна> не боится ни ада, ни рая, вольна жить и умереть, когда ей угодно» (VI, 34); «Для чего я не родился // Этой синею волной? <...> Не страшился б муки ада, // Раем не был бы прельщен; <...> Был бы волен от рожденья // Жить и кончить жизнь мою!» («Для чего я не родился»).

«Мир без тебя? что такое!.. храм без божества...»; «Другим предавшися мечтам, // Я все забыть его не мог; // Так храм оставленный – все храм, // Кумир поверженный – все Бог!» («Я не люблю тебя; страстей…»)[1]. «Все призраки <...> кружились вокруг него в несвязной пляске и невольно завлекали воображение все далее и далее, как иногда блудящий огонек, обманчивый фонарь какого-нибудь зловредного гения, заводит путника к самому краю пропасти» (VI, 85); «Так путник в темноте ночной, // Когда узрит огонь блудящий, // Бежит за ним… схватил рукой… // И – пропасть под ногой скользящей!..» («К…… («Не привлекай меня красой…»). Сюда же можно отнести и уже отмеченные исследователями такие факты, как включение в текст романа песни «Воет ветер», которая с небольшими разночтениями встречается в поэме «Азраил», или несколько измененного стихотворения «Воля», исполняемого как песня казаком в XIV главе. Как видим, и феномен поэтической центрации, и авторский поэтический контекст, и особенности «субъективно-свободного» стиля, в котором нарратор не отделяет себя от предмета повествования, – все это позволяет рассматривать неоконченный роман Лермонтова «Вадим» как ранний образец его поэтической прозы, как явление своеобразной ассимиляции поэмой романа.

В следующем неоконченном романе «Княгиня Лиговская» Лермонтов, как известно, впервые обращается к образу «героя времени» в прозе. Параллельно с романом этот образ осваивается и в драме «Два брата», над которой поэт работал в 1834–1836 гг., и в прозаическом отрывке «Я хочу рассказать вам историю женщины», и в поэме «Сашка». «Княгиня Лиговская», как отмечает современная исследовательница, – «узловое произведение в прозе Лермонтова, ибо в нем происходит перестройка его прозаического стиля, переустройство отношений между авторским сознанием, предстоящей ему действительностью и художественным словом», в результате чего «повествователь и предмет решительно отмежевались»[2]. «Княгиня Лиговская» была задумана как большой роман, в котором «сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни»[3]. Можно сказать, что в новом романе Лермонтова впер-

---

[1] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1952–1957. Т. 6. С. 639. [Эти же строки варьируются затем и в поэмах Лермонтова «Исповедь» («Что без нее земля и рай? // Пустые звонкие слова, // Блестящий храм без божества!» и «Демон». Впоследствии этот образ, как известно, повторится и в стихотворении «Расстались мы; но твой портрет…»].

[2] *Виролайнен М. Н.* Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 112, 124.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 249.

вые на прозаическом материале решалась проблема художественного синтеза. Так, согласно «Риторике» Мерзлякова роман как повествование с вымышленным содержанием бывает двух родов: или важным, или комическим. «В важных романах, – отмечает автор, – писатель имеет предметом своим живое, разительное изображение природы и нравственной жизни. <...> Комический род романов посвящен увеселению посредством смешного, странного, нелепого и чудесного»[1]. В «Княгине Лиговской» автор предпринимает попытку синтеза этих двух родов: традиций социально-психологического и сатирического романов, генетически связанных с жанрами светской и социальной повести, с «физиологическими» зарисовками, с элементами городской и семейной хроники. Эта синтетическая установка романа неотделима от сложной позиции нарратора в нем и раскрывается через использование многообразных речевых масок, соответствующих как романному, так и другим жанровым установкам автора. В этой связи не случайно А. В. Михайлов говорит о том, что «риторика «готового» слова закрывает «я» от него самого и в сфере слова выступает как маска»[2].

«Общие места» романной риторики представлены здесь прежде всего через портретные описания героев и биографий Григория Печорина и Лизаветы Николавны Негуровой. И портрет, и биография являются своеобразным «ключом» к психологии героев и одновременно мотивируют их «игровое» поведение. При этом архетип «жизни-игры», основанный на отражении в романе реальных взаимоотношений Лермонтова и Е. А. Сушковой в середине 1830-х гг. и определяющий во многом его сюжетную основу и характерологию[3], передается через «сценический» код и внутренне связанный с ним код «маски». Ср.: «Свету нужны французские *водевили*»; «Печорин велел закладывать сани и через полчаса уехал в *театр*»; «Давали *Фенеллу* (четвертое представление)»; «он приготовился к такой *развязке*»; «но какая причина этому беспокойству?.. может быть, домашняя *сцена*, до него случившаяся, потому что князь был явно не в духе»; «*действующие лица этих картин* <...> строго смотрели на *действующих лиц этой комнаты*»; «Не хотите ли вы разделить со мною вашу *роль посредника и судьи*?»; «Браницкий улыбнулся и, насвистывая *арию из Фенеллы*, удалился»; «Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые

[1] *Мерзляков А. Ф.* Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1828. С. 80.

[2] *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 133.

[3] *Глассе А.* Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. Л., 1979. С. 80–121.

глаза сквозь прорези черной *маски*»; «Рот его, лишенный губ, походил на отверстие, прорезанное перочинным ножичком в *картонной маске*».

Об игре как способе поведения и одновременно освоения, «проживания» литературного материала в русском обществе 1830-х гг. Лермонтов сообщает в известном письме к А. М. Верещагиной от весны 1835 г. В частности, о своих отношениях с Сушковой после получения ею написанного им анонимного письма он говорит следующее: «Так шло это трогательное приключение, которое, конечно, даст вам обо мне весьма лестное мнение. Впрочем, женщина всегда прощает зло, которое мы причиняем другой женщине (афоризмы Ларошфуко). Теперь я не пишу романов – я их делаю» (VI, 431). В этой связи само анонимное письмо прочитывается и как своего рода «вершинный» эпизод в отношениях Лермонтова с Сушковой, и как своеобразная кульминация их эпистолярного «романа». О «литературной» игре как одном из способов светского поведения рассказывает в своих «Записках» и Е. А. Сушкова. Так, она вспоминает о том, как Лермонтов, желая напомнить ей о чувствах, некогда испытанных им, комментировал отдельные строки романса А. А. Алябьева на стихи Пушкина «Я вас любил» в исполнении М. Л. Яковлева. Затем поэт читает Сушковой известное стихотворение Е. А. Баратынского «Уверение» («Нет, обманула вас молва…»), которое, как он говорит, «вернее обрисовывает мое прошедшее и настоящее»[1]. Сушкова же в ответ произносит строчки из раннего стихотворения Лермонтова «Я не люблю тебя; страстей…», посвященного ей: «*Так храм оставленный – все храм, // Кумир поверженный – все Бог!*». В этом же контексте упоминается далее и только что вышедший роман французской писательницы и поэтессы М. Деборд-Вальмор «Мастерская художника», который Сушкова дала Лермонтову с условием, как она говорит, «чтоб он написал свои замечания на те места, которые мне больше понравились и которые, по *Онегинской* дурной привычке, я отмечала карандашом или ногтем»[2]. Как видим, «игра» явилась для Лермонтова, по выражению А. Глассе, «важным методом осваивания и прорабатывания бытового и автобиографического материала, включаемого в литературное произведение; ей принадлежала существенная роль в формировании Лермонтова-прозаика»[3].

Также ситуация жизни-игры мотивирует и изображение психологии героев в этом романе. Здесь Лермонтов использует, как пишет Б. Т. Удо-

---

[1] *М. Ю. Лермонтов* в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 106.

[2] Там же. С. 107.

[3] *Глассе А.* Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. Л., 1979. С. 115.

дов, «опыт пушкинского «непрямого» психологизма», включающий в себя «разнообразные формы и приемы внешнего обнаружения внутренних состояний персонажей»[1]. Попытка передать внутреннее состояние героев через внешние «знаки» их души обусловила обращение автора не только к описанию психологизированных портретов Печорина, Лизаветы Николавны Негуровой, Веры Дмитревны Лиговской, Горшенко и Красинского, но и к описанию кабинета Печорина, комнаты Лизаветы Николавны и квартиры Красинского у Обухова моста. О психологической функции описаний говорит и сам повествователь. Ср.: «…в столице все залы схожи между собою, как все улыбки и все приветствия. Один только кабинет иногда может разоблачить домашние тайны, но кабинет так же непроницаем для посторонних посетителей, как сердце» (VI, 149).

Сохранился составленный Лермонтовым конспект лекций из военного слова, основанный на «Кратком курсе словесности, приспособленной к прозаическим сочинениям» В. Т. Плаксина, который, как известно, преподавал словесность в Школе юнкеров в 1834–1838 гг. В нем важная роль отводится описаниям, которые представляют собой «изображение предмета в точном его виде для сообщения о нем понятия» и делятся на описания произведений природы и искусства, описания народных нравов и путешествий[2]. Можно сказать, что описания как композиционно-речевые формы сближают роман Лермонтова со светской повестью и «физиологическим» очерком. В то же время мотив тайны, неоднократно упоминающийся в диалогах, описаниях и повествовании «Княгини Лиговской» и составляющий сюжетную основу поэмы «байронического» типа и романтической баллады, образующий своего рода психологический «центр» любовной лирики и «готического» романа, позволяет говорить о своеобразной ассимиляции романом этих ведущих жанров литературы первой трети XIX в. Например, повествователь так описывает первую встречу Печорина с княгиней Лиговской в Петербурге: «Жорж, пристально устремив глаза на Веру Дмитриевну, старался, но тщетно, угадать ее тайные мысли; он видел ясно, что она не в своей тарелке, озабочена, взволнована. Ее глаза то тускнели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки то краснели и бледнели попеременно; но какая причина этому беспокойству?.. может быть, домашняя сцена, до него случившаяся, потому что князь явно был не в духе, может быть, радость и смущение воскресающей или только вновь пробуждающейся любви к нему, может быть, неприятное чувство при встрече с

---

[1] *Удодов Б. Т.* Психологизм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 453.

[2] *Назарова Л. Н.* Лермонтов в школе юнкеров // М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. Л., 1979. С. 149–150.

человеком, который знал некоторые тайны ее жизни и сердца, который имел право и, может быть, готов был ее упрекнуть… Печорин, не привыкший толковать женские взгляды и чувства в свою пользу, – остановился на последнем предположении…» (VI, 151). С одной стороны, присутствующий здесь мотив тайны позволяет прочитать эту сцену в контексте эстетики «невыразимого» у Лермонтова. «Невыразимое» в этом произведении прежде всего актуализирует проблему «внутреннего человека» в прозе поэта, раскрывает взаимосвязь «внутреннего человека» с категорией судьбы и подсознательным началом в нем, а также передает неоднозначность, множественность мотиваций в поведении личности. С этой целью нарратор использует повествование, описание, а также рассуждения, которые представляют собой несобственно-прямую речь героя и передают близость экзистенциального опыта повествователя, героя и читателя. Эта общность внутреннего опыта воспринимается как эстетическая основа романного повествования в творчестве Лермонтова и одновременно как поэтический «подтекст» его прозаических сочинений. С другой стороны, в этом фрагменте угадывается сюжетно-психологическое ядро баллады Лермонтова «Гость» («Клариссу юноша любил…»), а также таких баллад Жуковского, как «Алина и Альсим», «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Покаяние». В определенном смысле можно говорить и об отражении отдельных образов и эпизодов поэм Байрона «Гяур», «Лара», «Паризина» в сюжете и описании психологии героев «Княгини Лиговской». Ср., например, описание портрета Лары из поэмы Байрона:

Морщины на челе следы страстей хранили,
Былых страстей. Надменность, но не пыл
Дней юности; с осанкой благородной
Небрежность обхожденья, вид холодный
И острый взор, что проникает вмиг
В чужую мысль… <...>
По внешности – таинственный, холодный,
Чуждавшийся знакомства и бесед,
Он обладал – то не был дар природный –
Умением в сердцах оставить след.
И чувство то настолько было сложно,
Что мысль облечь словами невозможно[1], –

с описанием картины, висевшей в кабинете Печорина: «Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. <...> …казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке… <...> Глаза, устремленные

[1] *Байрон Д. Г.* Стихотворения, поэмы, драматургия. М., 1997. С. 421, 429.

вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая; всякий раз, когда Жорж смотрел на эту голову, он видел в ней новое выражение; она сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтания – и он, как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары» (VI, 128). Имя Байрона в этом контексте обладает особой знаковостью. Оно свидетельствует как о круге чтения главного героя, так и о характерной «литературности» сознания героя, нарратора и автора. В этой связи «портрет Лары» в кабинете Печорина является в определенном смысле психологической «проекцией» образа главного героя. Кроме того, с творчеством английского поэта соотносится и обозначившийся здесь процесс трансформации поэмы «байронического» типа в исторический роман о современности. Первоначальный механизм этой трансформации обусловлен возрастанием роли третьих лиц в сюжете романтической поэмы, которые, находясь под влиянием главного героя, все же имеют, по словам В. М. Жирмунского, «свою собственную активность и свою особую судьбу»[1].

Таким образом, и описания, и портрет, и биография героев соответствуют речевой маске романного повествователя и восходят к жизнеописаниям как своего рода пражанру романа в мировой литературе. Одновременно повествователь позиционирует себя здесь и как лицо, синхронное самому событию рассказывания, как лицо, обладающее фиксированной временной «точкой зрения», что позволяет говорить о наличии элементов светской, городской, семейной хроники, а также «физиологического» очерка в структуре романа. Ср.: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность»; «я перескочу через остальные три акта и подыму свой занавес в ту самую минуту, когда опустился занавес Александринского театра»; «истинного ее характера (Катерины Ивановны Негуровой. – *И.П.*) я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения… и если выйдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь – слушать певчих!..». Сюда же можно отнести и указание на время и место действия в первой главе, служащее сюжетной завязкой романа («В 1833 году, декабря 21-го в 4 часа пополудни по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу»), и упоминание о картине К. П. Брюллова «Последний день Помпеи», которая

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 45.

«едет в Петербург», как сообщает дипломат княгине Лиговской на обеде в доме Печорина. Как известно, эта картина была привезена из Италии в конце июля 1834 г. и в августе выставлена в Эрмитаже. Все это является «знаком» принадлежности нарратора и главных персонажей к одной исторической эпохе. В этом смысле и основные действующие лица романа, и повествователь, и автор воспринимаются как своеобразные «герои своего времени», герои эпохи первой половины 1830-х гг.

Еще одна речевая маска повествователя связана с использованием в тексте романа учительного, дидактического дискурса, который восходит к риторике притчи, иносказания. Особенность этого вида дискурса в «Княгине Лиговской» заключается в его синтетической поучительно-сатирической направленности, в создании единого пространства должного-недолжного бытия, в котором важная роль отводится таким формам речевых высказываний, как сентенция, эмблема и сатира с преобладающими в них авторитарным, поучительным и отрицательно-утвердительным сатирическим (ироническим) словом. Таковы, например, встречающиеся в тексте характерные сатирические сентенции повествователя: «Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите»; или, говоря о Печорине, повествователь отмечает: «Одним словом, он начал постигать, что по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается!». Рассуждая об «этике» светского поведения, нарратор восклицает: «Как быть? в нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций – значит почти: он выиграл столько-то сражений». Или посещение Печориным дома Красинского у Обухова моста заканчивается следующим показательным рассуждением: «Софист наблюдатель мог бы заключить из этого, что человек, приближаясь к небу, уподобляется растению, которое на вершинах теряет цвет и силу».

Описание картины, висящей в столовой дома Печорина, и ее интерпретация главным героем могут восприниматься в тексте романа как эмблемы, которые связаны не только с поучительной, но и с психологической и сюжетообразующей функциями. Ср.: «На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином, он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинуясь его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал.

Княгиня <...> попросила дипломата объяснить ее содержание.

<...> «Сюжет ее очень прост, – сказал Печорин, <...> – здесь изображена женщина, которая оставила и обманула любовника для того, чтобы удобнее обманывать богатого и глупого старика. В эту минуту она, кажется, что-то у него выпрашивает и удерживает бешенство любовника ложными обещаниями. Когда она выманит искусственным поцелуем все что ей хочется, она сама откроет дверь и будет хладнокровною свидетельницею убийства» (VI, 164–165). Как видим, экфрастическое описание, включенное в текст «Княгини Лиговской», сближает романную риторику с риторикой иносказания (эмблемой), что позволяет говорить о совмещении разных художественных традиций и стилей в структуре этого произведения, а также предлагает читателю разные «коды» прочтения его. Кроме того, сюжет данной картины не только проецируется на взаимоотношения Печорина, Веры Дмитриевны и князя Лиговского, но и по-своему отражается на отношениях Печорина, Веры и ее мужа в «Княжне Мери».

Наконец, в этом романе можно выделить еще одну речевую маску нарратора, связанную с риторикой анекдота, которая может быть сведена к остроте, словесному каламбуру. Например, нарратором обыгрывается название ресторации Феникс, расположенной рядом с Александринским театром. Ср.: «…о Феникс! Но скоро промчались эти буйные дни: и там, где мелькали прежде черные и белые султаны, там ныне чинно прогуливаются треугольные шляпы без султанов; великий пример переворотов судьбы человеческой» (VI, 132). Здесь по контрасту с образом мифологической птицы Феникс, которая связана с представлениями о бессмертии и воскресении из очищающего пламени, иронически описывается ход истории как смена «черных и белых султанов» «треугольными шляпами без султанов». Другой пример относится к главному герою, который рассказывает анекдот о встрече с красавицей-полькой во время участия его в военной кампании. Здесь Печорин, как и нарратор, активно использует игру слов. Ср.: «А как их зовут, графиню, жену вашего Острожского? – Графиня Рожа. – Должно быть красавица, подумал я наморщась. <...> После второй рюмки хереса граф стал просить позволения представить мне свою супругу и дочерей. – Помилуйте, – отвечал я, – что за церемония. – Я, признаться, боялся, чтобы эта Рожа не испортила моего аппетита, но граф настаивал и, по-видимому, сильно надеялся на могущественное влияние своей Рожи. <...> Вообразите себе польку и красавицу польку в ту минуту, как она хочет обворожить русского офицера. Это была сама графиня Розалия или Роза, по- простонародному Рожа. – Эта случайная игра слов показалась очень забавна двум дамам. Они смеялись» (VI, 176–177). Как видим, риторика анекдо-

та активизирует в тексте романа рецептивные компетенции высказывания, основанные на сотворчестве повествователя и читателя, на игровом отношении к слову. С игровой эстетикой соотносится и образ Печорина, что позволяет в данном случае говорить об общности коммуникативных стратегий повествователя и главного героя. В целом же анекдотический дискурс во многом определяет жанровую структуру светской повести и «физиологического» очерка, интегрированных в этот роман писателя.

Вместе с тем в повествуемом мире «Княгини Лиговской» важную роль играет поэтический контекст. В частности, этот контекст возникает в результате использования цитаты из романа «Евгений Онегин» в качестве эпиграфа к первой главе: «Поди! – поди! раздался крик!»[1]. Одна из функций этой цитаты видится в том, что она предваряет и дублирует завязку романной фабулы, маркирует повествовательное и сюжетное «начало» произведения, выступает своего рода мотивным центром первой главы, связанным с образами коня и всадника, «белого султана» и «гнедого рысака», которые упоминаются здесь четыре раза. Также поэтический контекст создается и через включение в текст VI главы стиха из поэмы Пушкина «Братья разбойники»: «Какая смесь одежд и лиц!». Этот стих завершает описание одежды и причесок гостей, присутствующих на обеде в доме Печорина, и воспринимается как своего рода пуант, как остроумное заключение, часто встречающееся в эпиграммах, баснях, анекдотах и отчетливо выражающее отношение говорящего, его «точку зрения» на описываемые события. В этой же функции используется в IX главе и цитата из речи Фамусова в комедии «Горе от ума» (действие II, явление 5): «Вкус, батюшка, отменная манера». К скрытому цитированию прибегает и Печорин в разговоре с Варенькой. Так, говоря с ней о глазах Лизаветы Николавны Негуровой, Печорин характеризует их словами из «Оды, выбранной из Иова» Ломоносова: «Как угль, в горниле раскаленный», относящимися к описанию взгляда Левиафана. Поэтический контекст, таким образом, не только свидетельствует о круге чтения нарратора и героя, но и об определенной близости их перцептивной, идеологической и языковой точек зрения, основанных на игровом и сатирико-ироническом отношении к миру. Также поэтические «включения» в определенном смысле «достраивают» образ повествователя в «Княгине Лиговской» до некой завершающей целостности, когда он оказывается носителем не «единой функции», а «некоего их набора»[2]. В результате он раскрывается перед нами и как сатирик, и как

---

[1] У Пушкина, как известно, этот стих звучит так: «Пади, пади!» – раздался крик» (глава 1, строфа XVI).

[2] *Шатин Ю. В.* «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века: Учеб. пособие к спецкурсу. Новосибирск, 1987. С. 47.

учитель жизни, и как современник описываемых событий, и, наконец, как лицо, внутренне близкое к главному герою.

Если же обратиться теперь к изображаемому миру произведения, который оформляется в «напряжении» между нарраторской и авторской коммуникациями, то прежде всего следует отметить многочисленные автобиографические реалии, которые в эстетически преображенном виде встречаются в тексте романа. К ним относятся уже упоминавшиеся выше отношения Лермонтова с Е. А. Сушковой и В. А. Лопухиной, нашедшие отражение в двух сюжетных линиях: Печорин – Негурова, Печорин – княгиня Лиговская. Взаимодействие литературного и внелитературного рядов осуществляется здесь по принципу «параллельного тождества». Этот принцип предполагает как параллельное развитие «биографического» и художественного (лирического, эпического, драматического) текстов, так и наличие в них общих «точек» пересечения (тождества). Важно отметить, что выстраивающийся таким образом текст получает дополнительное парадигматическое членение и базируется на поэтических принципах, на законе «взаимной эквивалентности частей», по определению Ю. М. Лотмана. В частности, в отношениях Лермонтова с В. А. Лопухиной многократно варьируется амбивалентная поведенческая модель: верности бывшей возлюбленной и одновременно утраты веры, «разуверения» в любви, соединенные с «байроническими» настроениями поэта. Так, в письме к М. А. Лопухиной от 4 августа 1833 г. поэт говорит: «… увы, пора моих грез миновала, прошло время, когда я верил; <...> как скоро я заметил, что мои прекрасные мечты разлетаются, я сказал себе, что не стоит создавать новые; гораздо лучше, подумал я, научиться жить без них. Я попробовал; я походил на пьяницу, который мало-помалу старается отвыкнуть от вина; мои усилия были не напрасны, и вскоре прошлое представилось мне лишь перечнем незначительных и весьма обыденных похождений» (VI,714). Узнав от М. А. Углицкой, племянницы Е. А. Арсеньевой, о предстоящем замужестве В. А. Лопухиной, он пишет в письме к А. М. Верещагиной от весны 1835 г.: «Она мне также сообщила, что m-ll Barbe выходит замуж за г. Бахметева; не знаю, верить ли ей, но во всяком случае желаю m-ll Barbe жить в супружеском согласии до празднования ее серебряной свадьбы – и даже долее, если до тех пор она не пресытится!..» (VI, 720). Об этом же говорит в своих воспоминаниях и А. П. Шан-Гирей. Ср.: «Будучи студентом, он был страстно влюблен <...> в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную В. А. Лопухину… <...> Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей, несмотря на некоторые последующие увлечения… <...> мгновенно и

сильно пробудилось оно при неожиданном известии о замужестве любимой женщины»[1].

Несколько ранее этот же мотив возникает в лирических стихах Лермонтова 1832 г., обращенных к В. А. Лопухиной. Среди них «К * («Мы случайно сведены судьбою…»)», «К* («Оставь напрасные заботы…»), «К * («Мой друг, напрасное старанье!», «Она не гордой красотою…», «Слова разлуки повторяя…». См., например, в стихотворении «К* («Оставь напрасные заботы…»)»: «Не погублю святое счастье // Такой души и не скажу, // Что недостоин я участья, // Что сам ничем не дорожу; // Что все, чем сердце дорожило, // Теперь для сердца стало яд, // Что для него страданье мило, // Как спутник, собственность иль брат». Или в другом стихотворении «К* («Мой друг, напрасное старанье!»): «Беречь сокровища святые // Теперь я выучен судьбой; // Не встретят их глаза чужие, // Они умрут во мне, со мной!..». Затем он варьируется в психологической драме «Два брата», создававшейся в 1834–1836 гг., и в романе «Княгиня Лиговская». Ср. в драме «Два брата»: «Юрий. <...> Прошло три года разлуки, мучительные, пустые три года, я далеко подвинулся дорогой жизни, но драгоценное чувство следовало за мной» (V, 413); «Александр. <...> Да, ты меня любила, Вера! Никто на свете меня не разуверит – никто не вырвет у меня из души воспоминаний о моем единственном блаженстве!» (V, 416); «Александр. <...> «Разве я не говорил: «Вера, ты любишь человека ужасного, который не имеет ничего святого, кроме тебя, и то пока он любим, человека с душой испорченной, который не боится ничего, потому что ничем не дорожит» (V, 430). См. тождественные места в «Княгине Лиговской»: «Печорин имел самый несчастный нрав: впечатления, сначала легкие, постепенно врезывались в его ум все глубже и глубже, так что впоследствии эта любовь приобрела над его сердцем право давности, священнейшее из всех прав человечества» (VI, 158); «Убедясь по собственному опыту, как трудно влюбиться в одни душевные качества, он сделался недоверчив и приучился объяснять внимание женщин – расчетом или случайностью» (VI, 180). В результате такого «параллельного тождества» возникает соответствие между «биографическим» и художественными текстами или, иными словами, соответствие между означаемым и означающим, мотивированность между предметом и словом. Все это свидетельствует не только об активизации поэтических приемов в прозе Лермонтова, но и позволяет рассматривать автобиографизм как эстетическую основу для создания текстов с поэтической структурой в творчестве Лермонтова.

---

[1] *М. Ю. Лермонтов* в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 38.

Обратимся теперь к роману «Герой нашего времени»[1]. Как известно, роман вышел из печати в апреле 1840 г. Второе издание этой книги было осуществлено в феврале (I часть) и в мае (II часть) 1841 г. Второму изданию было предпослано «Предисловие», которое по не зависящим от автора причинам было напечатано перед «Княжной Мери», в дальнейшем же помещалось традиционно в начале романа. «Предисловие», которым открывается роман, является неотъемлемой частью как самого романа, так и романного метаповествования в целом. Определяющими в нем оказываются две взаимосвязанные эстетические проблемы: соотношение категорий автора, героя и читателя и проблема возможных «кодов» прочтения, интерпретации романа. В «Предисловии» автор позиционирует себя в качестве автора-творца и одновременно в качестве читателя. Такая двойственная позиция мотивирована положением «Предисловия» в самой структуре романа. «Предисловие», как известно, является начальным, инициальным элементом в общей композиции романа, и в то же время хронологически оно создается после написания романа и выхода его из печати. В этом смысле «во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики» (VI, 202). В результате возникает осознаваемое несоответствие между речевой линейностью текста романа и ретроспективной дискретностью, инверсией моделируемого в нем художественного мира, иными словами, наблюдается «несовпадение текста и мира»[2]. В то же время в «Предисловии» выстраивается определенная градация в системе отношений автор – герой – читатель. Автору как творцу и как художественному образу со своим «словом», автору как читателю противопоставлены в «Предисловии» автор и читатель другого уровня: это журнальные критики и «публика». И если журналы, как пишет Лермонтов в черновой редакции «Предисловия», «почти все были более чем благосклонны к этой книге» (VI, 563), то на «недоразумение публики» автору приходится жаловаться. И в отношении к главному герою тоже наблюдается определенная градация. Ср.: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых» (VI, 202). Как видим, градация как художественный прием играет конструктивную роль не только в «Предисловии» к роману, но и в системе образов, и в структуре ро-

---

[1] *Поплавская И. А.* Взаимодействие поэтического и прозаического начал в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Сиб. филол. журн. 2008. № 4. С. 29–39.

[2] *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб., 2004. С. 505.

манного повествования в целом. Формирующаяся в нем система персонажей-рассказчиков (Максим Максимыч, странствующий офицер, Печорин) реализует особую нарративную стратегию, для которой характерно одновременное нарастание признака истинности и убывание (сокращение) дистанции между читателем и Печориным[1].

В «Предисловии» к «Герою нашего времени» автор предлагает читателю свои «коды» написания и прочтения романа, главные из них – риторический «код» и «код» «литературности». Оба этих «кода» актуализируют «двойственную» эстетическую природу романа. Так, еще Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной словесности» основным критерием отделения прозы от поэзии считает цель. Он пишет: «Поучение, объяснение, убеждение разума есть *первая* цель Прозы и *вторая* Поэзии, которая <...> действует больше на воображение и чувства, нежели на рассудок». Прозаик «занимается более точным и определенным изложением понятий умственных», поэт же «живописует чувственно для чувства»[2]. В романе же, как считает В. В. Виноградов, «обе эти цели смешиваются в разных пропорциях, поэтому роман приближается то к поэзии, то к прозе»[3]. О «двойственности» структуры романа говорит в «Кратком курсе словесности, приспособленной к прозаическим сочинениям» и Плаксин. Он отмечает, что «роман, повесть, сказка, анекдот <...> имеют двойственную сущность и назначение: по основной своей идее и по содержанию они состоят в области поэзии, а по цели и способу изложения относятся к прозе, именно повествовательной»[4]. Риторический «код» присутствует в романе как «код» читательского ожидания и восприятия, с одной стороны, и как система узнаваемых «общих мест» – с другой. К ним, в частности, относятся упоминаемые в «Предисловии» нравоучение, ирония, портрет (описание), характер. «Код» «литературности», внутренне связанный с риторическим, раскрывает важнейшую черту сознания как автора, читателей, так и эпохи, изображенной в романе. Упоминание в «Предисловии» жанров басни и волшебной сказки, «трагических и романтических злодеев», в числе которых, как указывается в черновой редакции «Предисловия», Мельмот и Вампир («Если вы верили существованию Мельмота, Вампира и других – отчего же вы не верите в действительность Печорина?»,

---

[1] *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб., 2004. С. 504.

[2] *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822. Ч. 1. С. 61.

[3] *Виноградов В. В.* О художественной прозе // Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избранные труды. М., 1980. С. 108.

[4] *Плаксин В. Т.* Краткий курс словесности, приспособленной к прозаическим сочинениям. СПб., 1832. С. 135.

VI, 563), упоминание «вымыслов ужасных и уродливых» создают определенный литературно-полемический контекст, на фоне которого описывается и «прочитывается» история «современного человека».

Второе предисловие – «Предисловие к «Журналу Печорина» – в известном смысле является «зеркальной» проекцией первого. В нем на уровне нарраторской коммуникации рассматриваются те же эстетические проблемы: проблема фиктивный нарратор – персонаж – фиктивный читатель и проблема художественной интерпретации текста нарратором и читателем («Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? – Мой ответ – заглавие этой книги. «Да это злая ирония!» – скажут они. – Не знаю») (VI, 249). Кроме того, здесь можно выделить еще две проблемы, связанные с категорией вымышленного автора и с художественной формой романа как особой целостностью кумулятивного типа. Так, в начале второго «Предисловия» странствующий офицер сообщает о полученном им известии о смерти Печорина, которое, как он пишет, «давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением» (VI, 248). В данном случае нарратор позиционирует себя в качестве мистифицированного автора «Журнала Печорина» и одновременно в качестве читателя этого журнала («Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки») (VI, 249). Также он предстает перед нами и как персонифицированный повествователь, близкий к образу автора в первом «Предисловии», и как действующее лицо, как персонаж («Я видел его только раз в моей жизни на большой дороге») (VI, 248). Наконец, он заявляет о себе и как об издателе «Журнала»: «Одно желание пользы заставило меня напечатать отрывки из журнала, доставшегося мне случайно» (VI, 249). Позицией этого «издателя» обусловлена во многом и форма произведения, которое представляет собой «отрывки из журнала». Эта отрывочность, фрагментарность соответствует одновременно и «дневниковой» прозе, и драматургическому развитию действия в «Журнале Печорина», и «поэмному» типу повествования в нем. Такая сложная система самоидентификации странствующего офицера (первичного нарратора) позволяет воспринимать его как многофункциональный художественный образ, соотносимый не только с образом главного героя, но и с различными формами выражения авторского «я» в лирике Лермонтова, включая сюда ролевую лирику, стихотворения с лирическим «я», с образом лирического героя и лирического повествователя.

Как видим, наличие двух «Предисловий» в тексте романа оказывается принципиальным. Они позволяют не только осознать неслиянность автора (Лермонтова), повествователя (странствующего офицера) и героя

(Печорина), передать расслоение и противоречивость самого сознания эпохи[1], но и зафиксировать внимание на самой поэтической фигуре повтора – повтора отдельных мотивов, образов, сюжетных ситуаций и жанровых форм. При этом повтор выступает здесь и как языковое средство, и как «важнейший механизм связи между частями текста»[2], и как один из способов самоописания текста. Поэтика повтора обеспечивает не только синтагматическое развертывание текста, но и одновременно актуализирует его парадигматическую членимость. Эта отчетливо выраженная парадигматическая «составляющая» текста позволяет говорить об активизации поэтических приемов в сюжетостроении, композиции и повествовании «Героя нашего времени». В этой связи не случайно два «Предисловия» к роману, как и две части его, связаны друг с другом, по словам В. В. Виноградова, отношениями «семантического параллелизма»[3], которые также раскрывают поэтическую природу романа Лермонтова.

Вслед за Р. Бартом при анализе художественной структуры романа выделим три уровня описания: уровень «функций», уровень «действий» и уровень «повествования»[4]. Если под «функциями» понимать «любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношениями корреляции»[5], то в качестве важнейших «функций» в романе Лермонтова выступают такие «ключевые» мотивы, как мотивы дороги, гор, моря, звезд, мотив открытого / закрытого окна, мотив «подслушивания» и пейзажные «включения». Так, своеобразие образа дороги в романе Лермонтова видится в том, что этот образ не только становится символом индивидуальной судьбы главного героя и поколения в целом, но и в том, что он моделирует особую структуру пространства, которое определенным образом соотносится и с «линией жизни» героя, и с философией истории автора. Так, в романе «Герой нашего времени» многократно варьируется одна и та же пространственная структура, которая описывает подъемы и спуски и объединяет таким образом вертикальное и горизонтальное движение в пространстве. Повествование в «Бэле», как известно, начинается с описания въезда странствующего офицера в

---

[1] *Журавлева А. И.* Две заметки о Лермонтове // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 166.

[2] *Гиндин С. И.* Риторика и проблемы структуры текста // Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа [и др.] М., 1986. С. 358.

[3] *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 565.

[4] *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 393.

[5] Там же. С. 394.

Койшаурскую долину, подъема его на Койшаурскую гору, затем на Гудгору и спуска с нее и завершается прибытием в Чертову долину. В «Тамани» возле хаты, в которой остановился Печорин, «берег *обрывом спускался* к морю почти у самых стен ее». В ходе повествования главный герой два раза спускается и поднимается ночью по этому обрыву. Сходным образом описывается и движение лодки Янко, которая «медленно *поднимаясь на хребты волн*, быстро *спускаясь* с них, приближалась к берегу». В «Княжне Мери» главному герою, живущему в Пятигорске «*на краю города,* на самом высоком месте, у подошвы Машука», каждый день приходится спускаться в город и затем подниматься «по узкой тропинке к Елисаветинскому источнику». Этот же тип пространственных отношений повторяется потом в «Княжне Мери» неоднократно. Ср.: «Дорога идет, извиваясь между кустарниками, *опускаясь* в небольшие овраги, где протекают шумные ручьи под сенью высоких трав» (VI, 281). «Я *спустился* с горы и, повернув в ворота, прибавил шагу» (VI, 315). «У подошвы скалы в кустах были привязаны три лошади; мы своих привязали тут же, а сами по узкой тропинке *взобрались* на площадку, где ожидал нас Грушницкий с драгунским капитаном и другим своим секундантом» (VI, 324–325). «Узкая тропинка *вела* между кустами *на крутизну*; обломки скал составляли шаткие ступени этой природной лестницы; цепляясь за кусты, мы стали *карабкаться*» (VI, 327). Отметим, что все повествование в романе построено на чередовании повестей, в которых преобладает либо «динамичное» («Бэла», «Тамань», «Княжна Мери»), либо «статичное» пространство («Максим Максимыч», «Фаталист»).

Значительная роль отводится в романе и мотиву открытого/закрытого окна. Если в осетинской сакле, описанной в «Бэле», вообще нет окон, что определенным образом соотносится с характеристикой этого народа, данной ему странствующим офицером («Жалкие люди!»), а затем и Максимом Максимычем («Преглупый народ. <...> Поверите ли, ничего не умеют, не способны ни к какому образованию!»), то окно в комнате Печорина часто оказывается открытым. Ср. в «Княжне Мери»: «Нынче в 5 часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике»; «Когда я проснулся, на дворе уж было темно. Я сел у отворенного окна, расстегнул архалук, – и горный ветер освежил грудь мою, еще не успокоенную тяжелым сном усталости» (VI, 261–262; 335). «Я обошел хату и приблизился к роковому окну. <...> и вдруг оторвал ставень и бросился в окно головой вниз» (VI, 346–347). Грушницкий же, напротив, почти всегда оказывается по ту сторону закрытого окна. Ср.: «Под окном, в толпе народа, стоял Грушницкий, прижав лицо к стеклу и не спуская глаз с своей

богини» (VI, 284). В хате с запертыми изнутри дверью и ставнями скрывается и пьяный казак, зарубивший Вулича. Как видим, этот мотив выступает в функции либо психологической, либо социальной и нравственной характеристики отдельных персонажей и народностей[1]. Вместе с тем он обладает и миромоделирующей функцией, в которой значимым оказывается его аксиологический смысл. Ср.: «Верстах в трех от Кисловодска <...> есть скала, называемая Кольцом; это – ворота, образованные природой; они подымаются на высоком холме, и заходящее солнце сквозь них бросает на мир свой последний пламенный взгляд. Многочисленная кавалькада отправилась туда посмотреть на закат солнца сквозь каменное окошко» (VI, 309). Здесь образ Кольца, естественного каменного окна, соединяет не только природный и антропологический мир, но и мир «горний» и «дольний». Этот образ воспринимается как точка пересечения, «встречи» двух миров и двух типов сознания: личностного и надличностного, человеческого и Божественного, преломляющихся в сознании героя-повествователя. Описанный с точки зрения Печорина, этот образ передает его внутреннюю полноту и значительность и в то же время отражает эсхатологические настроения главного героя, психологически подготавливая читателя к сцене заговора Грушницкого и драгунского капитана. С позиции нарративной поэтики этот образ выступает «точкой пересечения» изображаемого и повествуемого миров в романе Лермонтова. В данном отрывке наблюдается совпадение точек зрения субъекта речи (Печорина-повествователя) и субъекта восприятия (Печорина-героя) в изображаемом мире «Княжны Мери», а также «встреча» точек зрения описываемого объекта («последнего пламенного взгляда» солнца) с точкой зрения воспринимающего объекта (кавалькады) – в повествуемом мире.

Мотив подслушивания многократно используется в «Герое нашего времени» и оказывается полифункциональным. Как указывает В. В. Набоков в предисловии к осуществленному им английскому переводу романа, Лермонтов обращается к этому мотиву не менее 13 раз. По его мнению, данный мотив выполняет прежде всего сюжетообразующую и композиционную функции, без него «фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше»[2]. Вместе с тем сюжетный мотив подслушивания получает в романе и глубокий содержательный смысл, связанный с раскрытием диалектики судьбы и случая и с восприятием Печорина одновременно и как «героя случая», и как «героя судьбы». На

---

[1] Ср. функции этого мотива в стихотворениях Лермонтова «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Свиданье».

[2] *Набоков В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. №4. С. 192.

связь этого мотива с философией судьбы и случая также указывает В. В. Набоков, видя в нем и «разновидность более общего приема под названием случайность», и «почти житейские проявления судьбы»[1]. В этом смысле следующая дневниковая запись Печорина от 5-го июня прочитывается как своего рода автокомментарий героя, раскрывающий экзистенциальное «ядро» его личности, мотивацию его мыслей и поступков. Ср.: «Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью!» (VI, 304). Амбивалентная философская природа этого мотива соотносится с внутренней противоречивостью главного героя, который в эстетическом плане обретает завершающую целостность благодаря синтезу нескольких точек зрения на него: автора, нарратора, рассказчиков и самого персонажа, а также через соединение «объективного» и «субъективного» сюжетов в романе, в котором происходит диалектическое «восполнение» «внешнего человека» «внутренним». И если вначале Печорин раскрывается перед нами преимущественно как «герой случая», как «странный человек», вольно или невольно подчиняющий себе окружающих и остающийся так до конца и не понятым ими, то уже в дневнике он предстает как самосознающий герой, а в обоих «Предисловиях», написанных с позиции автора и нарратора, воспринимается главным образом как «герой судьбы», в котором «отразился век», как эпохальный тип, равновеликий истории, времени[2].

Совершенно особая роль в «Герое нашего времени» отводится пейзажу, который тоже оказывается многофункциональным. Так, в «Бэле» горные пейзажи выступают не только в качестве своеобразных «действующих лиц», но и в качестве обязательного «фона» самого действия. Вместе с тем они обладают здесь и жанрообразующей функцией: передают «динамичную» точку зрения повествователя, моделируют пространственную и сюжетную структуру путевого очерка. Одновременно пейзажи в «Бэле» обнажают и нарративные приемы героя-повествователя, которые замедляют фабульное развитие действия и активизируют читательские ожидания.

---

[1] *Набоков В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. №4. С. 191, 192.

[2] *Янушкевич М. А.* Типология героя в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Чичиков – «человек случая» и «человек судьбы» // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 199–207.

Пейзажи используются, о чем уже неоднократно писали многие исследователи, и в качестве психологической параллели для передачи многообразных состояний «внутреннего человека» в романе. В этой связи можно специально выделить несколько типов пейзажей, к которым Лермонтов обращается наиболее часто. Прежде всего это «панорамный» пейзаж-экспозиция, включающий в себя «статичную», но жестко не зафиксированную точку зрения повествователя. К такому типу пейзажа относится описание Койшаурской долины в «Бэле», моря в «Тамани», окрестностей Пятигорска в «Княжне Мери». Динамике внутренних состояний главного героя соответствует в романе последовательная смена «дневных» и «ночных» пейзажей. При этом «дневной» пейзаж часто предстает перед нами как «колористический» пейзаж, в котором важная роль отводится насыщенной цветописи. Ср.: «Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину. <...> Славное место эта долина. Со всех сторон горы неприступные, *красноватые* скалы, обвешанные *зеленым* плющом и увенчанные купами *чинар*, *желтые* обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко *золотая* бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из *черного*, *полного мглою* ущелья, тянется *серебряною* нитью и сверкает, как змея своею чешуею» (VI, 203–204). Подобный тип пейзажа наиболее ярко представлен и в известном стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива…». Среди «ночных» пейзажей можно выделить особый тип «акустического» пейзажа, как, например, в дневнике Печорина от 16-го мая. Ср.: «Поздно вечером, то есть часов в 11, я пошел гулять по липовой аллее бульвара. Город спал, только в некоторых окнах мелькали огни. <...> *Оклики часовых* перемежались с *шумом* горячих ключей, спущенных на ночь. Порою *звучный топот* копыт коня раздавался на улице, сопровождаемый *скрыпом* нагайской арбы и *заунывным татарским припевом*» (VI, 282). Этот пейзаж типологически и функционально близок к «акустическому» пейзажу в таких стихотворениях Лермонтова, как «Ты помнишь ли, как мы с тобою…», «Видение», «Венеция», «Ночь» («В чугун печальный сторож бьет…») и др. «Ночные» пейзажи преобладают в «Тамани» и «Фаталисте». И это не случайно. С точки зрения Н. П. Ивановой, «лермонтовские параллели картин природы и внутреннего мира героя не так явны, психологичность <…> уходит в подтекст»[1]. Благодаря этому во многом раскрывается «балладный» субстрат обеих новелл, связанный с активизацией в них категории судь-

[1] *Иванова Н. П.* Проблемы поэтики пейзажа: (На материале романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»). Симферополь, 1997. С. 98.

бы в ее жизненном и философском преломлении. В этой связи известное описание ночного неба в «Фаталисте» тоже получает дополнительный символический смысл.

В прозе Лермонтова важное место отводится и «переходным» пейзажам, как, например, пейзаж в «Бэле», который предваряет подъем Максима Максимыча и офицера-повествователя на Гуд-гору. Ср.: «Хороводы звезд чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами. <...> Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы» (VI, 223). Сюда же можно отнести и описание природы, которое предшествует дуэли Печорина с Грушницким в «Княжне Мери».

Многообразие пейзажей и их типов в романе Лермонтова позволяет говорить об изначальной близости идеологической, перцептивной и языковой точек зрения автора, повествователя (странствующего офицера) и главного героя (Печорина). Такое нетождественное тождество их оказывается типологически родственным поэтической художественной картине мира, в центре которой оказывается многократно преломляющееся, повторяющее самое себя авторское «я». В пейзажном дискурсе Лермонтова это выражается в почти буквальном совпадении восприятия и описания природы и лирическим героем в стихотворениях Лермонтова, и лирическим «я» в его поэмах, а также странствующим офицером и Печориным в «Герое нашего времени». Ср., например, описание восхода солнца в горах в лирике поэта, в поэмах и в романе:

Вот на скале новорожденный луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск и светит там и там («Утро на Кавказе») (I, 108);

«Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины утесов; они так сияли в лучах восходящего солнца, и, в розовый блеск одеваясь, они, между тем как внизу все темно, возвещали прохожему утро» («Синие горы Кавказа, приветствую вас!») (II, 26)[1];

И вдруг проглянет солнце, и поток
Озолотится, и степной цветок,

[1] *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории стиха. Воронеж, 1991. С. 26. [По мнению Ю. Б. Орлицкого, «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» М. Лермонтова представляет собой классический пример нерифмованной метрической прозы].

Душистую головку поднимая,
Блистает, как цветы небес и рая… («Измаил-Бей») (III, 154);

«… под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; <...> снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что кажется, тут бы и остаться жить навеки; солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи» («Бэла») (VI, 224); «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня: он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами» («Княжна Мери») (VI, 323). С этими отрывками соотносится, как указывает И. З. Серман, и стихотворение Ф. И. Тютчева «Утро в горах», впервые опубликованное в журнале «Современник» (1836. №3). Ср.:

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая грозой,
И между гор росисто вьется
Долина светлой полосой.

Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат,
Как бы воздушные руины
Волшебством созданных палат[1].

Как видим, Лермонтов «не создавал стихотворную прозу, он добивался поэтического впечатления от своей прозы, смело перефразируя стихи других поэтов и свои собственные»[2]. В этой связи не случайно А. И. Журавлева отмечает повторение и варьирование в романе мотивов моря, гор, звезд и звездного неба, что создает у читателя ощущение внефабульного, образно-символического единства «Героя нашего времени», «сопоставимого с единством лермонтовской лирики»[3]. В целом же образ природы, созданный в русской литературе первой половины XIX в., образ природы как «средоточия смыслов и почвы мысли» является своеобразным связующим звеном между философской лирикой, поэтической прозой и прозой «Войны и мира»[4].

---

[1] *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 81.
[2] *Серман И. З.* Михаил Лермонтов: жизнь в литературе: 1836–1841. М., 2003. С. 236.
[3] *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М., 2002. С. 199.
[4] *Михайлов А. В.* Проблемы философской лирики // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 419.

Наконец, описания в романе связаны и с функцией текстопорождения. В контексте современной неориторики описания как одна из композиционно-речевых форм приводит к осознанию блочной структуры текста, к пониманию «принципиальной членимости текста на части, правомерности его построения по частям и возможности заранее предусмотреть состав и характер этих частей вне зависимости от конкретной темы и ситуации речи»[1]. При этом в произведении с полисубъектной формой повествования, каким является роман Лермонтова, динамика описаний как композиционно-речевых форм, включая сюда и портрет, и интерьер, дополняется динамикой точек зрения различных субъектов речи: автора, странствующего офицера, Печорина, Максима Максимыча.

Анализ повествовательных текстов на уровне «действий» предполагает, по мысли Р. Барта, наличие в них актантов, которые выступают как субъекты желаний, испытаний (борьбы) и сообщений[2]. Своеобразие повествовательной структуры романа на этом уровне видится в том, что действия главного героя в определенном смысле «дублируются» другими персонажами. Так, похищение Бэлы и Карагеза Азаматом при содействии Печорина оборачивается затем похищением и убийством Бэлы Казбичем. Пари между Максимом Максимычем и Печориным своеобразно «проецируется» на пари, заключенное между Печориным и Вуличем. Испытание судьбы Вуличем повторяется затем и Печориным («подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу»). Высказанное Печориным намерение «донести коменданту» о ночных прогулках хозяйской дочери и тем самым погубить ее приводит к попытке «ундины» реализовать этот замысел уже в отношении самого Печорина. Поединок между Печориным и Грушницким развивается на фоне любовного «поединка» между Печориным и Мери. Вместе с тем отдельные персонажи в романе Лермонтова, как уже неоднократно отмечалось многими исследователями, выступают в качестве возможных психологических «двойников» Печорина. Так, к примеру, «Грушницкий и Вернер – это две порознь существующие в жизни ипостаси характера Печорина. Первый – утрированное отражение чисто внешних печоринских черт, второй воспроизводит немало из его внутренних качеств»[3]. Потенциальными «двойниками» главного героя становятся и характерные социальные и национальные типы, описанные в произведении, среди них горцы, контрабан-

---

[1] *Гиндин С. И.* Риторика и проблемы структуры текста // Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа [и др.] М., 1986. С. 361.

[2] *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 408.

[3] *Удодов Б. Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 102.

дисты, военные, представители светского общества. «Симметричные», «дублирующие» действия героев соотносятся и с соответствующей архитектоникой романа. В основе ее, как известно, лежит концентрический, а не линейный принцип, при котором «каждое последующее звено повествования направлено на более глубокое постижение уже сформировавшегося»[1]. Так автор в романе не только движется от «объективного» («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина») к «субъективному» типу изображения героя («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), но и задает своего рода концентрический «вектор» внутри отдельных его частей. К примеру, история Карагеза в «Бэле», рассказанная Казбичем, воспринимается как своего рода «новелла в новелле». То же самое можно сказать и об эпизоде первого свидания «ундины» с Печориным у него в доме, который прочитывается как «вся «Тамань» в миниатюре»[2], или о рассказе о карточной игре Вулича в новелле «Фаталист». Наконец, и «Княжна Мери» может быть осмыслена как «роман в романе».

Этот поэтический принцип изображения главного героя романа, основанный на своего рода «взаимоналожении», когда «другой» соприкасается с важнейшими гранями его личностного «я», мотивирует не только появление «двойников» Печорина и концентрическую архитектонику романа, но и передает более сложное представление автора о герое и героя о самом себе. Если Печорин, по словам одного из исследователей, являет собой «самое полное воплощение лермонтовских представлений о человеке»[3], то в сознании героя это выражается в позиционировании себя то как светского человека и офицера, то как скептика и соблазнителя, то как рефлексирующего и одновременно поэтического существа. Эти своеобразные «маски» Печорина внутренне соотносятся с образами лирического героя и героя ролевой лирики в стихах самого Лермонтова. В этом смысле можно говорить о трансформации известных поэтических жанров в дневнике Печорина. Так, своеобразной экспозицией в «Княжне Мери» служит жанр городской прогулки, которая соединяет описание пространственных образов (окрестностей Пятигорска) с социальной характеристикой «водяного общества». Типологически этот жанр оказывается родствен поэтическому жанру «панорамной» элегии, передающей одновременную динамику точки зрения лирического героя и динамику картин природы. Ср.: «*Спустясь* в середину города, я пошел *бульваром*, где встретил несколько печальных групп,

---

[1] *Удодов Б. Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 152.
[2] Там же. С. 100–101.
[3] *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. М., 1998. С. 111.

медленно *подымающихся* в гору»; «*Подымаясь* по узкой тропинке к *Елисаветинскому источнику*, я *обогнал* толпу мужчин, штатских и военных»; «Наконец вот и *колодезь*… На площадке близ него построен *домик* с красной кровлею над ванной»; «На крутой скале, где построен *павильон*, *называемый Эоловой Арфой*, торчали любители видов и наводили телескоп на Эльборус»; «Я *остановился,* запыхавшись, на *краю горы* и, прислоняясь к углу домика, стал рассматривать живописную окрестность». Топосами, соединяющими повествование, выступают здесь бульвар, Елисаветинский источник, колодец с домиком, павильон Эолова Арфа, край горы. При этом пространственный «рисунок» в данном отрывке, изображающий «спуск» и «подъем» главного героя, органично вписывается в общую философию пути всего романа. Своеобразной поэтической параллелью к этому фрагменту может служить стихотворение Лермонтова «Свиданье» (1841), в котором дается «статическое» описание панорамы ночного Тифлиса. С другой стороны, в ассоциативное «поле» романа органично вписывается и баллада Жуковского «Эолова арфа» с типологически родственными топосами замка, холма, «древа свиданья», «нагорного потока».

Говоря о балладе Жуковского, следует отметить организующую роль балладного жанра в романе Лермонтова в целом. Так, например, в сюжете «Тамани» автор воспроизводит такие характерные балладные ситуации, как ситуация вторжения героя-путешественника на опасную территорию, где действуют чуждые ему таинственные силы; столкновения героя с героиней, стремящейся погубить его; ситуация переправы героя через реку как возможности спасения его от преследователей[1]. Как отмечает современная исследовательница, благодаря переосмыслению балладной поэтики в прозе автору удалось органично синтезировать в «Тамани» «особенности эпического жанра повести и лироэпической баллады»[2].

Если вновь обратиться к журналу Печорина, то его дневниковая запись в «Княжне Мери» от 3-го июня («Я часто спрашиваю себя, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?»), итогом которой становится «высшее состояние самопознания», оказывается эстетически созвучна медитативной лирике Лермонтова, в центре которой находится самосознающее «я» героя. Или, например, в диалоге Печорина с Мери,

---

[1] *Моисеева М. В.* Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творческой эволюции М. Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. С. 21.

[2] *Моисеева М. В.* Влияние балладной поэтики на повесть «Тамань» // Карамзинский сб.: Биография. Творчество. Традиции. XVIII век. Ульяновск, 1997. Ч. 1. С. 82.

начинающегося словами: «Да, такова была моя участь с самого детства!», заключительный фрагмент звучит как своего рода автоэпитафия, которая в то же время неотделима от светской игры и соответствует роли демонического героя-соблазнителя. Ср.: «Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала… <...> тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого… <...> но вы теперь во мне разбудили воспоминание о ней – и я вам прочел ее эпитафию. Многим все вообще эпитафии кажутся смешными, но мне нет, особенно когда вспомню о том, что под ними покоится» (VI, 297). Сходные мотивы звучат и в стихотворениях Лермонтова 1830-х гг.: «Кладбище», «Эпитафия» («Простосердечный сын свободы…»), «Эпитафия Наполеона». Конструктивными жанрообразующими признаками обладает и внутренний монолог Печорина из новеллы «Фаталист». В нем фрагмент, начинающийся словами: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости», тематически и типологически соотносится с «Думой» Лермонтова. И не случайно эта номинация возникает в завершающей монолог фразе героя: «И много других подобных дум проходило в уме моем» (VI, 343). Наконец, как отмечает современная исследовательница, «сама композиция романа, его сосредоточенность вокруг центрального героя, <…> – явление, родственное природе лирического стихотворения»[1].

Как известно, важную роль в «Бэле», а также в «Тамани» играют песни героев: Бэлы, Казбича, «ундины». При этом роль песни в романе оказывается многозначной. По аналогии с «песенным», по выражению Н. Н. Петруниной, изображением истории в сборнике стихотворений Лермонтова здесь автором предпринята попытка дать «песенное» изображение характера «естественного человека», раскрывающее не только его психологию, но и его глубинную связь с национальной и природной средой. Подобное «преломление» характера «естественного человека» в песне воспринимается и как способ автохарактеристики героев, и как антитеза современному существованию «внутреннего человека», который наиболее полно выражает себя в ситуации письма. Кроме того, «песенное» начало актуализирует важнейший повествовательный принцип в романе Лермонтова, основанный на чередовании поэзии и прозы. Так, например, песня Бэлы, обращенная к Печорину, излагается прозой («Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему в нашем саду»), в то время как песни Казбича и «ундины» имеют стихо-

[1] *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М., 2002. С. 198.

творную форму. Показательно, что к песне Казбича автор дает следующее примечание: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка – вторая натура» (VI, 214). Оно не только раскрывает образ героя-рассказчика в «Бэле» как поэта, литератора, но и актуализирует диалогическую структуру романа, включающую в себя устное и письменное слово, слово поэтическое и прозаическое, «песенное» и «разговорное», передает словесную и стилевую полифонию произведения. В этой связи не случайно Белинский, говоря о «Бэле», пишет о том, что в ней «лирическая поэзия и повесть современной жизни соединились в одном таланте» (IV, 198). Что же касается проблемы отношения автора к герою, то здесь доминирует, по выражению критика, «субъективное изображение лица».

Если перейти теперь к уровню «повествования», то «многоликости» главного героя соответствует особая повествовательная структура, когда персонажи переживают события дважды: вначале как субъекты действия, а затем как субъекты воспоминания и рассказывания. Такая «двойственная» функция героев-рассказчиков приводит к неизбежному эстетическому «напряжению» между поступками героев и самой ситуацией рассказывания (письма). Так, почти во всех частях романа присутствует конфликт между литературными ожиданиями героев и действительностью, между их «литературным» поведением и логикой живой жизни. Этот конфликт осознается, как правило, на уровне «вторичной рефлексии» персонажей, когда они выступают в качестве слушающих или пишущих (записывающих) лиц. Например, сознание странствующего офицера в «Бэле» сориентировано вначале на восприятие службы офицера на Кавказе в романтических традициях «военной» повести, сюжетом которой становятся «приключения», «опасности», «случаи чудные», «необыкновенные вещи», а главными действующими лицами – «старые кавказцы». Однако в процессе рассказа Максима Максимыча в сознании офицера происходит трансформация романтической повести в поэму, в основе которой лежит «история Бэлы» с характерным сюжетом «кавказской пленницы» на Кавказе. Ср.: «А что? – спросил я у Максима Максимыча, – в самом ли деле он приучил ее к себе, или она зачахла в неволе, с тоски по родине? – Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула, – а этим дикарям больше ничего не надобно» (VI, 220). В этом смысле сюжет Бэлы типологически родствен сюжету «Мцыри». Одновременно этот конфликт осмысляется и через присутствующее в повести противопоставление «предания» и «надписи», аналогичное противопоставлению устного слова рассказчика (Максима Максимыча) и письменного слова странст-

вующего офицера. Так, описывая Крестовую гору, офицер-повествователь добавляет: «Об этом кресте существует странное, но всеобщее *предание,* будто его поставил император Петр I, проезжая через Кавказ; но, во-первых, Петр был только в Дагестане, и, во-вторых, на кресте *написано* крупными буквами, что он поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году. Но *предание,* несмотря на *надпись*, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить *надписям*» (VI, 226).

Другая важнейшая черта «Бэлы» видится в том, что в ней двум параллельным сюжетам – «истории Бэлы» и переезду через Койшаурскую гору – соответствуют два типа рассказчиков. При такой внутренней организации новеллы, воспроизводящей ситуацию «рассказа в рассказе», «граница между изображенным миром героев романа и изображающим миром <…> удваивается, <…> поскольку роман всегда так или иначе строит образ своей внутренней структуры»[1].

Особенность изображенного мира в этом произведении видится также и в том, что в нем активно взаимодействуют романный и театральный «коды», как, например, в «Княжне Мери». По справедливому замечанию Н. Д. Тамарчено, в дневнике Печорина самосознание героя проходит определенную эволюцию. И если в «Тамани» важное место отводится проблеме жизнетворческого поведения самого героя, то в «Княжне Мери» главная цель его заключается в «испытании жизнетворческой позиции, которая здесь объективирована в Грушницком и княжне Мери»[2]. Отсюда не случайно в романе «Герой нашего времени» и особенно в «Княжне Мери» «герой строит свои отношения с людьми по законам театра, сам сочиняя пьесу и стремясь разыграть ее на сцене жизни»[3]. В этом смысле одним из ведущих литературных кодов в романе является «театральный» код, когда герой соотносит свое «ролевое» поведение и поведение окружающих его людей с законами театральной эстетики, выступая одновременно и действующим лицом, и автором разыгрываемой в романе «пьесы жизни». Ср.: «*Завязка* есть! – закричал я в восхищении, – об *развязке* этой комедии мы похлопочем»; «Вернер был у них в это время и говорил мне, что эффект этой *сцены* был самый *драматический*»; «Тогда я рассказал всю *драматическую историю* нашего знакомства с нею, нашей любви, – разумеется, прикрыв все это вымышленными именами»; «С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к *развязке* чужих *драм* <…> Я был необ-

---

[1] *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С.15–16.
[2] Там же. С. 133.
[3] *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М., 2002. С. 195.

ходимое лицо *пятого акта* <…> Какую цель имела на это судьба?... Уж не назначен ли я ею в сочинители *мещанских трагедий* и *семейных романов* – или в сотрудники поставщику *повестей*, например, для «Библиотеки для чтения»?»; «*Finita la comedia*! – сказал я доктору»; «Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую *роль*, и даже в этом признаюсь». Анализ этих высказываний главного героя позволяет предположить, что истинным «генератором» происходящих в «Княжне Мери» событий являются высшие надличностные силы, судьба, которая проявляется в соответствующих жизненных ситуациях и получает осмысление уже в «литературных» категориях. Так формируется в сознании героя глубинная связь между высшим миром, жизнью и литературой.

Другой литературный «код» сориентирован на «романное» поведение и восприятие героев. Так, говоря о Грушницком, Печорин пишет: «Его цель – сделаться героем романа» (VI, 263), отсюда в «Княжне Мери» присутствуют такие «знаки» разочарованного «романного» героя, как «трагическая мантия», «драматические позы», «таинственный вид», «серебряное кольцо с чернью». В сознании же Мери Печорин воспринимается как психологический «герой романа в новом вкусе», как «странный человек», как «человек необыкновенный», который, в соответствии с этой ролью, предполагает познакомиться с ней не иначе, «как спасая от верной смерти свою любезную». В этом столкновении двух противоположных дискурсов: «романного» и «театрального» – видится осознаваемое несоответствие между позицией Печорина-героя и Печорина-повествователя, между позицией его «как действующего лица («героя») и как субъекта изображения («автора»)[1]. Сходное явление наблюдается и в «Тамани». Здесь главная коллизия построена на «неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах «донжуанского» кода – как экзотический объект для любовной интриги, а она его в «контрабандистском» коде – как сыщика»[2].

Важное место в романе «Герой нашего времени» отводится поэтическому способу завершения художественного события. Этот способ оказывается внутренне связанным со «вторым» сюжетом в данном произведении. Данный сюжет носит символический характер и раскрывается как через систему символической образности, так и через установление внутрипарадигматических и межпарадигматических соответствий. К числу таких внутрипарадигматических соответствий относятся мотив «коня и всадника», уже упоминвавшиеся мотивы моря, гор, звезд и

---

[1] *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 146.

[2] *Жолковский А.* Семиотика «Тамани» // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 253.

звездного неба. К внутрипарадигматическим соответствиям можно отнести и мотивный параллелизм, раскрывающий «вторичную» упорядоченность текста на основе дополнительной характеристики образов, как, например, в следующем отрывке, в котором речь идет о Казбиче, Бэле и Карагезе. Ср.: « … рожа у него была самая *разбойничья*: маленький, сухой, широкоплечий; Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная как смоль, ноги – струнки, и *глаза* не хуже, чем у Бэлы; <…> Бывало, он ее никогда и не привязывает. Уж такая *разбойничья* лошадь!..». В этой связи следует отметить тот факт, что Карагез в тюркских языках означает «черный глаз», «черноглазый», «черноокий»[1], что создает в тексте упорядоченность еще на одном уровне через обращение к «внутренней» форме слова. К внутрипарадигматическим соответствиям относится и развертывание отдельного мотива, речевого клише в сюжет. Ср. исповедь Печорина Максиму Максимычу в «Бэле»: «Как только будет можно, отправлюсь <…> в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!». Этот отрывок оказывается не только внутренне связанным с философией пути и судьбы главного героя, но и буквально реализуется в сюжете романа, о чем читатель узнает из «Предисловия» к журналу Печорина. То же можно сказать и о поговорке Печорина, обращенной к Максиму Максимычу. Ср.: «Ну полно, полно! – сказал Печорин, обняв его дружески, – неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога…».

Среди же межпарадигматических соответствий особо следует выделить мотив прощального поцелуя, восходящий к «Ундине» де ла Мотт Фуке – Жуковского. Ср. в «Ундине»:

И он, трепеща от любви и от близкой
Смерти, склонился к ней в руки. С небесным она поцелуем
В руки его приняла, но из них уже не пустила
Боле его; а крепче, все крепче к нему прижимаясь,
Плакала, плакала тихо, плакала долго, как будто
Выплакать душу хотела: и быстро, быстро лияся,
Слезы ея проникали рыцарю в очи, и с сладкой
Болью к нему заливалися в грудь, пока напоследок
В нем не пропало дыханье и он не упал из прекрасных
Рук Ундины бездушным трупом к себе на подушку[2]

и в «Бэле»: «Когда перевязали рану, она на минуту успокоилась и начала просить Печорина, чтоб он ее поцеловал. Он стал на колени возле

[1] *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени / Предисловие В. А. Мануйлова; комментарии В. А. Мануйлова и О. В. Миллер. СПб., 1996. С. 230.

[2] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902. Т. 5. С. 98–99.

кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам; она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу» (VI, 236). В несколько измененном виде этот же мотив встречается в «Тамани», а затем и в «Княжне Мери». Ср.: «Что это значит?» – сказал я сердито. «Это значит, – отвечала она, сажая меня на скамью и обвив мой стан руками, – это значит, что я тебя люблю…» И щека ее прижалась к моей, и я почувствовал на лице моем ее пламенное дыхание» (VI, 258); «Чего мне еще надобно? – ее видеть? – зачем? Не все ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться» (VI, 334). Как известно, работа над романом «Герой нашего времени» шла параллельно с завершением восьмой редакции «Демона», в которой этот мотив играет важную сюжетообразующую роль. Ср.:

И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам; <…>
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник.
Мучительный ужасный крик
Ночное возмутил молчанье.
В нем было все: любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой
И безнадежное прощанье –
Прощанье с жизнью молодой (IV, 303).

В контексте межпарадигматических связей особый интерес представляет тот факт, что новелла «Фаталист» и стихотворение Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную») впервые были опубликованы в журнале «Отечественные записки» (№11, 1839). Важно отметить, что и в новелле, и в стихотворении изображается характерная типологическая ситуация: ситуация испытания, разрешения спора, внутреннего сомнения через поступок или слово героя. Ср. в «Молитве»:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых…

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко… [1]

[1] *Отечественные* записки. 1839. №11. С. 272.

Можно сказать, что оба этих произведения рассматриваются как равноправные в философско-художественном диалоге поэта о проблеме фатализма и свободе воли, о вере и безверии. Напечатанный в этом же номере журнала перевод старинной шотландской баллады «Эдвард» под псевдонимом – ВА. – , которая представляет собой диалог матери с сыном-отцеубийцей, вызывает ассоциации с несостоявшимся разговором матери и сына-убийцы в «Фаталисте». Ср. отрывок из баллады и эпизод из «Фаталиста»:

Отца я своего убил,
Матерь! матерь!...
Проклятие тебе и ад,
Матерь! матерь!...
Тебя послушал я! – О![1];

«…женщины воют, приговаривая и причитывая. Среди их бросилось мне в глаза значительное лицо старухи, выражавшее безумное отчаяние… <…> то была мать убийцы. Ее губы по временам шевелились: молитву они шептали или проклятие? <…> – Эй, тетка! – сказал есаул старухе, – поговори сыну, авось тебя послушает… <…> Старуха посмотрела на него пристально и покачала головой» (VI, 345).

Как известно, «Тамань» тоже впервые была напечатана в «Отечественных записках» (1840. №2) вместе с «Казачьей колыбельной песней». Объединяет оба произведения мотив столкновения человека с природной и социальной стихией, порождая характерный тематический параллелизм. Вместе с тем жанровая природа «Тамани», которая обозначается в примечании к журнальной публикации как «Отрывок из записок Печорина», получает своеобразное «удвоение» в контексте опубликованной здесь же повести И. И. Панаева «Раздел имения», имеющей подзаголовок «Из записок помещика» и характерное послесловие: «Этими словами оканчивается отрывок из рукописи помещика, случайно отысканный мною в бумагах моего знакомого. Продолжение этих записок едва ли не затеряно»[2]. Так формируются характерные межпарадигматические и жанровые соответствия в журнальном контексте романа «Герой нашего времени».

Также следует отметить, что роман Лермонтова является в определенном смысле эстетическим завершением его незавершенных повестей в стихах второй половины 1830-х гг., среди которых «Сашка» и «Сказка для детей». Как подчеркивает Э. Герштейн, тематические и структурные

[1] *Отечественные* записки. 1839. №11. С. 160–161.
[2] Там же. 1840. №2. С. 190.

особенности этих повестей «ушли в подтекст» «Героя нашего времени»[1]. Так, например, в поэме из современной жизни «Сашка» субъект речи выступает одновременно и как действующее лицо, и как повествователь (рассказчик), подобно Печорину, странствующему офицеру и Максиму Максимычу в «Герое нашего времени». Как герой он наделяется определенными биографическими чертами и наиболее полно раскрывается во внефабульных частях поэмы, в которых главными оказываются проблемы его экзистенциального существования. Как повествователь он характеризуется многообразием эстетического отношения к действительности, которое рождается на пересечении лирических, драматических и комических эпизодов и интонаций. В «Герое нашего времени» это эстетическое многообразие связано, как уже указывалось, с системой рассказчиков и многообразием «ролевых масок» Печорина. Наконец, и в поэме, и в романе история жизни главных героев излагается фрагментарно, при этом важнейшая особенность обоих произведений видится в несовпадении хронологии основных фактов биографии обоих героев с хронологией самого рассказывания.

Прозаическая структура повествования в романе Лермонтова определяется во многом ритмом композиционно-речевых форм, риторика которых наиболее детально разработана в «Теории красноречия» (1830) Галича. Как известно, развитие русской теоретико-литературной мысли в этот период шло не только путем «создания различных «опытов» изящного», «но и отражалось в живой практике литературно-художественной критики, которая задавала тон теоретическим исканиям, становясь во главе теоретико- и историко-литературного развития в России первой трети XIX века»[2]. Возможно, именно теоретические труды Мерзлякова, Галича и Плаксина совместно с литературно-художественной критикой русских журналов оказали существенное влияние на романную эстетику Лермонтова. Так, Галич рассматривает роман как синтетический жанр, в котором происходит соединение «всех родов самостоятельной поэзии» и «назидательность относительной (дидактической) поэзии». В содержательном плане роман «в исторической жизни вымышленного или в вымышленной жизни исторического героя дает видеть характер и дух целого человечества, как оно развивается в своих силах при содействии внешних обстоятельств» и принимает на себя «то форму рассказа, то форму разговора, то форму переписки»[3]. В

---

[1] *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 105.

[2] *Гришунин А. Л., Курилов А. С., Николаев П. А.* История русского литературоведения: Учеб. пособие. М., 1980. С. 65–66.

[3] *Галич А. И.* Опыт науки изящного. СПб., 1825. С. 215–216, 219–221.

целом же Галич относит роман к историческому роду сочинений, при этом важнейшими элементами (типами) исторического слога выступают, по его мнению, повествования, описания, характеристики, биографии, анекдоты, надписи, землеописания и истории в теснейшем смысле[1].

Так, в пяти основных частях романа используется автокоммуникативная повествовательная стратегия, реализующаяся в системе «Я – повествование». Характерно, что особенности авторского отношения к описываемым событиям определяются в значительной мере ритмом таких основных композиционно-речевых форм, встречающихся в классической риторике, как повествование, описание и рассуждение (характеристика). Например, во всех частях романа в повествование как речевую форму активно включается диалог, в котором главное внимание уделяется «ходу мыслей» и «характеру беседующих»[2]. Как известно, фабула «Бэлы» и всего произведения в целом начинается с диалога Максима Максимыча и странствующего офицера, при этом, как указывает современная исследовательница, «повествование за пределами вступительного диалога не утрачивает связь с диалогом и распадается на отдельные фрагменты, чередующиеся с репликами слушателя <…> или с отрезками повествования»[3]. Завершается же роман тоже диалогом Максима Максимыча и Печорина о предопределении в новелле «Фаталист». Таким образом, можно сказать, что функция диалогических речевых форм видится не только в организации повествования, но и в раскрытии сложной философской проблематики романа, а также в особой актуализации «театрального» кода в произведении в целом. Конструктивная роль в повествовании отводится письму и анекдоту. Так, письмо и записки выполняют в произведении сюжетообразующую и психологическую (автопсихологическую) функции, как, например, прощальное письмо Веры. Анекдот же изображает, по определению Галича, «отдельное обстоятельство из жизни лица, в каком-либо отношении примечательного или интересного, т. е. изображает его поступок, приключение, отзыв»[4] и передает важнейшие черты личностной и национальной психологии героев, организует фабулу произведения, поддерживает читательский интерес. К числу таких анекдотов относятся похищение Бэлы Азаматом, ночная прогулка Печорина с «ундиной», замысел дра-

---

[1] *Галич А. И.* Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесных наук. СПб., 1830. С. 117–118.

[2] Там же. С. 101.

[3] *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. С. 29.

[4] *Галич А. И.* Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесности. СПб., 1830. С. 124.

гунского капитана по поводу дуэли Печорина с Грушницким, эпизод с карточной игрой Вулича.

Если повествование изображает происшествия, «случающиеся во времени», то описанию принадлежат «явления и перемены в пространстве», поэтому такие формы описания, как пейзаж и интерьер, активно формируют пространственную структуру романа и выступают в функции «связывания раздробленных частей <…> в целое»[1]. Такова, например, роль пейзажных «зарисовок» в «горных» повестях «Бэла» и «Княжна Мери» и «морской» повести «Тамань». Одновременно пейзаж как особая речевая форма обладает в романе и жанрообразующими признаками, мотивирующими, в частности, обращение к жанру путевых записок в первой части произведения и к дневнику во второй. Вместе с тем такая форма описания, как портрет (Печорина, «ундины», Грушницкого, Вернера, Вулича), данный, как и пейзаж, с точки зрения странствующего офицера или Печорина, акцентирует проблему «внутреннего человека» в романе, органично соединяя в повествовании внешнюю и внутреннюю точки зрения.

Наконец, характеристика в этом произведении оформляется по преимуществу через использование внутренних монологов главного героя, для которых значимо «точнейшее изображение лица в известном состоянии души» и который в художественном произведении воспринимается «как часть целого»[2]. Сюда же можно отнести и исповедь Печорина в «Бэле» и «Княжне Мери», выступающую в функции автохарактеристики. Таким образом, можно сказать, что ритм повествования в «Герое нашего времени» определяется динамикой взаимодействия таких композиционно-речевых форм, как собственно повествование, включающее в себя диалог, письмо, анекдот; описание, предполагающее активное использование пейзажа и портрета, и обобщающих характеристик преимущественно в форме внутреннего монолога и исповеди, расположенных, как правило, в конце произведения и подводящих определенный смысловой и эмоциональный итог каждой части. В этом смысле романный ритм повествования, в значительной степени раскрывающий позицию автора, внутренне соответствует лирическому ритму многих стихотворений Лермонтова, основанных, как известно, на изображении определенной мысли или ситуации вначале, затем на ее развитии и итоговом обобщении в конце. Так на уровне ритмико-повествовательной структуры возникает типологическое родство поэзии и прозы Лермонтова.

---

[1] *Галич А. И.* Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесности. СПб., 1830. С. 124.

[2] Там же. С. 98.

Композиция романа тоже рождается на пересечении поэтических и прозаических приемов, основанных соответственно на метафорических и метонимических признаках. Поэтическая (метафорическая) композиция романа организуется по принципу симметрии и включает в себя два предисловия и две части, которые прямо соответствуют хронологии рассказывания[1]. Сюда же можно отнести лейтмотивные образы и эпизоды, а также явление эстетического параллелизма, когда главные персонажи (Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч) раскрываются то как действующие лица, то как рассказчики (повествователи). При этом композиционная и художественная целостность произведения рождается в результате взаимодействия и пересечения нескольких ценностных контекстов: контекста главного героя, который эстетически завершает себя как повествователь в своем журнале; контекст Максима Максимыча, который завершает образ Печорина и собственный образ, выступая в функции рассказчика; контекст странствующего офицера, который завершает образы Печорина, Максима Максимыча и себя как героя, выступая в качестве повествователя; и, наконец, контекст автора, который стремится «обнять и закрыть» контексты всех героев[2].

Композиция же, воспроизводящая события жизни главного героя, отличается, как известно, ретроспективной фрагментарностью, типологически родственной романтической поэме, и выстраивается по прозаическому (метонимическому) признаку, конструктивными «центрами» которой выступают крепость, Владикавказ, Тамань, Пятигорск, Кисловодск, казачья станица. Подобная «двойная композиция» романа не только актуализирует его синтетическую природу, но и объясняет многообразие используемых в нем стилей и жанровых элементов. Такая сложная организация произведения во многом обусловливает и основные особенности его как метатекстуального образования, представляющего собой тип «психологической» циклизации повестей, собранных вокруг одного героя[3]. В этой связи заслуживает внимания факт одновременного выхода в свет в 1840 г. «Стихотворений М. Лермонтова» и отдельного издания «Героя нашего времени». Разнообразные формы выражения авторского сознания в поэтическом сборнике (лирический герой, лирическое «я», повествователь, герой ролевой лирики) эстетически соответствуют как многоликости образа Печорина в романе, так и

---

[1] *Эйхенбуам Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 263–265.

[2] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 31.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 263 –265.

сложившейся в нем системе рассказчиков (повествователей). Поэтому с точки зрения метакомпозиции «Герой нашего времени» «может быть уподоблен не циклу повестей, а лирическому стихотворному циклу», важную роль в котором играет «присутствие главного героя не только как объекта изображения, но и как субъекта, включенного в структуру произведения в качестве элемента, организующего и подчиняющего себе все элементы композиции»[1].

Как видим, диалог поэзии и прозы в романе «Герой нашего времени» объясняется во многом взаимодействием центробежных и центростремительных эстетических тенденций. Каждая из них является смысло- и структурообразующей и активно участвует в формировании поэтической и прозаической художественных моделей мира в прозе Лермонтова.

[1] *Моисеева М. В*. Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творческой эволюции М. Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. С. 16.

Глава 5
ЭТАПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Гоголя рассматривается как характернейшая особенность художественного мышления писателя, получившая наиболее яркое воплощение в его стиле. В нем органично соединились элементы традиционного художественного сознания с сознанием индивидуально-авторским. Разные модели диалогических отношений между поэзией и прозой у Гоголя раскрывают процесс его творческой эволюции от сборников «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» к петербургским повестям и поэме «Мертвые души». Так, поэтическое начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» формируется за счет использования песенных нарративов, обращения к симметричным акустическим и визуальным мотивам эха, отзыва, отражения в воде, через ассимиляцию повестью стихотворных жанров песни и элегии. Прозаическое же начало структурно оформляется через систему рассказчиков и разные типы сказового повествования. В сборнике «Миргород» категория поэтического рассматривается уже не только как эстетическое, но и как онтологическое понятие, помогающее обретению автором и читателем целостного восприятия мира. Как эстетическое же понятие категория поэтического активно формирует повествовательные и жанрово-коммуникативные стратегии сборника, акцентирующие романный потенциал этого произведения. Онтологический смысл петербургских повестей раскрывается через осознание утраченного тождества между героем и миром, что получает воплощение в подчеркнутом несоответствии поэтического способа мышления писателя и прозаического способа организации словесного материала. Отсюда на уровне поэтики наблюдается характерное несовпадение в повестях фабулы и сюжета, истории и наррации, личности и характера героя, «внешнего» и «внутреннего» человека. Диалог поэзии и прозы в поэме «Мертвые души» осмысляется через явление поэтической центрации. Эстетически оно связано с избыточной вненаходимостью автора по отношению к герою, что приводит к активизации авторского присутствия в тексте, повышению его ответственности за судьбу героя, а также раскрывает особенности мифологической, сюжетной, нарративной и жанровой поэтики этого во многом итогового произведения Гоголя.

5.1. ПОЭТИЧЕСКИЕ И ПРОЗАИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н. В. ГОГОЛЯ

Поэтичность прозы Гоголя – явление настолько же индивидуальное, насколько и закономерное. Особый ритм прозы Гоголя, связанный, как указывает Ю. Б. Орлицкий, с упорядочением размеров и ударной структуры синтагм, с использованием разнообразных звуковых и рифменных повторов, инверсий, риторических фигур, среди которых важная роль отводится параллелизмам, во многом определяет своеобразие его прозы как поэтической[1]. По мнению А. Белого, «весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил Гоголь в прозу»[2]. Вместе с тем та линия развития русской прозы, которая осваивалась Гоголем, восходила в своих истоках к прозе Карамзина, Жуковского, А. А. Бестужева-Марлинского. Ее продолжателями уже в первой половине XX века стали А. Белый и А. Ремизов. Вместе с тем истоки прозы Гоголя имеют и более архаичную традицию, связанную и с поэтикой барокко, и с поэзией Г. Р. Державина. Так, характеристики державинского поэтического стиля, данные им в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», воспринимаются как своеобразная автометатекстуальная метонимия прозы самого Гоголя. Ср.: «Гиперболический размах его речи», «остаток сказочного русского богатырства», «дико, громадно все», «весь этот громозд служит на то, чтобы неестественной силою оживить предмет», «глубокие истины изглашаются у него таким голосом, который далеко выше обыкновенного», «его поэтические образы, не имея полной окончательности пластической, как бы теряются в каком-то духовном очертании и оттого приемлют еще более величия», «слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов», «это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми»[3]. Здесь «гоголевские наблюдения над стилем Державина столь плотно ложатся на образ прозы Гоголя, что мнится, сама она строилась по выкройкам державинской оды»[4]. В программной же для писателя «Учебной книге словесности» он определяет поэзию и прозу как «два языка словесности», «две одежды слова», «два слишком отличных рода выражений», «два отдельных рода человеческой речи», которые иногда «врываются в пределы друг

---

[1] *Орлицкий Ю. Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С.142.
[2] *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 1934. С. 5.
[3] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 344, 345, 346.
[4] *Терц Абрам.* В тени Гоголя. М., 2001. С. 255.

друга», и тогда «поэзия может снисходить почти до простоты прозаической и проза возвышаться до величья поэтического»[1]. В этой связи можно сказать о том, что «его собственная проза, возвышаясь до поэзии, не переставала быть прозою и выступала сразу в двух исключающих друг друга значениях – поэзии и прозы»[2] или, иными словами, писатель «превратил прозу в «поэзию-прозу»[3]. Важнейшие особенности прозы Гоголя отчетливо проявились уже в его первом сборнике повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», в котором поэтические и прозаические стратегии повествования оказываются соотносимыми с основными принципами текстообразования.

Как известно, в этом сборнике Гоголя конструктивную роль играют код песни и код рассказывания. Код песни, пения сюжетно и эстетически оформляет лирический и эпический мир «Вечеров». Он включает в себя акустическую образность, представленную через песни и танцы, исполняемые героями повестей, богослужебное пение, «природные» мелодии, песенные эпиграфы. В этом смысле наиболее репрезентативными сюжетными мотивами сборника оказываются мотивы эха, отзыва, раскрывающие свою «звуковую» природу. Ср.: «...изредка крик чайки или звонкий голос перепела *отдается* в степи», «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий *звук* думает выразить веселье? В собственном *эхе* слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему», «*Черт! черт!*» – кричал он без памяти, утрояя силы, и чрез минуту без чувств повалился на землю. «*Черт! черт!* – кричало вслед за ним, и он слышал только, как что-то с шумом ринулось на него» («Сорочинская ярмарка»); «В размышлении шли они все трое, потупив головы, и вдруг, на повороте в темный переулок, разом *вскрикнули* от сильного удара по лбам, и такой же крик *отгрянул* им в ответ» («Майская ночь, или Утопленница»); «…вдруг словно сто молотов застучало по лесу таким *стуком*, что у него *зазвенело* в голове» («Пропавшая грамота»); «Правда ли, что твоя мать ведьма? – произнесла Оксана и *засмеялась*; и кузнец почувствовал, что внутри него все *засмеялось*. Смех этот как будто разом *отозвался в сердце* и в тихо встрепенувшихся *жилах*», «…стук копыт коня, звук колеса *отзывались* громом и *отдавались* с четырех сторон» («Ночь перед Рождеством»); «Но не так худо бились казаки, чтобы можно было заглушить их *удары*. Сердце ее хотело разорваться на части. По всему ее телу слышала она, как *проходили звуки*: тут, тук»; «Слышно только, как глухо шумит внизу

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 397.
[2] *Терц Абрам.* В тени Гоголя. М., 2001. С. 250.
[3] *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 1934. С. 227.

Днепр и с трех сторон, один за другим, *отдаются удары* мгновенно пробудившихся волн»; «Как гром, рассыпался дикий *смех* по горам и *зазвучал* в сердце колдуна, потрясши все, что было внутри его» («Страшная месть»); «*А, голубчик, вот где ты!*» – вскрикнул дед, подсовывая под него заступ. «*А, голубчик, вот где ты!*» – запищал птичий нос, клюнувши котел. <…> «*А, голубчик, вот где ты!*» – заблеяла баранья голова с верхушки дерева. «*А, голубчик, вот где ты!*» – заревел медведь, высунувши из-за дерева свое рыло»; «*Да тут страшно слово сказать*!» – проворчал он про себя. «Тут *страшно слово сказать*!» – пискнул птичий нос. «*Страшно слово сказать*!» – заблеяла баранья голова. «*Слово сказать*!» – ревнул медведь» («Заколдованное место»).

Эстетическая функция этих мотивов, как и родственных им мотивов «двойников», «зеркала», включая сюда и мотив «отражения в воде», мотив сна, видится в простраивании вертикального и горизонтального пространства «Вечеров», формирующих его трехуровневую структуру, восходящую, как известно, к фольклорно-мифологической модели Мирового древа. Другая функция этих мотивов связана с размыканием вещного мира повестей в область трансцендентного. Как справедливо отмечает И. П. Смирнов, «во всех текстах «Вечеров на хуторе близ Диканьки» эмпирическое релевантно в той мере, в какой оно сопряжено с трансцендентным»[1]. Это сопряжение осуществляется на основе поэтического приема эквивалентности, соответствия между «предметом» и «словом», между означаемым и означающим[2]. В этом смысле категория поэтического осознается не только как структурный, но и как текстообразующий принцип «Вечеров», раскрывающий взаимосвязь сюжета и речевой маски повествователя, образа повествователя и типа повествования, взаимосвязь между содержанием и жанровой формой. Этот принцип текстообразования обнаруживает себя, в частности, в дискурсе художественного творчества, искусства, акцентируя внимание на образе автора, исполнителя и на соответствии его «слова» реальному или фантастическому сюжету. Так, в «Ночи перед Рождеством» во время встречи Вакулы с царицей она, обращаясь к автору «Бригадира», говорит: «Вот вам <...> предмет, достойный остроумного пера вашего! – Вы, Ваше Императорское Величество, слишком милостивы. Сюда нужно, по крайней мере, Лафонтена! – отвечал, поклонясь, человек с перламутро-

---

[1] *Смирнов И. П.* Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя: («Вечера на хуторе близ Диканьки») // Психодиахронологика: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 86.

[2] *Женетт Ж.* Поэтический язык, поэтика языка // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 357.

выми пуговицами»[1]. Здесь сюжет, предложенный императрицей Фонвизину, оказывается более органичным для пародирования его в жанре прециозной повести в духе «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена, нежели комического обыгрывания его в бытовой комедии. Появляющийся в эпилоге «Страшной мести» образ старца-бандуриста позволяет прочесть эту повесть как завершение «давнего дела», «страшной были» об Иване и Петро. Ср.: «В городе Глухове собрался народ около старца бандуриста и уже с час слушал, как слепец играл на бандуре… <…> пальцы <...> летали как муха по струнам, и казалось, струны сами играли… <...> «Постойте, – сказал старец, – я вам запою про одно давнее дело» (214). В этой связи не случайно «финал повести становится завязкой и главным трагическим действием, а судьба колдуна, Данилы, Катерины – ее реальным финалом»[2]. Наличие в данном произведении двух субъектов речи (повествователя и слепого бандуриста), двух завязок, двух кульминаций и двух финалов раскрывает важнейшие текстообразующие принципы этой повести, основанные на соотнесенности повествовательного и песенного начал и одновременно на несовпадении происходящих событий и рассказа о них, на несовпадении истории и наррации. Так на структурном уровне осмысляется в этой повести и во всем сборнике соотношение родового и личностного существования человека, «преломление» родового (циклического) и исторического времени в нем.

Поэтические стратегии повествования раскрываются здесь и через трансформацию известных поэтических жанров, фольклорных и литературных, в повествовательной структуре сборника. В данном случае речь идет о песне и элегии. Так, например, элегическими интонациями пронизаны размышления пана Данилы перед битвой с ляхами. Ср.: «О время! время! минувшее время! куда подевались вы, лета мои?» (203). Сюда же можно отнести и описание чувств повествователя и предполагаемых чувств колдуна в «Страшной мести». Ср.: «Пусто во всем мире. Унывно шумит Днепр. Грусть залегает в сердце. Но ведает ли эту грусть колдун?» (199). В традициях пейзажной элегии описано и возвращение Ивана Федоровича Шпоньки в родное имение, когда «почувствовал он, что сердце в нем сильно забилось, когда выглянула, махая крыльями, ветряная мельница и когда <...> показывался внизу ряд верб. Живо и ярко блестел сквозь них пруд и дышал свежестью. <...> Кибитка взъехала на греблю, и Иван Федорович увидел тот же самый старинный до-

---

[1] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 179. В дальнейшем все цитаты в данном разделе даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[2] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 45.

мик, покрытый очеретом; те же самые яблони и черешни, по которым он когда-то украдкою лазил» (226). В данных фрагментах элегический дискурс «сопрягает» значимые отрезки жизненного пути повествователя и героев: жизнь и смерть, детство и зрелость, раскрывая своего рода нетождественное тождество человека самому себе, несовпадение его бытового «я» с его высшим «Я». В результате возникает особая экзистенциальная ситуация, которая на метатекстуальном уровне соотносит судьбу автора с судьбой рассказчиков и персонажей, с одной стороны, и индивидуальную судьбу человека с мировым целым – с другой. Так жанровая и эстетическая категории элегического «вписываются» в миромоделирующую поэтику всего сборника, передавая органическую связь между частью и целым, между искусством и жизнью. Важную роль в первом сборнике Гоголя играют и народные песни, отдельные строки из которых, как известно, используются в качестве эпиграфов к главам «Сорочинской ярмарки», а в качестве сюжетообразующих элементов встречаются в повестях «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть». Кроме того, в тексте «Вечеров» Гоголь неоднократно обращается к образному строю таких поэтических фольклорных жанров, как надгробный плач в речах Пидорки и Петруся, плач-причитание Катерины над телом пана Данилы и причитания панночки о своей судьбе. Плач-причитание становится у Гоголя «организующим центром особой разновидности монолога, обращенного и направленного или к непосредственному слушателю, или к судьбе»[1], который вместе с украинскими народными песнями передает национальный мирообраз повестей с свойствнным для них песенным изображением характеров, быта и истории.

Также поэтическое начало связано с формированием вокруг сборника определенного пародийно-полемического контекста. Как известно, Гоголь активно использовал в тексте «Вечеров» отдельные образы и мотивы украинской поэзии, в том числе и переведенной на украинский язык «Энеиды» И. Котляревского, а также реминисценции из стихотворения В. А. Жуковского «Таинственный посетитель» в «Сорочинской ярмарке», из поэмы М. М. Хераскова «Владимир возрожденный» и послания В. А. Жуковского «Подробный отчет о луне» в «Страшной мести»[2]. Сюда же относятся и отзвуки сна Татьяны из романа «Евгений Онегин», изображающие дьявольскую нечисть в «Вечере накануне Ива-

---

[1] *Еремина Л. И.* О языке художественной прозы Н. В. Гоголя: (Искусство повествования). М., 1987. С.117.

[2] «*Сорочинская* ярмарка», «Страшная месть»: комментарии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 710, 821, 823.

на Купала», «Пропавшей грамоте», «Заколдованном месте», и явные переклички сна Татьяны и сна Шпоньки из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Этот пушкинский «след», как отмечает А. С. Янушкевич, входит в творчество Гоголя «на грани литературной цитаты и жизненной ситуации», акцентируя синтез фантастического и реального в «Вечерах», способствуя «обогащению бытового материала символикой и мифологическим подтекстом»[1].

Поэтическая модель мира, поэтическое мышление как таковое изоморфно мифологическому мышлению с его тождеством «образа» и «слова», совпадением означаемого и означающего. В этой связи структурные элементы мифологического мышления сознательно маркируются Гоголем в тексте «Вечеров», стимулируя «способность к установлению отождествлений, аналогий и эквивалентностей»[2]. Например, в «Ночи перед Рождеством» голова, когда видел Солоху в церкви, «гладил усы, заматывал за ухо оселедец и говорил стоявшему близ его соседу: «Эх, добрая баба! *черт-баба*» (157). Или Чуб, увидев вылезшего из мешка голову, произнес: «Ай да Солоха! Эдакого человека засадить в мешок!.. Вишь, *чертова баба*! А я дурак» (174). Здесь раскрывается подлинное тождество героини самой себе (черт-баба), о котором не догадываются произносящие эти фразы голова и Чуб. Оно оказывается принципиальным и для сюжетостроения повести, и для характерологии всего сборника. В «Ночи перед Рождеством» Вакула, прося у Пацюка помощи от черта, слышит в ответ: «Тому не нужно далеко ходить, у кого черт за плечами» (167). «В «Заколдованном месте» возвратившемуся от нечистой силы деду внук Остап, еще не зная, где он был, задает вопрос: «А куда тебя, дед, *черти дели сегодня?*»(242). Так совершается разворачивание речевой фигуры в сюжет поиска волшебного помощника героем-любовником, который оказывается значимым не только в «Ночи перед Рождеством», но и в «Сорочинской ярмарке», и в «Вечере накануне Ивана Купала», и в «Майской ночи, или Утопленнице», и в инвертированном виде присутствует в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке». Риторический вопрос внука деду трансформируется в сюжет обморочивания нечистой силой героя-простака и становится основным в повестях «Заколдованное место» и «Потерянная грамота».

Принцип тождества и аналогий активно используется автором и при создании новой мифологической образности в «Вечерах». В частности,

---

[1] *Янушкевич А. С.* Заметки о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы. Новосибирск, 2000. С. 83.

[2] *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф – имя – культура // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 542.

к таким образам относится образ любовного объятия, который встречается почти во всех повестях первой части сборника в его сакральном или профанном варианте. Ср.: «… голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!», «…со страхом оборотился он назад и увидел, что дочка его и парубок спокойно стояли, обнявшись и напевая друг другу какие-то любовные сказки», «Вот я уже и не знаю, какого вам еще кушанья хочется, Афанасий Иванович! – отвечала дородная красавица, притворяясь непонимающею. – Разумеется, любви вашей, несравненная Хавронья Никифоровна! – шепотом произнес попович, держа в одной рук вареник, а другою обнимая широкий стан ее» («Сорочинская ярмарка»); «Прижмись ко мне покрепче! – говорил парубок, обнимая ее <…> и садясь вместе с нею у дверей хаты», «Возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; <…> лес, обнимая своею тенью, бросал на него дикую мрачность», «Расскажи, расскажи, милый, чернобровый парубок! – говорила она, прижимаясь лицом своим к щеке его и обнимая его», «Да тут их целая ватага! – кричала Ганна, вырывясь из толпы парубков, наперерыв спешивших обнимать ее» («Майская ночь, или Утопленница»); «На деда, несмотря на весь страх, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек» («Пропавшая грамота»).

Как справедливо указывает С. А. Гончаров, оппозиция «женского-мужского» начала, представленная в этом образе, находит отражение на всех уровнях текста и воспроизводит структуру космогонических мифов через образ Священного брака[1]. Однако свойственная «Вечерам» двойственность всех компонентов художественного целого позволяет говорить и об эсхатологической составляющей в структуре этого авторского мифа. Так, во второй части сборника образ любовного объятия принимает уже инцестуальный характер, как, например, в повести «Страшная месть». Здесь отец Катерины после примирения с паном Данилой целует ее. Ср.: «Катерина немного вздрогнула, чуден показался ей и поцелуй, и страшный блеск очей» (192). В этой же повести возникает и образ Иуды, вызывающий совершенно определенные ассоциации. Затем образ любовного объятия вытесняется образом несостоявшейся женитьбы, безбрачия героев в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», а в «Заколдованном месте» отсутствует вообще. Как видим, данный об-

[1] *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 54.

раз не только раскрывает симметричность, «зеркальность» художественного мира «Вечеров», но и формирует авторскую модель истории как повторяющихся, возвращающихся циклов, соотносимых с событиями сотворения мира и его разрушения, гибели, а также с православным церковным календарем, включающим «симметричные» праздники Рождества Христова и Рождества Иоанна Крестителя, упоминание светлого воскресения в «Вечере накануне Ивана Купала», «Майской ночи, или Утопленнице», «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке», праздника Покрова Богородицы в «Майской ночи, или Утопленнице», Петрова дня в «Ночи перед Рождеством».

Другие мифологические образы: мачехи-ведьмы, панночки-утопленницы, отца-колдуна – не только раскрывают свою амбивалентную природу, но и выступают своего рода точками «структурного переключения» при переходе от реального мира к фантастическому и обратно. К этой же группе образов относятся и встречающиеся здесь образы пира-битвы, смерти-похмелья, пули-толокна, врага-гостя, являющиеся знаками песенного, былинного стиля и раскрывающие свою номинативно-экспрессивную природу.

Код рассказывания, «живого» слова определяет прозаическую и тесно связанную с ней нарративную структуру «Вечеров». При этом, как указывает Ж. Женетт, прозаическая функция языка основана на произвольности, немотивированности связей между означаемым и означающим, на «несоответствии звучаний и значений»[1]. Эта особенность прозаического мышления наиболее ярко проявляется в таких эпизодах. В «Ночи перед Рождеством» вылезший из мешка голова говорит: «Должно быть, на дворе холодно? – сказал он, обращаясь к Чубу. – Морозец есть, – отвечал Чуб. – А позволь спросить тебя, чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем? – Он хотел не то сказать; он хотел спросить: как ты, голова, залез в этот мешок; но сам не понимал, как выговорил совершенно другое» (174). Или в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» автор так описывает знакомство героя с матерью Сторченко: «Старушка смотрела пристально на Ивана Федоровича, или, может быть, только казалась смотревшею. <...> Казалось, она так и хотела спросить Ивана Федоровича: сколько вы на зиму насоливаете огурцов? – Вы водку пили? – спросила старушка. – Вы, матушка, верно не выспались, – сказал Григорий Григорьевич, – кто ж спрашивает гостя, пил ли он?» (231). Здесь в рамках одного эпизода представлены два типа диалога: внешний и внутренний, произносимый и предпо-

[1] *Женетт Ж.* Поэтический язык, поэтика языка // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 355.

лагаемый, которые не совпадают между собой. Все это не только становится источником комического у Гоголя, но и позволяет воспринимать «прозаический» принцип несоответствия, расподобления как один из структурных моментов, соответствующий самой ситуации рассказывания, звучащего устного слова.

Этот же принцип воспринимается и в качестве текстообразующего. Так, «Вечер накануне Ивана Купала» открывается характерным предисловием от издателя. Ср.: «За Фомою Григорьевичем водилась особенного рода странность: он до смерти не любил пересказывать одно и то же. Бывало, иногда если упросишь его рассказать что сызнова, то, смотри, что-нибудь да вкинет новое или переиначит так, что узнать нельзя» (99). Этот способ «переиначивания», внесения нового, основанный на нарушении существующего ранее тождества, позволяет говорить о «прозаическом» принципе организации текста как одном из основных в цикле «Вечеров».

Как отмечал еще Б. М. Эйхенбаум, «основа гоголевского текста – сказ», который «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций»[1]. Сказ, как известно, обладает двойственной природой: в нем рассказчик выступает не только субъектом речи, но и сам становится объектом изображения. Таким образом, в самой природе сказа заложена изначальная диалогичность, основанная на взаимодействии изображающего и изображаемого слова. Современные исследователи выделяют два типа сказа: характерный и орнаментальный. При этом характерный сказ мотивирован образом нарратора, «чья точка зрения управляет всем повествованием», а орнаментальный отражает «не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок»[2]. Оба этих типа сказа присутствуют в «Вечерах» и моделируют характерную коммуникативную ситуацию – ситуацию коллективного крестьянского досуга, который воспринимается как определенный итог трудового земледельческого года и календарного христианского цикла. Ср.: «…у нас, на хуторах, – говорится в первом предисловии, – водится издавна: как только окончатся работы в поле <...> тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрыпка, говор, шум… Это у нас вечерницы! <...> Бывало, соберутся накануне праздничного дня добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол, – и тогда прошу только слушать» (69, 70).

---

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 309.

[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 190.

Этой коммуникативной модели соответствуют несколько типов рассказчиков: панич в гороховом кафтане, «затейливый рассказчик», по определению пасичника, ориентирующийся на книжное, литературное слово; дьяк Фома Григорьевич, главным в рассказах которого является стихия устного слова; рассказчик, который «такие выкапывал страшные истории, что волосы ходили по голове»; Степан Иванович Курочка; анонимные рассказчики. Так, сказ панича относится к типу орнаментального сказа и используется в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи, или Утопленнице». Отличительная особенность его видится в «резком контрасте «возвышенного» и смешного»[1] , позволяющем сочетать поэтические пейзажи с изображением традиционных персонажей и мотивов украинской вертепной драмы: простоватого мужа, сварливой жены, школьника-семинариста, вора и обманщика цыгана, мотива обвинения в краже самого потерпевшего, а также фольклорных русалочьих мотивов, сказочного мотива мачехи-ведьмы, ветхозаветной и новозаветной образности. В традициях характерного сказа организовано повествование в «Вечере накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте», принадлежащих Фоме Григорьевичу. Повесть «Страшная месть», входящая во вторую часть сборника, оказывается близка к орнаментальному былинному сказу, а «Ночь перед Рождеством», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – к характерному.

Кроме того, в самом тексте повестей появляются свои персонажи-рассказчики: это кум Цыбуля в «Сорочинской ярмарке», дед и тетка деда в «Вечере накануне Ивана Купала», Левко и винокур в «Майской ночи, или Утопленнице», дед в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте», слепой бандурист в «Страшной мести». Этот параллелизм персонажей-рассказчиков организует не только сюжетную и повествовательную структуру «Вечеров», но и выстраивает иерархию рассказчиков и слушателей в рамках всего сборника. И здесь важную роль играет поэтический принцип «симметрии», эквивалентности, который дополняется центробежными прозаическими тенденциями, связанными с «диалогизованным» словом персонажей – рассказчиков, отдельных рассказчиков, издателя Рудого Панька и автора. Так оформляется сложная «логоцентрическая» структура всего сборника, в которой многочисленные рассказчики наделяются, по словам Г. А. Гуковского, своим «речевым образом».

Повествовательное поле «Вечеров» создается во многом за счет взаимодействия характерного и орнаментального сказов, и ведущим

---

[1] *Самышкина А. В.* К проблеме гоголевского фольклоризма: (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») // Русская литература. 1979. №3. С. 70.

принципом здесь выступает принцип смены картин. По аналогии с «Ганцем Кюхельгартеном», жанр которого определяется Гоголем как «идиллия в картинах», повествование в «Вечерах» можно определить как повествование в «речевых картинах». Однако сам принцип «картинности» подразумевает теперь не только последовательную смену рассказчиков и рассказываемых ими историй, но и взаимопроникновение внефабульного и фабульного, поэтического и прозаического начал, повествования в отдельных повестях и метаповествования. Можно сказать, что в известном смысле принцип нанизывания «речевых картин» выступает основой словесного «орнамента» и композиционной основой таких сборников Гоголя, как «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески»[1].

Сказовое повествование в «Вечерах» оказывается неотделимо от категории читателя, и в этом смысле оно активизирует риторическую природу художественных текстов Гоголя. Речь идет о «декларированной» соотнесенности в тексте плана содержания и плана выражения, которые описываются с помощью различных тропов и речевых фигур. Ср., например, в «Заколдованном месте»: «Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит; ей-богу, обморочит!». Данный фрагмент текста и основной сюжет повести связаны метафорически и представляют собой способ «разворачивания» метафоры в сюжет. Риторическая взаимосвязь в тексте отдельных повестей, отношения между которыми основаны на метафорических и метонимических принципах, а также на принципе антитезы, раскрывает циклическую природу сборника. В нем все повести на концептуальном уровне описывают «фундаментальное положение человеческого рода между двумя «безднами». Одна грозит ему из прошлого (погружение в хтонический мир подземной и прачеловеческой нечисти); вторая – из будущего (разрушение родового «тела» на одиночные и погибающие поодиночке частицы)»[2]. Это состояние мира писатель переживал как «драму собственного естества»[3]. В этом смысле риторический дискурс не только определяет важнейшие особенности прозы Гоголя в разные периоды его творчества, но и оказывается вовлечен в сам процесс сюжетостроения, циклообразования и формирования концептов авторской художественной картины мира.

---

[1] *Мароши В. В.* «Плетение словес» в жизнетворчестве и поэтике Гоголя // Н. В. Гоголь и славянский мир: русская и украинская рецепции: Сб ст. Томск, 2007. Вып. 1. С. 160–174; *Он же*. «Плетень» как пространственный мотив и автометатекстуальная метонимия в прозе Гоголя // Н. В. Гоголь и славянский мир: русская и украинская рецепции: Сб. ст. Томск, 2008. Вып. 2. С. 171–178.

[2] *Иваницкий А. И.* Об эволюции роли риторики в гоголевской фабуле // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Сб. докл. М., 2002. С. 67.

[3] Там же. С. 75.

Основная стратегия текстообразования в «Вечерах» связана, с одной стороны, с превращением рассказа в письмо. Так, Рудый Панько не только сам рассказывает («Меж ими, статься может, найдете побасенки самого пасичника, какие рассказывал он свои внукам») (71), но и слушает рассказываемые истории, записывает их, готовит к изданию, осуществляя тем самым единство рассказывания и письма («Лишь бы слушали да читали, а у меня, пожалуй, лень только проклятая рыться, наберется и на десять таких книжек») (71). Ситуация письма неоднократно воспроизводится и в самих повестях, включая сюда записку панночки, грамоту вельможного гетьмана царице в первой части, «листы в казацкое войско», которые пишет пан Данило, письма Василисы Кашпоровны и Ивана Федоровича Шпоньки во второй части. Также важно упоминание о некоем пишущем господине, который «выманил у Фомы Григорьевича эту самую историю» и который, подобно другим «писакам», выпускает «книжечки не толще букваря каждый месяц или неделю», и о Степане Ивановиче Курочке, который списал свою повесть в тетрадку для Рудого Панька[1]. Наконец, сам издатель выступает не только как записывающий, но и как пишущий человек в двух «Предисловиях» к обеим частям сборника и в отдельных предисловиях-экспозициях к «Вечеру накануне Ивана Купала» и к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке». Как видим, ситуация письма «прочитывается» как способ присутствия героя в бытии, «означивания» себя в нем. Кроме того, ситуация письма сюжетно мотивируется реальной и мнимой утратой памяти некоторыми героями (Петрусем, пани Катериной, Григорием Григорьевичем Сторченко) и слабой памятью издателя-рассказчика («Нужно вам знать, что память у меня, невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, все одно. То же самое, что в решето воду лей») (219).

С другой стороны, на уровне читательской рецепции наблюдается обратный процесс: превращение письма в рассказ, в «живое» слово говорящего, обращенное к читателю-слушателю. И здесь важная роль отводится иерархии рассказчиков, обладающих «своим» словом и «своим» сказом: Рудому Паньку, паничу в гороховом кафтане, Фоме Григорьевичу. Система рассказчиков в «Вечерах» выстраивается на основе прозаического принципа «расподобления», преломления авторского «я» в множестве других «я», что формирует подвижную логоцентрическую структуру всего сборника. Сходные тенденции наблюдаются также в использовании и трансформации Гоголем при работе над «Вечерами»

---

[1] *Гончаров С. А.* Дефектный текст и странный персонаж Гоголя в контексте русской прозы: статья первая // Н. В. Гоголь и славянский мир: русская и украинская рецепция: Сб. ст. Томск, 2007. Вып. 1. С. 146–159.

различных источников: фольклорных, литературных, исторических, этнографических, в том числе и писем М. И. Гоголь к сыну, выписки из которых были внесены писателем в «Книгу всякой всячины» и частично вошли в основной текст.

Таким образом, в «Вечерах» «статус *действительности* обретало само *рассказывание*, наделенное способностью не копировать события, а воссоздавать их»[1], то есть становиться аналогом мира. Одновременно сама действительность через множественные «речевые картины» и образы наделялась чертами текста. Так совершается в творчестве Гоголя процесс создания особого текста-мира, в котором конструктивную роль играют поэтический и прозаический принципы повествования и текстообразования.

5.2. КАТЕГОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО КАК СПОСОБ ТРАНСФОРМАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ ПОВЕСТЕЙ В СБОРНИКЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МИРГОРОД»

Категория поэтического, несомненно, играет очень важную роль в художественном мире Гоголя. Поэтическое начало в прозе писателя активно участвует как в создании целостного художественного образа и мирообраза, так и в оформлении той особой «вертикали смыслов», о которой пишут современные исследователи[2]. Поэтическое начало в творчестве Гоголя оказывается внутренне системным и «пронизывает» различные уровни художественной структуры произведения. Предметом нашего рассмотрения в данном разделе становится художественное повествование, в котором поэтические принципы играют определяющую роль.

Категория повествования рассматривается здесь как важнейший содержательно-структурный элемент художественного произведения, благодаря которому осуществляется как рассказ о событиях, так и событие самого рассказывания. В этом смысле конструктивная роль поэтических приемов в изображаемом и повествуемом мире сборника «Миргород» оказывается разнофункциональной.

Поэтические приемы в изображаемом, событийном мире «Миргорода» формируют особую парадигматическую структуру, основанную на принципе внутритекстуальной и межтекстуальной эквивалентности,

---

[1] *Акимова Н. Н.* Булгарин и Гоголь: (Массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя) // Русская литература. 1996. №2. С. 17.

[2] *Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность: Сб. ст. М., 1985. С. 100.

возникающей на различных уровнях художественного целого: на уровне отдельных образов, мотивов, повторяющихся сюжетных ситуаций[1]. Так, семантическими и одновременно пространственными центрами всего сборника являются образы дома и храма, встречающиеся в каждой повести и объединяющие бытовую и метафизическую реальность в их взаимовозрастающей дополнительности. Например, описание «низенького домика» Товстогубов «с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущею вокруг всего дома»[2], их усадьбы и церкви с оградою раскрывает концентрический принцип моделирования художественного пространства автором, который в контексте всего сборника получает особый эстетический смысл[3]. Подобным же образом описывается Сечь с предместьем и осада казаками города Дубно, когда «запорожцы, протянув вокруг всего города в два ряда свои телеги, расположились так же, как и на Сечи, куренями» (II, 79). «Кольцеобразная топография», по выражению Ю. М. Лотмана[4], сохраняется и при описании хутора сотника и церкви в «Вие». Ср.: «Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни деревца и открывалось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга. Три козака взошли вместе с Хомою по крутой лестнице на крыльцо и вступили в церковь» (II, 192). Тот же принцип наблюдается и при описании дома Ивана Ивановича, вокруг которого «со всех сторон навес на дубовых столбах», зеркально повторяющийся потом при описании дома Ивана Никифоровича, перед которым «охорашивалось крылечко с навесом на двух дубовых столбах» (II, 217). Важно отметить, что пространственный вектор при описании дома получает главным образом центробежную направленность, при описании же церкви, напротив, центростремительную, что на языке художественной топографии может выражать диалектику личностных и сверхличностных императивов, определяющих во многом поведение главных героев «Миргорода».

Итак, можно сказать, что образы дома и храма, составляющие основу художественной парадигматики «Миргорода» и описанные как тождественные концентрические пространства с разной векторной направ-

---

[1] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 65–92; *Он же.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 11–35.

[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1966–1967. Т. 2. С. 7. В дальнейшем все цитаты из художественных текстов даются по этому изданию указанием в скобках тома и страницы.

[3] *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 251–293.

[4] Там же. С. 267.

ленностью, оказываются во многом изоморфны авторской художественной модели мира. Отличительная особенность ее видится в том, что мир получает свою завершенность только во взаимодействии части и целого, при этом и часть, и целое преобразуются в свете избытка антропоцентрического видения автора. В контексте же всего сборника взаимодействие части и целого оказывается во многом изоморфно отношениям автора и повествователя, где автор выполняет главным образом кумулятивную и миромоделирующую функции, а повествователь – смысло- и жанрообразующую.

Важная роль в формировании поэтической структуры «Миргорода» отводится также повторяющимся мотивам, среди которых особенно значимым оказывается, как и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», мотив эха. Ср., например, описание дневной и ночной степи в «Тарасе Бульбе»: «Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей *отдавался* бог весть в каком дальнем озере», «Иногда слышался из какого-нибудь уединенного озера крик лебедя и, как серебро, *отдавался* в воздухе» (II, 53). Здесь визуальный образ степи дополняется акустическим образом эха, который к тому же берет на себя функции моделирования образов художественного пространства. Во многом благодаря этому образ степи трансформируется в целостный мирообраз явленной человеку красоты, при восприятии которой обнаруживается характерное совпадение точек зрения автора, повествователя и главных героев данной повести. Также мотив эха в «Тарасе Бульбе» передает эпическое единство казаков, мира природы и вещного мира, в котором сохраняющаяся иерархия не препятствует их естественному «диалогу». Ср.: «Со всех сторон из травы уже стал подыматься густой храп спящего воинства, на который *отзывались* с поля звонкими ржаньями жеребцы, негодующие на свои спутанные ноги»; «Глухо *отдавалась* только конская топь да скрып иного колеса, которое еще не расходилось или не было хорошо подмазано за ночною темнотою» (II, 82, 120). Такой же отзывчивостью и обращенностью к человеку наделен и мир детства в «Вие», когда «звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла, вставленного в маленькие окна, и стекло *отвечало* почти тем же звуком» (II, 166). В противоположность такому состоянию мира утрата человеком духовной опоры описывается повествователем как чувство богооставленности, что передается через минус-прием, через акцентированное отсутствие этого мотива. Так, голос Хомы Брута в ночной церкви звучал «одиноко, *без эха*, сыпался <…> густым басом в совершенно мертвой тишине и казался несколько диким даже самому чтецу» (II, 194).

Трансформацией мотива эха может служить лексический повтор, как, например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Ива-

ном Никифоровичем». Ср.: «Как же вы, в самом деле, Иван Иванович, даете за ружье *черт знает что такое*: свинью! – Отчего же она – *черт знает что такое*, Иван Никифорович? – Как же, вы бы сами посудили хорошенько. Это таки ружье, вещь известная; а то – *черт знает что такое*: свинья!» (II, 220–221). Здесь трижды повторенная одна и та же фраза в смысловом отношении не только не оказывается тождественной самой себе, но как будто служит выражением не вполне осознаваемого Иваном Никифоровичем противопоставления героики и быта, высокого и низкого в системе человеческих ценностей. Через сатирически трансформированный мотив эха этот диалог передает закрытость «я» по отношению к другому «я» и, как следствие, неспособность героев к рефлексии, к изменению, к осознанию своего места в мире. Отсюда и конфликт между ними представляется неразрешимым. Противоположные функции выполняет этот же мотив в «Тарасе Бульбе». Ср.: «Так *за веру*, пане-братове, *за веру*! – *За веру*! – загомонели все, стоявшие в ближних рядах, густыми голосами. – *За веру*! – подхватили дальние; и все, что ни было, и старое и молодое, выпило *за веру*. – *За Сичь*! – сказал Тарас и высоко поднял над головою руку. – *За Сичь*! – отдалося густо в передних рядах. – *За Сичь*! – сказали тихо старые, моргнувши седым усом; и, встрепенувшись, как молодые соколы, повторили молодые: – *За Сичь*! И слышало далече поле, как поминали козаки свою *Сичь*» (II, 122–123). В этом отрывке представлено эпическое единство героев с родовым целым и с миром, основанное на хоровой идеологии, на тождественности и неслиянности части и целого. Этот же мотив обладает и явными миромоделирующими свойствами, раскрывая взаимосвязь акустической образности с категорией художественного пространства.

Поэтические приемы в изображаемом мире «Миргорода» представлены и через параллелизм отдельных сюжетных ситуаций, как, например, ситуация, связанная с невозможностью героя продолжать свою речь. Эта ситуация фиксирует «переключение» повествования из внешнего плана во внутренний, актуализируя семантику невыразимого как внутренней речи, как речи, становящейся поступком. Сюда относятся прерывающаяся слезами речь Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны и незаконченная речь матери, благославляющей своих сыновей в «Тарасе Бульбе». Ср.: «Пусть хранит вас… божья матерь… Не забывайте, сынки, мать вашу… пришлите хоть весточку о себе…» – Далее она не могла говорить» (II, 45). Это и невозможность говорить Андрия в момент встречи с прекрасной полячкой в осажденном городе, когда «он хотел бы выговорить все, что ни есть на душе <…> – и не мог. Почувствовал он что-то заградившее ему уста: звук отнялся у слова» (II, 95); и нежелание Хомы Брута рассказывать о том,

что было ночью в церкви, и выразительные позы вместо слов в повести о двух Иванах.

Поэтическое начало в сборнике «Миргород» предполагает и развертывание отдельной речевой формулы, речевой фигуры в сюжет, как, например, в «Вие», когда Хома Брут, обращаясь к старухе, говорит: «Умилосердись, бабуся! Как же можно, чтобы христианские души пропали ни за что ни про что?» (II, 172). Здесь фраза о пропавшей ни за что христианской душе получает затем окончательное сюжетное воплощение в финале повести. То же можно сказать и о пословице: «Скачи, враже, як пан каже!», которую произносит Хома в разговоре с отцом панночки. Рассуждения же повествователя в «Тарасе Бульбе» о том, что «не сойтись пылкому юноше с старцем. Другая натура у обоих, и другими очами глядят они на то же дело» (II, 81), выполняют прогностическую сюжетную функцию, связанную с будущим предательством Андрия и неразрешимостью исторического конфликта между отцом и сыном. Сходную функцию выполняет и сравнение серой кошечки Пульхерии Ивановны, которую подманили дикие коты, с глупой крестьянкой, которую так же подманивает отряд солдат, в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В последней повести эта ситуация получает зеркальное отражение в иске Ивана Никифоровича, где говорится о том, что Иван Иванович «происхождения весьма поносного: его сестра была известная всему свету потаскуха и ушла за егерскою ротою, стоявшею назад тому пять лет в Миргороде» (II, 240).

Итак, можно сказать, что парадигматическое начало в сборнике «Миргород» формируется во многом за счет метафорического поэтического принципа, воплощенного на разных уровнях организации художественного целого. Вместе с тем и метонимический поэтический принцип, оформляющий синтагматическую структуру всего произведения, также получает воплощение в изображаемом мире и наиболее выразительно представлен в широко известном примере о «поющих дверях» в «Старосветских помещиках», в описании степи в «Тарасе Бульбе» и июльской ночи в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Не случайно лиризм прозы Гоголя, как и прозы Пастернака, «пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности»[1]. Одновременно метонимический принцип воспринимается на другом уровне повествовательной структуры, связанном уже с событием самого рассказывания, как важнейший поэтический способ завершения художественного события автором.

---

[1] *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 329.

Как известно, с помощью категории повествования организуется и событие самого рассказывания, оформляющееся через диалог повествующего субъекта с адресатом-читателем, в результате которого произведение изображает и оценивает свой предмет. При этом основная функция субъекта высказывания, организующего повествование, определяется его положением «на границе», соединяющей вымышленную действительность с действительностью автора и читателя. Категория повествования в этом случае оказывается тесно связанной с дискурсивной природой литературной деятельности и включает в себя различные коммуникативно-повествовательные стратегии, раскрывающие эстетическое единство автора, героя и читателя.

Так, особенность «речевой маски» повествователя в первой и в последней повестях «Миргорода» определяется тем, что он находится одновременно и вне, и внутри изображаемого события, выступает в одно и то же время и субъектом действия, и субъектом рассказывания, отсюда и повествование в обеих повестях ведется от первого лица. Особенность такой автокоммуникативной модели повествования, реализующейся через систему «Я» – «я», в которой повествователь и читатель мыслятся как одно и то же лицо, видится в том, что в ней в результате акта художественной коммуникации происходит изменение ценностной позиции повествователя, подобно тому, как это происходит в стихотворении с лирическим героем. В результате в отдельных повестях сборника наблюдается явное несоответствие предмета описания и рассказа о нем, как, например, в «Старосветских помещиках».

Предметом описания здесь, как известно, становится идиллическое изображение жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, однако само событие рассказывания ведется уже в ином эстетическом русле – в элегическом ключе. Эта элегическая «составляющая» самого процесса рассказывания метонимически соответствует изменяющейся позиции главных героев повести, которые в конце произведения переживают состояние рефлексии[1]. Не случайно после бегства серенькой кошечки Пульхерия Ивановна «задумалась», а Афанасий Иванович «хотел победить в душе своей грустное чувство». Так через рефлексию в сознании героев происходит их самоопределение, тесно связанное с отношением к «другому», через переживание смерти «другого» осуществляется ими осознание своей тождественности этому «другому». Поэтому идиллическое завершение повествователем образов героев дополняется уже элегической рефлексией самого повествователя («Но повествование мое

[1] *Хомук Н. В.* «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя: к проблеме антропоцентричности художественного мира // Русская повесть как форма времени: Сб. ст. Томск, 2004. С. 123–143.

приближается к весьма печальному событию»), эстетически объединяющей его с героями и в то же время позволяющей ему занять положение «на границе» изображаемого и повествуемого миров. Однако такое преобразование идиллического начала в элегическое в «Старосветских помещиках» совершается уже в сознании автора, который с позиции вненаходимости эстетически завершает и образы героев, и образ повествователя, представляя их субъектами этического выбора и поступка и тем самым сближая их с героями притчи. Отсюда в контексте всего сборника, ориентированного в своем метасюжете на передачу автором различных состояний мира в их динамике, эта повесть приобретает черты притчевости. Так через эстетические категории идиллического, элегического и коммуникативную стратегию притчи раскрывается диалектика взаимоотношений героя, повествователя, автора и читателя в этой повести.

В повести же о двух Иванах автокоммуникативная стратегия повествования направлена на трансформацию драматического в сознании героев эпизода их жизни, в котором они выступают как субъекты обнаружения себя в мире, в выразительное сатирическое повествование, «когда сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к самоотрицанию»[1]. Вместе с тем в повести наблюдается некая общая черта, объединяющая повествователя и героев. Не случайно повествователю стало «скучно на этом свете», как ранее «сделалось очень скучно» Ивану Ивановичу. Эта этико-мировоззренческая позиция повествователя не только сближает его с героями повести, но и переводит конфликт произведения в особую пространственно-временную плоскость, в которой смысловыми центрами выступают «тот свет», «этот свет» и время «второго пришествия». Ср.: «… достанется вам на *том свете* за богопротивные слова»; «Увидите: нашпигуют вам на *том свете* язык горячими иголками за такие богомерзкие слова», – говорит Иван Иванович Ивану Никифоровичу; «Скучно на *этом свете*, господа!»; «Господь с вами, Иван Никифорович, когда же вы будете стрелять? Разве по *втором пришествии*» (II, 218, 222, 266, 219). Таким образом, «комическая коллизия ссоры двух приятелей <…> оказывается незначимой в свете <…> катастрофического процесса необратимого старения миргородского земного рая и его казавшихся бессмертными обитателей»[2]. Однако это эсхатологическое мироощущение получает свою эстетическую завершенность уже на уровне

[1] *Тюпа В. И.* Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные термины и понятия. М., 1999. С. 473.

[2] *Иваницкий А. И.* Об эволюции роли риторики в гоголевской фабуле // Н. В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Сб. докладов. М., 2002. С. 70.

автора и органично вписывается в общую художественную концепцию «Миргорода», которую можно обозначить как «ностальгию» одинокого личного существования по родству со сверхличным, «ностальгию» «города» по «миру»[1]. Не случайно для передачи всей сложности эстетических отношений в этой повести, когда сатирический модус художественности переводит драматическую ситуацию ссоры двух героев в псевдодраматическую, автор использует повествовательные стратегии анекдота и притчи, органично совмещая неожиданные, комические ситуации анекдота с общей риторикой сюжета, когда ссора двух героев теряет всякий смысл на фоне всеразрушающего действия времени.

Если обратиться теперь к повести «Тарас Бульба», то преобладающее в ней эпико-героическое изображение событий во многом трансформируется трагическим типом художественности, когда перед лицом изменяющегося времени главный герой оказывается шире той первоначальной роли, которая была отведена ему в существующем миропорядке. «Трагичность Бульбы, – как отмечает Н. В. Хомук, – заключается в том, что через историческое время развитие разных сторон целостного эпического образа ведет к их расщеплению и самоотрицанию перед прозаическим миром, который и выражает ход времени»[2]. Трагическое столкновение героя с историческим временем, активизирующее в нем экзистенциальные настроения, усиливается через ощущаемое присутствие в повести лирического начала, восходящего, в частности, к песенной традиции изображения истории. О песне как возможном источнике реконструкции и эстетического изображения истории говорит и сам повествователь. Ср.: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах, уже не поющихся более на Украйне бородатыми старцами-слепцами в сопровождении тихого треньканья бандуры, в виду обступившего народа; во вкусе того бранного, трудного времени, когда начались разыгрваться схватки и битвы на Украйне за унию» (II, 37). Присутствующее здесь ностальгическое чувство повествователя в определенном смысле коррелирует с настроениями главного героя, когда после ранения «оглянулся он <…> вокруг себя: все новое на Сечи, все перемерли старые товарищи. Ни одного из тех, которые стояли за правое дело, за веру и братство. <…> … и уже давно поросла травою когда-то кипевшая ко-

---

[1] *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: («Миргород» Н. В. Гоголя). М., 1995. С. 83.

[2] *Хомук Н. В.* Повесть Гоголя «Тарас Бульба»: от эпического мира – к трагическому // Гоголевский сб. СПб.; Самара, 2003. С. 42.

зацкая сила. <…> Напрасно старались занять и развеселить Тараса; напрасно бородатые, седые бандуристы, проходя по два и по три, расславляли его козацкие подвиги. Сурово и равнодушно глядел он на все, и на неподвижном лице его выступала неугасимая горесть» (II, 138–139).

Своеобразным же «прологом» к этой «малой эпопее» Гоголя может служить статья писателя «О малороссийских песнях» (1833), в которой, в частности, автор говорит о том, что «песни малороссийские могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. <…> Это народная история, живая, яркая, <…> обнажающая всю жизнь народа»[1]. Предложенный здесь эстетический взгляд на историю сочетается с подробным описанием военных и бытовых песен. Сам этот принцип, а также сопоставление двух типов фольклорных песен своеобразно преломляются в поэтике «Тараса Бульбы», где эстетический взгляд автора на историю дополняется последовательным чередованием в сюжете военных и бытовых эпизодов, выразительных сцен войны и мира. Как видим, песенно-музыкальная стихия в этой повести не только метонимически сближает героя, повествователя и автора, сопрягает эпический и трагический мир, но и является текстопорождающей. При этом присутствие песенного начала в структуре «Тараса Бульбы» может быть осмыслено как через традиционную фольклорную образность: пира-битвы, поля, коня и всадника, казни, степи, моря, так и через повтор отдельных сегментов текста. Так, в повести трижды описывается ситуация встречи Тараса с сыновьями: сначала в экспозиции, а затем перед убийством Андрия и в момент казни Остапа. Развитие этого мотива размыкает эпическое пространство повествования и переводит его в трагедийный план. Другой известный мотив – прощания героев с матерью – почти зеркально повторяется затем в сцене прощания казаков с Сечью. Ср.: «Когда тронулся табор и потянулся из Сечи, все запорожцы обратили головы назад. «Прощай, наша мать! – сказали они почти в одно слово, – пусть же тебя хранит бог от всякого несчастья!» (II, 75). Этот мотив выполняет сложную амбивалентную функцию в повествовательной структуре произведения. С одной стороны, он усиливает эпическое звучание повести через актуализацию в ней архетипических образов матери и ребенка. С другой – внедрение женского начала в мир заключает в себе потенциальную угрозу для эпической целостности самой Запорожской Сечи. С женским началом внутренне связан и архетипический сюжет инициации, представленный в сцене посещения Андрием прекрасной полячки, когда герою дважды приходится пройти по своеобразному «ла-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 98.

биринту». После первой встречи с нею в Киеве «она кликнула свою горничную, пленную татарку, и дала ей приказание осторожно вывесть его в сад и оттуда отправить через забор. Но на этот раз бурсак наш не так счастливо перебрался через забор: проснувшийся сторож хватил его порядочно по ногам, и собравшаяся дворня долго колотила его уже на улице, покамест быстрые ноги не спасли его» (II, 51). Во время же второй встречи герой попадает в осажденный город через потайной ход, пользуясь услугами «волшебного помощника» – той же пленной татарки.

Лиризм песенного типа, по выражению И. М. Семенко, представлен в повести и через суммарное, недетализированное изображение внутренней жизни героя, как, например, в сцене казни Остапа. Ср.: «Что почувствовал старый Тарас, когда увидел своего Остапа? Что было тогда в его сердце? Он глядел на него из толпы и не проронил ни одного движения его» (II, 154). Также своеобразной трансформацией надгробного причитания, вызывающего ассоциации с балладой Жуковского «Людмила» (1808), является следующий отрывок. Ср. в повести: «Не одна останется вдова в Глухове, Немирове, Чернигове и других городах. Будет, сердечная, выбегать всякий день на базар, хватаясь за всех проходящих, распознавая каждого из них в очи, нет ли между их одного, милейшего всех. Но много пройдет через город всякого войска, и вечно не будет между ними одного, милейшего всех» (II, 127) и в балладе:

Близко, близко ратных строй;
Мчатся шумною толпой
Жены, чада, обручены… <…>
Вот проходит ополченье;
Миновался ратных строй…
Где ж, Людмила, твой герой?
Где ж, твоя, Людмила, радость?
Ах! прости, надежда-сладость:
Все погибло: друга нет (III, 9, 10).

Как видим, во многом благодаря песенной эстетике совершается в повествуемом мире «Тараса Бульбы» соединение героики с трагедийностью. Вместе с тем в этой повести автор активно обращается к жанрово-коммуникативным стратегиям мифологического сказания и жизнеописания, при этом жизнеописание оказывается тесно связанным с биографией героя и выступает в качестве пражанра романа. Все это позволяет автору не только совместить эпопею с романом, но и усилить в повести «романное начало, сообщая ему внутреннее движение и полноту»[1].

[1] *Манн Ю. В.* Мотив и жанр: (К своеобразию повести Гоголя «Тарас Бульба») // Русская повесть как форма времени: Сб. ст. Томск, 2002. С. 142.

Завершение же эстетического события в повести «Вий» осуществлется через категорию трагического. «Появление трагического типа авторского завершения героя в «Миргороде» происходит <…> главным образом в результате усложнения характера, внутренней «эволюции» персонажа»[1]. Вместе с тем рассказ о событиях ведется в этой повести не только в трагическом, но и в комическом ключе. Комическое повествование связано в основном с бытовыми эпизодами повести, трагическое же – с фантастическими. И если комический модус фиксирует изначальное несовпадение в главном герое лица и маски, внутреннего и внешнего, то благодаря трагической модальности этот конфликт переводится в другую плоскость и передает уже столкновение героя с бытием, когда в нем «постепенно появляется избыточность личного начала, что и приводит к противоборству в душе персонажа двух различных «миропорядков», тяготеющих к противоположным полюсам»[2]. Можно сказать, что в этом произведении автором создается амбивалентная художественная картина мира, преломляющаяся как через характерную внутреннюю «двубытийность» главного героя, так и через образ ведьмы, которая одновременно «является и частью нечистой силы, и носительницей несравненной, притягательной красоты»[3]. Не случайно с образом прекрасной ведьмы связан в повести мотив соблазна, который впоследствии станет особенно значимым в «Петербургских повестях»[4].

Показательно, что к этому произведению автор дает следующее примечание: «Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как и слышал» (II, 165). Называя «Вий» «народным преданием», подчеркивая простоту своего рассказа, автор актуализирует в нем сказочное начало, для чего использует демонологические образы, а также широко распространенный в фольклоре сюжет встречи жениха с мертвой невестой и трехкратный мотив испытания героя. В этом смысле значимыми для данной повести, как и для «Тараса Бульбы», оказываются коммуникативно-повествовательные стратегии мифологического сказания и жизнеописания. Важно отметить, что в жизнеописании акцентируется особое внимание на категории судьбы, отражающей этапы становления «мира в герое и

---

[1] *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: («Миргород» Н. В. Гоголя). М., 1995. С. 60.

[2] Там же.

[3] *Осадчая Л. А.* Риторическая природа художественного дискурса в повестях Н. В. Гоголя («Миргород», «Петербургские повести»): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2003. С. 16.

[4] Там же.

через героя»[1]. О значимости романного начала свидетельствует и формирующаяся в повести система рассказчиков, которая включает в себя рассказ Спирида про псаря Микиту и рассказ Дороша про Шепчиху. Эта своего рода «малая циклизация» внутри одной повести соотносится с общими принципами циклизации всего сборника, в котором эстетические отношения между героем, повествователем и автором, основанные на метонимическом принципе, воспринимаются уже как своеобразная модель самого мира, как универсум, основанный на законе взаимовозрастающего дополнения части и целого. Заключительный же эпизод повести, передающий разговор богослова Халявы с философом Тиберием Горобцом, сообщает ей черты притчевости, в которой частный сюжет о гибели философа Хомы Брута проецируется на вечный сюжет поединка божественных и демонических сил, разворачивающегося одновременно и в пространстве истории, и в пространстве человеческой души и сознания.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить, что метафорический и метонимический поэтические принципы в повествовательной структуре «Миргорода» позволяют писателю создать как на уровне отдельной повести, так и на уровне всего сборника внутренне целостный художественный универсум. Эстетическими центрами этого универсума выступают парадигматически выстраиваемая «вертикаль смыслов» и синтагматически соответствующая ей «горизонталь событий». В этом плане поэтические принципы в «Миргороде» обладают внутренней системностью, которая во многом обусловливает специфику его художественной образности, эмоциональное и эстетическое единство героев, повествователей и автора, представленное такими типами художественности, как идиллика, элегизм, героика, трагизм, комизм, сатира. Можно сказать, что категория поэтического в этом сборнике является определяющей не только в организации его повествовательного мира, в моделировании его пространственной и временной структуры, но и приобретает одновременно субстанциально-мировоззренческий характер, направленный на обретение изначальной целостности мира, на преодоление присутствующих в его философском сюжете дуализма таких миросозерцательных категорий, как дух/материя, жизнь/смерть, любовь/ненависть, внешнее/внутреннее, высокое/низкое и др. Все это в целом «способствует онтологизации и философизации каждой повести-притчи в «Миргороде»[2]. Встречающиеся же здесь разнообразные жанрово-коммуникативные стратегии, среди которых важная роль отводится мифоло-

---

[1] *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 37.

[2] *Хомук Н. В.* «Миргород» Н. В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. Томск, 2007. С. 3.

гическому сказанию, притче, анекдоту и жизнеописанию, раскрывают романный потенциал этого произведения, служащий своего рода прологом к повестям третьего тома и эпической поэме «Мертвые души».

5.3. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И ПРОЗАИЧЕСКОГО НАЧАЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ Н. В. ГОГОЛЯ

Онтологический смысл петербургских повестей Гоголя видится, на наш взгляд, в осознании утраченного тождества между героем и изменяющимся миром, в осмыслении внутренних законов соответствия/несоответствия динамики героя динамике окружающего мира. На уровне эстетики эта онтологическая проблематика раскрывается через сопряжение поэтического способа мышления Гоголя и прозаического способа организации словесного материала. Отмеченное нами несоответствие между поэтическим типом мышления и прозаическим повествованием у Гоголя на уровне поэтики обнаруживается уже через выраженное несовпадение в петербургских повестях фабулы и сюжета, истории и наррации, характера и личности героя, а также в подчеркнутой незафиксированности, подвижности точки зрения повествователя, о чем уже неоднократно писали многие исследователи. Указанная особенность обладает высоким смыслообразующим потенциалом, обусловливающим уникальную образную систему писателя, или, говоря словами А. А. Потебни, его особую «внутреннюю форму», возникающую через сопряжение «внешней формы» и содержания, текста и кода[1]. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в петербургских повестях Гоголя рассматривается нами на трех структурно-семантических уровнях: на уровне героя, повествователя и автора, которые отражают разную степень завершенности целого в этом художественном произведении.

Для героев петербургских повестей характерно уже отмечавшееся многими гоголеведами несоответствие между «внешним» и «внутренним» человеком, между его лицом и маской, ликом и социальной ролью. По верному замечанию С. Г. Бочарова, «в составе образа Гоголь произвел резкое расчленение, раздвоение: «внешнего нашего человека» <…> он отделил от человека внутреннего. <…> Это разделение в образе и было главным словом гоголевской художественной антропологии»[2].

---

[1] *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 26.

[2] *Бочаров С. Г.* Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 159.

Несовпадение бытового «я» и высшего «Я» героя получает в это время характерное преломление и в биографическом тексте автора, в частности в его письмах к В. А. Жуковскому. Так, в письме, датированном около 4 января 1840 г., писатель обращается через Жуковского с просьбой к друзьям одолжить ему взаймы 4000 рублей на год. «Это, – пишет он, – <…> возвратит на сколько-нибудь меня мне»[1]. В другом письме от 3 мая 1840 г. он просит Жуковского ходатайствовать перед великим князем о получении для него места секретаря при открывающейся в Риме Российской Академии художеств. «Я возвращу тогда себе себя», – заключает Гоголь[2]. Вместе с тем это несоответствие восполняется складывающейся в художественном тексте системой значимых эквивалентностей между вещью, лицом и высшим «другим» началом, по отношению к которому вещь получает определенное духовное измерение, безличностное существование героя смыкается с надличностным, а высший мир приобретает черты материальной осязаемости, воплощенности.

Так, оспины на лице Акакия Акакиевича, который, как известно, был «несколько рябоват», с одной стороны, вызывают целый ряд вещных ассоциаций, к которым можно отнести и заплаты на его шинели, и пуговицы, оторвавшиеся от его панталон, и гроши, регулярно откладываемые «со всякого истраченного рубля» «в небольшой ящичек», и бумажки, которые молодые чиновники сыпали ему на голову. С другой стороны, оспины на лице в известной мере соответствуют и индивидуальным особенностям речи героя, который «изъяснялся большею частью предлогами, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» (III, 143). Наконец, и оспины, и лысина на лбу Акакия Акакиевича оказываются изоморфны той «бесконечной площади», на которой у него сняли шинель. То же соответствие внешнего облика, вещного мира и топоса Петербурга наблюдается и при характеристике Петровича. Отличительная особенность его лица – кривой глаз – получает своего рода зеркальное отражение в принадлежащей ему табакерке с лицом генерала, заклеенным «четвероугольным лоскуточком бумажки». Чтобы посмотреть на новую шинель Акакия Акакиевича, он, «обогнувши кривым переулком», забежал «вновь на улицу» и посмотрел «еще раз на свою шинель, то есть прямо в лицо» (III, 151). Акцентированная в этих фрагментах омонимия между лицом Акакия Акакиевича и «лицом» шинели, а также метонимическая связь между лицом Петровича и петербургским локусом свидетельствуют о характерном взаимоналожении и взаимопроницаемости различных

[1] *Гоголь Н. В.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 168.
[2] Там же. С. 170.

структурно-семантических уровней в петербургских повестях Гоголя, что позволяет говорить об особой подвижности, текучести его мирообраза. Здесь лицо, вещь и город рассматриваются как «три изоморфных «текста», обладающих единой архисемантикой»[1], которые выступают по отношению друг к другу одновременно и референтом, и знаком, а в коммуникативном плане воспринимаются и как сообщение, и как код. Эта особенность художественного мира писателя во многом объясняет и его внутреннюю системность, взаимообусловленность в нем различных уровней, и в то же время их достаточную автономность. Вместе с тем эта взаимосвязь разных структурно-семантических планов в прозе писателя формирует внутри нее особые парадигматические отношения, объединяющие вещественное и духовное, антропологическое и природное, географическое и историческое начало в едином гоголевском Всемире[2] и выступающие в качестве поэтического субстрата петербургских повестей. Не случайно поэтический принцип осмысляется в качестве доминирующего принципа текстопостроения петербургских повестей, основу которого составляет «система разворачивающихся серий параллелей и эквивалентностей: эмпирические реалии (референты) развернуты в цепь знаковых соответствий»[3].

При характеристике героев в этом произведении Гоголь активно использует «живописный» и «сценический» коды, которые находятся между собой в отношениях взаимодополнительности. По замечанию Ю. М. Лотмана, в рассматриваемый нами культурно-исторический период, «взаимная кодировка театра и живописи вырабатывает некоторый доминирующий код эпохи»[4], механизм которого раскрывается через своеобразное «рамочное» обрамление театральных и театрализованных сцен и «живописную» композицию фигур в драматургии и прозе и в то же время через характерную театрализованность, зрелищность живописных произведений, включенных в художественный текст. Так, своеобразие «живописного» кода в петербургских повестях заключается в особом типе письма, раскрывающем трагическое противостояние «внешнего» и «внутреннего» человека, столкновение «внутреннего» человека с «призрачным» обликом Петербурга, в то время как «сцени-

---

[1] *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 125.

[2] Подробнее об этом см.: *Янушкевич А. С.* Философия и поэтика гоголевского Всемира // Вестн. Том. гос. ун-та. 2006. №291, июнь. С. 145–154.

[3] *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 127.

[4] *Лотман Ю. М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства в культурном поведении человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 642.

ческий» код преимущественно акцентирует внимание на их комическом несоответствии и выступает как способ саморазоблачения героев через мнимое самоутверждение. Например, художник Пискарев, который «в одно и то же время видит и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, стоящего в его комнате, или ему представляется его же собственная картина, которую он думает произвесть» (III, 15), обладает особым «внутренним» зрением. И не случайно в облике уличной красавицы ему видятся черты Девы Марии с известной фрески Перуджино «Поклонение волхвов». Этот живописный образ-сюжет соотносится затем с иконами Покрова Пресвятой Богородицы (первая редакция «Портрета») и Рождества Иисуса (вторая редакция «Портрета»), написанными отцом художника Б. Вместе с тем истинная сущность этой красавицы иллюстрируется несколькими эстампами в низеньких окошках магазинов, которые не смеют «показаться среди дня» на Невском проспекте, а также литографированной картинкой «с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта» (III, 79), которую видит в витрине магазина на Невском проспекте толпа, пришедшая посмотреть на нос майора Ковалева. Сюжетно с ней связана и картинка, увиденная в витрине магазина Акакием Акакиевичем, изображающая красивую женщину, «которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой» (III, 152–153). Отметим, что ситуация подглядывания, связанная с присутствием наблюдателя, сообщает обеим картинкам определенные черты сценичности, театральности. Наконец, сцена разувания, представленная на картинке, сюжетно предшествует следующей за ней сцене раздевания Акакия Акакиевича, а сбрасываемый красавицей башмак метонимически соотносится не только с фамилией главного героя, но и выступает своеобразной «живописной» параллелью к его последующей судьбе. Отметим, что впоследствии обе эти картинки «оживают» в сознании Поприщина, который в воображении видит ту скамеечку, на которую «ее превосходительство» «становит, вставая с постели, свою ножку, как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек» (III, 190). Также важно и то, что образ падшей красоты в «Невском проспекте» соотносится с образом «отпадшего ангела», которого в финале первой части «Портрета» рисует Чартков.

Представленное через «живописный» код распадение единого облика героини на небесную и земную Афродиту дополняется здесь образами шума и тишины как необходимого условия восприятия массового и высокого искусства. Если эстампы и картинки выставлены на самых людных местах Петербурга и собирают вокруг себя шумную толпу, то

высокая живопись находится или в Академии художеств, или в храме, и сопутствующая ей «невыразимая тишина» передается и зрителям. Не случайно в «Портрете» при созерцании произведения, присланного из Италии, «невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объяты все, вперившие глаза на картину, – ни шелеста, ни звука; <…> Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною <…> речь умерла на устах его, слезы и рыдания нестройно вырвались в ответ, и он как безумный выбежал из залы» (III, 109). В этом фрагменте акцентируется метафизический аспект тишины и молчания, внутренне связанный с эстетикой невыразимого и передающий особенности художественного творчества Гоголя на рубеже 1830–1840-х гг.

«Сценический» же текст в петербургских повестях передается главным образом через многократное упоминание театра и драматургических произведений. Так, офицеры, подобные Пирогову, в «театре бессменно». «Они особенно любят в пьесе хорошие стихи, также очень любят громко вызывать актеров» (III, 33). Кроме того, поручик Пирогов, как известно, «превосходно декламировал стихи из «Димитрия Донского» и «Горя от ума». Майор Ковалев, будучи в газетной экспедиции, случайно «опустил глаза в низ газеты, где было извещение о спектаклях; уже лицо его было готово улыбнуться, встретив имя актрисы, хорошенькой собою, <…> но мысль о носе все испортила!» (III, 60). О Чарткове, который сделался «модным живописцем», говорится, что после удачно проведенного сеанса он наградил себя «вечерним спектаклем» и вообще старался играть в обществе «роль светского человека». В «Записках сумасшедшего» в записи от 8 ноября Поприщин отмечает: «Был в театре. Играли русского дурака Филатку. Очень смеялся. <…> Я люблю бывать в театре. Как только грош заведется в кармане – никак не утерпишь не пойти» (III, 188–189). Также «сценический» текст оформляется и через мотив зеркала, встречающийся в «Невском проспекте», «Носе» и «Портрете».

Показательно, что оба этих художественных кода объединяются в образе Невского проспекта, который воспринимается и как бесконечный вернисаж, и как гигантские подмостки, где люди являются одновременно и живыми «портретами», и актерами, и зрителями. Вместе с тем «живописное» и «сценическое» начала в петербургских повестях Гоголя выступают не только как языки метаописания, но и как особое художественное пространство, передающее особенности национальных мирообразов повестей третьего тома. В этом смысле характеристика французской нации в отрывке «Рим», которая есть не что иное, как «легкий водевиль», «блестящая виньетка, а не картина великого масте-

ра» (III, 216), позволяет воспринимать столицу Франции Париж как своеобразного «двойника» Петербурга, как его исторический прообраз.

Отличительная особенность петербургских повестей видится в уже отмечавшемся многими исследователями несовпадении фабулы и сюжета, истории и наррации. Как справедливо указывает А. П. Чудаков, в творчестве Гоголя «вокруг основного фабульного вещного ядра <…> создается другая сфера, предметно более разреженная, <…> включающая обширный круг предметов, к фабуле уже отношения не имеющих»[1]. Так, фабульное действие в этом сборнике во многом связано с мотивом превращения. Сюда относятся превращение прекрасной брюнетки в проститутку, носа майора Ковалева – в статского советника, скромного художника Ковалева – в «модного живописца», Акакия Акакиевича – в уличное привидение, Поприщина – в испанского короля Фердинанда VIII. Вместе с тем этот мотив, многократно дублируясь в тексте, порождает целую систему внутритекстуальных соответствий, включая сюда и «фантасмагорию» Невского проспекта в течение одного дня; и превращение Лизы в Психею в «Портрете»; «великого канцлера» – в «великого инквизитора», и всякого рода другие превращения, когда «какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, – и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь» (III, 196) в «Записках сумасшедшего». Сюда же относится и описание уездного города Б. в «Коляске», в котором «стены вместо белых сделались пегими», а покрывающая мостовые дорожная пыль «при малейшем дожде превращается в грязь». Здесь вновь устанавливается система значимых соответствий внешнего и внутреннего облика персонажей с вещным миром и образом города. Вместе с тем через многократно повторяющиеся в текстах мотивы сна и пробуждения совершается своеобразная семантическая деконструкция мотива превращения, лежащего в основе фабульного действия.

Ведущим же мотивом сюжетного развития петербургских повестей выступает у Гоголя мотив преображения, внутренне связанный с оформлением образа пути как индивидуального художественного пространства персонажей. По верному замечанию Ю. М. Лотмана, такие герои петербургских повестей, как Пискарев, Чартков, Башмачкин, Поприщин, «имеют пути, ведущие их от искусства к гибели или от канцелярской бумаги к бунту»[2]. В этом контексте мотив преображения пред-

---

[1] *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность: Сб. ст. М., 1985. С. 272.

[2] *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 285.

полагает обретение человеком особого духовного зрения, которое неотделимо от образов повествователя и автора. Так, уже в «Невском проспекте» панорамные зарисовки Невского проспекта в начале и в конце повести позволяют говорить не только о присутствии в сборнике характерного образа повествователя, но и об изменении его ценностной позиции. Осознание «миражной» сущности главной улицы северной столицы и Петербурга в целом связывается с присущей повествователю наряду с другими точками зрения и телеологической точки зрения, которая находится в глубинной связи с мотивом преображения. На связь с этим мотивом указывают в цикле повестей и особая сакральная хронология и топика, содержащая намек на Благовещение Пресвятой Богородицы, упоминание Вознесенского проспекта и Воскресенского моста в «Носе», Иерусалима в «Портрете» и купола собора Святого Петра в «Риме», а также многократные обращения к образу молнии.

Как известно, молния во всех древних культурах связана с семантикой огня и становится символом сверхъестественной силы. Кроме того, ее небесное происхождение позволяет воспринимать молнию как символ «неземного озарения»[1]. В христианской же культуре молния и связанный с ней божественный свет являются «символическим выражением присутствия Бога»[2] во время откровения Моисею на горе Синай, во время Преображения Господня на горе Фавор и в день Страшного Суда. В петербургских же повестях молния воспринимается прежде всего как символ внутреннего потрясения героя, ведущего его к гибели или воскресению. Так, после встречи Пискарева с прекрасной брюнеткой на Невском проспекте «*молния радости* нестерпимым острием вонзилась в его сердце» (III, 17). Возвращаясь после вечера у помощника столоначальника «в веселом расположении духа», Акакий Акакиевич «даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, *как молния*, прошла мимо» (III, 154). В день, когда Поприщин узнает, что он испанский король, его «как будто *молнией* осветило» (III, 197). В «Риме» после встречи с Аннунциатой на карнавале потрясенный князь говорит себе: «Это *блеск молнии*, а не женщина» (III, 238). Образ молнии получает и эсхатологический смысл, как, например, в описании Невского проспекта, «когда ночь сгущенною массою наляжет на него» и «весь город превратится в гром и *блеск*».

В контексте сюжета преображения воспринимается и травестия имен апостолов Петра, Иакова и Иоанна, присутствовавших, как известно, при Преображении Господнем на горе Фавор. Имена этих апо-

[1] *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 170.
[2] Там же.

столов прочитываются в именах цирюльника *Ивана Яковлевича,* лакея майора Ковалева *Ивана,* двух *Иванов Ивановичей*, хозяина квартиры Чарткова в Пятнадцатой линии Васильевского острова и крестного отца Акакия Акакиевича, а также в отчествах Андрея *Петровича* Чарткова, портного *Петровича,* Авксентия *Ивановича* Поприщина, знакомого штаб-офицерши Подточиной Филиппа *Ивановича* Потанчикова в «Носе» и лошади генерала Аграфены *Ивановны* в «Коляске». В рамках этого сюжета рассматривается и отмеченная М. Вайскопфом в повести «Нос» травестия евхаристии[1], а также травестийное же прочтение притчи о блудном сыне и литургического сюжета воплощения Христа. Не случайно именно в контексте сюжета преображения судьбы главных героев петербургских повестей приобретают черты индивидуального пути. Также благодаря во многом этому сюжету Гоголю удается проникнуть сквозь мир вещей в надвещный мир, «увидеть через вещи нечто субстанциальное, высшее, обрести вневременную общечеловеческую истину»[2].

С сюжетом преображения оказывается глубинно связана и эстетика невыразимого в творчестве писателя, о которой нам уже пришлось говорить в связи с образами тишины и молчания. Эстетика невыразимого, как нам представляется, неотделима в творчестве Гоголя этого периода от категории поэтического. Так, в известной статье «О малороссийских песнях», напечатанной во второй части «Арабесок», писатель противопоставляет «поэзию мысли» – «поэзии звуков», «прозаическому порядку вещей» – «поэзию поэзии». Он пишет: «Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или, лучше сказать, поэзия поэзии»[3]. При этом сама сущность поэтического оказывается неотделима от внутренней жизни народа и наиболее полно раскрывается в народной песне через органический синтез слова и музыки, синтез «музыкальной» поэзии и «говорящей» музыки. Отсюда в малороссийских песнях присутствует «*невыразимая* нежность чувства», а «обыкновенные предметы <…> облекаются *невыразимою* поэзией». Невыразимое здесь воспринимается и как «внутренняя биография человека», и как синоним внутренней жизни народа («этоса»), и как предощущение Другого, высшего начала во мне. Вместе с тем поэзия и проза понимаются Гоголем в «Учебной книге словесности для русского юношества» и как «два языка словесности»: поэтический, «высший язык человеческий» и прозаический, «предающийся естественному ходу мыслей». В основе каждого из

---

[1] *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 322.

[2] *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность: Сб. ст. М., 1985. С. 280.

[3] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 103.

них, по мнению писателя, лежит принцип соответствия «выражающего» «выражаемому», соответствия слова предмету, которое совершается в эстетическом сознании автора. Таким образом, можно сказать, что поэтическое и прозаическое в сознании Гоголя этого периода осмысляются одновременно и как содержательные (ментальные) категории, и как категории языка (речи). При этом поэтическое как содержательная категория оказывается наиболее созвучно понятию невыразимого. В этой связи не случайно, рассуждая в «Учебной книге словесности для русского юношества» о жанре лирической песни, писатель отмечает «преобладание поэтического элемента в глубине славянской души», которое стало «причиною происхождения бесчисленного множества песен в нашей словесности»[1].

О связи категории невыразимого с категорией поэтического, соотносимой с внутренней жизнью души, Гоголь размышляет и позднее, на рубеже 1840–1850-х гг. Так, в письме к В. А. Жуковскому от 28 февраля 1850 г. в ответ на просьбу Жуковского к Гоголю, посетившему весной 1848 г. Иерусалим, прислать «локальные краски Палестины», необходимые ему для работы над «Странствующим жидом», Гоголь пишет: «Друг, сообразил ли ты, чего просишь, прося от меня картин и впечатлений для той повести, которая должна быть вместе и внутренней историей твоей собственной души? Нет, все эти святые места уже должны быть в твоей душе. Соверши же, помолясь жаркой молитвой, это внутреннее путешествие – и все святые окрестности восстанут перед тобою в том свете и колорите, в каком они должны восстать. Какую великолепную окрестность поднимает вокруг себя всякое слово в Евангелии!»[2].

Другой уровень завершения художественной целостности в петербургских повестях связан с категорией повествования. Как верно отмечает В. М. Маркович, «повествование в петербургских повестях стилистически неоднородно и явно неоднородны здесь позиция и облик повествующего лица», «но при этом обилии подобных колебаний гоголевское повествование не распадается на обособленные сферы. Различные повествовательные манеры переходят одна в другую мгновенно и естественно»[3]. Отмеченная исследователем игра нарративными масками и внутренне связанными с ними жанрово-комуникативными стратегиями позволяет не только обеспечить органическое единство всего произведения, но и осмыслить конфликт между историей и наррацией, между изображаемым и повествуемым миром в творчестве Гоголя как продук-

---

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 340.
[2] *Гоголь Н. В.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 230.
[3] *Маркович В. М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 43, 49.

тивную смыслопорождающую ситуацию. Так, все повествование в петербургских повестях организовано, как известно, двумя ведущими жанровыми стратегиями: притчей и анекдотом, которым соответствуют два типа рассказчиков, ведущих «двуединое повествование: один – строгий и точный наблюдатель быта и нравов, другой – фантазер-духовидец. Один – приверженец письменной культуры, другой же знает лишь изустное слово»[1]. Внутри этой обрамляющей пражанровой парадигмы выстраивается другая жанровая градация, включающая в себя черты жития («Портрет», «Шинель»), надгробного слова («Невский проспект», «Шинель») и народной песни (финал «Записок сумасшедшего»); сюда же относятся многочисленные описания, разновидностями которых выступают портрет («Шинель», «Рим»), экфрасис («Невский проспект», «Портрет», «Шинель»), панорамная зарисовка («Невский проспект»), элементы жизнеописания («Портрет», «Шинель»), характеристики отдельных человеческих типов («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Рим») и описания нравов отдельных народов («Рим»). Кроме того, важную роль в петербургских повестях играют жанры проповеди («Невский проспект») и исповеди («Портрет»), а также письма, записок («Нос», «Записки сумасшедшего») и жанр легенды, слухов («Нос», «Портрет», «Шинель»).

Внутренний смысл использования писателем этой разнообразной жанровой палитры видится, с одной стороны, в органическом совмещении в петербургских повестях различных масок повествователя и связанных с ними книжной и устной речи, высокого патетического стиля, сатирических «живых картин» с нейтральным описанием и повествованием. Так рождается в творчестве Гоголя эстетическое соответствие жанра повести, повествования и образа повествователя, которые получают окончательное завершение в рамках всего прозаического цикла. Не случайно в «Учебной книге словесности для русского юношества» автор отмечает характерный универсализм повести как драматическо-повествовательного жанра. Он пишет: «Повесть разнообразится чрезвычайно. Она может быть даже совершенно поэтическою и получает название поэмы <…> Она может быть просто живой рассказ, мастерски и живо рассказанный картинный случай <…> Или же берет с сатирической стороны какой-нибудь случай, тогда делается значительным созданием, несмотря на мелочь взятого случая <…> Иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую

[1] *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 82.

черту условного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта» [1].

С другой стороны, эстетическая функция представленной в петербургских повестях такой энциклопедии жанровых стратегий, многие из которых восходят к традициям классической риторики, видится в размывании истории наррацией, в поглощении изображаемого события событием самого рассказывания. По верному замечанию современного исследователя, «наррация, деконструирующая историю, – таков прием Гоголя в «Петербургских повестях»[2]. Так, основное событие повести «Нос» – бегство и возвращение носа майора Ковалева – предстает как сюжетное развертывание речевых клише: «Черт его знает, как это сделалось», принадлежащего цирюльнику Ивану Яковлевичу, и «Черт хотел подшутить надо мною!» – майора Ковалева. При этом известные «лакуны» в изображаемом мире повести, связанные с похождениями носа, восполняются многочисленными нереализованными сюжетами и сюжетными мотивировками. К ним относятся высказывание Прасковьи Осиповны: «Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся»; вопросы чиновника в газетной экспедиции: «А сбежавший был ваш дворовый человек?», «И на большую сумму этот господин Носов обокрал вас?», а также его рассуждения о Ковалеве как человеке «веселого нрава», который любит в обществе пошутить; замечания частного пристава о том, что «у порядочного человека носа не оторвут». Наконец, это размышления самого Ковалева о том, что «пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною», а также о возможных происках штаб-офицерши Подточиной, которая «решилась его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб», и ее возражение в письме о том, что она вовсе не хотела оставить его с носом. Все эти потенциальные сюжеты вводятся в повествование через жанровые стратегии бытового диалога, газетного объявления, элементов судебной хроники, монолога, письма. Отсюда само изображаемое событие как будто «растворяется» в этих многочисленных повествовательно-коммуникативных стратегиях, постепенно перемещаясь из области истории в область наррации. В итоге описанное в повести событие становится предметом авторефлексии повествователя в заключительной части повести, где он задается вопросом о том, «как авторы могут брать подобные сюжеты».

Применительно к «Носу» функцией рассказывания, кроме повествователя, наделяется и майор Ковалев, рассказывающий в газетной экс-

---

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 408.

[2] *Овечкин С. В.* Конфликт структур: наррация и история в «петербургских повестях» Гоголя // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2005. Вып. 9, №35. С. 228.

педиции о пропаже носа. Письмо представлено здесь различными записками-объявлениями, а также перепиской майора Ковалева со штаб-офицершей Подточиной. Наконец, сама повесть становится еще одним «носологическим» текстом русской литературы, «закрывая пространство присутствия и бытия» и открывая «пространство знака»[1]. Знаком же оказывается «странное происшествие», событие, «поступок» носа, который благодаря своей «инициативности» контрастно оттеняет бессобытийность петербургского мира в целом. Как видим, ситуация рассказывания (голос) переводится в ситуацию повествования (письмо), а повествование, в свою очередь, становится метаповествованием в рамках единого художественного целого (текста). При этом связь носа с поэтикой лица, восходящая к культуре барокко, не только эстетически уравнивает часть и целое, но и сообщает отдельным его частям автономную активность. Так бытие петербургского мира обретает характерные черты знаковости, текстуальности.

В другой повести «Шинель» эстетика барокко преломляется через традиционную проблему соотношения тела и одежды как соотношения «плотского» и «духовного», «внешнего» и «внутреннего», тленного и вечного человека. В художественном осмыслении этой проблемы возникает трансцендентальное восприятие жизни главного персонажа, что отражается и в поэтике голоса, письма и текста. Как известно, речь Акакия Акакиевича отличалась несвязностью, дискретностью, а если «дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы» (III, 143), что в известной мере соответствовало его внешнему облику. Переписывание, копирование им деловых бумаг выступает в функции письма, которое «прорывается» в высшую реальность, когда герой «видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки» и когда улица становилась для него строкой. Можно сказать, что в сознании героя и читателя складывалось своеобразное восприятие города как письма. В этом смысле в контексте всего петербургского цикла повестей письмо Акакия Акакиевича внутренне соотносится с высоким «живописным» письмом, представленным в «Невском проспекте» и «Портрете». Так через ситуацию письма происходит преодоление несоответствия между внешним и внутренним обликом героя, происходит сближение ценностных позиций героя, повествователя и автора. Текстом же повести становится, по словам повествователя, «бедная история наша», история жизни героя, неотделимая от истории шинели. Знаковая же природа «Шинели» раскрывается через ситуацию

[1] *Нуржанов Б. Г.* Бытие как текст. Философия в эпоху знака (Хайдеггер и Деррида) // Историко-философский ежегодник. 1992. М., 1994. С. 181.

преображения «внешнего» человека во «внутреннего», бытового существования в бытийное, преображение слова и письма героя в текст, как эстетически наиболее соответствующий самому акту творения.

В «Невском проспекте» речь Пискарева прерывиста, алогична, ибо он «отвечает часто несвязно, иногда невпопад». Ей противостоит его живопись как письмо. Вместе же речь (голос) и письмо Пискарева трансформируются в его особые «сновидческие» тексты, своего рода «петербургские сновидения», усиливающие в сознании героя контраст «мечты с существенностью». Пирогов же, в отличие от Пискарева, наделен способностью не к письму, а к чтению: чтению уже упоминавшихся произведений Озерова и Грибоедова, газеты «Северная пчела». Объединяющим же обе части в «Невском проспекте» оказывается сам Невский проспект как пространственная и историко-культурная реалия, становящаяся предметом описания, повествования и авторефлексии повествователя, рассуждающего о том, как «дивно устроен свет наш». Знаковая же природа этого текста видится в самом событии искупления, представленном в трагическом (смерть Пискарева), комическом (секуция Пирогова), историко-философском и мифологическом аспекте.

В типологически родственном «Невскому проспекту» «Портрете» возникает особая связь между голосом, письмом и текстом. Здесь нет образа персонифицированного повествователя, зато во второй части имеется рассказчик: художник Б., который включает в свой рассказ и рассказ-исповедь отца. Голос рассказчика во второй части «Портрета» контрастирует сначала с внутренней речью Чарткова, а затем с его «ядовитым словом и вечными порицаниями», которые сменяются «ужасными воплями и непонятными речами». Письмом же в обеих частях повести выступает живопись, включая сюда произведения Чарткова, отца художника Б., других русских и мировых художников. Текстом же повести становится история создания и «вечного» бытия портрета ростовщика как воплощения мирового зла. Наконец, знаком выступает здесь взаимосвязанная цепь событий преступления, покаяния и искупления, восходящих к изначальному противостоянию Бога и Дьявола и получивших отражение в душе и поступках главных героев, а также и в исторической судьбе самого Петербурга.

В «Записках сумасшедшего», в отличие от других повестей петербургского цикла, наблюдается, с одной стороны, характерное несовпадение внешней («никак не слушается язык») и внутренней речи персонажа, а, с другой – слияние внутренней речи и письма, передающее свойственную поэтическому мышлению эквивалентность между бытием и сознанием, между выражаемым и выражающим. «Зеркальной» проекцией такой двойственной ситуации может служить переписка

Меджи и Фидель, которая в болезненном сознании Поприщина характеризуется изначальным несовпадением голоса и письма. Ср.: «Собачонка в это время прибежала с лаем» и «Письмо довольно четкое. Однако же в почерке все есть как будто что-то собачье»; «Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиною» (III, 191, 193). Показательно, что характеристика этой переписки Поприщиным воспринимается в сознании читателей как своего рода автохрактеристика, авторефлексия героя по поводу собственного письма. Знаковая же природа этих записок-текста видится в самой ситуации автокоммуникации, приводящей к вытеснению эмпирического «я» героя («Поприщин! Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!») его высшим «Я» («Фердинанд VIII, король испанский!») и приближающей его к болезненному прозрению в самом себе «внутреннего человека» с особым мессианским предназначением. Вместе с тем письмо Поприщина, как известно, прерывается молчанием («Ничего, ничего, молчание!»). Здесь молчание становится знаком «тайного», невысказанного слова, которое соотносится в тексте с нереализованными сюжетными возможностями в отношениях между героем и директорской дочерью, а также с «тайной» экзистенции героя.

Как видим, важнейшие особенности повествовательной структуры петербургских повестей, рассмотренные через соотношение голоса, письма и текста, не только акцентируют ее логоцентрическую природу, но и ее глубинную связь с прозаической архитектонической формой. При этом доминирующая эстетическая черта прозы как таковой и прозы Гоголя, в частности, видится в активном взаимодействии различных речевых планов: плана автора, повествователя, рассказчика и персонажей. По замечанию современного исследователя, «во взаимоотражении этих речевых планов совершается художественное осмысление и оценка изображаемого» в прозе[1]. Важнейшая особенность повествовательного мира Гоголя связана с тем, что он раскрывается одновременно и в «горизонтальном», синтагматическом плане, и в «вертикальном», парадигматическом. Если «горизонтальное» повествование организует в основном рассказываемое событие, то «вертикальное» – событие самого рассказывания. Отсюда «вертикальное» повествование не только сближает позиции героя, повествователя и автора, обнажая тем самым свою поэтическую природу, но и получает особое мифогенное «измерение».

Рассматривая петербургские повести на уровне завершающей авторской позиции, необходимо отметить организующую роль создаваемого здесь авторского мифа о Петербурге. Эсхатологическая состав-

[1] *Кожинов В.* Проза // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 297.

ляющая этого мифа, о чем неоднократно писали многие исследователи, включает в себя в том числе и такие «знаковые» образы, как образы потопа, молнии, Страшного Суда. Так, например, Пискарев думает о своей красавице, что «только стоит подать руку, чтобы спасти ее от *потопления*» (III, 29). Или Поприщин, надеясь получить у казначея жалованье вперед, замечает: «Чтобы он выдал когда-нибудь вперед за месяц деньги – господи боже мой, да скорее *Страшный Суд* придет» (III, 183). Вместе с тем в петербургском мифе Гоголя важная роль отводится и сотериологическим мотивам, которые связаны прежде всего с образом ребенка. Сюда относятся уже упоминавшиеся сюжеты Рождества Христова во второй редакции «Портрета» и Поклонения волхвов в «Невском проспекте». Отметим, что своеобразной комической параллелью к сюжету Поклонения волхвов выступает сюжет выбора имени младенцу в «Шинели». Важно и то, что главные герои некоторых повестей внутренне оказываются чисты душой, как дети. Так, о Пискареве, первый раз пришедшем в квартиру преследуемой им незнакомки, говорится, что «он был чрезвычайно смешон и прост, как *дитя*». И не случайно в своих снах он всегда видит эту красавицу в положении, «противуположном действительности», потому что «мысли его были совершенно чисты, как мысли *ребенка*». Так же и Чартков, рисуя портрет Лизы, просит продолжить сеанс «простодушным голосом *ребенка*». Акакий Акакиевич «умоляющим голосом *ребенка*» просит Петровича поправить старую шинель. В финале «Записок сумасшедшего» Поприщин восклицает: «Матушка! пожалей о своем больном *дитятке*!». В контексте сотериологического мифа воспринимается и упоминание об «адмиралтейском шпице» в «Невском проспекте».

Важнейшая особенность мифопоэтики петербургских повестей видится и в активном использовании автором поэтической мифологии русского и западноевропейского романтизма. Так, в частности, поэтический контекст этих повестей формируется за счет обращения к образам Громобоя из первой части баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев» и Ундины, героини повести де ла Мотт-Фуке, переведенной Жуковским в 1837 г.; сюда же относятся и образ золота из «Скупого рыцаря» Пушкина, и «зефиры и амуры» из комедии Грибоедова «Горе от ума». В «Записках сумасшедшего» Поприщин, как известно, цитирует стихи русского поэта XVIII в. Н. П. Николева. Одновременно исследователи отмечают интертекстуальную связь между образом «светлого гостя в виде шинели» и стихотворением «Таинственный посетитель» Жуковского[1]. Следует сказать, что образ «светлого гостя» по-своему

[1] *Дилакторская О. Г.* Примечания // Н. В. Гоголь. Петербургские повести. СПб., 1995. С. 288.

варьируется и в «Невском проспекте». Ср.: «Но как утерять это божество и не узнать, <…> где оно опустилось *гостить?*» (III, 16); «Его идеал, его *таинственный образ*, оригинал мечтательных картин» (III, 30). Мифологема «таинственного посетителя», «милого гостя», «гостя минувших дней», «пленителя безымянного», «гения светлокрылого», «гостя прекрасного», «гостя прекрасного с вышины», «Гения чистой красоты» представлена, как известно, в целом ряде стихотворений Жуковского 1818–1824 гг. с отчетливо выраженной эстетической проблематикой. Среди них «Песня» («Минувших дней очарованье»), «Василию Алексеевичу Перовскому», «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Взошла заря. Дыханием приятным…», «Лалла Рук», «Я Музу юную бывало…». В контексте петербургских повестей этот репрезентативный образ романтической поэзии получает свое дальнейшее развитие и продолжение. Прежде всего, он тесно связан с «живописным» письмом в «Невском проспекте» и «Портрете» и прямо соотносится с программными эстетическими высказываниями отца художника Б. Вместе с тем этот образ у Гоголя в большей мере получает не философско-эстетическую, как у Жуковского, а религиозно-эстетическую трактовку и акцентирует противопоставление божественного и демонического начал, «небесной страсти» и «земного вожделения», «покоя» и «волненья мирского» в человеческой душе и в мире в целом. И не случайно искусство уподобляется им «звучащей молитве». Также образ «светлого гостя» играет важную роль и в метасюжете повестей, и в оформлении орнаментального гоголевского сказа. С этим образом глубинно связан сюжет преображения «внешнего» человека во «внутреннего», история внутренней жизни человека, наиболее полно представленная в «Портрете», «Записках сумасшедшего» и в отрывке «Рим», а также мессианские мотивы. В структуре гоголевского сказа высокая лексика, эмоциональность, метафоричность и символика этого образа в значительной мере определяют его орнаментальность и экспрессивность.

С образом «светлого гостя» соотносится и образ ангела-хранителя у Гоголя и Жуковского. Ср.: «Я бы призывал тебя, как ангела-хранителя, пред сном и бдением, и тебя бы ждал я, когда бы случилось изобразить божественное и святое» («Портрет», III, 28);

О Гений мой, побудь еще со мною;
Бывалый друг, отлетом не спеши;
Останься, будь мне жизнию земною;
Будь ангелом-хранителем души
(«К мимопролетевшему знакомому Гению») (II, 148).

Этот же образ встречается, как известно, в таких произведениях Жуковского, как «Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой…»), «Пес-

ня» («О милый друг! теперь с тобою радость!») и в романе Пушкина «Евгений Онегин».

Важную роль в формировании авторского поэтического контекста в петербургских повестях играет и образ «божественного старца» со «светлым ликом» в «Портрете». Хронотоп встречи отца и сына в «Портрете» ассоциируется со следующими строками из «Старца Эверса» Жуковского:

Когда, мой друг, к руке твоей святой
Я прикоснуть дерзнул уста с лобзаньем,
Когда стоял ты, старец, предо мной
С отеческим мне счастия желаньем! (II, 14).

Не случайно профессор богословия Дерптского университета Лоренц Эверс стал для молодого поэта «воплощением земной святости»[1]. К поэтическому контексту петербургских повестей можно отнести и послание Жуковского «Подробный отчет о луне», соотносимое с трагикомическим мотивом спасения луны в «Записках сумасшедшего». Дважды упоминаемое имя персидского принца Хозрева-Мирзы («Нос», «Портрет»), находившегося в августе 1829 г. в Петербурге с дипломатической миссией после разгрома русского посольства в Тегеране, вызывает ассоциации со стихотворением Жуковского «На мир с Персиею», написанным по поводу предшествующих событий – заключения Туркманчайского мирного договора между Ираном и Россией в 1828 г. Наконец, образ весеннего цветка, весенней розы, с которыми сравнивается «легонькая дама», молящаяся вместе с носом в Казанском соборе, имеет определенные точки соприкосновения со стихотворением Жуковского «Мечта» («Ах! если б мой милый был роза-цветок»). Ср. у Гоголя: «Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее, когда он увидел <…> яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой *весенней розы*» (III, 54) и у Жуковского:

Тогда б встрепенулся мой *милый цветок*,
С цветка сорвался бы румяный листок.
К моей бы щеке распаленной пристал
И пурпурным жаром на ней заиграл (II, 65).

Прозаический же контекст петербургских повестей складывается из упоминания в тексте романов Ж. де Сталь «Коринна», С. Ричардсона «История сэра Чарльза Грандиссона», а также имен русских романистов

[1] *Янушкевич А. С.* Старцу Эверсу: комментарии // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–2004. Т. 2. С. 434.

Булгарина и А. А. Орлова. Вместе с тем прозаический контекст создается здесь и за счет автометатекстуальных связей. Так, повесть «Невский проспект» семантически и типологически соотносится с повестью «Заколдованное место» и сборником «Миргород». В основе каждого из этих произведений оказывается образ художественного пространства, выступающий как основа миромоделирования и отдельных повестей, и прозаических циклов в целом. В то же время своеобразным автокомментарием к амбивалентному образу падшей красоты в этой повести может служить «Вий»[1]. При этом трем описанным снам Пирогова композиционно соответствуют три ночи, проведенные Хомой Брутом в церкви у гроба панночки. Повесть «Нос» сюжетно оказывается близка образам пропавшей красной свитки в «Сорочинской ярмарке» и пропавшей грамоты из одноименной повести. Тема преступления и наказания сближает «Портрет» и «Страшную месть», а сюжет Рождества Христова становится предметом иконописого изображения в «Портрете» и хронотопическим сюжетом в «Ночи перед Рождеством». «Шинель» оказывается эстетически наиболее созвучна повести «Старосветские помещики», расширяя само понимание категории идиллического за счет активного обращения автора к житийному началу. Образный строй «Записок сумасшедшего» оказывается типологически родствен образам из сновидения Ивана Федоровича Шпоньки. Наконец, известные статьи Гоголя из сборника «Арабески» «Скульптура, живопись и музыка», «Несколько слов о Пушкине», «О малороссийских песнях», «Последний день Помпеи» служат своеобразным эстетическим автокомментарием ко всему сборнику петербургских повестей. В этом смысле характерно, что пять книг Гоголя, его своеобразное пятикнижие представляет собой «художественное единство, синтез повестей и статей, живой творческий организм, когда один текст является продолжением и развитием другого, комментарием к нему»[2].

5.4. ПОЭТИЧЕСКАЯ ЦЕНТРАЦИЯ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

В работах М. М. Бахтина 1940-х гг. отмечается такая особенность художественного образа в творчестве Гоголя, как его «завершимость», «заочность», связанная с избытком вненаходимости авто-

---

[1] *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 284.

[2] *Янушкевич А. С.* Философия и поэтика гоголевского Всемира // Вестн. Том. гос. ун-та. 2006. №291, июнь. С. 146.

ра[1]. Эта избыточная вненаходимость автора по отношению к герою, приводит, по мнению М. М. Бахтина, к активизации авторского присутствия в тексте с его чрезвычайно развитой «специфической этической ответственностью» в отношении героев, которая «обостряла для него вопрос об их спасении и преображении как людей»[2]. Эту избыточную вненаходимость автора по отношению к герою мы будем называть поэтической центрацией. Поэтическая центрация в поэме Гоголя «Мертвые души» может быть представлена прежде всего через структурно-семантическую полифонию образа автора, которая рассматривается нами в контексте мифологической, нарративной и сюжетной поэтики произведения.

Так, в повествовательной структуре «Мертвых душ» встречаются фрагменты с повышенной семантической маркированностью, в которых отдельные образы трансформируются в сквозные словесные мотивы. Эти мотивы, в свою очередь, получают символическое значение, формируя характерную авторскую мифологию. Примером такого образа – мотива в поэме «Мертвые души» может служить образ покоя. Ср.: «Он (трактирный слуга. – *И. П.*) <…> повел проворно господина <…> показывать ниспосланный ему богом *покой*. *Покой* был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают *покойную* комнату с тараканами…» (V, 8) (глава первая); «… он (Петрушка. – *И. П.*) имел еще два обыкновения: <…> спать не раздеваясь <…> и носить всегда с собою какой-то свой особенный воздух, своего собственного запаха, отзывавшийся несколько жилым *покоем*» (23), «Разговор начался за столом об удовольствии спокойной жизни» (38), «Позвольте вас попросить расположиться в этих креслах, – сказал Манилов. – Здесь вам будет *попокойнее*»; о приказчике Манилова говорится: «Это был человек лет под сорок <…> и, по-видимому, проводивший очень *покойную* жизнь» (40) (глава вторая); «Прощай, батюшка, желаю *покойной* ночи. <…> Может, ты привык, отец мой, чтобы кто-нибудь почесал на ночь пятки? *Покойник* мой без этого никак не засыпал» (54) (глава третья); «Но добрая хозяйка умерла; часть ключей, а с ними мелких забот, перешла к нему. Плюшкин стал *беспокойнее* и, как все вдовцы, подозрительнее и скупее» (138) (глава шестая); «От Петрушки услышали только запах жилого *покоя*» (231) (глава девятая);

---

[1] *Бахтин М. М.* Риторика, в меру своей лживости… // Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 238–239; *К вопросам* самосознания и самооценки… // Там же. С. 245–247.

[2] Там же. С. 239.

«Хорошо, говорит, если вам здесь дорого жить и вы не можете в столице *покойно* ожидать решенья вашей участи, так я вас вышлю на казенный счет» (241), «Читателям легко судить, глядя из своего *покойного* угла <…> на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет» (247), «Какое рискованное дело? – спросил *беспокойно* Чичиков» (252) (глава десятая); «Никому нет от него *покоя*, такой припертень!» (284), «Так проводили жизнь два обитателя мирного уголка, которые нежданно <…> выглянули в конце нашей поэмы, <…> чтобы отвечать скромно на обвиненье со стороны некоторых горячих патриотов, до времени *покойно* занимающихся какой-нибудь философией или приращениями на счет сумм нежно любимого ими отечества» (285) (глава одиннадцатая).

Здесь образ покоя со всей его смысловой и словообразовательной парадигмой становится одним из устойчивых мотивов, в значительной мере определяющих особенности «внутреннего» сюжета поэмы. Этот словесный мотив обладает отчетливо выраженной пространственной семантикой и включает в себя прежде всего «земное» пространство, под которым подразумевается «крытое место для отдыха»[1], обжитое пространство дома, бытовое обустройство, становящиеся типологической характеристикой героев. Образ покоя указывает и на «небесное» пространство, связанное с семантикой отдыха, «небесного упокоения». Кроме того, через образ смерти, мертвых душ эта категория затрагивает и низший, «подземный» мир в поэме. Также образ покоя включает в себя и внутреннее пространство, под которым подразумевается «состояние бездействия, в вещественном и духовном значении, косность, коснение, неподвижность»[2]. В православной керигматике категория покоя означает божественное «созерцание в духе», воспринимается как «субботний покой», как своего рода состояние авторефлексии, переживаемое Творцом в седьмой день творения[3]. В этом смысле религиозно-философская категория покоя, преломленная в художественном мире Гоголя, прочитывается в контексте авторского представления о внутреннем преображении человека. Это преображение предполагает совпадение волеизъявления человека с Божественным промыслом, совпадение замысла Творца о мире и человеке с воплощением этого замысла в человеческой жизни и в мировой истории, преодоление власти телесно-

---

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 623.

[2] Там же.

[3] *Котельников В. А.* «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3–41; *Поплавская И. А.* Мотив покоя в раннем творчестве В. А. Жуковского // Вестн. Том. гос. ун-та. 1999. № 268, ноябрь. С. 34–37.

го начала в человеке над духовным и их дальнейшую восполняющую динамику, что получит впоследствии «программное» воплощение и в «Выбранных местах из переписки с друзьями», и в «Авторской исповеди»[1]. В этом смысле динамика героя у Гоголя предполагает его переход от «покойного» существования к «созерцательному» покою, от покоя как синонима душевной мертвенности к покою как обретению своего земного предназначения, к воскрешению в единстве слова и поступка. Так понимаемая категория покоя в «Мертвых душах», спроецированная на парадигму «Божественной комедии» Данте, оказывается глубинно связанной с авторским сотериологическим мифом, неотделимым от образа дороги, «прямого пути», ведущего «к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги» (248).

Особенность сотериологического мифа Гоголя рассматривается и в контексте вещного мира писателя, в котором, по словам В. Н. Топорова, происходит открытие «нашего бытия для «сущности вещи», когда «вещь приближает нам мир», превращая «опасность в спасение»[2]. Не случайно это «превращение» получает в «Мертвых душах» визуальное воплощение в портретах военных (Кутузова, Маврокордато, Миаули, Канари, Багратиона) и батальной живописи, увиденных Чичиковым в доме Коробочки, Собакевича и Плюшкина. См., например, описание одной из картин в гостиной Плюшкина, которая представляла собой «длинный пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями, без стекла, вставленный в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам» (135). В этом описании «визуальный» ряд дополняется «акустическим», передавая внешнюю динамику сражения, которое воспринимается как «позитивная» параллель к «негативному» внутреннему «преображению» Плюшкина. Вместе с тем «пространственный», «цветовой» и «исторический» образ «длинной» картины и её рамы без стекла оказывается вполне органичен и дому Плюшкина («Каким-то дряхлым инвалидом

---

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 436, 460. [Ср. в «Авторской исповеди»: «… и в моей судьбе, так же как и во всем, следует признать участие того, кто располагает миром не всегда сообразно тому, как нам хочется, и с которым трудно бороться человеку»; «Если взглянешь на место и должность как на средство к достиженью не цели земной, но цели небесной, во спасенье своей души – увидишь, что закон, данный Христом, дан как бы для тебя самого, как бы устремлен лично к тебе самому, затем, чтобы ясно показать тебе, как быть на своем месте во взятой тобою должности»].

[2] *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 17, 18.

глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно»), и лежавшей на бюро «пожелтевшей зубочистке», «которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов» (135), и общему состоянию «угасания» души и хозяйства героя. В этом отрывке представлено характерное эстетическое сверхвидение автора, которое давало ему возможность познавать мир и вещи не только в их бытовом, но и высшем смысле, познавать их в эмпирическом плане, извне, и в их «духовном» преломлении, изнутри. Упоминание о «французском нашествии», обращение к образам церкви («Из-за хлебных кладей и ветхих крыш возносились <…> две сельские церкви, одна возле другой: опустевшая деревянная и каменная»), «слова божия» («Я не знаю, как священники-то не обращают на это (взяточничество приказных. – *И. П.*) внимание; сказал бы какое-нибудь поучение: ведь что ни говори, а против слова-то божия не устоишь»), Страшного Суда, которым Плюшкин грозит Мавре («Вот погоди-ка: на страшном суде черти припекут тебя за это железными рогатками!»), наконец, само «беспокойство» Плюшкина свидетельствуют о том, что мотивы спасения и покоя оказываются наиболее репрезентативными именно в шестой главе поэмы.

Важно отметить, что формирующаяся сотериологическая мифология в поэме «Мертвые души» эстетически дополняется авторской биографической мифологией. И здесь особая роль отводится апостольскому проекту Гоголя с идеями своего избранничества, призванности, сакрализацией собственной личности, её внутреннего преображения. Не случайно, как отмечает П. В. Михед, «заключительная фаза практического воплощения апостольского проекта приходится на 40-е гг., и связана она <…> с реализацией замысла «Мертвых душ»[1]. В данном случае оказывается исключительно значимой присутствующая в тексте рефлексия по поводу самой поэмы как оформляющаяся эстетика еще не воплощенного слова, слова, готовящегося стать Логосом, стать словом-биографией-судьбой автора и мира. Ср.: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями… <…> И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей…» (157); «… но… может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души,

[1] *Михед П. В.* Об апостольском проекте Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. ст. М., 2003. С. 47.

вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом! <…> Но к чему и зачем говорить о том, что впереди? <…> Всему свой черед, и место, и время!» (261); «… как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двигнутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт и вся она примет величавое лирическое течение, то увидим потом» (281). Здесь замысел будущих частей поэмы оказывается «спроецированным» и на эстетику жизнестроительства автора («муж, одаренный божескими доблестями»), и на будущие проекты спасения мира через «живое слово», которое мыслится как «отраженное» первослово, как «пресуществленное» слово, вмещающее в себя мир и становящееся словом-миром. Вместе с тем эта метатекстуальная рефлексия автора оказывается связанной и с его эстетикой творчества как тайной («И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме»), как воплощением внутренней речи через семантику умолчания, как способом сопряжения «земного» слова с сакральным, осознанием совпадения/несовпадения индивидуального проекта спасения с замыслом Бога о мире. Так через художественную актуализацию сотериологического мифа раскрываются особенности поэтической центрации в поэме Гоголя, неотделимой от эстетики творимого текста, эстетики жизнетворчества и эстетики «нового» слова, так через мифопоэтику писателя главные персонажи получают свою характерную «завершимость» как выразители «статического» состояния мира, особенно очевидного на фоне авторской преображающей «динамичности» и «избыточной вненаходимости».

Значимым моментом в поэтической центрации поэмы становится присутствующее в ней явление так называемой сюжетной синхронизации, сюжетного параллелизма, объединяющее «автора» (персонифицированного повествователя), традиционного нарратора, персонажей и читателя. Ср.: «Когда половой все еще разбирал по складам записку, сам Павел Иванович Чичиков отправился посмотреть город» (13) (глава первая); «Хотя время, в продолжение которого они будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома» (28), «И весьма часто, сидя на диване, <…> они напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжение его можно бы легко выкурить маленькую соломенную сигарку» (31–32) (глава вторая); «Так как разговор, который путешественники вели между собою, был не очень интересен для читателя, то сделаем лучше, если

скажем что-нибудь о самом Ноздреве, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме» (81) (глава четвертая); «Но в продолжение того, как он (Чичиков. – *И. П.*) сидел в жестких своих креслах, тревожимый мыслями и бессонницей, <…> в это время на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего героя» (207–208) (глава восьмая); «А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!.. Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы. А посмотрим, что он чувствовал» (260), «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. <…> Читателю сполагоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди – это не безделица» (286) (глава одиннадцатая).

С одной стороны, в этих фрагментах автор пытается передать такую особенность сюжета поэмы, как «сценичность», связанную с вовлечением персонажей в различные, но синхронно протекающие действия. С другой стороны, явление сюжетного параллелизма позволяет обозначить «точки пересечения» повествовательного и метаповествовательного планов произведения, представить героя в качестве объекта повествования и объекта авторской интроспекции[1], а также в качестве объекта рефлексии персонифицированного нарратора. Эта рефлексия касается как главных действующих лиц произведения, так и эстетики самой поэмы, включая композицию и типологию героев. Таким образом, то «сближаясь с предметом изображения», то «отдаляясь от него на художественно необходимую дистанцию, рассматривая его с разных сторон и в разных ракурсах», автор не только обнажал поэтические принципы параллельного повествования, но и вскрывал «прозаический аспект изображения действительности как целостный, принципиально неразложимый и в то же время принципиально незамкнутый»[2]. Наконец, элементы сюжетной синхронизации раскрывают игровую эстетику автора, его комический диалог с читателем. Эстетика комического представлена здесь через взаимодействие различных речевых планов: «сценического» диалога-рассуждения, повествования и метаповествования, как, например, в главе

---

[1] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 313.

[2] *Кривонос В. Ш.* «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования. Воронеж, 1985. С. 50.

одиннадцатой. Кроме того, смеховое начало в поэме Гоголя актуализируется в особых «зонах контакта»[1], где «встречаются» «внешний» и «внутренний» сюжеты поэмы, фабульные и внефабульные элементы, герои и персонифицированный нарратор со своей системой ценностей, неотделимые и от художественного изображения мира в его становлении и креативном «хаосе», и от избытка эстетического присутствия автора.

Поэтическая центрация в поэме Гоголя формируется и за счет активного обращения автора к песенным нарративам[2]. Это упоминаемые в произведении пение Селифана в главе третьей («Селифан, помахивая кнутом, затянул песню не песню, но что-то такое длинное, чему и конца не было»), Чичикова в главе шестой («Всю дорогу он был весел необыкновенно <…> и наконец затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: «Вишь ты, как барин поет!»), председателя палаты в главе седьмой («Председатель, который был премилый человек, когда развеселялся, <…> пошел приплясыать вокруг него (Чичикова. – *И. П.*), припевая известную песню: «Ах ты такой и этакой камаринский мужик»), персонифицированного нарратора в главе одиннадцатой («Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне?», «Кони мчатся… как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и «Не белы снеги»).

Сама природа русских народных песен, в которых, по мысли писателя, «мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то безграничному разгулу, к стремлению унестись куда-то вместе со звуками»[3], раскрывает важнейшие особенности национального мирообраза и русского национального характера. Известно, что лирические фрагменты в поэме, принадлежащие образу повествователя, во многом построены на основе песенной поэтики. Так, например, начало шестой главы «Мертвых душ» включается в особое пространство воскрешающей человеческой памяти, в котором внутреннее «я» повествователя отступает от своих событийных границ и устремляется к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия[4]. Не случайно именно в

---

[1] *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 493.

[2] *Петров А. В.* Видимое и слышимое: характер и значение поэтических модуляций в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. ст. Томск, 2007. Вып. 1. С. 175–186.

[3] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 340.

[4] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 165.

данном фрагменте, как отмечает современный исследователь, «так интимно и человекосообразно увидены вещи, так тепло почувствованы люди в их повседневности и обыденности»[1]. Важно подчеркнуть, что начало шестой главы («Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту <…> любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. <…> Теперь <…>…моему охлажденному взору неприютно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!») (129, 131) является реминисценцией из известной «Песни» («Отымает наши радости») (1820) Жуковского, ориентированной на поэтику «унылой элегии»[2]. Благодаря этому, а также через «знаковые» образы «невозвратного детства», прошедшей юности, живых «прежних лет», «детского любопытного взгляда», через систему вопросов, параллелизм природного, предметного и антропологического планов создаваемый здесь индивидуальный мирообраз получает песенно-элегическое звучание[3].

Песенное начало выступает и в качестве эстетической основы такого речевого жанра, как биография. Известно, что размышления Чичикова об умерших крестьянах в седьмой главе поэмы сориентированы на русские бродяжьи, ямщицкие, бурлацкие и разбойничьи песни[4]. Как верно пишет Е. А. Смирнова, «структурная общность этих биографий определяется проходящим через каждую из них мотивом движения», что в гоголевской поэтике «всегда говорит о *живой душе* персонажа»[5]. Таким образом во внутреннем монологе главного героя совершается воображаемый процесс воскрешения умерших, типологически близкий преображающей элегической рефлексии персонифицированного нарратора в начале шестой главы. Эстетически преображение повествователя и главного героя совершается за счет слияния их «я» с другим, высшим «Я», под которым подразумеваются и индивидуальная человеческая память, и образы умерших крестьян, и национальный космос поэмы, и

---

[1] *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе: (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 50.

[2] *Смирнова Е. А.* Жуковский и Гоголь: (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура: Сб. ст. Л., 1987. С. 251–253.

[3] *Петров А. В.* Феномен элегической центрации в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 136–147.

[4] *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 35.

[5] Там же.

метатекстуальные размышления по поводу самой поэмы. Так через песенно-элегическое начало, изнутри объединяющее образ повествователя и главного героя, раскрывается сложная полифункциональная природа автора в поэме.

В нарративной и сюжетной структуре «Мертвых душ» важная роль отводится поэтическому «подтексту», который создается через пародийно-полемическое обращение автора к образной и мотивной системе русской лирики, в частности, к лирике Баратынского, Кюхельбекера, Жуковского[1]. Так, в главе восьмой упоминается баллада Жуковского «Людмила», которую знал наизусть председатель палаты и которая «еще была тогда непростывшею новостию» (183). В своеобразной «исповеди» Чичикова Манилову во второй главе поэмы видна аллюзия на известное стихотворение Жуковского «Пловец» («Вихрем бедствия гонимый») (1812). Преобладающие в песне Жуковского мотивы спасения и возрождения души для новой жизни, акцентированные в ней лирическая сюжетность и повествовательность[2] пародийно трансформируются в речи Чичикова, сопрягая в сознании автора и читателя два мира: идеальный и реальный, трансцендентный и эмпирический. Четырехстопный хорей в стихотворении Жуковского воспринимается как своего рода ритмико-метрическая параллель к чередованию в прямой речи Чичикова предложений с восклицательной, вопросительно-повествовательной и вопросительно-восклицательно-повествовательной интонацией, в которых доминируют мотивы приобретения и гонения, и повествовательных предложений нарратора, обрамляющих речь героя и акцентирующих «театральность», «сценичность» его поведения. Ср.: «Казалось, он (Чичиков. – *И. П.*) был настроен к сердечным излияниям; не без чувства и выражения произнес он наконец следующие слова: – Если б вы знали, какую услугу оказали сей, по-видимому, дрянью человеку без племени и роду! Да и действительно, чего не потерпел я? как барка какая-нибудь среди свирепых волн… Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что соблюдал правду, что был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной, и сироте-горемыке!.. – Тут даже он отер платком выкатившуюся слезу» (44). Пародийное восприятие Чичикова на фоне пародируемого лирического героя стихотворения Жуковского позволяет уви-

---

[1] *Смирнова Е. А.* Жуковский и Гоголь: (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура: Сб. ст. Л., 1987. С. 244–260; *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в мистическом контексте. СПб., 1997. С. 183–184.

[2] *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 108–113.

деть в то же время потенциально другой, «высокий» облик главного героя поэмы, спроецированный на общий замысел трилогии писателя[1].

Поэтический «след» Жуковского в поэме Гоголя «виден» и в конце четвертой главы. Здесь «задребезжавшие звуки колокольчика» телеги капитана-исправника во дворе дома Ноздрева («Неожиданным образом звякнули вдруг, как с облаков, задребезжавшие звуки колокольчика, раздался ясно стук колес подлетевшей к крыльцу телеги») соотносятся с образом «серебряного звонка» из баллады Жуковского «Вадим». Не случайно образ небесного звонка становится для Гоголя воплощением души и внутреннего содержания поэзии Жуковского, о чем писатель говорит в статье «В чем наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». Ср.: «В душе его, точно как в герое его баллады «Вадим», раздавался небесный звонок, зовущий вдаль. Из-за этого зова бросался он на все неизъяснимое и таинственное повсюду, где оно не встречалось ему, и стал облекать его в звуки, близкие нашей душе»[2]. Благодаря этой поэтической аллюзии в поэме возникает сюжетно-семантическая параллель между спасителем Чичикова и спасителем двенадцати дочерей Громобоя. Образ двенадцати спящих дев, совершающих подвиг искупления и выступающих своего рода пародийными «двойниками» Чичикова, раскрывает амбивалентную природу главного героя поэмы: его «реальную» и одновременно «идеальную» сущность. Так, по замечанию современной исследовательницы, «лирические интонации взрывают эпический рассказ, не позволяя ему дать последних и окончательных определений происходящему»[3]. Кроме того, пародийно инвертированный параллелизм мотивов и образов баллады «Вадим» и поэмы «Мертвые души» передает особенности авторского сотериологического мифа и у Жуковского, и у Гоголя.

В главе пятой при случайной встрече на дороге Чичикова с губернаторской дочкой возникает образ прекрасного виденья, которое пробуждает в человеке чувство, «не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь» (108). Этот образ спроецирован на известные строки о «госте прекрасном с вышины» из стихотворения Жуковского «Лалла Рук» (1821), о «прелестной» из «Явления поэзии в виде Лалла Рук» (1821), которая

Так пролетела здесь, блистая
Востока пламенным венцом,

---

[1] *Кривонос В. Ш.* Пародийный модус в «Мертвых душах» Гоголя («Повесть о капитане Копейкине») // Гоголеведческие студии. Нежин, 2008. Вып. 17. С. 140–148.

[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1984. С. 348.

[3] *Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 368.

Богиня песней молодая
На паланкине золотом[1],

о «таинственном посетителе» из одноименного стихотворения. Эти «прозаические вариации на тему Жуковского»[2] передают ритмико-фонетическую природу прозы Гоголя, особенности его художественной образности, своеобразие нарративной структуры. Благодаря поэтическому «подтексту» поэмы в ней формируется особый «внутренний» сюжет, раскрывающий архитектонику всей трилогии писателя, конструктивные особенности поэтической центрации, религиозно-эстетическую природу авторского сотериологического мифа.

Таким образом, можно сказать, что явление поэтической центрации в поэме «Мертвые души» является репрезентативным для понимания важнейших особенностей художественного мышления Гоголя. Главная из них заключается в том, что позиция автора в силу его избыточной вненаходимости эстетически «восполняет» «завершимость» героя, обнажая его внутренний, духовный потенциал. Между «завершимостью» героя и авторским «восполняющим» сверхвидением раскрывается смысловой объем поэмы.

---

[1] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 224.

[2] *Смирнова Е. А.* Жуковский и Гоголь: (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 251.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос о взаимодействии поэзии и прозы является в известной мере «фокусирующим» для понимания важнейших проблем и категорий теоретической и исторической поэтики, для осмысления закономерностей развития литературного процесса в целом. Взгляд на поэзию и прозу как на архитектонические и одновременно композиционные художественные формы позволяет осознать внутреннее единство таких фундаментальных понятий теории литературы, как род, стиль, жанр, раскрыть их связь с поэтикой и риторикой, с основными стратегиями сюжетостроения, повествования, мифообразования, текстопорождения. Изучение типов взаимодействия поэзии и прозы потребовало рассмотрения и таких первоначальных оппозиций, как «поэзия и проза», «стих и проза», «лирика и эпос». На уровне поэтики поэзия и проза осмысляются как функциональные стили, которые «взаимопроницаемы и складываются в разнообразные гибриды». Стих и проза выступают как конструктивные принципы организации текста, и в этом смысле «не совместимы по структуре и способны лишь оттенять друг друга». Лирика и эпос обладают разной родовой природой, «но их отношения противоречивы: они и отталкиваются, и притягиваются, а в случае лироэпоса даже взаимовключены»[1].

Взаимодействие поэзии и прозы может восприниматься как своеобразная микромодель литературного процесса в целом, представленная и в синхронии, и диахронии. И поэзия, и проза в этом случае синтезируют такие важнейшие родовые категории, как событие, процессуальность, состояние, придавая им онтологический смысл. Отсюда сам процесс поэтического творчества в самом общем виде может быть осмыслен как способ авторской рефлексии о мире и человеке, предполагающий их изначальное тождество («эстетика тождества»), в то время как прозаическое творчество исходит из сопротивопоставления автора и героя миру («эстетика сопротивопоставления»).

Вместе с тем изучение процесса взаимодействия поэзии и прозы напоминает и об их генезисе, их первоначальном синкретизме/параллелизме, и об этапах их последующего развития. В этом смысле примени-

---

[1] *Чумаков Ю. Н.* Лирика и лирический метасюжет (часть 1) // Сюжет, мотив, история: Сб. науч. ст. Новосибирск, 2009. Вып. 8. С. 3.

тельно к русской литературе XIX–XX вв. можно говорить об ее особых внутренних ритмах, определяемых преимущественно или творчеством поэтов, или творчеством прозаиков, или же творчеством поэтов-прозаиков. Так, в первой трети XIX в. исключительную роль в литературе играет деятельность поэтов-прозаиков так же, как и в первой половине XX в. (И. А. Бунин, А. Белый, Ф. Сологуб, Б. Л. Пастернак и др.)[1].

Зародившись в литературе сентиментализма и предромантизма, процесс взаимодействия поэзии и прозы в романтизме связан с появлением составных текстовых образований – метатекстов (журнал «Вестник Европы», книга Жуковского «Баллады и повести», сборник Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»), в которых состояние, событийность и процессуальность окружающего мира преломляются в категориях именования, повествования и метаповествования, в ведущих художественных и функциональных жанрах: повесть, баллада, послание, песня, элегия, письмо, хроника, в создании оригинальных авторских мифов, в процессах текстообразования, связанных с превращением рассказа в письмо и письма в рассказ. В то же время явление межтекстовой интерференции свидетельствует как об особой значимости первичных текстов («Наталья, боярская дочь» Карамзина, «Марьина роща» Жуковского), так и об их способности продуцировать вторичные тексты («Наталья, боярская дочь», «Марьина роща» Мещевского), включая сюда стихотворные переложения прозы, различные переделки, примечания, комментарии, цитаты, пародии.

Метатекстовые образования 1830–1840-х гг. («Стихотворения М. Лермонтова», «Миргород» и петербургские повести Гоголя) раскрывают уже авторскую художественную модель мира как антиномичную и лишенную внутренней целостности, в которой сама форма метатекста (поэтического и прозаического сборника) воспринимается как попытка восстановить, «удержать» эту ускользающую целостность. Возникающая в сборнике Лермонтова поэтическая художественная картина мира с преобладающими в ней номинативно-выразительным словом, восприятием другого, как себя (автобиографизм), центростремительными языковыми (лейтмотивность) и жанровыми тенденциями преобразуется формирующейся прозаической картиной мира, в которой важная роль отводится диалогу различных форм выражения авторского сознания в лирике: лирическому герою, лирическому «я», стихотворениям с лирическим повествователем и ролевым героем. Помещенные здесь поэмы

[1] *Минералова И. Г.* Взаимодействие поэзии и прозы (внутрилитературный синтез) // Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века: поэтика символизма: Учеб. пособие. М., 2006. С. 175–261.

«Песня про купца Калашникова» и «Мцыри» усиливают сюжетные и повествовательные стратегии, позволяя синхронизировать поэтические и прозаические процессы организации текста как внутри отдельного сборника, так и в параллельном «открытом» взаимодействии с прозой поэта.

Категория поэтического в «Миргороде» и петербургских повестях Гоголя из принципа повествования становится определяющим принципом мировидения автора, который раскрывает утрату связей человека с родовым целым и невозможность его самоопределения в новом изменяющемся социуме. В них мир получает свою завершенность во взаимодействии части и целого, «я», другого «я» и сверх-Я («этоса», надличностных императивов), в соотношении вещного, антропологического и духовного начал, во взаимодействии голоса, письма и текста. На уровне поэтики завершимость художественного мира повестей раскрывается через преображение истории наррацией, в одновременной презентации и трансформации разных типов художественности, в соединении поэтического способа мышления с прозаической организацией речевого высказывания. Важную роль играет здесь и эстетика невыразимого как составная часть его творческого процесса, представленная через внутреннюю речь героев, через слово-поступок, через многозначную семантику тишины и молчания, через экзистенциальную «тайну» души и самого творчества.

Поэтическое и прозаическое как онтологические категории, раскрывающие одновременное тождество и сопротивопоставление человека и мира, жизни и искусства, получают законченное и совершенное эстетическое воплощение в романе Пушкина «Евгений Онегин». В нем поэзия, помнящая о своих глубинных истоках, о своем мировом и национальном опыте, встречается с прозой в момент ее полноценного вхождения в литературный процесс, в момент обретения ею в самой себе и в диалоге с поэзией «бездны смысла». Сюжетная и образная полифония этого романа, связанная с присутствием в нем романа героев, романа автора и романа жизнетворчества, оказывается внутренне органичной онтологической природе художественного слова у Пушкина, которое стремится «уловить данность бытия и в нем еще и истинность идеального содержания»[1]. Это слово, ставшее одновременно и «предметным» (объектным), и «автоэстетическим» (субъектным), и самосознающим (субъектно-объектным), оказывается эквивалентным и миру, и созданному в романе мирообразу.

Явление художественной прозиметрии рассматривается как одна из форм, раскрывающих синэстетизм поэзии и прозы. Получившее широ-

[1] *Гей Н. К.* Пушкин-прозаик: Жизнь – Творчество – Произведение. М., 2008. С. 48.

кое распространение в эпистолярной культуре пушкинской эпохи, в том числе и в письмах Лермонтова, оно находит отражение и в «Повестях Белкина». Осуществленный в романтической культуре синтез разных видов искусств, синтез литературных родов и жанров, их смысловой и эстетический «энциклопедизм» становится своего рода микромоделью пушкинского цикла. «Память» жанра неотделима в нем от метафорической прозы Карамзина, Жуковского, Бестужева-Марлинского, от многочисленных «опытов» в стихах и прозе Батюшкова, Жуковского, Лажечникова, от стихотворных повестей и лиро-эпических поэм первой трети XIX в. Вместе с тем «бытовое» слово героев о мире в пушкинских повестях, «литературно-бытовое» слово вымышленного рассказчика приходят в соприкосновение с «бытийным» авторским словом, преображаются им через включение в различные словесно-культурные контексты. Восполнимость поэзии прозой и прозы поэзией в прозиметрических текстах позволяет осмыслить мирообраз повестей Пушкина через сопряжение философии судьбы с философией «поприща» героев, через актуализациию глубинного смысла самой жизни, изначальной причастности героев к ней и их открытостью по отношению к изменяющемуся миру, к суверенному «я» в себе и другом.

Поэтическая основа прозы Лермонтова видится в автобиографизме и автопсихологизме его лирики, в ее способности запечатлеть изменяющийся мир через «хронологию» души автора. Представленная в «неточном» стиле ранней лирики поэта эстетика невыразимого, обнаруживающая несовпадение предмета и слова, звучания и смысла, значения и смысла, трансформируется в его прозе в возможность передать складывающийся образ времени и образ «героя времени»: Вадима, Печорина в романе «Княгиня Лиговская», Печорина в романе «Герой нашего времени». Нетождественная тождественность мира и главного персонажа в «Герое нашего времени» передается через своеобразную «двуцентрацию» романа, когда и герой, и мир, явленный в нем и через него, обретают «свое» слово. Отсюда многоступенчатая система рассказчиков в романе позволяет не только приблизиться к пониманию Печорина как «героя века», но и представить его через «роман» сознания (два предисловия, «Бэла», «Максим Максимыч») и роман «самосознания» героя («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»). В этом смысле поэтическое и прозаическое художественное мышление в «Герое нашего времени» с их центростремительными и центробежными языковыми и жанровыми тенденциями, с «вживающей» (поэтической) и «завершающей» (прозаической) функциями художественного слова оказываются здесь синхронизированными, что находит отражение и в симметричной композиции произведения, и в его повествовательной системе, и

в изображении главных героев, которые выступают одновременно и субъектами действия, и субъектами рассказывания.

«Мертвые души» как итоговое произведение Гоголя в известном смысле сфокусировали в себе эстетику и поэтику всего его «пятикнижия». «Избыточная вненаходимость» автора как доминирующий тип его отношения к герою и миру обострила вопрос о природе его художественного слова, об особенностях авторской мифологии, о способах завершения эстетического события. В этом смысле особый интерес представляет метатекстуальная рефлексия автора о создаваемой поэме как становящейся эстетике «невоплощенного» слова. В онтологическом смысле эта эстетика рассматривает слово как слово-поступок, как перформативное слово, как слово, наделенное сакральным смыслом, изменяющее изнутри отношения человека и мира. Эта эстетика органично «достраивается» в произведении авторской сотериологической мифологией. В процессе сложного притяжения-отталкивания между ними творится художественное целое поэмы.

Перспективы исследования могут быть связаны с углубленным изучением онтологии поэтического в прозе И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Ремизова. Вместе с тем очень значима и роль прозаического начала в стихотворениях Н. Некрасова и В. Маяковского. Продуктивный синтез этих типов онтологического и художественного мышления в творчестве А. Белого, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Б. Пастернака и других авторов также может стать предметом дальнейшего изучения.

Приложение
«НАТАЛЬЯ, БОЯРСКАЯ ДОЧЬ» Н. М. КАРАМЗИНА И А. И. МЕЩЕВСКОГО

Как известно, историческая повесть Карамзина «Наталья, боярская дочь» была опубликована в части восьмой «Московского журнала» за 1792 г. Спустя почти четверть века, в 1817 г., появилось поэтическое переложение этой повести, сделанное поэтом А. И. Мещевским (1791–1820), воспитанником Московского университетского пансиона, печатавшимся в «Вестнике Европы», в 1812 году разжалованным в солдаты и сосланным в Оренбург[1]. Обращение Мещевского к этому произведению было, на наш взгляд, мотивировано несколькими причинами. Опальный поэт, несомненно, ощущал определенное сходство своей судьбы с судьбой главного героя повести Карамзина. Кроме того, издав эту «повесть в стихах», а затем и поэтическое переложение «Марьиной рощи» Жуковского, предполагая издать в будущем сборник стихов, Мещевский надеялся не только улучшить свое финансовое положение, но и, возможно, получить прощение уже в качестве известного поэта. Не случайно помощь Мещевскому, «приемышу Арзамаса», Жуковский рассматривал как часть своей эстетики жизнестроительства, о чем он говорил в одном из писем к А. И. Тургеневу от 1817 г. Обращаясь к близким ему арзамасцам, Жуковский пишет: «Мещевский в Сибири, а вы, друзья, очень весело поживаете в Петербурге! <…> На что ж нам толковать о добре, о общей пользе, о хороших, возвышающих душу стихах? <…> Ни на то, ни на другое не имеем мы права, если способны быть столь беспечными, когда дело идет о судьбе, может быть, о жизни, а может быть (что еще важнее) о нравственном спасении человека, который нам себя вверяет!»[2]. Наконец, стихотворное переложение Мещевского было обусловлено и эстетическими причинами, которые связаны с поэтичностью прозы Карамзина, с ее близостью к лирическим

---

[1] *Письма* В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895; *Роскина Н. А.* Новое о поэте А. И. Мещевском // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 537–540; *Лотман Ю. М.* Неизвестные стихотворения А. Мещевского // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1961. Вып. 104. С. 277–280; Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 703–718; «Арзамас»: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 420, 582; Кн. 2. С. 348–349, 558.

[2] *Жуковский В. А.* Сочинения: В 6 т. СПБ., 1878. Т. 6. С. 405.

стихотворениям поэта-сентименталиста[1]. Существование прозаического и поэтического вариантов этой повести позволило поставить вопрос об их взаимодействии как характерном явлении межтекстовой интерференции.

Немецкий славист В. Шмид, говоря о том, что «повествовательный текст слагается из текста нарратора и текста персонажа», выделяет следующие признаки для их различения: тематические, оценочные, грамматические признаки лица и времени глагола, признаки указательных систем для обозначения пространства и времени действия, признаки языковой функции и синтаксические признаки[2]. Совпадение текста нарратора и текста персонажа хотя бы в одном из этих признаков позволяет говорить о явлении внутритекстовой интерференции в нарративном произведении, при котором «совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование» и которое характеризуется выраженной двуакцентностью[3]. Совпадение же текста нарратора и текста персонажа в двух и более художественных произведениях хотя бы по одному из указанных выше признаков дает основание говорить о явлении межтекстовой интерференции как характерном принципе взаимодействия не только фабульных, повествовательных текстов, но также и внефабульных, словесных текстов, по терминологии русских формалистов, А. Ханзен-Леве и В. Шмида.

С точки зрения современной нарратологии и повесть Карамзина, и стихотворная повесть Мещевского рассматриваются как нарративные произведения, относящиеся к повествовательному искусству и совпадающие прежде всего по тематическому признаку. В повести Карамзина, так же как и в «повести в стихах» Мещевского, можно выделить два плана: изображаемый и повествуемый, или, по аналогии с анализом романа Пушкина «Евгений Онегин», «повесть героев» и «повесть повести»[4]. «Повесть героев» в произведении Карамзина основана, как известно, на историческом сюжете, при этом само обращение писателя к истории получает эстетический смысл и заключает возможность одновременно эпической, драматической и лирической трактовки описываемых событий[5]. Так, уже во вступлении к «Бедной Лизе» Карамзин проводит

---

[1] *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 27.

[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 195, 202–204.

[3] Там же. С. 199, 230.

[4] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: спецкурс: Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975; *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983; *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988.

[5] *Канунова Ф. З.* Из истории русской повести. Томск, 1967. С. 72–100.

значимую для него параллель «между историей души и историей отечества»[1]. При этом сам принцип сюжетного параллелизма, основанный на тематической эквивалентности отдельных элементов текста, обнажает один из поэтических приемов Карамзина-прозаика, актуализирует парадигматический принцип структурно-семантического членения повести, соотносит лирический и эпический планы повествования. В повести же «Наталья, боярская дочь» персонифицированный повествователь не только вписывает историю любви Натальи и Алексея Любославского в эпический контекст бытовой русской жизни XVII в., соотносит ее с современной ему эпохой конца XVIII в., но и обнажает психологический параллелизм, связанный с креативным и эмоциональным переживанием времени «чувствительными» автором, героями и читателями. Так, повествователь, говоря о тех временах, «когда русские были русскими», отмечает текстопорождающую функцию исторической памяти. Он пишет: «Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки…»[2]. Здесь образ памяти воспринимается как своего рода «нарративный код» всей повести, акцентирующий, с одной стороны, коммуникативные стратегии повествования, связанные с упоминанием первичного рассказчика – «бабушки моего дедушки», собственно повествователя и «любезных читателей». С другой стороны, образ памяти выступает и как точка пересечения факта и вымысла, «области теней» и «царства воображения», как способ ассимиляции истории в словесном искусстве, во многом определяющий жанровые тенденции повествования – «быль», «история». В данном случае речь идет об историчности как «органическом начале» художественной прозы Карамзина, раскрывающей «верность духу истории самого «описывающего» сознания, субъекта описания»[3]. Далее, говоря об эмоциональном переживании героями времени, автор создает своего рода целостную временную парадигму, широко используя характерные эпитеты, противопоставления, градацию, эмоциональные глаголы, метафоры, сравнения. Ср.: «Обедня показалась ей очень коротка»; «Час обедни был для нее одною блаженною секундою»; «Она вставала, ходила, бралась за то и за другое, и *четверть часа* показалась ей *годом»*; «Еще месяц сиял на небе – месяц, которым прежде глаза ее всегда *веселились,* теперь он стал ей *неприятен*; теперь думала красавица: «Как

---

[1] *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие. М., 2000. С. 382.

[2] *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 623. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[3] *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. М., 1995. С. 31.

медленно катишься ты по круглому небу? Зайди *скорее*, месяц светлый! Он, он приедет за мною, когда ты *сокроешься!*»; «*Златые дни младенчества, дни невинности и забавы*, проведенные мною в русской столице, представились моим мыслям как веселое сновидение»; «Пришла *мрачная осень*, пришла *скучная зима;* лесное уединение сделалось для меня еще несноснее»; «Ты ушла, и мне показалось, что красное *солнце закатилось и ночь наступила*»; «Наталья и Алексей, живучи в своем уединении, не видали, как *текло* и *летело время. Часы и минуты, дни и ночи, недели и месяцы сливались* в пустыне их, как *струи речные*, не различаемые глазом человеческим» (633, 635, 637, 641, 647, 648, 653). Отметим, что переживание времени Натальей дается через описание нарратора, в то время как Алексей сам рассказывает героине о своей жизни в «лесном уединении», являясь вторичным рассказчиком, и таким образом раскрывает характерные особенности своего восприятия и сознания. Эстетическая же функция памяти в повести Мещевского раскрывается главным образом через обращение к своему прозаическому первообразу – к повести Карамзина, в отношении которой автор стихотворного переложения выступает одновременно и как конкретный читатель, и как соавтор.

В сюжетном и композиционном плане оба произведения делятся, как известно, на две части. Первая часть посвящена описанию быта боярина Матвея Андреева и жизни Натальи в родительском доме. Жанровым субстратом этой части произведения является идиллия, которая выступает как ведущий жанр и одновременно как важнейшая эстетическая категория в литературе сентиментализма. Основой идиллического мирообраза становятся здесь образы дома и семьи: дома боярина Матвея Андреева и дома как «славного Русского царства»; семьи боярина Матвея, включая сюда всех гостей, собиравшихся у него «в каждый дванадесятый праздник», семьи Натальи и Алексея и семьи как всех русских людей, объединенных под властью государя, «отца народного». Эстетической основой идиллии, по выражению В. И. Тюпы, выступает в обоих произведениях совпадение внутренних установок личности с ее внешними ролевыми границами. Выразителем идиллического типа сознания является в повести прежде всего боярин Матвей Андреев, который характеризуется соответственно этому типу эстетического «задания» автора и как «верный слуга царский, верный друг человечества», совесть которого «была всегда согласна с правдою и совестию царскою», и как заботливый отец, украшенный «цветами любви родительской». Эта же установка просматривается и в стихотворной повести Мещевского. Ср.:

Царской милостью согретый,
Царский взор Боярин чтил,

И народные приметы
В глубине души хранил –
Но в Наталье светлоокой,
Милой дочери своей,
При зиме своей глубокой
Зрел он прелесть майских дней![1],

в которой автор делает его выразителем «дедов истины святой». Также носителем идиллического сознания в обоих произведениях выступает и автор, который раскрывает свою позицию через точку зрения нарратора и героя. Важнейшая особенность в изображении идиллического начала и у Карамзина, и у Мещевского видится в его связи с историей, во включении идиллического в исторический контекст. Так, например, боярин Матвей, который наряду с автором и повествователем тоже является выразителем исторической точки зрения, зимними вечерами забавлял юных подруг Натальи и «рассказывал им приключения благочестивого князя Владимира и могучих богатырей российских» (629). В повести же Мещевского этот «исторический экскурс» Матвея Андреева заметно усилен. Ср.:

Иногда в часы досуга <…>
Собеседником их круга <…>
Был и сам Матвей-боярин,
Говорил про старину;
Как злодей, Мамай-Татарин
Ополчился на Дону;
Как со стаей басурманов
На святую Русь он шел; <…>
Как двух иноков десницей
И Темир, и Челубей
Распростилися с денницей:
Жертвы добычи своей!
Как Донской, преображенный
В образ витязя простой, <…>
Исполина потрясает <…>
Иль когда Калин неверный
Подступал под Киев-град
И Владимир благоверный,
Стар отвагой, силой млад,
На совете прослезился:
«Гибнет, гибнет Русь моя!» (15–16).

Жанровым же субстратом второй части повести, где говорится о бегстве героини с Алексеем Любославским, участии их в военных дей-

[1] *А. М<ещевский>*. Наталья, боярская дочь: повесть в стихах. СПб., 1817. С. 6. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

ствиях, прощении Алексея царем и возвращении героев в родительский дом, становятся баллада и авантюрно-приключенческий роман. Оба этих жанра объединяет драматическое начало, основанное на «неполноте самореализации» обоих героев, на несовпадении «внутренней заданности бытия («я») и его внешней данности (событийной границы)»[1]. При этом драматизм действия и поступков героев также получает в тексте историческую мотивацию и соотносится с эпохой мятежей в царствование царя Алексея Михайловича. Например, балладные тенденции в повести раскрываются во многом через фольклорный сюжет встречи героини/героя с мертвым женихом/невестой, который соотносится в то же время и с историческим сюжетом, связанным с опалой рода Любославских. В этой связи не случайно то, что до встречи главного героя с Натальей и затем до прощения его царем он изображается в повести как «незнакомец», не имеющий имени. Показательно, что свою исповедь герой начинает словами: «Любезная Наталья! – сказал он. – Тайна жизни моей должна тебе открыться» (645). Затем в письменном донесении царю о ходе военных действий сообщается следующее: «Мы не можем, – писали начальники, – восхвалить по достоинству того юного воина, которому принадлежит вся честь победы… <… > Он не хочет объявить имени своего никому, кроме тебя, государя» (657). В связи с этим семантика и балладного, и авантюрно-приключенческого сюжетов повести связана во многом с обретением героем имени, раскрывает совпадение «тайны» героя и его внешней событийной реализованности. Также и Наталья после бегства из родительского дома, тайного венчания, переодевания в мужское платье для участия в военных действиях в качестве брата Алексея, «прекрасного отрока», словно воскресает для новой жизни вместе с отцом, когда боярин Матвей обращается к ней по имени. Ср.: «Долго не говорил он ни слова <…> наконец назвал ее именем, как будто бы желая видеть, откликнется ли она… <...> Казалось, будто язык его учился произносить давно забытые имена: столь медленно он их выговаривал! И повторял столь часто!» (659). Обращение к жанровой модели авантюрно-приключенческого романа в повести Карамзина определяется и теми устойчивыми ролями-масками, носителем которых потенциально выступает главный герой. Среди них «атаман разбойников», «сын опасности и мрака, пустынножитель. Однако и здесь развитие сюжета получает историческую мотивацию, и герой, вопреки ожиданиям читателя, оказывается сыном опального боярина, жившего в эпоху царя Алексея Михайловича. В этой связи отметим тот факт, что

[1] *Теория* литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 72.

рассказ о судьбе боярина Любославского в «Наталье, боярской дочери» соотносится с исторической заметкой Карамзина «О Московском мятеже в царствование Алексея Михайловича», опубликованной в 1803 г. в «Вестнике Европы». В заметке причиной мятежа является добровольное стремление царя ограничить свою власть, передав некоторые важные функции в государстве знатным боярам. В это время Карамзин, как известно, находится на позициях умеренного консерватизма и считает неограниченную монархию наиболее подходящей формой правления для России, что нашло свое отражение и в исторической повести «Марфа-Посадница», и в общей концепции «Истории государства Российского». В заметке Карамзин пишет о том, что после подавления мятежа «царь Алексей Михайлович начал царствовать сам собой <…> ибо он видел, сколь опасно для монарха полагаться на бояр, которые для особенных ничтожных выгод своих могут жертвовать благом государства»[1]. Как видим, и в заметке, и в повести «Марфа-Посадница» происходит не только углубление и детализация историко-политической концепции Карамзина, но и возникает своеобразный параллелизм между *исторической* мотивацией поведения вымышленных героев в повести 1792 г. и *психологической* мотивацией действий исторических лиц в заметке 1803 г. и затем в «Истории государства Российского»[2].

«Повесть повести» в «Наталье, боярской дочери» Карамзина и Мещевского оформляется через характерную систему нарративных отношений, которые определяются взаимодействием повествователя, героев и читателя и соответствующих им точек зрения. Так, и в повести Карамзина, и в повести в стихах Мещевского позиция нарратора отличается особой подвижностью. Хотя повествование в обоих произведениях ведется от 3-го лица, и нарратор выступает, таким образом, как повествующее «я», как недиегетический нарратор, вместе с тем он оказывается наделен и определенными личностными характеристиками, что позволяет говорить о таком явлении, как «персонализация нарратора»[3]. «Персонализация нарратора» в повести Карамзина выражается прежде всего в том, что он раскрывается перед нами как «чувствительный» человек, живущий в Москве в «конце осьмого-надесять века», знакомый с произведениями Сократа, Локка, Руссо, Стерна, Оссиана. На основе персонализации возникает близость идеологической, перцептивной и языковой точек зрения автора, нарратора и персонажей, которая раскрывается

---

[1] *Вестник* Европы. 1803. №18. С.144.

[2] *Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина; Пути развития русской прозы 1800–1810-х гг. // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 312–348; 349–417.

[3] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 208.

через систему слов и выражений, выделенных в тексте курсивом. К ним относятся «*сладко-гремящие* слова», «влетала в Натальино нежное сердце – *потребность любить, любить, любить, любить!!!*», «*сын опасности и мрака*», «они казались мне *чужими*», «Ты же первым взглядом <…> привлекла к себе душу мою, которая тотчас полюбила тебя, как *родную свою*», «во все сердцах было одно чувство: *радость*!» (623, 630, 648, 657). Так происходит «вовлеченность рассказчика, который сам не был свидетелем излагаемого, в нераздельное пространство «событийного» и «нравственного» душевного переживания и соучастия»[1]. Параллельно с «персонализацией нарратора» в повести Карамзина отмечается и определенная «персонализация читателя». Так, нарратор, обращаясь к читателю, называет его «любезным читателем», предполагает в нем склонность к слезам и чувствительности, видит в нем семейного человека, имеющего детей, или молодую девушку, возражает на его возможные реплики. Ср.: «Нет, любезный читатель, нет! На сей раз побереги слезы свои…»; «… для чего не сказать нам прямо и просто, что Наталья влюбилась в незнакомца? «В одну минуту? – скажет читатель. – Увидев в первый раз и не слыхав от него ни слова?» Милостивые государи! Я рассказываю, как происходило самое дело… <…> А кто не верит симпатии, тот <…> не читай нашей истории, которая сообщается только для одних чувствительных душ, имеющих сию сладкую веру!»; «Читатель! Знаешь ли ты по собственному опыту родительские чувства?»; «Так, красавицы! Ваша жизнь с некоторых лет не может быть счастлива, если течет она, как уединенная река в пустыне…» (644, 634, 628, 631).

Таким образом, «персонализация нарратора» и внутренне связанная с ней персонализация повествования в этих произведениях позволяет автору свободно перемещать точку зрения, говоря словами В. Шмида, с «нарраториального полюса на персональный» и обратно, открывая тем самым возможность параллелизма в изображении жизни души автора, нарратора и героев, с одной стороны, и автора, нарратора и читателя – с другой, что составляет отличительную особенность сентименталистской эстетики и поэтики. Кроме того, отсутствие строгой организации текста по принципу точки зрения рассматривается как отличительная особенность поэтического текста[2]. Эта подвижность точки зрения нарратора, говорящего то о героях, то о процессе повествования, то о самом себе, позволяет сделать вывод о синтезе поэтических и прозаических принципов организации художественного повествования в прозе Карамзина.

---

[1] *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. М., 1995. С. 83.

[2] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 193.

Более того, сама «незакрепленная» позиция нарратора связана с поэтичностью его прозы, что эстетически мотивировало обращение именно к стихотворному переложению её Мещевским. Следует отметить, что при значительной сближенности позиций автора и нарратора у Карамзина их точки зрения все же не являются тождественными. Так, расхождение представлений нарратора, любящего старину, те времена, когда «русские были русскими», автора, имеющего более сложную точку зрения, признающего неизменность природы человеческих страстей, разрешается в повести через иронию, которая основывается на одновременности двух оценочных позиций, на симультанной «внутринаходимости» и «вненаходимости». В стихотворной же повести Мещевского персонализация повествования выражена значительно слабее. Здесь нарратор практически ничего не сообщает о себе, а из вышеназванных Карамзиным авторов упоминается лишь «Эмиль» Руссо. Ср.:

Хоть Эмиль, в старинны годы,
Неизвестен русским был,
Но Наталью глаз природы
Для любви самой творил! (7–8).

Кроме того, ирония Карамзина, связанная с расхождением точки зрения автора и нарратора, нарратора и читателя, выявлена у Мещевского не слишком отчетливо и раскрывается главным образом через такую риторическую фигуру, как парантеза, которая сообщает некоторую «прозаизацию» стиху. Например, рассказывая о боярине Матвее, повествователь отмечает:

Он отцом – не лиходеем
Поселянам был своим;
(Ныне верить мы не смеем
Дедов истинам златым!) (3),

уточняя через слова, заключенные в скобки, свою оценочную и эстетическую (ироническую) позицию. Также и обращения к читателю у поэта очень немногочисленны. Нарратор в повести Мещевского сосредоточен в основном на описании событий, на передаче повествуемого мира, в котором действуют персонажи, что подчеркивается и жанровым определением – «повесть в стихах». Слабая выраженность поэтических приемов повествования у Мещевского компенсируется в отдельных эпизодах лиризмом песенного типа, родственным поэзии Жуковского. Так «поэт школы Жуковского», по выражению Ю. М. Лотмана, Мещевский чаще, чем Карамзин, обращается к фольклорным жанрам: песне, балладе. Например, няня Натальи, умывая ее по утрам, приговаривала:

Ты, студеная струя,
Ты умой красу-девицу
Легким светлым серебром!
Разрумянь ты белолицу,
Разрумянь студеным льдом!
Разволнуй ты, гребень белый,
Кудри девицы моей!
Разволнуй их соты зрелы!
В русу косу их завей!
Светлый жемчуг, заплетися
В темно-русых волосах!
Яркий перстень, засветися
У Натальи на руках (11).

Здесь фольклорная лексика и образность («студеная струя», «краса-девица», «гребень белый», «русая коса», «светлый жемчуг», «яркий перстень») передают не только национальные особенности мышления няни, но и черты национальной психологии главной героини. Также Мещевский дает подробное описание сцены святочного гадания, лишь вкратце упомянутой Карамзиным в описании зимних досугов Натальи и ее подруг. Ср. у Карамзина: «Зимою, когда нельзя было гулять ни в саду, ни в поле <…> мамы и няни выдумывали для своих барышень разные забавы: играли в жмурки, прятались, хоронили золото, пели песни, резвились, не нарушая благопристойности…» (629) и у Мещевского:

То выдумывали няни:
В час полуночи глухой,
Притворив окно у бани,
Запираться в ней с свечой –
И невеста, с зеркалами
Сев келейницей на стул,
Робко сердцем и очами
Ждет, чтоб суженый взглянул! <…>
Вот в последнем… мрак глубокий!
Кто-то в нем мелькнул свечьми!...
И красавец светлоокий
Очутился за плечьми!.. (18,20).

Здесь характерные образы-«сигналы»: полуночь, баня, свечи, зеркало, суженый – вызывают явную ассоциацию с балладой Жуковского «Светлана» и как будто предвосхищают сцену сна Татьяны в пятой главе романа «Евгений Онегин». Не случайно поэт при переложении использует четырехстопный хорей с усечением на последней стопе в четных стихах. Как известно, этот размер чаще всего употреблялся в стихотворных стилизациях фольклорных жанров: песнях, сказках, балладах.

Отличительной чертой нарратора в повести Карамзина является его рефлексия по поводу повествования. Прежде всего, это маркирование начала и конца в сюжетно-композиционной структуре повести. Ср.: «На несколько минут кладу перо – и сии написанные строки да будут вступлением, или предисловием!»; «Возвратимся в Москву – там началась наша история, там должно ей и кончиться» (623, 656). Этот прием раскрывает не только синтагматический, но и парадигматический принцип членения текста, основанный на со-противопоставлении сходных элементов и выступающий как один из способов поэтической организации повествования. В стихотворной же повести Мещевского рефлексия нарратора по поводу повествования отсутствует. Она начинается зачином, во многом напоминающим сказочный:

В славны дедовские годы
(Где в песках реки Москвы
Ветер вьет сребристы воды)
Жил боярин бич Литвы! (3).

В повести Карамзина, в отличие от стихотворной повести Мещевского, складывается целая система рассказчиков: это вымышленный «первичный» рассказчик – «бабушка моего дедушки», собственно повествователь и «вторичный» рассказчик – Алексей Любославский, каждый из которых вносит свой эмоциональный тон и «эстетический код» в общую атмосферу повествования. Так возникает своеобразный повествовательный параллелизм, который основан на близости идеологической, эмоциональной и языковой точек зрения повествователя и рассказчиков и который раскрывает вневременные, эквивалентные отношения между ними. При этом если в повести «Бедная Лиза» повествование основано на принципе «подвижной антитезы»[1], элегическом по своей эстетической природе, то в «Наталье, боярской дочери» преобладает принцип синтезирующего восполнения, объединяющий разные типы фабульного, событийного и внефабульного, метатекстуального повествования, а также идиллический, элегический, иронический и драматический типы художественности.

В структуре повествования Карамзина важная роль отводится категории повтора как лексического, так и тематического, образного. В этой связи отметим тот факт, что в ней девять раз упоминается обедня в приходской церкви, где встретились Наталья и Алексей. Топос храма, включая сюда и храм влюбленных, который видела во сне Наталья, и

[1] *Жилякова Э. М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 82–93.

маленькую церквушку, в которой венчались герои и «где они захотели лежать и по смерти своей», выступает здесь не только сюжетным, композиционным, пространственным и эмоциональным центром повести, но и архетипом русской национальной жизни, раскрывающим важнейшие черты мифопоэтического мышления Карамзина-прозаика. Все это позволяет говорить о соответствии изображаемого и повествуемого мира в «Наталье, боярской дочери» Карамзина как определяющей тенденции, основанной на эквивалентности между словом и предметом, между обозначающим и обозначаемым. Отмеченное соответствие раскрывается через активное проникновение поэтических приемов в прозу Карамзина и становится особенно значимым в те эпохи, когда «преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление»[1]. Поэтическое начало в прозе Карамзина уравновешивается определенной «прозаизацией» повествования в стихотворной повести Мещевского, связанной с установкой автора на передачу в основном повествуемого, событийного мира с активным использованием эпических приемов устного народного сказа.

Итак, взаимодействие прозаической повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» и повести в стихах Мещевского под тем же названием рассматривается нами как характерное явление межтекстовой интерференции. Совпадение обеих повестей по тематическим, оценочным и грамматическим признакам повествования от 3-го лица прошедшего времени, указание на единство времени и места действия, обращение к изобразительным, выразительным и апеллятивным функциям языка создает вокруг них определенное структурно-семантическое пространство, которое способствует усилению смыслового и эстетического потенциала произведений. Межтекстовая интерференция и тесно связанная с ней двуголосость позволяют глубже осмыслить на основе принципа синтезирующего восполнения параллелизм судеб автора, повествователя, героев и читателей в обоих произведениях, раскрыть сложность жанровой природы обеих повестей, как глубже осмыслить взаимодействие прозаических и поэтических приемов повествования внутри каждого произведения в отдельности, так и обозначить тенденции, связанные с «поэтизацией» прозы и «прозаизацией» поэзии в рамках межтекстового диалога. Явление межтекстовой интерференции, раскрывающее динамику литературно-эстетических связей Карамзина и Мещевского в первой трети XIX в., оказывается актуальным и сто лет спустя, когда в 1918 г. М. А. Волошин создает стихотворное переложение жития протопопа Аввакума – поэму «Протопоп Аввакум», посвященную памяти В. И. Сурикова.

---

[1] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 263.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....3

Глава 1. Динамика восприятия поэзии и прозы в русской теоретико-литературной мысли XVIII – первой трети XIX в. 23
1.1. Основные тенденции в осмыслении поэзии и прозы в русском литературоведении XVIII в. 24
1.2. Теория поэзии и прозы в русских эстетических трактатах и учебных пособиях первой трети XIX в. 34

Глава 2. Типы взаимодействия поэзии и прозы в литературе русского романтизма 67
2.1. Метатекстовые стратегии взаимодействия поэзии и прозы в журнале В. А. Жуковского «Вестник Европы» (1808–1810).....68
2.2. Взаимодействие поэзии и прозы в «Марьиной роще» В. А. Жуковского и А. И. Мещевского как явление межтекстовой интерференции.....96
2.3. Особенности диалогических отношений поэзии и прозы в книге В. А. Жуковского «Баллады и повести» 109

Глава 3. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве А. С. Пушкина.....145
3.1. Синтез поэзии и прозы в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин».....146
3.2. «Повести Белкина» А. С. Пушкина как прозиметрический текст.....175

Глава 4. Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творчестве М. Ю. Лермонтова 207
4.1. Поэтика «неточного» стиля в ранней лирике М. Ю. Лермонтова.....208
4.2. Особенности прозиметрического текста в письмах М. Ю. Лермонтова.....220
4.3. Поэтические и прозаические стратегии текстообразования в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова».....229
4.4. Поэтический субстрат в прозе М. Ю. Лермонтова 257

Глава 5. Этапы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Н. В. Гоголя 305
5.1. Поэтические и прозаические стратегии повествования и текстообразования в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя 306
5.2. Категория поэтического как способ трансформации повествования и художественной модальности повестей в сборнике Н. В. Гоголя «Миргород».....318
5.3. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в художественном мире петербургских повестей Н. В. Гоголя.....330
5.4. Поэтическая центрация в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».....347

Заключение 359

Приложение
«Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина и А. И. Мещевского 364

Научное издание

ПОПЛАВСКАЯ Ирина Анатольевна

ТИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Редакторы *А. И. Корчуганова, В. С. Сумарокова*
Подготовка оригинал-макета *Ю. А. Сидоренко*

Подписано в печать 11.01.2010 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Печ. л. 23,6; усл. печ. л. 22,0; уч.-изд. л. 22,7.
Тираж 500. Заказ 227 .

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Издательство “Иван Фёдоров”», 634009, г. Томск, Октябрьский взвоз, 1