

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

ПОЭТИКА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ

Ответственные редакторы
академик РАН *Н.Н. Покровский*,
доктор филологических наук *И.В. Силантьев*



НОВОСИБИРСК
«НАУКА»
2008

чреватые серьезными последствиями для будущего. В «Шторме» они связаны с изображением целого ряда своекорыстных лиц из «своего» лагеря. И в «Любови Яровой» появляется комиссар Грозной, готовый купить благосклонность Пановой реквизированными и присвоенными им драгоценностями; есть жесткая, прямолинейная Яровая, для которой партийная доктрина выше национальных общечеловеческих ценностей¹⁹, и др. Небезупречные по части грамоты предукома Кошкин и Швандя с их самоотверженным служением общему делу, неустанной заботой о благе жителей и об устройстве нормальной жизни города в целом олицетворяют справедливый суд и власть одновременно. Таким образом, «Шторм» и «Любовь Яровая» воплощали народные представления о лучшем правителе: восходящие к далекому прошлому эти представления проецировались на будущее, были скорее назиданием и примером, чем реальностью.

Может быть, именно это — возможность снова и снова приглашать зрителей к обсуждению проблемы правления и правителя в контексте не столько политической конъюнктуры, сколько народного опыта, «большого времени» культуры, как понимал его М.М. Бахтин, — осознанно или неосознанно привлекало театр в рассмотренных пьесах.

Ф.З. Канунова, Н.Е. Никонова

Стихотворные повести В.А. Жуковского 1830–1840-х годов: к эстетике малой эпической формы русской поэзии*

Разработка малой эпической формы в 1830-е годы обозначила главным образом поиски способов отображения философского понимания человека в его контактах с надличным и непосредственно окружающим миром. Повесть в стихах для выполнения

¹⁹ Она передает недавно спасшего ее мужа — белого офицера в руки красных и особенно жестко ведет себя в варианте финала пьесы, предложенном актрисой Малого театра В. Пашенной, что явно противоречит отечественной традиции женского поведения, зафиксированной А.С. Пушкиным в словах Татьяны: «...и буду век ему верна».

* Исследования осуществлены при финансовой поддержке РГНФ (проект № 07-04-00052а).

своей задачи в большей степени нуждалась в развитии описатель-но-повествовательной манеры. Несмотря на свою пестроту, жанр стихотворной повести 1830-х годов обладает достаточно устойчивым семантическим ядром и крайне растяжимой периферией. Этот семантический ореол часто является смыслонесущим, вследствие чего в отечественном литературоведении наблюдалась полемика по поводу «более точных» дефиниций жанра.

Стихотворная повесть Жуковского (к этому жанру поэт относит три перевода из Шиллера 1831 г. — «Перчатка», «Сражение с змеем» и «Суд Божий»; «перевод драматического отрывка» Уланда «Нормандский обычай» (1832), а также перевод «Ундины» Фуке (1836)) органично вписывается в литературную эпоху 1830-х годов не только как факт «прозаизации» поэтической формы при попытке разрешить проблему соотношения высокого и бытового. Возможность этического и эстетического универсума, снятие глубинного конфликта посредством обращения к первоосновам бытия, как известно, постепенно становится идейным кредо поэта, обращающегося все чаще к идее религиозной веры. Эта своего рода «авторская позиция» по отношению к проблеме — то, что объединяет и одновременно образует специфику стихотворных повестей романтика.

Альтернативная линия развития жанра, представленная произведениями А.С. Пушкина и продолжающих его традицию поэтов, в попытке синтезировать прозу и поэзию и, шире, ответить на вопрос о возможности соотнесения бытового и бытийного, скорее, исходит из идеи разграничения этих двух сфер. Жанры «романтической поэмы» (введенный в употребление Байроном и Пушкиным), «комической поэмы» («возникший под влиянием первых глав «Онегина» и «Домика в Коломне»)¹, «реалистической стихотворной повести» с современным содержанием (наметившийся в конце 1820-х годов) и «философской поэмы» — производные одного жанра — стихотворной повести, элементы «единой системы, в которой одновременно происходит процесс шаблонизации жанра и его творческого развития, обесмысливания формы и накопления в ней содержательных возможностей»².

Ядерной семемой жанра является в 1820–1830-х годах «байроническая поэма», которая дает толчок для дальнейшего его раз-

¹ Преемниками жанра традиционно считают М.Ю. Лермонтова в «Сашке», «Сказке для детей», «Тамбовской казначейше», А.А. Фета в «Талисмане», Ап.Н. Майкова в «Машеньке», И.С. Тургенева в «Параше» и «Андрее», Н.А. Огарева в «Ровеснике» и др.

² Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 8.

вития, модифицируется, шаблонизируется и, наконец, пародируется всем комплексом произведений жанрового «семантического ореола». Эти «пародийные» («пародия» как «перепеснь»), по терминологии Ю.Н. Тынянова, или «диалогические», по терминологии М.М. Бахтина, отношения и являются определяющими на данном этапе эволюции жанра. Двигаясь от подражательных (с 1828 г.) и метафорических («Бал», «Граф Нулин») смещений к новым шедеврам («петербургская повесть» «Медный всадник» и «восточная повесть» «Демон» М.Ю. Лермонтова), стихотворная повесть обретает «сверхсмыслы». Так выглядит «пушкинская» магистраль развития жанра. Повестями Пушкин называет шесть законченных поэтических произведений, три из которых созданы в 1830-е годы: это «Домик в Коломне» (1830), «Анджело» (1833) и «Медный всадник» (1833).

Думается, стихотворные повести Жуковского представляют альтернативную линию функционирования жанра в литературном и ценностном пространстве эпохи. Поэт изначально демонстрирует и сопричастное понимание этой «формы» («Шильонский узник» (1822 г.)), но создает иную модель «повестийности», необходимо дополняющую байроническую, рождающуюся в первую очередь из балладных опытов посредством тех же «пародийно-диалогических» связей, но в большей степени с немецкой традицией. Однако балладность не становится основой нового жанра. Уже после окончания работы над тремя «повестями» из Шиллера, в 1832 г., Жуковский как бы пытается сделать шаг назад и создать стихотворную повесть с балладным сюжетом и в балладном жанре по мотивам второй песни поэмы Вальтера Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене в шести песнях» (1808).

Отрывок «Суд в подземелье», который должен был стать окончанием цельной оригинальной повести, является отчасти альтернативой повестийной линии, воплощенной Жуковским в переводах из Шиллера, Уланда и Фуке. Основным приемом отображения события в последних становится углубление мифопоэтики, в то время как в переводе (в самом широком смысле этого слова) из В. Скотта Жуковский остается в большей мере в рамках баллады, «сохраняя фантастический колорит, неопределенность, зыбкость очертаний балладного сюжета» в качестве основного средства создания «драматической напряженности»³. Зловещесть, конечность

³ Жилиякова Э.М. Балладный сюжет в контексте поэмы и повести 1830-х годов: (А.С. Пушкин и В.А. Жуковский) // Проблемы литературных жанров: Материалы X Междунар. науч. конф. (15–17 октября 2001 г.). Томск, 2002. Ч. 1. С. 72–77.

вечного, отсутствие ценностной дихотомии, мистика пронизывают весь повестийно ровный тон сплошных парных рифм «Суда...». Интересна культивируемая Жуковским структура этого общего настроения: на различных сюжетных уровнях, как в повести автора, так и в рассказах монахинь обоих монастырей, речь идет о ситуации суда. Так, первое из доказательств «угодности» святой Гильды — суд:

Угодницей осуждены
Когда-то были Брюс, Герберт
И Перси; суд сей был простерт
На их потомство до конца
Всего их рода⁴.

И эту нарративную ситуацию беседы монахинь у огня автор определяет как суд, «сближая», а не разводя, как автор оригинала, его с судом в подземелье:

Жуковский

А близко был иной собор,
И суд иной происходил
(с. 389).

Scott

Far different was the scene of woe,
<...>
Council was held of life and death
(с. 384).

(Совсем иной была скорбная сцена

<...>

Собор держали не на жизнь, а на смерть.)

В ходе повествования об истории «страшной темницы» нарастает эсхатологическая, фантастически-зловещая семантика этого образа. Все персонажи, упоминающиеся с этого момента, — «живые мертвецы». Ср.: «Король Кольвульф, покинув свет, / Жил произвольным мертвецом»; «Но наконец там хоронить / Не мертвых стали, а живых»; «Что там, глубоко под землей, / Во гробе мучится мертвец». Каждый из «трех совершителей суда» рисуется также как неживой: игуменья из Витби «покрывалом облекла / Тогда лицо свое»; приорша «как мертвец бледна», «И жизни не было в очах» ее; слепой аббат Кутбертова монастыря — «иссохнувший полумертвец», «немного праха страж немой». И, наконец,

⁴ Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 381. Далее ссылки на это издание даются в тексте. Курсив в текстах В.А. Жуковского, В. Скотта, А.С. Пушкина, И.И. Козлова, а также перевод — везде наш.

сама «жертва» выступает «С таким безжизненным лицом, / Таким безгласным мертвецом». Когда действие перемещается на остров «с Кутбертовым монастырем», в подземелье зловещая тишина (немота, молчание, «безгласность») дополняется «туманным», «мрачным» колоритом:

И бледно, трепетно светил,
Пуская дым, борясь со мглой,
Огонь в лампаде гробовой
(с. 391).

Свет, поглощенный темнотой.
Туманным отблеском лежал
(с. 393).

И, чуть во мгле сияя, лил
Мерцанье бледное ночник
На их со мглой слинный лик
(там же).

Далее «мгла», «мрак» и черный цвет пронизывают описания трех судей, превращаясь в мотив, который стал одним из константных для русского романтика 1830-х: «это нагнетание мрака, мглы, тьмы соотносилось с общей атмосферой русской жизни 1830-х гг., с тем, что выразил Пушкин в “Бесах”⁵». Ряса приорши — «черная как мгла», ее очи «чернеют мутно, без лучей», Матильда бежит, «мглой / Окутавшись как пеленой», священнослужители названы Жуковским «чернецами». И, наконец, в этот тематический и мотивный комплекс по-особенному входит и тема вины, греха. Событие повести неонтологично, вершащийся суд «черен» и «мрачен» по-человечески, поскольку люди осуждают людей. И проблема судьбы (суда) соотносится «со всем комплексом нравственно-философских проблем личности», как в общем движении «Баллад и повестей» (1831). Все человеческое, оторванное от высших сил, закономерно умирает в финале «Суда в подземелье». Отрывок венчается мотивом сна в том же «смертельном» значении, когда, услышав ночной *заупокойный* звон колокола, крестьянин «сквозь сон» «недомолился и заснул», «пробужденный, помянул / Усопшего святой чернец», «Вскочил испуганный олень / И снова лег». Эсхатологическое пространство размыкается до универсума конечным трехстишием:

...и снова там
Все, что смутил минутный звон,
В глубокий погрузилось сон
(с. 403).

⁵ Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 188.

Тема смерти дублируется и сюжетным строением. Так, все богоугодные подвиги святой Гильды, о которых поведали послушницы ее монастыря, так или иначе связаны со смертью: она осуждает трех братьев, которые «чернеца дерзнули умертвить»; превращает всех змей в камень; и даже журавль (у В. Скотта — галки) «чудной смертью отдает / Угоднице блаженной честь». А подвижничество Кутберта — покровителя второго монастыря, в котором и происходит подземельный суд, — совершается после смерти, его образ воплощает гроб: «Монахи гроб его спасли; / Хоть тяжкий гроб из камня был, / Но от Мельроса вдруг поплыл / По Твиду он» (вспомним семантику реки смерти). Потенциально амбивалентная гидронимическая символика реализована в разных сюжетных пластах с той же мертвенной семантикой. Во-первых, в истории о том же святом возникает параллель с губящими водными духами, согласно поверью рыбаков. Во-вторых, в морском топосе вершится все действие — сначала дается описание морского путешествия, затем и сам суд в здании Кутбертовой обители, которое «морскую глубину / Своей громадою гнетет».

Конкретная ситуация-событие, сюжетно раскрывающаяся в повестях из Шиллера («Перчатке», «Сражении с змеем» и «Суде Божьем»), — это также ситуация суда, но «интегративной» темой повестей-переводов становится тема судьбы (как потенциал идей). Категория судьбы в ее первоначальном мифопоэтическом и историко-этимологическом значении («суд, правосудие, приговор») оказывается способной гармонично связать романтическое двоемирие в новую целостность. Герои стихотворных повестей Жуковского 1830-х «экстроспектированы»: внутренняя противоречивость их личностных проявлений не составляет главного конфликта произведения. Личная драма становится драмой бытийной, поскольку точка максимума во внутреннем движении сюжета лежит на границе внутреннего «Я» с внешним миром. На смену эстетическим категориям «чувства и сердечного воображения» приходят мифологемы «души» и «судьбы» как отражения экзистенции личности и способа ее реализации во внешнем мире. В рамках мифологем диффундируют и разграничиваются индивидуальные воплощения постоянных мотивов. Так, под знаком мифологем судьбы эксплицирован наряду с мотивом суда (в шиллеровских переводах) морской мотив (в «Нормандском обычае» и «Ундине»), в рамках мифологемы души коррелируют мотив ундины (оригинальная вариация русалочьего мотива) и мотив смирения.

Жуковский не принимает и байроновской «романтической поэмы» в качестве отправного пункта будущей «повестийности»,

хотя постоянно имеет дело с образцами этого жанра и после ошеломляющего успеха «Шильонского узника». Интенсивность и оригинальность освоения Жуковским этой формы подтверждается ярким примером из истории его творческих взаимоотношений с поэтом и переводчиком И.И. Козловым. Этот биографический сюжет складывается вокруг стихотворной «киевской повести» Козлова «Чернец» (1827), его главного произведения. Своему сочинению Козлов предпосылает «Послание к В.А. Жуковскому». Повесть выходит в свет с предисловием, написанным адресатом. Дневниковые записи Козлова также подтверждают интенсивное совместное осмысление обоими поэтами в конце 1810-х — начале 1820-х годов байроновской традиции: «Читал с Жуковским “Гяура”»; «Был Жуковский и принес мне “Манфреда” (3 и 4 песню “Чайльд Гарольда”, — у меня есть 1-я и 2-я)»⁶ и т.д. «Чернец» стал во многом продуктом этого осмысления и, как известно, имел большой успех.

В свою очередь, эта повесть в стихах, думается, может служить образцом повестийной традиции 1820-х, альтернативной будущей стихотворной повести Жуковского и отличающейся от традиции повести пушкинской. Ядро данной жанровой ипостаси образует эстетика чувства, по интенсивности схожая с сентиментальной, что впервые было отмечено В.Г. Белинским, определившим «Чернеца» как «второй пример в нашей литературе после “Бедной Лизы” Карамзина» и увидевшим в них «произведения совершенно одного рода»⁷. Действительно, небольшого объема повесть изобилует сентименталистскими образами-понятиями. Так, упоминания о «слезах» или «рыданиях» мы можем встретить здесь в пятнадцати случаях, о «душе», «груди» и «сердце» (синонимично) — в тридцати трех, также многократно употреблены с принципиальной разницей в значении «печаль», «тоска», «муки», «страсти» и т.д. с характерными эпитетами («тяжкий», «угрюмый», «пылкий», «скорбный», «томный», «неутолимый» и т.д.). Вот, к примеру, отрывок, где можно проследить степень насыщенности:

*В слезах тогда к ним на могилу
Без памяти бросаюсь я;
Горело сердце у меня,
Тоска души убила силу*⁸.

«Проникнутость чувством» и составляла одну из основных жанровых магистралей русских стихотворных повестей, создан-

⁶ В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 173.

⁷ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 5. С. 69.

⁸ Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1960. С. 324.

ных под влиянием байроновских. С.П. Шевырёв негативно отзывается об этой перенасыщенности: «“Чернец. Киевская повесть” останется в русской словесности памятником того века, когда наша поэзия, увлекшись подражанием современным гениям искусства, породила множество поэм, более или менее несовершенных. <...> Характер поэм, о коих мы говорим, есть вообще какое-то презрение к жизни внешней и ее разнообразным происшествиям, какое-то неясное беспокойство души, еще младенческой, не умеющей себе сказаться, неопределенное стремление в мир внутренний человека, в мир мыслей и чувств, еще не раскрытый и недоступный для умов незрелых, — и наконец, темное, поверхностное изображение сего тайного мира, который явился поэтам в тумане неопределенности»⁹. Примечательно, что Шевырёв признает здесь же более достойным в поэтическом плане воплощением жанра повести в стихах «Послание к В.А.Ж.», называя его настоящей «повестью сердца», «оживленной... святыми чувствами воспоминания и надежды», из чего становится ясен и имеющий для нас особое значение критерий оценки жанра. Стихотворная повесть есть, по мнению критиков, «повесть сердца», без «презрения к жизни внешней и ее разнообразным происшествиям». Следуя этой установке, создают свои образцы жанра в 1830-х годах Пушкин и Жуковский, по-разному воплощая его семантический потенциал.

Пушкин идет по пути подчеркнутой «правдивости», для ее достижения определен целый ряд художественных приемов, в основе которых лежит принцип сознательной демифологизации («достоверность» как ценность уникального случая в противовес уже известному, мифологизированному, сюжету). Романтическая (байроническая) традиция актуализирует, наделяет новым смыслом эту модальность (близкую анекдоту, фольклорным и неоформленным жанрам устной речи) посредством переключения «точки зрения» с одного мира на другой («экзотический мир» — «мир наш»). Это «двоемирие», примиряемое «верностью истине», ложится в основу общей сюжетной схемы и является конфликтообразующим. В случае с повестями Жуковского 1830-х можно говорить об идиллической (часто в элегических тонах) модальности, о ремифологизирующей установке, редуцирующей значение голого («правдивого») случая, возводящей каждый из таковых к «событию» обоих миров. Субстанциализация как фундаментальный эстетический прием снимает актуальность диалога «странного» и «нашего», определенная мифологема нуждается в системе оппозиций только для их устранения.

⁹ Шевырёв С.П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 78.

Авторская дистанцированность по отношению к тому, о чем рассказывается, к герою и читателю, служащая органической целостности конкретного воплощения жанра, — определяющий фактор, вновь разводящий две повестийные традиции. Пушкинское (множественное) единство эстетического дискурса строится на «демонстрации дистанций», различного рода несовпадений и сближений, в результате чего возникает взаимопроникновение «высокого» и обыденного, прошлого и настоящего. Жуковский предпосылает «своему» художественному единству мифопоэтический антропоцентричный тезис «Жизнь и Поэзия — одно» («Я Музу юную, бывало, / Встречал в подлунной стороне», 1824), что обеспечивает его дискурсу при всей вариативности манер повествования всеуровневую «ровность тона».

Формально можно считать объективной основой жанра стихотворной повести лироэпическое начало. Качество лиризма и эпичности определяет специфику воплощения жанровой модели. Всепроникающий лиризм, имплицитный автором, является композиционной осью стихотворного эпоса, но если у Пушкина он автобиографичен и варьируется в зависимости от «точки зрения, задаваемой извне», то у Жуковского — целостен и однороден. «Инерция лиризма» как единство «точек зрения» на основе материала (в том числе внесюжетного пространства) в первом случае и «циркуляция лиризма» как всепроникающий монолитный ракурс во втором — условные модели реализации этого родового и эстетического начала, которые продуцируют и разную «объектность» (эпичность).

Пушкин выстраивает иллюзию правдивости на основе «мышления стилями», его эпический подход — тот, где множество «знаний» привело к «незнанию», в котором человеческий ум прорывается сквозь концепции к самой жизни и останавливается перед ней в «первоудивлении» (Г.Д. Гачев). Функция этого нарочитого подчеркивания истинности — эстетическая, оно, по сути, задает необходимую «точку зрения», потенцирующую философское постижение, «первооткрытие» жизни. Такая (демифологизирующая) установка в понимании повестийности с легкой руки гения стала господствующей. Эпичность Жуковского зиждется на глубокой мифопоэтичности — ценностной репрезентации вечных тем и смыслов, ремифологизации как главном способе обращения материала¹⁰.

¹⁰ Высшие точки воплощения стихотворной повести 1830-х годов в творчестве обоих поэтов — «Ундина» (1831–1836) и «Медный всадник» (1833) — обладают «общностью более высокого порядка», чем жанровая принадлежность и хро-

Однако при всем различии двух магистральных линий развития жанра повести в стихах они являются двумя сторонами одного целого. Во-первых, повесть в стихах 1830-х годов — лаборатория по выработке новой поэтической формы, пригодной для эпического содержания. Жуковский обращается к гекзаметру (которым написаны «Сражение с змеем», «Суд Божий» и «Ундины»); Пушкин также утверждает смену ритма в «Домике в Коломне» («Четырехстопный ямб мне надоел...») и реализует ее и в «Андже-ло», написанном шестистопным безрифменным ямбом. Во-вторых, они обнаруживают сходство генетического плана, в-третьих, представляют собой два лика феномена повестийности, который сам по себе зиждется на акцентуации функции нарратива. Как у Жуковского, так и в «повестях» Пушкина и поэтов «его круга» с легкостью обнаруживаются черты «элегической школы» и жанра дружеского послания, главным образом, эти признаки имплицированы мотивом воспоминания и его вариациями¹¹. Однако функции этих элементов в малом стихотворном эпосе Жуковского и Пушкина разнятся до противоположности. Возьмем, например, два «пролога» — «Вступление» к пушкинской «петербургской повести» и «Посвящение» к «старинной повести» Жуковского. Ср.:

<i>Была ужасная пора,</i>	<i>Бывали дни восторженных видений,</i>
<i>Об ней свежо воспоминанье...</i>	<i>Моя душа поэзией цвела;</i>
<i>Об ней, друзья мои, для вас</i>	<i>Ко мне летал с вестями чудный Гений;</i>
<i>Начну свое повествованье.</i>	<i>Природа вся мне песнею была.</i>
<i>Печален будет мой рассказ</i>	<i><...></i>
<i>(«Медный всадник»)¹².</i>	<i>Но о Мечте, как о весенней птичке,</i>
	<i>Певавшей мне, с усладой помню я...</i>
	<i>(«Ундины»)¹³.</i>

В обоих случаях явно проступает мотив воспоминаний и придающий лиричность элегический топос, однако в первом случае мы имеем дело как бы со «ссылкой» на «происшествие», «основанное на истине» (вкуче с «Предисловием»), а во втором — с прямой отсылкой к лично пережитому, к прекрасным «дням восторжен-

нологическая близость. Они являются средством «родственного решения» вопросов философии жизни двумя ведущими художниками 1830-х гг. (идея примирения противоречий между законами природы, историей и волей человека) (*Ветшева Н.Ж.* «Ундины» В.А. Жуковского и «Медный всадник» А.С. Пушкина: Стихотворная повесть 1830-х гг. // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 56–65).

¹¹ О продуктивности «категории воспоминания» в творчестве В.А. Жуковского и его современников см.: *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* «Воспоминание и я — одно и то же» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 9–34.

¹² *Пушкин А.С.* Поэмы. М., 1982. С. 272.

¹³ *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902. Т. 5. С. 3.

ных видений», т.е. с эстетизацией личного воспоминания. Пушкин и далее работает с переключением модальностей, что увеличивает многозначность текста, создает в нем множество конкретных и философских смыслов. Жуковский предпосылает своему повествованию единую идиллическую модальность, хотя и окрашивает его в элегические тона. Итоговый идиллический модус «Ундины» («вечное пребывает») выстраивается по принципу отталкивания «от противного» элегического модуса («все проходит»). Тематизировано в «Ундине» совсем не лирическое оплакивание утрат («Наше горе земное ненадолго...»; «Злую насмешку нашел над ничтожностью счастья земного» и т.п.), в контексте целого в центре оказывается не всеразрушающий закон времени, но возможность его преодоления посредством обращения к высшим (читай религиозным, божественным) началам. Подтверждение этому мы находим у самого Жуковского, сформулировавшего в 1840-е годы новый взгляд на понятие меланхолического чувства в соответствии с религиозным учением. Определяя его как «грустное чувство, объемлющее душу при виде изменчивости и неверности благ житейских, чувство или предчувствие утраты невозвратимой и неизбежной» (рассуждения, обнаруживающие явное сходство с идеей, проводимой в «Ундине» художественным автором), Жуковский настаивает на жизнеутверждающем пафосе этого чувства в контексте религии, принципиально разводя меланхолию древних («которую все запечатлено в доевангельском мире») и «животворную скорбь» христианина на земле: «Без веры сия скорбь могла бы привести к унынию и отчаянию; с верою она ведет к светлому миру и смирению»¹⁴. «Христианизация» сюжетов Шиллера и Фюке, поставленное в центр обретение души и веры превращает пронизывающее всю ткань произведения страдание, «столь противное безверию», в «драгоценнейшее земное сокровище», в основу идиллической картины мира. Меланхолический (внешне элегический) топос придает идиллической модальности «Ундины» интимность, ощущение принадлежности каждого остановленного и невозвратного мгновения бытию. А настроение «живой» грусти-скорби, прочитывающееся в авторской линии, скорее объединяет его с другими (читателями и героями), чем провозглашает его центром пространственно-временного универсума.

Акцентуация нарративности («рассказанности») — принципиальная характеристика всех стихотворных повестей 1830-х годов. Однако для Пушкина и других продолжателей традиции «роман-

¹⁴ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 339–350.

тической поэмы» это средство достижения объективности или «подражания» (в аристотелевском смысле) тому, «как говорится», в то время как Жуковский придает Слову произносимому сакральный оттенок, отсылая нас к тому, «как должно быть». Это явно выделено в составляющем большую часть «Сражения с змеем» непротиворечивом монологе рыцаря, а особенно в «Нормандском обычае», где заявляется особое значение «преданий и песен сладкозвучных» самих по себе, а под «обычаем» (т.е. неизменно повторяющимся действием, обладающим и ритуальным смыслом) подразумевается обычай рассказывания, единственно могущего упорядочить разорванную действительность («чтоб гость / Иль сказку рассказал, иль песню спел») исходя из сюжета «драматической повести».

Не отказывая малому стихотворному эпосу Пушкина и поэтов этой линии в мифопоэтике, мы склонны, однако, утверждать, что мифогенность поэтики здесь носит архетипический (несознанный) характер, в то время как мифоцентричность переводов Жуковского декларативна. К примеру, пушкинская гидронимика восходит скорее к общей амбивалентной семантике воды, а в творчестве Жуковского (в «Нормандском обычае» и «Ундине», в частности) оформляется оригинальный мифоцентричный *морской* мотив.

Углубление и тщательная разработка мифопоэтики делает повесть Жуковского 1830-х годов самостоятельным звеном на пути к более крупным эпическим формам — стихотворным повестям 1840-х годов, сюжеты которых напрямую связаны с восточным эпосом (и мифологией), и к главному мифоэпосу Жуковского — «Одиссее» (1842–1849). Апеллируя к образцам древнеиндийского и персидского эпоса, Жуковский наращивает эпическую доминанту в стихотворных повестях 1840-х годов «Наль и Дамаянти» (1837–1841) и «Рустем и Зораб» (1846–1847), намеренно эстетизируя соответственно рыцарский этос¹⁵ и продолжая, по сути, линию стихотворных повестей 1830-х годов. В обрисовке образов главных героев последних Жуковский нейтрализует различия рыцарства (герой «Перчатки» — придворный рыцарь, в «Сражении с змеем» — «рыцарь церкви», в «Суде Божьем» — слуга дамы сердца и т.д.), что четко прослеживается при сопоставительном анализе с оригиналами. Последовательным воссозданием рыцарского *этоса* Жуковский утверждает систему высших (этических) ценностей:

¹⁵ Реконструкцию рыцарского этоса, каким он сложился в Европе, исследователи справедливо начинают именно с гомеровских поэм. См.: *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. М., 1987.

благородство по отношению к врагу и женщине (в том числе и генеалогическое) и красоту, заботу о чести и верность обязательствам. Поэтому ряд представителей рыцарского этоса как «идеального типа» органично продолжают Рустем и Зораб, Наль и Одиссей. Мифологизация личностного идеала, утверждение «идеального типа» в позднем мифопоэсе потенцируют воплощение одной из основных идей русского романтика — идеи нераздельности «здешнего» и «потустороннего», «однородности бытия» («Eindimensionalitaetidee»¹⁶).

Однако Жуковский со своими повестями не изолирован от литературного контекста, как это может показаться на первый взгляд. Мифопоэтика как основа жанра обуславливает фантастичность (диктат воображения над реальностью). Например, редукция эмпирики в «рыцарских» текстах вкупе с соответствующей сюжетикой (*борьба с драконом, путешествие на железный завод*) делает рыцаря в большей или меньшей мере похожим на положительного героя сказки. Фантастичность, конечно, уходит корнями в балладный мир Жуковского, но отличается от него меньшей напряженностью, художественно оправдывает идиллический финал, примиряет с ним читателя. Стихотворные повести следует рассматривать в русле зарождающегося в 1820-е годы и достигшего расцвета в 1830-е интересы к проблемам фантастической словесности, получившего свое полное выражение в *прозаических* сочинениях в «фантастическом роде».

В полной мере знаковость «Ундины» раскрывается в этом ракурсе и контексте русской «фантастической повести» (условный термин В.М. Марковича) начала 1830-х. Повести А.А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825), «Черная курица, или Подземные жители» (1829), А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье» (1831), О.М. Сомова «Кикимора» (1830), «Киевские ведьмы» (1833), И.В. Киреевского «Опал» (1836) и Е.А. Баратынского «Перстень» (1832), К.С. Аксакова «Облако» (1836) и др. имеют в своей сюжетно-композиционной основе переплетение сверхъестественного и реального. Они представляют собой явления «чрезвычайного и вместе с тем устойчивого веяния очередной литературной моды»¹⁷, восходящие к авторитетной художественной тради-

¹⁶ Понятие принадлежит немецким исследователям романтизма, в частности Эрика и Эрнст фон Боррис говорят о ее «наивном воплощении» в сказке Фуке (*Borries, von Erika, Ernst. Deutsche Literaturgeschichte. München, 1997. Bd. 5: Romantik. S. 268*).

¹⁷ *Маркович В.М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма: (1820–1840-е гг.). Л., 1991. С. 5.*

пии — балладной поэзии чудесного В.А. Жуковского. Ясность и простота моральных принципов, идеал «непреклонной праведности», которая равно исключает бунтарство и приспособленчество — то, что объединяет балладно-повестийный мир Жуковского и русскую фантастическую повесть 1820–1830-х годов. Однако последняя не дублирует смыслы своего «источника», скорее развивает основные жанровые потенции, в нем заложенные. Мифологические и фольклорные ценности становятся почвой для выражения идеи народности, национальной самобытности. Народные поверья, легенды и обычаи вкупе с христианской мифологией питают мистико-романтическую потребность русской фантастической повести и перекликаются с мотивикой «русских» баллад Жуковского (к примеру, святочные обряды, таинственный «нездешний» спутник, погребение заживо в «Страшном гадании» Бестужева-Марлинского). Мистико-романтические образы колдуний, мертвецов и воплощения нечистой силы (ср. образы лафертовской маковницы Погорельского, колдуньи Бестужева-Марлинского, кикиморы и киевских ведьм Сомова, Иоланды-Вероники Вельмана) так же возвышенно прямолинейны, как в балладах Жуковского, но уже не так драматичны. Этому способствует идиллическое воплощение материала: зло оказывается бессильно перед *набожностью*, нейтрализуется *роковая* доминанта конфликта. Приведем в качестве примера показательный и колоритный образ семейного уклада из сомовской «Кикиморы» (1830): «Вся семья была добрая и к Богу прибежная, хаживала в церковь Божию, говела по дважды в год, работала, что называется, изо всех жил, наделяла нищую братию и помогала в нужде соседям»¹⁸. Идиллия, пронизанная разнородными силами фантастики, наполняется сверхъестественным и участвует в «романтизации» (Новалис) повседневности благодаря мифопоэтическому (христианскому, фольклорному) колориту и общей модальности, эксплицированной в первую очередь в образе автора-повествователя, рассказчика. По сути, как мы увидели, и Жуковский в своих поэтических повестях 1830-х предлагает сходную модель повестийности. Легко обнаруживаются четкие параллели на уровне системы образов произведений эпохи. Рыцарский этос и женский образ как воплощение природной (водной, воздушной) стихии обыгрываются фантастической прозой этого времени. Рыцарский текст с присущей мистической образностью (герба, замка, заговоренных боевых доспехов) возникает в сильной позиции у Бестужева-Марлинского в прологе

¹⁸ Русская фантастическая проза... С. 164.

к «рассказу» «Замок Эйзен» (впервые вышедшем в 1825 г. под заглавием «Кровь за кровь»). История немецко-лифляндского барона-душегубца Бруно рассказана в форме народного предания с теми же элементами христианской набожности. Так, к примеру, выражены непреложные руководящие этические принципы рассказчика: «Не нами выдуманно, что неправое подозренье вечно вводит в искушение»; «Впрочем, сохрани меня Боже заступаться за них: во всяком случае их склонность была порочна. Обмануть мужа, изменить дяде — грех великий»¹⁹ и т.п. «Рыцарь и барон» Георг фон Гогенштауфен — обладатель голоса с того света в одноименной «повести» О.М. Сомова. События «волшебной сказки» И.В. Киреевского «Опал» (1836) отнесены в первых же строках ко «времени, когда, по свидетельству Ариоста, дух рыцарства подчинил все народы одним законам чести и все племена различных исповеданий соединил в одно поклонение красоте»²⁰. Уже по этим примерам можно проследить очевидную разницу в воплощении рыцарского текста. То, что объединяет приведенные образы наделенного недюжинной силой рыцаря-злодея Бруно, «предка в двадцать девятом колене» фон Гогенштауфена и собирательный образ рыцарства, легко идентифицируется только при сопоставлении с реализацией этого плана в повестях Жуковского. В первом случае импликация рыцарства — ссылка на культурный символ романтизма с дальнейшим, чаще всего парадоксальным оборотом как отжившего, умершего («голос с того света»), как волшебного или мистически злодейского. В то время как рыцари в повестях Жуковского представляют читателю хотя идеализированную, но модель поведения каждого человека, категорию жизнестроения.

И наконец, важным лейтмотивным элементом «фантастических» повестей становится женский образ, воплощающий водную или воздушную стихию. Иногда его упоминание является элементом ассоциативного фона «повести о духах» (О. Сомов). К примеру, рассказ ямщика у Черного озера из «Страшного гадания» Бестужева-Марлинского: «Здесь мой дядя видел русалку: слышь ты, сидит на суку, да и покачивается, а сама волосы чешет, косица такая, что страсть»²¹. В ином случае воплощение природной стихии составляет главную сюжетную линию повести: «Облако» К.С. Аксакова, «Сильфида» В.Ф. Одоевского. Романтический культ женственности и любви как единственный путь к познанию соб-

¹⁹ Русская фантастическая проза... С. 105–106.

²⁰ Там же. С. 211.

²¹ Там же. С. 119.

ственной души и «души мира», приближения к идеалу и скрытой сущности мира — символическое значение образа «создания из другого, чудесного мира» (К. Аксаков). В центре здесь всегда герой, к которому в образе прекрасного и «нездешнего» создания (девушки-облака, девицы Музыки («Опал» Киреевского) или Сильфиды) открывается истина высшего порядка — двоемирие. «Так обстоит дело в повестях русских романтиков: познание абсолюта, раскрытие мировой тайны приходит к их героям как любовное наитие»²². В «старинной повести» В.А. Жуковского главным действующим лицом все-таки является Ундины, чудесное автор-повествователь находит не только в ином мире или в его наличии (это скорее естественное обстоятельство), но и в мире человеческом. «Вочеловечивание» «иной» сущности — альтернативный способ взаимодействия двух миров и «ощельнения» мирообраза в «Ундине». Стихотворные повести романтика и прозаические «фантастические» повести 1830-х годов закрепляют закон, согласно которому идеальное, «потустороннее» тесно связано с реальным, «здешним», оно вторгается и раскрывается в своей полноте в человеке. Этот мистицизм в восприятии человека отзовется позже в анималистической антропологии русской литературы (в пробуждающей личность гротескной фантастике Н.В. Гоголя, в демонической теме М.Ю. Лермонтова, трактовке сущности человеческой как «поля битвы» Ф.М. Достоевского и т.д.). Однако Жуковский уже в 1830-е годы дает свой вариант разрешения этого противоборства и вторжения. Логика чудесного не уходит в область фантастики и утопии (не нарушается иллюзия естественности форм) за счет мифоцентричности текста.

Дело в том, что ремифологизация нарратива подчинена определенной сверхцели — демонстрации того, что ни история, ни смысл, ни текст, в которых они зафиксированы, не обладают автономией; стремлению отыскать «средоточие всеобъемлемости» (А.С. Янушкевич). Поэт определяет свою универсальную систему, очевидно гомогенную с мифопоэтической, как «христианскую философию». Дефиниция *с рационалистической точки зрения* очевидно парадоксальная, нежизнеспособная, поскольку само понятие христианской философии не может осуществлять философского анализа. В то же время учение Жуковского об основных принципах познания и бытия, стремящееся выяснить общую связь всего сущего и объединить все области человеческого зна-

²² Маркович В.М. Дыхание фантазии. С. 21.

ния под знаком христианства, предваряет мифопоэтическую природу будущей русской религиозной философии.

Доминирование лироэпической формы повести на итоговом этапе творчества и расширение пространства каждого текста за счет историософского интертекста связывают его с богатой традицией древней и средневековой русской литературы. Эпическая тема, разрешаемая лирическими средствами, «преобладание рассказа над показом, ораторства» — все, что Д.С. Лихачёв назвал «очень типичным для древней русской литературы, для всех ее жанров и всех веков вплоть до начала XVII в.»²³ — является принципиальным для понимания оригинальной жанровой модели стихотворной повести поэта. «Гений перевода», которому удалось «прочсть» многие культурные парадигмы и научиться понимать национальные картины мира, в результате собственных поисков приходит к нарративной модели, близкой русскому древнему и средневековому национальному (лиро)эпосу. В стихотворных повестях перед нами тот же «рассказ, в котором автор чаще ощущает себя говорящим, чем пишущим, своих читателей слушателями, а не читателями, свою тему — темой поучения, а не рассказа; то же отсутствие абсолютной религиозной нетерпимости, та же лиричность и стихия устной речи, системность или, как назвал ее Д.С. Лихачёв, «бесперывная циклизация». Наконец, Жуковский целенаправленно воскрешает ту самую «одну тему и один сюжет» литературы Руси, определяя во многом дальнейшие тенденции литературного процесса. По замечанию Д.С. Лихачёва, «этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»²⁴.

На главное направление мысли русского поэта в 1830–1840-е годы — его попытку представить собственный вариант истории мира и судеб России, рассказать свою megastory — следует обратить особое внимание в связи с его стихотворной повестью. Включение исторического плана в подтекст собственных переводов, достигающее точки максимума в «Одиссее», представляет собой, по выражению И.Ю. Виноцкого, «преодоление истории путем ее религиозного переживания и осмысления»²⁵. Историософии позднего Жуковского надлежит быть осмысленной в ряду таких автор-

²³ Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и особенности русской средневековой литературы // Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.; Л., 1962. С. 300–320.

²⁴ Лихачёв Д.С. Первые семьсот лет русской литературы // Лихачёв Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 2: Великое наследие.

²⁵ Виноцкий И.Ю. Поэтическая историософия В.А. Жуковского: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. С. 38.

ских историй, как «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «История Государства Российского», которые (незвизрая на неполную достоверность в научном плане) *определяют глубину и аутентичность традиции русской литературы.*

Е.В. Капинос

«Что есть такое смерть» в эпиграмме 1999 года (Н. Байтов «Нефть»¹)*

Цикл рассказов современного писателя Николая Байтова «*Не-Х*» содержит в себе почти десяток небольших глав: некоторые из них не имеют выраженного событийного сюжета, а представляют собой авторские размышления о собственном тексте и о природе творчества, а другие, напротив, остросюжетны. Сочетание обширного метатекста с яркими сюжетами, развернутыми иногда просто из словесных комбинаций, иногда из цитат или чужих мотивов, заставляет критиков говорить о Байтове как о русском Борхесе², появляются также работы о метатексте у Байтова³.

Избегая столь серьезных задач, как характеристика творчества Байтова с позиций эстетики постмодернизма или описание

* Исследования осуществлены при поддержке программы «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям» в рамках проекта «Нарративные традиции в литературных и исторических сочинениях XVII–XX вв.: Эволюция жанра и сюжета в русской литературе».

¹ Рассказ Н. Байтова «Нефть» написан более десяти лет назад и размещен в Интернете в составе цикла «*Не-Х*», внимание к которому привлекает публикация в 1999 г. другого фрагмента из этого же цикла. См.: Байтов Н. Эстетика *Не-Х* // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 254–258.

² См., например, как представлен Н. Байтов в статье В. Кулакова: «Что касается прозы, то Байтова уже называют “русским Борхесом”. А вообще Николай Байтов — это, бесспорно, целое культурное явление, один из самых масштабных и содержательных авторов современности. Приводя пример из Н. Байтова, В. Кулаков отмечает также: «...стих становится “косвенным”, избыточным внешне — почти по-обзериутски “неправильным”, угловатым. Он развивается не по эмоционально-лирической логике, а по линиям культурных опосредований, уже существующих, преднаходимых ментальных “следов” культуры» (Кулаков В. По образу и подобию языка: Поэзия 80-х годов // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 210).

³ Баринова Е.Е. Метатекст в произведении Н. Байтова «*Не-Х*» // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2007. № 4. С. 109–113.