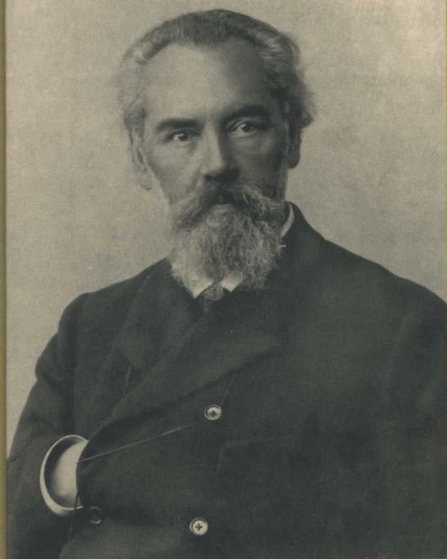


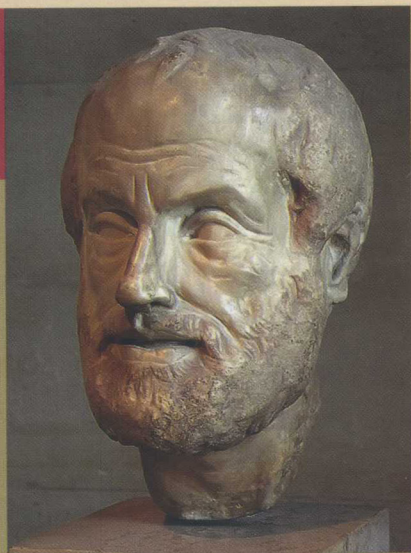


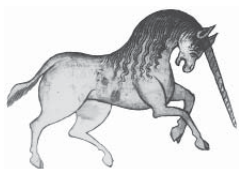
В. Н. Захаров

ПРОБЛЕМЫ

*исторической
поэтики*

ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ
аспекты





В.Н.Захаров

Детям
Оле и Коле,
филологам

ПРОБЛЕМЫ *исторической поэтики*

ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ



Москва «ИНДРИК» 2012

УДК 82.09
З 38

Издание осуществлено при поддержке
Программы стратегического развития 2012–2016 гг.
«Университетский комплекс ПетрГУ
в научно-образовательном пространстве Европейского Севера:
стратегия инновационного развития»

Захаров В.Н.

Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Издательство «Индрик», 2012. — 264 с., илл.

ISBN 978-5-91674-232-9

В книге поставлены проблемы этнопоэтики русской словесности: раскрыты ее христианские основания, выявлен национальный акцент в трактовке категорий исторической поэтики (фабула, сюжет, жанр, хронотоп, образ, символ, фантастика, условность, текст), рассмотрены актуальные задачи новой текстологии.

В оформлении обложки использованы фрагмент римской копии скульптуры Аристотеля (384 до н. э. — 322 до н. э.), создателя учения о поэзии и автора первого трактата о поэтике, и фото основоположника исторической поэтики А.Н. Веселовского (1838–1906).

© Петрозаводский государственный университет, 2012
© Захаров В.Н., Текст, 2012
© Оформление.
Издательство «Индрик», 2012

ISBN 978-5-91674-232-9

Историческая поэтика и ее категории	6
Литературная критика и поэтика литературы	13
Условность и фантастика	19
«Безобразна» ли поэзия?	27
Курсив Достоевского	32
К спорам о жанре	40
О сюжете и фабуле	56
Кто автор «Формального метода в литературоведении»?	63
Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме	81
Хронотоп как проблема исторической поэтики	90
Прошлое, настоящее и будущее русской словесности	103
Русская литература и христианство	110
Пасхальный рассказ	116
Символика христианского календаря в поэтике Достоевского	128
Читатель как субъект повествования в «Братьях Карамазовых»	138
Православные аспекты этнопоэтики русской литературы	144
Христианский реализм	166
Умиление как категория поэтики Достоевского	179
Поэтика парадокса в «Дневнике Писателя» Достоевского	195
Текстология как технология	205
Буква и дух русской классики	222
Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема	230
Список цитируемой литературы	240
Список условных сокращений	254
Именной указатель	255
Предметный указатель	260

Известны разные исторические концепции поэтики. Наиболее распространенными оказались нормативные поэтики. Они широко представлены во все времена у многих народов. Нормативные поэтики редко выражались в тексте – чаще они существуют в виде недекларированного свода правил, следуя которому автор сочинял, а критик судил написанное. Их почва – эстетический догматизм, убеждение в том, что есть образцы искусства, существуют каноны, обязательные для всех. Наиболее знаменитые нормативные поэтики – послание «К Пизонам» Горация, «Поэтическое искусство» Буало, но нормативными были поэтика фольклора, поэтика древних и средневековых литератур, поэтика классицизма и социалистического реализма.

Иная концепция поэтики разработана Аристотелем. Она была уникальна – уникальна, потому что научна. В отличие от других Аристотель не давал правила, а учил понимать и анализировать поэзию. Это соответствовало его пониманию философии как науки.

На протяжении почти двух тысячелетий его философская поэтика оставалась единственной научной концепцией. Открытие сначала арабского перевода, а затем и греческого оригинала поэтики Аристотеля дало филологам некий «сакральный» текст, вокруг которого возникла обширная комментаторская литература, возродившая традицию научного изучения поэтики. Более того – поэтика Аристотеля во многом предопределила тезаурус и круг проблем традиционного литературоведения: мимесис, миф, катарсис, проблема поэтического языка, анализ литературного произведения и др. Она же определила и концепцию поэтики (*учение о поэзии, наука о поэзии, наука о поэтическом искусстве*). Именно в таком значении поэтика сначала была долгое время единственной литературно-теоретической дисциплиной, а затем осталась главным, самым су-

щественным разделом теории литературы. Среди более или менее удачных и неудачных¹ концепций это лучшее определение поэтики.

В современном литературоведении слово «поэтика» употребляется и в иных значениях: например, поэтика мифа, поэтика фольклора, поэтика античной литературы, поэтика древнерусской литературы, поэтика романтизма/реализма/символизма, поэтика Пушкина/Гоголя/Достоевского/Чехова, поэтика романа/повести/сонета и т. д., поэтика фантастического/трагического/комического, поэтика слова/жанра/сюжета/композиции, поэтика зимы/весны/лета и др. Это разноречие приводится к общему знаменателю, если иметь в виду, что в данном случае *поэтика – это принципы изображения действительности в искусстве*, иначе говоря: принципы изображения действительности в мифе, фольклоре, в литературах разных исторических эпох, в творчестве конкретных писателей, в различных жанрах и т. п., принципы изображения фантастического, трагического, комического, зимы и т. д. в литературе.

Историческая поэтика была научным открытием А.Н. Веселовского. Она явилась результатом логического развития и синтеза двух литературоведческих дисциплин – истории литературы и поэтики. Правда, прежде исторической поэтики была «историческая эстетика». В отчете о заграничной командировке 1863 г. А.Н. Веселовский высказал идею превращения истории литературы в «историческую эстетику»: «На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой» (Веселовский 1940, 396). По сути дела, это уже концепция исторической поэтики, однако пока еще под другим названием. Там же был сформулирован и исходный постулат будущей научной дисциплины: «история литературы всегда будет иметь теоретический характер» (Веселовский 1940, 397). Правда, пока еще со скептическим отношением к этой идее.

У А.Н. Веселовского была продумана четкая программа исследований по исторической поэтике: «наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюже-

¹ В ряду неудачных концепций и определений поэтики следует назвать представление «поэтики как науки о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений» – из-за терминологического косноязычия определения поэтики (Виноградов 1963, 184); отождествление поэтики с теорией литературы (Тимофеев 1976, 6); определение поэтики как «учения о сторонах (?! – В. З.) и элементах организации отдельного произведения» (Поспелов 1978, 24).

тов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием» (Веселовский 1940, 448). Эта программа и была реализована ученым в цикле его работ по истории и теории поэтического языка, романа, повести, эпоса, поэтике сюжетов, развитию родов поэзии.

Уже в момент терминологического оформления нового научного направления, которое произошло к 1890-м годам, историческая поэтика была представлена А.Н. Веселовским как оригинальное филологическое направление со своей методологией («индуктивный метод»), со своими принципами изучения поэтики (прежде всего историзм), с новыми категориями, которые во многом предопределили судьбу исторической поэтики в русском литературоведении, – *сюжет* и *жанр*.

В современном литературоведении эти категории оказались трудноопределимыми. Отчасти это произошло потому, что ряд исследователей изменили исходное значение категории «сюжет» на противоположное, а категория «жанр» сузила свое значение в последующей филологической традиции.

У нас нет истории филологической терминологии. Только этим обстоятельством можно объяснить очевидные этимологические и лексикографические ошибки в таких, казалось бы, авторитетных изданиях, как *Краткая литературная энциклопедия*, *Литературный энциклопедический словарь*, *Большая советская энциклопедия*. Правда, справедливости ради следует сказать, что почти все они имеют один авторский источник – статьи Г.Н. Пospelова, с редкой настойчивостью пытавшегося аргументировать «обратное» переименование категорий «сюжет» и «фабула».

Так, Г.Н. Пospelов определяет сюжет как «предмет», но во французском языке это одно из переносных значений слова – *sujet* может быть предметом не в прямом, а в переносном смысле: предметом сочинения или разговора. *Sujet* – французская огласовка хорошо известного латинского слова *subjectum* (субъект). У слова *sujet* есть антоним *objet* (объект). Этим все и сказано: сюжет не может быть «объектом», предметом в прямом значении слова. Войдя в русский язык в XIX веке, слово «сюжет» сохранило основные значения французского языка (тема, мотив, причина, довод; предмет сочинения, произведения, разговора), но из-за заимствованного ранее слова «субъект» не стало ни философской, ни грамматической категорией. В современных спорах о сюжете не принимается во внимание многозначность слова «сюжет» в русском и французском языках (в толковом словаре Е. Литтре отмечено двенадцать групп его значений), многозначность слова ограничивается одним

неточным значением – «предмет», причем метафорическое значение выдается за прямое.

Заимствованное слово не только сохранило в русском языке основные значения французского языка, но и приобрело новый статус – стало, благодаря А.Н. Веселовскому, категорией поэтики.

Происхождение термина «фабула» Г.Н. Пospelов возводит к латинскому глаголу *fabulari* (рассказывать, разговаривать, болтать), но в латинском языке у существительного *fabula* много и других значений: это и молва, толки, слух, сплетня, разговор, рассказ, предание; это и различные эпические и драматические жанры – рассказ, басня, сказка, пьеса. Современный латинско-русский словарь добавляет к ним еще одно значение: «фабула, сюжет» (Дворецкий 1976, 411), обозначая тем самым состояние проблемы и степень ее запутанности. Отчасти это результат развития латинского языка как научного, вследствие чего уже в средние века слово приобрело значение филологического термина. И этим мы обязаны не этимологии слова, а латинскому переводу поэтики Аристотеля, в котором греческому слову *mythos* был подобран латинский эквивалент *fabula*. То, что раньше сделал Аристотель, превратив миф из сакрального жанра в категорию поэтики, и это до сих пор вызывает полемические возражения (Лосев 1975, 440–441), повторилось в латинском переводе: все аристотелевские определения мифа (подражание действию, сочетание событий, их последовательность) перешли на фабулу, а фабула с тех пор стала «общеупотребительным литературоведческим термином» (Аристотель и античная литература 1978, 121). Таково происхождение и традиционное значение категории «фабула», отмеченное в многочисленных литературно-теоретических текстах нового времени на разных языках, в том числе на русском, и именно в таком значении термин был усвоен в русской филологической традиции.

В теории сюжета Веселовского фабула не играет сколько-нибудь значительной роли. Случаи употребления этого термина единичны, значение термина не оговаривается, потому что традиционно (напр., Веселовский 1940, 500, 501). Оригинальна не только в русской, но и в мировой филологии сама теория сюжета, определение сюжета не через противопоставление сюжета фабуле, а через его отношение к мотиву.

Г.Н. Пospelов утверждал, и этому поверили его оппоненты (напр., Эпштейн, 874), что традиция «обратного» переименования сюжета и фабулы идет от А.Н. Веселовского, что именно он свел сюжет к развитию действия (одно из последних утверждений на этот счет: Пospelов 1987, 431), но Веселовский нигде не сводил сюжет к развитию действия – более того настаивал на образной природе сюжета и мотива. Мотив у Веселовского – «простейшая повество-

вательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (Веселовский 1940, 500). Сюжет – «комплекс мотивов», сюжеты – «это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» (Веселовский 1940, 495). В свою очередь, эти «комплексы мотивов» и «сложные схемы» подвергаются у Веселовского тематическому обобщению и в анализе конкретных сюжетов, и в теоретическом определении сюжета: «Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце, 2) сказки об увозе» (Веселовский 1940, 500). Здесь сюжет – тема повествования, обобщающая схематическую последовательность мотивов. В целом сюжет у Веселовского – категория повествования, а не действия¹.

Еще одна ошибка Г.Н. Пospelова в том, что он упрекает формалистов (прежде всего В.Б. Шкловского и Б.В. Томашевского), что их употребление терминов *фабула* и *сюжет* «нарушает исходное значение слов» (Пospelов 1972b, 307). На самом деле – наоборот: отнеся фабулу к порядку событий, а сюжет к их изложению в произведении, формалисты лишь раскрыли традиционное значение этих категорий в русском литературоведении, узаконили противопоставление сюжета и фабулы, которое уже было осознано ранее Ф.М. Достоевским, А.Н. Островским, А.П. Чеховым.

Нередко заимствованное слово меняет свое значение. У Веселовского слово *жанр* употребляется в несовременном терминологическом смысле, оно сохраняет множественность значений французского слова *genre* и является синонимом не менее многозначному в XIX веке русскому слову «род». В полном соответствии с языковыми нормами Веселовский называл жанрами (или родами) и эпос, лирику, драму, и типы литературных произведений: поэмы, романы, повести, рассказы, басни, элегии, сатиры, оды, комедии, трагедии, драмы и т. д. Разграничение значений категорий «род» и «жанр» произошло в 20-е годы, и это понятно – терминологическая синонимия нежелательна: большинство литературоведов стали называть родами эпос, лирику, драму, а жанрами – типы литературных произведений. Уже в двадцатые годы жанр в таком понимании был осознан как ключевая категория поэтики. Именно тогда было категорично сказано: «...исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр

¹ Об исследовательском потенциале концепции сюжета А.Н. Веселовского и его методике анализа поэтики сюжета см.: Захарова 1997.

есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра» (Медведев 1928, 175).

Категории «сюжет» и «жанр» во многом предопределили развитие исследований по исторической поэтике.

Сегодня историческая поэтика уже имеет свою историю. Она прошла тернистый путь признания через непонимание и неприятие. Длительная критика открытий А.Н. Веселовского имела ярко выраженный конъюнктурный характер и велась с позиций формальной, социологической и «марксистской» школ поэтики, но вряд ли случайно, что бывший «формалист» В.М. Жирмунский стал составителем и комментатором работ А.Н. Веселовского по исторической поэтике (Веселовский 1940), идея исторической поэтики была поддержана О.М. Фрейденберг (Фрейденберг 1936), оригинально развита в не публиковавшихся в 30–50-е годы работах М.М. Бахтина (Бахтин 1975), в опубликованных книгах В.Я. Проппа (Пропп 1946; Пропп 1955).

Ренессанс исторической поэтики наступил в 60-е годы, когда были изданы переработанная монография М.М. Бахтина о Достоевском, которая включала разделы, написанные с позиций исторической поэтики (Бахтин 1963), и его книга о Рабле (Бахтин 1965), вышла монография Д.С. Лихачева о поэтике древнерусской литературы (Лихачев 1967), которая задала жанр филологических исследований и вызвала ряд подражаний. Именно в это время историческая поэтика стала складываться как научное направление: появились исследования по поэтике мифа, поэтике фольклора, поэтике разных национальных литератур и некоторых периодов их развития, поэтике литературных направлений (прежде всего поэтике романтизма и реализма), поэтике писателей (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова и др.), поэтике романа и других жанров. Это названия сборников статей и монографий Е.М. Мелетинского (Мелетинский 1976; 1983; 1986; 1990), С.С. Аверинцева (Аверинцев 1977), Ю.В. Манна (Манн 1976; 1978), С.Г. Бочарова (Бочаров 1974), Г.М. Фриденлера (Фриденлер 1971), А.П. Чудакова (Чудаков 1971) и др. Обоснованием исторической поэтики как актуального филологического направления стали коллективный труд «Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения» (Историческая поэтика 1986), монография А.В. Михайлова, ставящая историческую поэтику в контекст мирового литературоведения (Михайлов 1989).

Историческая поэтика после Веселовского значительно расширила свой исходный тезаурус. Она освоила и категории Аристотелевой поэтики (*миф*, *мимесис*, *катарсис*), и традиционные категории

поэтического языка (прежде всего *символ* и *метафора*). Введение в историческую поэтику других категорий было вызвано очевидной авторской инициативой: *полифонический роман*, *мениппея*, *идея*, *диалог*, *гротеск*, *смеховая культура*, *карнавализация*, *хронотоп* (М.М. Бахтин), *тип героя* (В.Я. Пропп), *система жанров*, *литературный этикет*, *художественный мир* (Д.С. Лихачев), *фантастическое* (Ю.В. Манн), *предметный мир* (А.П. Чудаков).

В принципе любые и традиционные, и новые, и научные, и художественные категории могут стать категориями исторической поэтики. В конечном счете дело не в категориях, а в принципе анализа – историзме (историческом объяснении поэтических явлений).

После того как одной из задач новой научной дисциплины М.Б. Храпченко объявил создание всеобщей исторической поэтики (Храпченко 1982, 73–79), этот проект стал предметом научного обсуждения. Как новая модель истории всемирной литературы, подобный труд вряд ли осуществим и вряд ли в нем есть настоящая потребность – иная, чем научное планирование работы академических институтов. Такой труд устареет уже в момент своего появления. Нужны конкретные исследования. Нужна «индуктивная» историческая поэтика. Есть потребность в исторической поэтике как оригинальном направлении филологических исследований, и в этом прежде всего смысл ее появления и существования.

1992

Одна из таких проблем – самоопределение критики по отношению к литературе. Традиционно литературная критика рассматривалась как литературоведческая дисциплина, сейчас же ее нередко выводят из состава литературоведения, если не сближая, то отождествляя с литературой. Наиболее экстремальное выражение этой тенденции – концепция, сформулированная в заглавии начала статьи, потом книги Б.И. Бурсова «Критика как литература» (Бурсов 1975, Бурсов 1976). Правда, справедливости ради заметим, что концепцию «критики как литературы» лет за пятьдесят до Б.И. Бурсова высказал Ю.Н. Тынянов, на которого, впрочем, первый не ссылается, хотя резко и неоднократно полемизирует с работами Ю.Н. Тынянова 20-х годов. «Критика как литература» – слова Ю.Н. Тынянова (Тынянов 1977, 149) и концепция его статьи «Журнал, критик, читатель и писатель» (1924), в которой, поставив вопрос, кому нужна критика – читателю или писателю, скептически оценив предложенную Б.М. Эйхенбаумом концепцию «ученой критики, критики, вооруженной литературной наукой», Ю.Н. Тынянов выдвинул свою концепцию: «Критика должна осознать себя литературным жанром» (Тынянов 1977, 148); «ориентироваться на себя как на литературу... Только тогда критика вдруг понадобится и читателю, и писателю» (Тынянов 1977, 149).

Призыв к критике стать литературой не нов. Это обстоятельство позволяет исторически проследить развитие концепции Ю.Н. Тынянова, тем более что эта теоретическая установка была реализована в его творческой деятельности. Ориентируясь на литературу, Тынянов создал жанр исторического романа-исследования, который в отличие от одного «романа-исследования» Б.И. Бурсова действительно роман, действительно художественное произведение («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин»). В этом жанре художественному

познанию явления Тыняновым-писателем предшествовали фундаментальные филологические изыскания Тынянова-ученого. Вряд ли случаен результат реализации Тыняновым концепции критики как литературы: став литературой, его романы-исследования перестали быть критикой; в то же время в научном творчестве Тынянова утвердился строгий академический стиль.

Критика не может стать литературой: критика вторична по отношению к литературе. Вторичность по отношению к литературе – типологический признак литературной критики. Предпочтительнее, если критик стремится к художественности в изложении своих мыслей. Но критика может и не быть художественной, а только лишь научной. Может стремиться к публицистичности, но может и не быть публицистичной. От этого она не перестанет быть критикой. Но нет критики без отражения литературы. Для того же, чтобы стать литературой, критике нужно перестать быть критикой. Единственное, что может критика, не меняя своей природы, – стать **литературной** в полном объеме значения этого слова: не только по принадлежности, но и по форме изложения мыслей.

Ставя под сомнение «вторичность» критики, обычно вспоминают слова Белинского из «Литературных мечтаний» 1834 года: «У нас нет литературы...» Однако то, как критик разъясняет парадокс, не оставляет сомнений: у Белинского слово «литература» дано в трех значениях. Два первых значения – письменность вообще и собрание «шедевров литературы». Была письменность, были «шедевры литературы», не было литературы в третьем значении слова – нет **национальной** литературы. Литература во втором значении слова как собрание «шедевров литературы» была, и Белинскому было о ком писать. Таков реальный смысл этой вырванной из контекста фразы.

Критика вторична по отношению к литературе так же, как и другие литературоведческие дисциплины – история и теория литературы. Однако по сравнению с этими литературоведческими дисциплинами критика занимает особое место – играет активную роль в современном литературном процессе, непосредственно воздействуя на развитие литературы. Поэтому формулировку В.В. Кожина «критика как компонент литературы» (Кожин 1977, 159–170) следовало бы уточнить: критика – составная часть не литературы, а **современного литературного процесса**. Критика может стать литературой или ее компонентом лишь как атрибут эстетической реальности конкретного произведения (например, «Евгений Онегин» Пушкина, «Бедные люди» Достоевского).

Различия между критикой и литературоведческими дисциплинами достаточно условны, и выражены они, главным образом,

в функционировании систем. В методологии – много общего: один и тот же метод анализа – интерпретация произведения и литературного процесса. Различия в методике анализа противопоставить нельзя: если критика – интерпретация как таковая (прочтение и истолкование), то в историко-литературных и теоретических исследованиях возможна более точная и обоснованная интерпретация – как следствие обращения к истории изучения проблемы, к подготовительным материалам, черновикам, вариантам текста, к письмам, дневникам, записным книжкам, к историческому, культурному, социальному и иным контекстам, как правило, четко определившимся уже к моменту исследования, к данным других наук и т. п. У критика обычно такой возможности нет, но это не значит, что он не воспользовался бы этими материалами для более полного и точного раскрытия содержания произведения и литературного процесса, если бы такая возможность ему представилась.

Мы не вправе требовать от критика, как и от ученого, непогрешимости в суждениях и оценках. Ошибались и великие критики, и авторитетные ученые. Но мы вправе ждать аргументацию критических оценок и суждений. Критика субъективна, как и любой другой вид творческой деятельности человека. Впрочем, читателя мало интересуют пристрастия критика сами по себе (для того, чтобы их иметь и высказывать, не обязательно быть критиком), читателя интересует **понимание** критиком произведения, творчества писателя, процессов в современной литературе. Читателю интересен не всякий критик, а тот, чья деятельность проникнута пафосом познания литературы. Это понимание литературы другими и нужно читателю, чтобы разобраться самому.

Сама по себе аргументация суждений и оценок недостаточна, если интерпретация явлений литературы не опирается на знание общих законов литературы как вида искусства, законов жанра и законов внутренней организации произведений литературы. Изучением этих законов и занимается **поэтика**.

Если вспомнить, было время, когда литературоведение представляли две дисциплины – критика и поэтика. Возникновение и эволюция этих дисциплин вызваны потребностями литературного процесса. Развитие критики привело к появлению истории литературы, поэтика стала одним из разделов теории литературы.

Иногда поэтику отождествляют с теорией литературы. В частности, такую точку зрения высказывал Л.И. Тимофеев (Тимофеев 1976, 6). Вместе с тем в современной теории литературы рассматриваются общие эстетические проблемы, имеющие равное значение в осмыслении как литературы, так и других видов искусств. Кроме поэтики, есть не менее важный раздел – стилистика, изучающая литературу

как специфический вид искусства – искусство слова, художественное произведение – как явление художественной речи.

Принципы поэтики, изложенные в известном трактате Аристотеля, оказали глубокое воздействие на развитие теоретического литературоведения.

Один из двадцати шести дошедших фрагментов «Поэтики» посвящен критике.

Аристотель выделяет пять видов порицания: «...порицается или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства» (Аристотель 1957, 134).

Он исходит из того, что «неодинаковы законы политики и поэтики или другого [какого-нибудь] искусства и поэзии» (Аристотель 1957, 128).

Аристотель советует не судить строго, если скульптор не знает, что лошадь не может поднять сразу обе правые ноги, а олениха не имеет рогов, если поэт не знает врачебного искусства. Философ извиняет ошибку, если поэт «достигает своей цели», «если таким образом [поэт] делает или эту самую, или другую часть [своего произведения] более поразительной» (Аристотель 1957, 128). Эти суждения помогают разобраться в природе так называемых «поэтических ошибок», которые не редкость в искусстве. Если поэт допускает такие ошибки, Аристотель советует понять, к чему относится ошибка – к правилам искусства или к незнанию предмета воспроизведения. Он учит понимать «ошибки»: метафоры, гиперболы, поэтические допущения, вольности, условности искусства.

Аристотель требует от критика проникательности суждений. Не следует, не разобравшись, осуждать противоречивое и алогичное – возможно, они необходимы поэту:

«При суждении же о том, хорошо или плохо кем-либо что-нибудь сказано или сделано, следует обращать внимание не только на самое деяние или слово, смотря, хорошо оно или дурно, но и на лицо действующее или говорящее, на то, кому, когда, для кого или для чего [что-нибудь сделано или сказано], например, для того ли, чтобы воцарилось большее благо <или> чтобы было уничтожено большее зло» (Аристотель 1957, 130).

Он осуждает тех, кто «заранее делают некоторые безосновательные предположения и, сами постановив приговор, выводят заключения, и если это противоречит их мнению, порицают поэта, как будто он сказал то, что им кажется» (Аристотель 1957, 132).

Греша против действительности, поэт имеет право на создание нового мифа или неведение ремесла, но не должен грешить против

законов искусства. Поэт имеет право делать невозможное вероятным: «...при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализацию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное...» (Аристотель 1957, 132–133).

По его мнению, не имеют оправдания лишь безнравственное и бессмысленное, «если поэт пользуется противным смыслу без всякой необходимости» (Аристотель 1957, 133).

Эти советы и сегодня могут научить критиков.

Основная проблема, которая решается в рамках поэтики, имеет самый непосредственный выход к задачам, стоящим перед литературной критикой. Эта проблема – выражение содержания в форме литературного произведения.

Выделяя в качестве основной смысловой единицы литературного процесса **произведение** и ставя акцент на его изучении, поэтика (как, впрочем, и критика) рассматривает также, если воспользоваться термином Ю.Н. Тынянова, «литературные ряды»: **жанр** (например, поэтика романа, поэтика рассказа, поэтика сонета и т. п.), **творчество писателя** (например, поэтика Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова и т. д.), **направление** (например, поэтика романтизма, поэтика реализма) или определенный **период в развитии литературы** (например, поэтика древнерусской литературы).

Именно в рамках поэтики систематизируются и разрабатываются основные категории литературоведческого анализа, общие и для критики. Проблемы поэтики не только могут, но и должны стать предметом конкретного анализа критиком произведений литературы. В современной литературе есть произведения, анализ которых вообще невозможен без проникновения в их поэтику. Это, в первую очередь, относится к произведениям подчеркнуто-условным. В таких произведениях нарушение законов «пространства и времени», «бытия и рассудка» (определение фантастики, принадлежащее Достоевскому) становится смыслообразующим. Концептуальный характер этих «нарушений» виден хотя бы на таком примере: объяснить в «Кладбище в Скулянах» В. Катаева фантастическое начало, разъяснить, почему повествователь в романе выступает в четырех «я», какое значение имеют историко-литературный и культурный план повествования и время в романе, – значит выявить идею, образующую поэтический строй романа.

И сегодня критик нередко рассуждает о тематике и проблематике, о сюжете и композиции произведения, о подтексте и контексте, о пространстве и времени, о жанре литературного произведения, но зачастую это необязательный разговор.

Сейчас не редкость в критике удачно отрецензированный сборник стихов, талантливо написанный творческий портрет поэта, но аналитическая часть статей ограничивается разбором удачных или неудачных строк, почти нет разборов отдельных стихотворений и их циклов. Случаются анекдотические ошибки. Так, объясняя необходимость различения целого и целостности, вполне компетентный теоретик обосновывает свою концепцию элементарной стиховедческой ошибкой. Для презентации своей концепции С.Т. Вайман привел два стиха В. Луговского: «В большом беломраморном зале/ Коптилки на сцене горят...». Критик предлагает: «А теперь попробуем разъять “беломраморность”»: “В большом белом мраморном зале/ Коптилки на сцене горят...” Сразу же, бог знает откуда, вынырнула скучная деловая перечислительность, инвентарность – исчезло внезапное великолепие, “зал” эстетически деградировал и обернулся “помещением”. Так вот, – “белый” плюс “мраморный” – это целое; “беломраморный” – высшая степень в развитии целого – целостное. Согласно Аристотелю...» и т. д. (Вайман 1977, 6). С.Т. Вайман допустил ошибку, которую вряд ли сделал бы и не очень опытный версификатор: «повеяло скукой», «исчезло внезапное великолепие» не «бог знает откуда», а по его вине – в подстановке «в большом белом мраморном зале» нарушен и разрушен размер стихотворения (амфибрахий). Какова цена этой концепции, возникшей на противопоставлении «целого» и «целостного», если за этими глубокомысленными рассуждениями кроется ошибка, если при другой подстановке (примем, впрочем, запрещенный!), в которой сохраняется размер («в большом и торжественном зале...») концепция перестает действовать?

Необходимо не противопоставлять критику поэтике, а углублять их родовые связи, брать уроки у Аристотеля.

1980

Искусство условно. Такое понимание искусства представлено уже в первой научной поэтике – поэтике Аристотеля, созданной более двадцати трех столетий тому назад: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости» (Аристотель 1957, 67). Это условие бытия и аксиома эстетической оценки произведения искусства. Об этом уже не спорят. В дискуссиях 60-х годов были определены различные аспекты значения категории «условность» в искусстве: гносеологические, эстетические, художественные (см.: Ильенков 1960; Батракова 1962; Манн 1963; Михайлова 1970; Лотман, Успенский 1970; Оганов 1972; Дмитриев 1974; Шапошникова 1977; Хализев 1978; и др.), отмечена многозначность этой категории искусства, предложена типология условных форм: «условная» и «безусловная» (Батракова 1962, 189–199), «первичная» и «вторичная» (Манн 1963, 219).

Условность в искусстве – своеобразный «договор» между автором и зрителем, слушателем, читателем. От одного он требует исполнения «условленных» законов искусства, от других – их понимания. Условность – универсальная категория искусства, ее проявление в художественном творчестве носит всеобщий характер. Есть условность искусства, о которой столь определенно писал Аристотель. Есть условность вида искусства: создание произведения обусловлено средствами материального воплощения художественного образа. У каждого вида искусства свои законы. Одни – для графики, живописи и скульптуры, другие – для музыки, третьи – для театра, четвертые – для кино. В свою очередь, создание литературного произведения обусловлено законами языка и его эстетическими возможностями, разделением художественной речи на стихи и прозу, законами рода и жанра литературы. Это общепринятые законы

искусства – то, что существует независимо от воли художника. Так называемая «первичная», «безусловная» условность. Не она вызывает споры. Спорят по поводу иных форм условности в искусстве: в литературе – по поводу условности повествования, сюжета, композиции. Это «вторичная», или «условная» условность. Она полностью находится в компетенции автора. Она не обязательна, но нередко необходима автору. Здесь условность проявляется в структуре художественного мира произведения, делая его зачастую «неправдоподобным», «фантастическим». Возникает своеобразная замена «условности» другой категорией – «фантастика». Их терминологическая синонимия широко представлена в научной литературе: фантастика сплошь и рядом рассматривается как вид условности.

Следует различать значения этих не всегда совпадающих понятий: помимо зоны совпадения семантических полей терминов «условность» и «фантастика» (*фантастическая условность*, *условная фантастика*) есть и зоны несовпадения их значений (существуют и *нефантастическая условность*, и *неусловная фантастика*). Необходимо определить значения этих понятий.

Фантастика – проявление условной природы искусства, его специфическое художественное качество. Исторически условность и фантастика как категории искусства возникли в одно и то же время. Это переход эстетического сознания древних людей от мифологического к художественному мышлению. Мифологическое мышление исходит из тождественности сознания и действительности. Классический образец мифологического мышления – зачин Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Желание Фауста у Гете иначе истолковать и перевести эту фразу на немецкий язык наталкивается на неодолимую преграду чуждого архаического сознания: «Ведь я так высоко не ставлю слова, Чтоб думать, что оно всему основа» (Гете 1976, 47). Его попытки определить основу бытия другим словом в принципе безуспешны: подстановки Фауста на место «Слова» *мысли, силы, дела* лишь оттеняют преимущество мифологического сознания, для которого слово и было мыслью, силой, делом – такой же реальностью, как и предметный мир. В мифологическом сознании не имело значения различие между «сказано» и «сделано»: сказать слово или помыслить о чем-то – совершить поступок, сменить имя – переродиться, стать другим человеком и т. д. Осознание относительного характера мышления человека вызвало кризис мифологии. Миф утратил былую авторитетность и безусловность, но стал преданием, поэтическим вымыслом – стал искусством.

Истоки фантастики лежат в мифе, но сам миф еще не есть фантастика. В рамках мифологического мышления не стояла проблема

соотношения сознания и действительности – не существовало и такой категории, как фантастика. Для того, чтобы миф был осознан как фантастика, нужно, чтобы безусловное содержание мифа стало условным содержанием произведения искусства. Именно в таком условном значении миф стал категорией поэтики уже в античном искусстве: у Еврипида, Аристофана, Сократа и Платона (Тахо-Годи 1979, 58–82). Особенно ярко эта концепция мифа выражена в поэтике Аристотеля, переосмыслившего античную традицию употребления категории «миф» в философии. Новый подход Аристотеля – художественное восприятие и оценка мифа: и миф, и поэзия стали творчеством по законам мимесиса, миф стал категорией поэтики – «подражанием действию», «сочетанием фактов» (Аристотель 1957, 57; в большинстве русских переводов слово «миф» переведено как «фабула», что является следованием традиции латинских переводов «Поэтики» Аристотеля). Мифологические образы стали восприниматься как порождение фантазии человека, как условные образы поэтических преданий.

Критерий фантастического – объективная действительность, которая позволяет определить принадлежность данного явления либо к реальному миру, либо к фантазии человека. В строгом смысле фантастическое невозможно в объективном мире, но вполне допустимо в искусстве. В отличие от условности фантастика не является универсальной категорией искусства – это его факультативный признак. Фантастики нет в тех видах искусства, в которых невозможны «жизнеподобные» формы, – обычно эти виды искусства создают свои условные художественные формы, не адекватные действительности. Так, фантастики нет в архитектуре, в некоторых видах прикладного искусства, в музыке (исключая программную музыку, вокальные и сценические жанры: песню, ораторию, оперу, балет и т. д.).

Не является фантастикой условность вида искусства (рассказывая о жизни людей, в опере, например, поют, в балете танцуют, в литературе нередко говорят стихами), условность рода литературы (например, драмы в сценическом воплощении: конструкция и художественное оформление сцены, актерская игра, «реплики в сторону», которые должен услышать зритель и на галерке, но «не слышит» стоящий рядом герой, и т. д.). О подобной условности драмы Пушкин писал в наброске предисловия к «Борису Годунову» (на французском языке): «...это, может быть, наименее понятый жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобию, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых

для тех, которые находятся на подмостках?» (Пушкин, 7; 521). Не сознаются фантастическими различные условности повествования: одновременное развитие и композиционное совмещение разных пространственно-временных пластов (например, единовременное развертывание прошлого, настоящего, а иногда и будущего в романах Л. Леонова, В. Катаева, В. Быкова, Ю. Бондарева, В. Распутина и др.), введение в произведение разного рода мистифицированных «документов» героев (например, письмо Татьяны в «Евгении Онегине», «Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» Лермонтова, дневник Вареньки в «Бедных людях» Достоевского, повесть Фирсова в «Воре» Леонова, роман Мастера в «Мастере и Маргарите» Булгакова и т. д.), повествование от лица мистифицированного автора (например, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, «История одного города» Щедрина, «Бесы» Достоевского). Все это *нефантастическая условность*.

Мы не удивляемся и не воспринимаем как фантастическое то, что замеченное автором ружье, как правило, стреляет – не в пример чаще, чем в жизни; что герой стреляет и всегда в зависимости от жанра произведения или попадает в цель, или бьет мимо цели; что сны героя почти всегда «вещие» – они имеют обыкновение сбываться. Не фантастичны условности композиции и сюжета в классицистической драме (например, «три единства», нередко нарушавшие «правдоподобие» сценического события), те условности поэтического языка и сюжета, которые Л. Толстой критиковал в «Короле Лире» Шекспира (Т90, 35, 216–272). По поводу одного частного замечания Толстого (Лир не узнает Кента, а Глостер и все остальные – Эдгара) остроумно заметил В. Шкловский: «...это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос – почему конь не может ходить прямо» (Шкловский 1929, 49). Таких примеров много в литературе. Приведу еще один. Так, условны, но не фантастичны мотивы введения отдельных глав «чужой рукописи» в «роман о романе» М. Булгакова. Роман Мастера о Понтии Пилате состоит из четырех глав романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Мастер сжег рукопись, но 1-я глава существует как рассказ Воланда на Патриарших Прудах, 2-я глава – как сон Ивана Поньрева в сумасшедшем доме и лишь 3-я и 4-я главы – как часть рукописи романа, спасенной из огня Маргаритой. Что это – фантастика? Но в таком случае «фантастичны» и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, и любая «чужая рукопись» в произведении (вымышленный герой не в состоянии сам по себе ничего написать). Все это виды нефантастической условности – обычной условности художественного творчества.

Наиболее распространенный тип фантастического – *условная фантастика*, или *фантастическая условность*. Она существует как понятное читателю и необходимое автору нарушение законов объективного мира в сюжете произведения. По законам объективного мира никак не могло случиться, чтобы у коллежского асессора Ковалева, предпочитавшего для пушей важности называть себя майором, с лица исчез нос и объявился в публичных местах императорской столицы в чине статского советника, пока странным и непонятным образом не оказался снова на месте – на лице «майора». Но в том, что случилось в художественном мире повести, есть своя логика: Ковалев держал себя чиновней, чем был на самом деле, «задирает нос», «заносился» – поэтому и нос у него объявился чином на три ранга выше, чем сам Ковалев; но самое главное в этой истории, конечно, не это, а то, что из этого вышло. Такова условность фантастического в повести Гоголя «Нос».

Формы условной фантастики разнообразны. Это и оживление неживого (мертвецов, статуй, картин): например, в русской литературе «Медный всадник» и «Каменный гость» Пушкина, «Портрет» Гоголя, «Железная дорога» Некрасова; это и очеловечивание животных, начиная со сказок о животных и «Золотого осла» Апулея и кончая «Холстомером» Толстого; это и различные мифологические образы, начиная с античных трагедий и кончая Христом под красным стягом в поэме Блока «Двенадцать»; это и библейские образы в «Мистерии-Буфф» Маяковского, демонологические образы в «Мастере и Маргарите» Булгакова, «Поэме без героя» Ахматовой; это и сказочная образность – например, в «Руслане и Людмиле» Пушкина, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, в прологе поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и т. д. Условна фантастика «Божественной комедии» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, «Микромегаса» Вольтера, «Пророка» Пушкина, «Демона» Лермонтова, «Портрета» Гоголя, «Двойника» и «Крокодила» Достоевского, «Призраков» Тургенева и т. д. Условна сказочная фантастика всех времен и народов. Фантастическое в этих произведениях изображено как реальное, оно становится действительным в художественном мире произведения.

Наряду с условной издавна существует и *неусловная фантастика*, или, по терминологии Ю.В. Манна, «*завуалированная*» (Манн 1978, 59–132). Уже в античной литературе, представляя читателю невозможное, автор нередко подавал его в виде сна, а авторы античных поэтик советовали доверять рассказы о немислимом и невозможном «речистым очевидцам» (Аристотель 1957, 125, 133; Гораций 1970, 388). Известны различные способы «снятия» условности

фантастики – чаще всего это психологическая мотивировка фантастического. Неусловная фантастика лежит в пределах возможного: человеку может присниться все что угодно; все что угодно может причудиться сумасшедшему; мало ли о чем может болтать враль; каких только басен не плетет молва. Принцип такой фантастики лучше всего определил Достоевский в отзыве о «Пиковой даме» Пушкина: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему» (Д18, 16.2; 215). Допущенная в таком качестве в художественный мир произведения, она не перестает быть фантастикой, сохраняя ее художественное значение и эстетическое качество. «Снятие» условности за счет психологической мотивировки происходящего исключает фантастику из фабулы, сохраняя ее художественный смысл в сюжете произведения (под фабулой я имею в виду хронологическую и причинно-следственную обусловленность событий в произведении, под сюжетом – их художественную последовательность, развитие «внутренней темы» повествования; см.: Захаров 1984b, 130–136). Так, реальность того, что приключилось с Адрианом Прохоровым в повести Пушкина «Гробовщик», снимается в конце произведения сообщением, что герой видел сон. Но это внешнее снятие условности ночного посещения гробовщика его покойными клиентами – именно в этом «сновидении» заключен смысл пушкинской повести (Бочаров 1985, 5–68). Или герой рассказа А. Бестужева-Марлинского «Страшное гадание» обращается после «пробуждения» к читателю: «И ежели вы не пережили со мной этой ночи, если не чувствовали, что я чувствовал так живо, если не испытывали мною испытанного в мечте, – это вина моего рассказа. Все это для меня существовало, страшно существовало, как наяву, как на деле» (Бестужев-Марлинский 1958, 1; 341–342). Для героя рассказа его сон о «страшном гадании» – такая же действительность, как и явь, свой сон он пережил действительно (и гадание, и свидание с любовницей, и бегство с ней, и погоню, и убийство мужа). Более того, сон оказал на судьбу героя большее воздействие, чем впечатления бытия, он стал началом нравственного перерождения героя: после «страшного гадания» он никогда не совершит наяву того, что ему пригрезилось, что сделал он в своем «страшном сне».

Не всякий сон – фантастика. Многие сны лежат в пределах реально вероятного, в них нет ничего невозможного. И нефантастические, и фантастические сны являются своеобразными «рудиментами» мифологического сознания в художественном творчестве. Любая нелепость переживается во сне действительно, сновидец, даже зная, что видит сон, верит в реальность происходящего. Этими эстетическими возможностями «сновидений» охотно пользовались

и пользуются писатели, вводящие в свои произведения фантастические сны (например, Достоевский в романы «Преступление и Наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», в рассказы «Бобок» и «Сон смешного человека»).

Неусловную фантастику следует отличать от «мнимой фантастики», в которой фантастическое объяснялось «обманом чувств» или проделками героев – давалось бытовое разъяснение фантастическим «ужасам». Таковы, например, два первых рассказа М. Загоскина из цикла «Вечер на Хопре»: в одном случае привидения оказываются проделкой польских конфедератов, пожелавших таким образом избавиться от постоя русских солдат («Пан Твардовский»), в другом случае – шуткой слуги Убальдо и племянника хозяина поместья Корнелио («Белое привидение»). Подобные произведения, появлявшиеся в русской литературе 20–30-х годов XIX века, были своеобразной формой перехода от романтической к реалистической фантастике, правда, при такой трактовке происходило разрушение фантастики – фантастическое обесмысливалось. Опасность этого превосходно преодолевал Гоголь, давая двойственную (условную и мнимую) мотивировку фантастического: можно предположить вмешательство цыган в историю сватовства Грицька к Параске, но то в одном, то в другом месте появляются обрывки «красной свитки» («Сорочинская ярмарка»)¹, вроде бы приснилась Левке «панночка», но в руке у него судорожно сжата «записка» от нее – «приказ голове» женить своего сына Левка на Ганне («Майская ночь, или Утопленница»).

Истоки фантастического в фольклоре и литературе лежат в мифологии, но нередко и саму мифологию рассматривают как фантастику. Полагают, что тексты философско-религиозного, мистического или научного содержания, имеющие эстетическое значение, способны к «двойному бытию» – условному (художественному) и безусловному (вне искусства). Эта позиция выражена в таком ошибочном высказывании М. Горького: «...религиозное творчество я рассматриваю как художественное; жизнь Будды, Христа, Магомета – как фантастические романы» (Горький, 16; 263).

Происхождение конкретных форм фантастики может объясняться не только художественной необходимостью, но и может иметь определенное мировоззренческое значение (например, использование языческой или христианской демонологии, религиозных и мистических мотивов или научной футурологии как средств создания

¹ «...Было бы рискованным делом попытаться логически распутывать событийную нить произведения», – такова оценка фантастики «Сорочинской ярмарки» (Манн 1978, 74).

фантастического образа), но художественная переработка мифа, мистики или науки вызывает обязательное изменение их исходного качества. Это один из парадоксов искусства: в художественном произведении и мифология, и религия, и мистика, и научное прогнозирование превращаются из безусловного в условное. Так, например, в научно-фантастическом произведении преобразуется наука. В «Марсианских хрониках» Р. Брэдбери фермеры мастерят межпланетные корабли из консервных банок на задворках своих хозяйств, тем не менее они взлетают. Наука оказывается всемогущей, но условной (художественной) силой развития сюжета, научная идея становится своеобразной сюжетной «метафорой» произведения. По выражению А.Ф. Бритикова, в искусстве происходит «метафоризация науки» (Бритиков 1980, 196–197; о поэтике научной фантастики см.: Неёлов 1986). В искусстве миф, мистика, наука и т. п. превращаются зачастую в фантастику. Попытки религиозного, мистического, психопатологического, позитивистского и т. п. истолкования фантастики, столь популярные в искусствознании и литературоведении, являются, по сути дела, внехудожественным прочтением произведения. Фантастика – категория поэтики, и в ее оценке следует прежде всего исходить из законов искусства – условных, конечно (иными они просто не могут быть). Тем не менее фантастику не следует рассматривать как вид условности – это не всегда и не во всем совпадающие понятия. Их различие со всей очевидностью демонстрируют и нефантастическая условность, и безусловная фантастика.

1986

В XX веке было предпринято несколько попыток пересмотра традиционной эстетики, и одними из первых начали этот процесс формалисты. Они создали свою экспериментальную теорию искусства, которая выражала новые эстетические идеи и в которой не нашлось места многим традиционным категориям поэтики.

Они объявили «содержание» ненаучной категорией, отбросили идею прекрасного, высокие цели и назначение искусства традиционной эстетики.

Ключевой категорией стала «форма», «система чистых отношений»: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это – отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой» (Шкловский 1990, 120).

Этот подход к произведению искусства определил «формальный метод». На первый план выдвинулась проблема формы и ее эволюции. Как писал В. Шкловский: «Новые формы в искусстве являются не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными» (Шкловский 1990, 79).

В отличие от авторов традиционных эстетик, которые считали достоинством произведения лаконизм и ясность, формалисты выдвинули принцип длительности эстетического переживания, или принцип «затрудненной формы».

Отрицание «старых» идей зачастую было намеренным эпатажем. Вслед за Аристотелем все признавали главной категорией искусства «узнавание» – В. Шкловский объявил ее целью «видение»

вещи: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1990, 63).

Задачей искусства было представить старое новым. В этом заключался эффект «остранения». Предмет должен предстать странным, как бы увиденным впервые. Введение в эстетический обиход этой категории искусства – одна из многих заслуг В. Шкловского.

За всеми этими и подобными декларациями стоял пафос научного позитивизма и прагматический интерес: инженерный подход к искусству. Творчество предстало производством, сочинение – технологией. «Искусство как прием» – так названа одна из главных статей В. Шкловского.

Исключительный интерес формалистов вызвала писательская техника – как «сделано» художественное произведение. Напомню известные статьи: «Как сделан «Дон Кихот» Сервантеса» (В. Шкловский), «Как сделана «Шинель» Гоголя» (Б. Эйхенбаум), «Как делать стихи» (В. Маяковский).

Формалисты исходили из принципиального различия «поэтического» и «практического» языка. Сначала В. Шкловский заявил: «язык поэзии – это не язык понятный, язык полупонятный» (Шкловский 1990, 41). Позже он объявил «заумную поэзию» поэзией будущего (Шкловский 1990, 45–58).

Примерами все можно доказать, и, приводя обширную коллекцию фактов, В. Шкловский убеждает, что людям нравятся слова без смысла, но столь же очевидно обратное: люди по-прежнему предпочитают смысл в словах. Идея «заумной поэзии» осталась прецедентом в истории и теории поэзии. Пророчество не сбылось.

Одна из проблем, эффектно поднятая формалистами, – проблема художественного образа.

Они подвергли критике известный тезис Белинского: «Поэзия есть мышление в образах» (Б9, 2; 102; 7; 355). В. Шкловский посвятил этой критике статью «Искусство как прием» (Шкловский 1990). Ему вторил Ю. Тынянов: «И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность – это решительно все написанное, а поэзия – это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия» (Тынянов 1977, 255).

Так ли это?

До сих пор вслед за формалистами многие сводят проблему художественного образа к тропам, но такой подход противоречит традиционной и современной концепциям этой категории поэзии.

Искусство образно. На этом постулате основано традиционное понимание творчества. Искусство дает не сам предмет или явление, а представление о них, образ действительности. Об этом писали многие от Аристотеля до Гегеля. Приведу только суждение Гоголя, так объяснявшего природу словесности: «Она есть только *образ*, которым передает человек человеку все им узнанное, найденное, почувствованное и открытое, как в мире внешних явлений, так и в мире явлений внутренних, происходящих в собственной душе его» (Г14, 8; 470).

Теория художественного образа изначально связана с проблемой поэтического языка, но традиционно образ понимается значительно шире: это *герой, персонаж, природа, эпизод, художественное произведение как целое* и т. п.

А. Потебня дал формулу художественного образа «*x* есть *a* из *A*»; иначе говоря: художественный образ есть определение неизвестного (*x*) через признак известного (*a*) (Потебня 1975, 146–147, 300–302, 308–309, 330–333, 340, 343; комментарий: Чудаков 1975, 330–332). Такова универсальная гносеологическая природа образного творчества.

Современный исследователь строит свою концепцию на выявлении эстетических принципов возникновения художественного образа. В статье «Внутренняя структура образа» П.В. Палиевский исходит из того, что художественный образ неизбежно проявляется на всех уровнях текста. В качестве такой элементарной модели он рассматривает сравнение. Конкретно – фразу из романа Л. Толстого «Воскресение»: «Глаза Катюши Масловой были, как мокрая смородина».

Формула сравнения – *A* подобно *B* (*A* как *B*).

В сравнении происходит сближение двух разных предметов: *A* отражается в *B*, *B* отражается в *A* ($A \leftrightarrow B$); в результате возникает новое явление – художественный образ, в данном случае – уже не глаза Катюши Масловой, не «мокрая смородина», а *образ глаз Катюши Масловой*, появляется бесконечная смысловая перспектива.

По определению П.В. Палиевского, образ – это «система взаимоотношений», полноправный художественный образ – «это богатая *система* взаимоотношений» (Палиевский 1962, 80; ср.: 75–80).

Рассмотрим процесс возникновения художественного образа на другом примере. Выделим три понятия: *лето* (*A*), *прекрасное* (*B*), *мы* (*C*). В самих словах и их сочетаниях еще нет образа. Можно связать эти слова в предложения.

У нас прекрасное лето.

$A \leftarrow B \leftarrow C$

Мы прекрасны летом.

$C \rightarrow B \rightarrow A$

В словах возможен эстетический смысл, но в них по-прежнему нет образа: ни определения неизвестного через признаки известного, ни системы взаимоотражений.

Нужен поэт, чтобы из понятий сложился образ и возникла «богатая система взаимоотражений» $A \leftrightarrow B \leftrightarrow C$:

Есть что-то прекрасное в лете,
А с летом прекрасное в нас.

Так вспомнил лето Сергей Есенин (поэма «Анна Снегина»). Из заданных абстрактных сущностей появилась новая эстетическая реальность. Здесь нет тропов, нет образных слов, но *есть образ*.

Примером «безобразной поэзии» В. Шкловский назвал стихотворение Пушкина «Я вас любил». Позже этот пример был развернут в известной статье Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (Якобсон 1983, 469–474). Блестящий лингвопоэтический анализ Р. Якобсона намеренно произволен в одной позиции: «Действительно, в их лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора – любовь угасла; разумеется, не в счет» (Якобсон 1983, 469). На самом деле, эта языковая метафора не так уж и мертва; кроме того, в поэтическом тексте обыкновенно воскресают любые слова – и мертвые, и безобразные. Один троп в восьми стихах пушкинского шедевра достаточно много для стихотворения такого объема.

Впрочем, если не сводить проблему образа к тропам, в стихотворении есть образ и в традиционном, и в том нетрадиционном смысле, в котором эту категорию определяют А. Потебня и П. Палиевский.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Сюжет стихотворения – определение неизвестного через признаки известного. Неизвестное – чувство лирического героя. Признаки известного – все то, что сказано по поводу «любил»: любовь «угасла не совсем», пусть она больше не тревожит и не печалит возлюбленную, любил «безмолвно», «безнадежно», «то робостью, то ревностью томим», «так искренно, так нежно». Возникает парадоксальная ситуация: чем больше признаков, тем меньше определенности. Чувство не изжито, оно не только в прошлом, оно живет в настоящем и не прейдет в будущем.

Многоаспектна «система взаимоотражений». Есть классический любовный треугольник (он $\leftrightarrow$ она $\leftrightarrow$ другой), острые углы которого размыкаются обращением лирического героя к Богу. Есть «связь времен» (прошлое $\leftrightarrow$ настоящее $\leftrightarrow$ будущее). Есть система фонологических взаимоотражений (упорядоченное ямбическое чередование сильных и слабых мест в стихе, созвучия начал и окончаний стихов – анафоры и рифмы), лексических и синтаксических взаимоотражений. И все имеет свой художественный смысл: неразделенная любовь не только приносит мучения и страдания, но и дарит радость и счастье, из эротической она становится апофеозом христианской любви.

Искусство образно, и образы слагаются не только из тропов, сравнений, но и понятий.

Авангард был экспериментом в искусстве – попыткой преодолеть условленные законы творчества.

Экспериментом в критике была «формальная школа», которая своими эстетическими парадоксами и остроумными гипотезами не только повлияла на русский авангард, но оставила заметный след в русском и мировом литературоведении.

Впоследствии многим формалистам показалось, что они переросли формализм. Субъективно так и было, но по странному стечению исторических обстоятельств их ранние дерзания оказались интереснее поздних академических работ.

В художественном тексте слово часто получает дополнительные эмоционально-стилистические, а иногда и новые значения. Каждый, кто читал Достоевского, мог обратить внимание на выделение им в тексте произведений курсивом слов, синтагм, а то и предложений. В выделении Достоевским слов курсивом есть своя система, которая исключает «случайные» выделения. Выделяются курсивом опорные, ключевые слова, своего рода смысловые стяжения в тексте, – именно те слова, которые обязательно должны врезаться в память читателя, прочно войти в его сознание.

Курсив – авторская интерпретация текста, своего рода критическое истолкование его, выявление словом того смысла, который автор сам вкладывает в ту или иную художественную ситуацию произведения. Это один из «монологических» приемов включения Достоевским слова повествователя и слова героя в кругозор автора.

Обычно Достоевский выделяет курсивом «нейтральные», лишенные определенных «именных» и предметных значений слова или придает слову такое значение, которое существует только в данном контексте.

В рамках почти каждого произведения Достоевского курсив создает условную систему понятий. Чаще всего в условные понятия превращаются местоимения и наречия. О принципах таких превращений можно судить по следующим авторским комментариям: «От них. – Мы с ней всегда так называли родной дом» (Д18, 4; 78); «там (там значило теперь за границей)» (Д18, 4; 263); «Это так означало: отвяжись, тошно» (Д18, 6; 57) и т. д. Почти у каждого из героев произведений есть свои «оппозиции»: он, она, они, та, те...; там и здесь; тогда, вдруг, теперь... Особым смыслом у Достоевского наполнено частое подчеркивание форм общения на *вы* и *ты*, смена *вы* на *ты* – всегда намек на глубокие изменения в отношениях и всегда событие. Эти «символизированные» понятия либо раскрывают особые отно-

шения в системе образов героев, либо становятся пространственно-временными выражениями коллизий произведения. Условная система понятий в каждом произведении своя.

Курсив создает ключевые понятия в произведениях Достоевского (эгоизм страдания, затишье порядка, гордость бедных, строгое удивление, случайное семейство и т. д.), дает определения образа (молодая старуха, неуместная строгость, задумывающийся ребенок, недавнее давнопрошедшее время – о каторге в «николаевскую эпоху» и т. д., определяет тип (характеристика ординарности в «Идиоте», типа «вечного мужа» и его жены – любовницы Вельчанинова в «Вечном муже» и т. д.), но чаще – характер многих героев Достоевского. Становится курсив и средством сатирической интерпретации образов Петра Александровича («Неточка Незванова»), Фомы Опискина, Лужина, отчасти Лебезятникова. В этом случае курсивом отмечаются такие детали, которые помогают читателю увидеть фальшь, наигрыш в их словах и поступках.

Важную роль играет курсив в развитии сюжета «Униженных и Оскорбленных», «Записок из подполья», «Преступления и Наказания», «Идиота», «Подростка», «Кроткой», «Сна смешного человека», «Братьев Карамазовых». Функции курсива в развитии сюжета разнообразны: курсив превращает цитату из Евангелия в сюжетную метафору «Преступления и Наказания», предвещает будущее развитие сюжета в некоторых эпизодах «Преступления и Наказания», «Подростка», «Братьев Карамазовых», является мотивировкой тех или иных художественных решений, отмечает параллелизм однотипных ситуаций в сюжете и т. д.

Курсив у Достоевского избирателен. Это свидетельство того, что первопричиной выделения слов курсивом были мотивы эстетического характера. Курсив у Достоевского появляется только там, где становится полноценной, суверенной, эстетически значимой категорией поэтики, выполняющей лишь те функции, которые осуществимы только в выделенном курсивом слове. В курсиве выражается экспрессивный, событийный стиль Достоевского. Так, описательное нагромождение всевозможных определений и оборотов в одной фразе «Игрока» разрешается сенсационным сообщением: «восседала – бабушка!» (Д18, 6; 257). У Достоевского немало каламбуров без курсива, но есть и такие, в которых обыгрываемое слово выделено курсивом. Зачем это нужно, видно из примеров: «бабушка моя была вполне замкнутая: она была слепа, нема, глуха, глупа, – все что угодно!» (Д18, 2; 249); «русский либерал не есть русский либерал, а есть не русский либерал» (Д18, 8; 250). В речи героев курсив часто передает диалогический характер противоречий между героями и в их сознании: испытание «чужого» и своего слова, ироническое перенесение слов из одних уст в другие, напряженное обдумывание и угадывание скрытого смысла «чужих»

и своих слов и поступков. Выполняет оценочные функции («слишком была откровенна» и т. д.).

Выделяются курсивом объясняемые автором или объясняющие явление понятия (художественные, архитектурные, фольклорные, идиоматические наименования, термины карточной игры и рулетки и т. д.), жесты в речи и поступках; отмечаются диалектные, местные, социальные, национальные и индивидуальные особенности речи, народное толкование слов, значимые ошибки в словах героев – все то, на что хочет обратить внимание читателя автор.

Раскрывает курсив психологическую подоплеку поступков, нюансы душевных состояний героя – воспитывая в читателе психологическую проницательность; фиксирует множественность точек зрения на предмет, что уже само по себе создает образ – характер в обстоятельствах (Соня Мармеладова и Версиков, например).

В «Преступлении и Наказании» эта интересная особенность языка писателя выразилась во всей полноте и универсальности.

У Достоевского есть своя система, которая исключает выделение курсивом «случайных» слов, «случайных» предложений. Выделяются только опорные, ключевые слова, своего рода смысловые стяжения в тексте, – именно те слова, которые обязательно должны прочно войти в сознание.

Уже с первых страниц романа читатель оказывается в необычной языковой ситуации «Преступления и Наказания», в которой выделенное курсивом слово играет важную, но для читателя пока загадочную роль. Что значат слова *это, проба, дело, тогда?* Их смысл неясен, текст романа сколько-нибудь определенного значения еще им не дает, они – тайна, но внимание читателя уже сосредоточено на том, что становится в романе формой «уяснения» происходящего.

Прежде всего следует отметить, что курсив создает в романе условную систему понятий. Обычно это слова, лишенные определенных «именных» и предметных значений или меняющие свое исконное значение в данном контексте. Так, в начале романа Раскольников решил на *это*; вынашивая идею убийства, дважды ходил на «*пробу* своему предприятию» (по объяснению Достоевского, *проба* – «визит с намерением окончательно осмотреть место»). Для исполнения *дела* был приготовлен «заклад». Муки больной совести настолько невыносимы для Раскольникова, что каторга для него – «*покой*», «*свобода*».

Среди этих условных понятий больше таких, которые следовало бы назвать понятиями-табу (понятия, связанные с местом, временем и обстоятельствами убийства старухи-чиновницы и Лизаветы).

Когда-то, на стадии мифологического мышления человечества, табу рождает ужас и страх. Ужас перед задуманным и содеянным за-

ставляет Раскольникова инстинктивно ограждать свое сознание от слов, которые ему и выговорить страшно: *убийство, убийца, грабеж...* Вместо этих «неэстетичных» слов – слова «благозвучные» (эвфемизмы): *это, то, дело, то дело; тогда* («*после того*, как убью»), *после того, вчерашняя улица, с того вечера; тот дом, у того дома, там, у ней* (у старухи), *сюда* (в квартиру старухи); *те* деньги.

Место, время и обстоятельства убийства – табу не только для Раскольникова, но и для всех героев романа. В том числе и для автора. Проникая в подсознание читателя и вызывая то же охранительное чувство, слово в романе как бы напоминает читателю о нравственном законе, право нарушить который никому не дано. «Есть один закон – закон нравственный», – этот взгляд автора на преступление и наказание, заявленный им в подготовительных материалах, выражен в стиле романа.

Близки к понятиям-табу понятия «символизированные», намекающие читателю на некие устойчивые связи между ними – сверх обычного лексического значения слова. Почти у каждого из героев романа есть свои «оппозиции»: *он, она, они, та, те...; там и здесь; тогда, вдруг, теперь...* Эти «символизированные» понятия либо раскрывают особые отношения в системе образов героев, либо становятся пространственно-временными выражениями коллизий произведения.

Отмечает курсив и «точки развития» сюжета в романе. Слова «*проба*» и «*дело*» (в значении убийство) – не только условные понятия, но и элементы развития сюжета. В письме Пульхерии Александровны курсивом выделены всего два слова: «уже *наверно* решено, что...» и «*до свидания*». В этом случае курсив – предварение новой сюжетной линии: о переезде в Петербург речь идет как об окончательно решенном деле.

Развитие сюжета в романе во многом обусловлено эволюцией самосознания Раскольникова. Курсив отмечает наиболее существенные черты этого сложного и противоречивого процесса. Так, до преступления выделенные курсивом понятия-табу, внутренний спор его – «подлец или не *подлец* человек», проникновенно-горестный анализ письма матери, постоянные проявления и изъяснения внутренней работы («он *предчувствовал*», ему необходимо «самому во всем *убедиться*» и т. д.) – эти, казалось бы, «по случаю» возникшие мысли и состояния Раскольникова передают поглощенность его сознания «ужасным, диким и фантастическим вопросом». Эта доминанта самосознания Раскольникова – его идея. И хотя «не-разрешенных пунктов и сомнений оставалась еще целая бездна» – идея недодумана, но на Сенной Раскольников узнает то, что предопределило его судьбу: «старуха, ровно в семь часов вечера, *остается*

дома одна». Разрушенная преступлением прежняя система мышления героя перестает существовать как дисгармоничное целое. Уже на следующий после преступления день Раскольников сознает, что *«не хочет так жить»*. Это состояние – мотивировка поступков героя в последующие дни: «обрадовался делу, как выходу» (на этот раз *«дело»* – поиски выхода). Раскольников напряженно испытывает все и всех вокруг, прежде чем определиться в окончательном выборе.

М.М. Бахтин удачно назвал идею у Достоевского *«живым событием»*, разыгрывающимся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний» (Бахтин 6, 99). Сущность идеи Раскольникова, ее содержание, раскрывается в спорах Раскольникова с Порфирием Петровичем, Разумихиным, Соней, Дуняшей, Свидригайловым и, наконец, с самим собой. Но то обстоятельство, что предметом анализа идея становится лишь на третий день после преступления, меняет характер изображения ее в этих частях романа. Курсив отмечает появление новых интонаций в речах Раскольникова: горечь поражения, сомнение в истинности своей идеи. За его словами уже не позиция, не свое мироотношение, а поза – подчас саморазоблачительная: *«устранить этих десять или сто человек»*, люди *«разделяются вообще на два разряда»*, *«озлился»*, *«я захотел осмелиться и убил»*, *«не вошь человек для меня»*; *«тварь ли я дрожащая или право имею»*; *«я только попробовать сходил»*; *«настоящий властелин... забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе»* – ему *«все разрешается»*; *«повинуйся, дрожащая тварь, и – не желай»*; *«они правы»*.

Выделяет курсив *«новое слово»* в идее Раскольникова – его теорию. Дело в том, что нельзя отождествлять теорию и идею Раскольникова. В отличие от сложной и дисгармоничной идеи, теория Раскольникова последовательна и проста. *«Новое слово»* (то, что *«оригинально»* в идее, что *«действительно принадлежит одному»* ему) – это *«разрешение крови по совести»*. В теории Раскольникова совмещаются воедино преступление и совесть, Раскольникову не *«все позволено»*, а лишь то, на что есть позволение *«совести»*. Это подтверждает автор, выделяя ключевые положения этой теории курсивом.

В сцене первого визита Раскольникова к Соне (вторая их встреча) курсив превращает цитату из евангелия в сюжетную метафору, создавая в романе многозначительный подтекст. Это не только Христос, но и Соня говорят Раскольникову: *«Я есмь воскрешение и жизнь»*; не зная и не догадываясь еще о преступлении Раскольникова, Соня *«энергично ударила на слово: четыре»*: *«ибо четыре дни, как он во гробе»* (в четыре дня, как убил и преступлением умертвил свою душу Раскольников). В цитате возникает второе, переносное значение – текст о воскрешении Лазаря дан не сам по себе, а по отношению к судьбам Сони и Раскольникова.

В сцене второго «допроса» Раскольникова курсив передает характер психологического изобличения преступника Порфирием Петровичем.

Подчеркивает курсив и логику развития той или иной художественной ситуации романа. Так, обращаясь к Разумихину, Раскольников многозначительно говорит: *«Оставь меня, а их... не оставь»*. После скандала на поминках Раскольников *«почувствовал»*, когда спешил к Соне, что *«должен был объявить ей, кто убил Лизавету»*. В конце шестой части Раскольников *«идет»* (явка в полицейскую контору с повинной).

Предваряет курсив и будущее развитие сюжета. Раскольников уверен, что Свидригайлов имеет *«замыслы против Дуни»*: *«Почти наверное можно сказать, что да»*; после разговора со Свидригайловым он *«заключил положительно»* об этом. Свидригайлов обманул бдительность Раскольникова, но для читателя такой поворот сюжета уже внутренне оправдан, художественно мотивирован, поэтому он ждет его.

Иногда выделенное курсивом слово – единственная *«точка опоры»* для неожиданного поворота сюжета. В сцене лужинской интриги против Сони Мармеладовой, Лебезятников торжественно благодарит: *«Я все слышал и всё видел...»*. Смысл того, что *«видел»* Лебезятников, разъяснится через двадцать восемь страниц в сцене заступничества Лебезятникова за Соню и разоблачения подлой проделки Лужина.

В этих случаях курсив – своеобразная мотивировка тех или иных художественных решений.

Для всех убийца – *«он»*. Но трижды табу в романе нарушено. Первый раз мещанином, *«человеком из-под земли»*, который *«как бы с улыбкой какого-то ненавистного торжества»* проговорил Раскольникову: *«Ты убивец»*. Второй раз – Порфирием Петровичем во время их третьей беседы: *«да вы убили, Родион Романыч!»*. Третий раз – самим Раскольниковым: *«Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил»*. И каждый раз это нарушение табу (вместо *он – ты, вы, я*) – кульминация, событие в романе.

Отмечает курсив параллелизм однотипных ситуаций в сюжете романа: в предопределении судеб Сони и Дуняши (*чистоту наблюдать*), Раскольникова и Сони (*«ты загубила жизнь... свою (это все равно!)»*), *«останешься одна, сойдешь с ума, как и я»*).

Передаются курсивом и нюансы психологических состояний героя. Это один из распространенных случаев выделения слов курсивом. Раскольникову *«хотелось остаться наедине с этим письмом»*. После преступления курсив передает напряжение и психологическую подоплеку *«наказания»* Раскольникова, когда *«нервы раздражаются, волнение усиливается»*. Интересна психологическая окраска курсива в эпилоге романа после окончательного освобождения

Раскольников от призрака своей идеи, когда у героя возник духовный энтузиазм – восторженное предвосхищение «воскрешения из мертвых», порыв в новую жизнь: «Да и что такое эти все, *все* муки прошлого!»; «Семь лет, *только* семь лет!».

Используется курсив как один из способов создания образа. Достигается это иногда выделением эпитета в словосочетании: «*невежливая* язвительность Порфирия», «*ненасытимое* страдание» в чертах лица Сони, «*детская* улыбка» Сони и Лизаветы, «*подмигивающее*, веселое плутовство» Свидригайлова, приоткрывающего свою игру Раскольникову; иногда – выделением курсивом слов, характеризующих героев. Так, в характерах Дуняши и Пульхерии Александровны подчеркивается их моральная щепетильность. Дуняша: «если Родя вас действительно оскорбил, то он *должен* и *будет* просить у вас извинения»; «*всю* мою жизнь» – «*мало* цены?» (ср. у Раскольникова: «А выдержит *эта* или не выдержит?... Нет, не выдержит; *этаким* не выдержать!»). Пульхерия Александровна: «доказательство... то, что мы *здесь*». В образе Катерины Ивановны курсив передает трагический надрыв героини: «*гордость бедных*», Катерину Ивановну можно было «убить обстоятельствами, но *забить* ее нравственно... нельзя было»; «*яростно* стала желать и требовать, чтобы все жили в мире и радости и не смели жить иначе»; «чуть не вслух, *прошептала* Раскольникову».

Фиксирует курсив множественность точек зрения на предмет, что само по себе уже создает образ – характер в обстоятельствах. Для Раскольникова Соня – «она», он «ее» и на диван не может посадить, «вспомнив, что этот диван был слишком *фамильярное* место и служит ему постелью». Уничижительно мнение Сони о себе: «вдруг показалось ужасно неприличным, особенно *ей*, глядеть на чужие деньги». Пульхерия Александровна неодобрительна и ревнива к Соне («*своей*», «*своя-то*»). Для двух приезжих дам, соседок Мармеладовых, Соня – «*эта девица*». Для Лужина Соня – «юное и в некотором смысле *интересное* существо».

Передает курсив и жест в слове другого персонажа. Соня рассказывает о просьбе Катерины Ивановны: «...пожалуйста». *Пожалуйста* попросила, и уж так ей хотелось». Выявляет важнейшие семантические отношения в системе образов романа. Для Разумихина Раскольников – «*приятель*». С Порфирием Петровичем Разумихин собирается поговорить «*по-родственному*» (они на самом деле родственники, но здесь еще и «с пристрастием»). По мнению Порфирия Петровича, Разумихин мешаает дознанию: «он *добрый* человек для этого». Содержательницу «благородного дома» Луизу Ивановну поручик Порох третирует в полицейской конторе: «почтеннейшая *Лавиза* Ивановна» (намек на ее «профессию»). Отмечена курсивом смена «*вы*» на «*ты*» в отношении

Дуняши к Свидригайлову (правда, парадокс этой ситуации в том, что это не сближение, а бесконечное отдаление Дуни от Свидригайлова).

Создает курсив устойчивую систему оппозиций идее Раскольникова. Явь задуманного настолько гадка Раскольникову, что тут же после «*пробы*» и «безобразного сна» он отрекается (тщетно, правда) от идеи: «ведь меня от одной мысли *наяву* стошнило и в ужас бросило...». Студент в трактире не собирается убивать старуху «*сам*» – Раскольников собрался и убил.

Иногда возникает подтекст, многозначительный в образной концепции произведения. Так, по пути в полицейскую контору с повинной явкой Раскольников увидел вывеску с ошибкой и загадал: «Вот тут написано: *Таварищество*, ну, вот и запомнить это *а*, букву *а*, и посмотреть на нее чрез месяц, на это самое *а*: как-то я тогда посмотрю? Что-то я тогда буду ощущать и думать?» (Д18, 7; 362). Раскольников загадал свое будущее: как взглянет он на эту и свою ошибку из арестантской кареты? Будет ли ему все равно или нет от своей ошибки?

Не случайна в общей концепция романа (концепции преступления и наказания) апология жизни в споре Разумихина с «новейшими теоретическими веяниями»: «*живым* путем», «*живого* процесса» «*живой* души». Торжество ее – в эпилоге: «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое».

Композиционное мышление Достоевского не было схематичным. Слово Достоевского – всегда *живое слово*. Вот, к примеру, как используется курсив в одной сцене – в сцене первой встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем: понятия-табу, иронический перенос слов из одних уст в другие; слова Разумихина с апологией жизни, создающие оппозицию раскольниковской идее; слова, подчеркивающие позу («*устранить*», «*вообще*»), а затем выделяющие и сущность идеи Раскольникова – его «*новое слово*», теорию; художественно эффектен психологический анализ, отмеченный курсивом: внешне Раскольников уверен в себе, более того – самоуверен, курсив же раскрывает психологическую «подкладку» этой маски – униженный страх и лихорадочную работу мысли.

Таковы основные функции курсива в поэтике и стилистике Достоевского.

Осознание закономерностей в выделении писателем слов курсивом – ключ к верному пониманию не только смысла прочитанного текста, но и творчества Достоевского в целом.

1978, 1979

Вопрос, что такое жанр, давно стал риторическим. Его не принято задавать, но если он поставлен, на него редко дают прямой ответ. В двадцатые годы, например, его задал Ю.Н. Тынянов, но сам, по сути дела, оставил без ответа, предлагая метафорическое определение понятия: «Жанр – реализация, сгущение всех бродящих, брезжащих сил слова» (Тынянов 1977, 191, ср. 255). С тех пор этот вопрос ставился не раз, но чаще именно ставился, гораздо реже исследователи отвечали на него. И все же существует немало определений понятия «жанр», и уже одна их систематизация может составить предмет особого исследования. Понимая свою задачу скромнее, обозначу общее состояние проблемы.

Традиционны сетования на неразработанность теории жанра. По словам Ю.Н. Тынянова, жанр – одна из «наиболее трудных, наименее исследованных» проблем (Тынянов 1977, 274). Это сказано в начале двадцатых годов, но, если верить современным исследователям, такое же положение сохранилось и сейчас – различия в оценках не существенны: так, по словам Б.С. Мейлаха, «проблема жанров принадлежит к наименее разработанной области литературоведения» (Русская повесть XIX века 1973, 3); по мнению Г.Н. Пospelова, она «очень слабо разработана в современном литературоведении» (Пospelов 1972а, 152).

Ситуация парадоксальная, ведь жанр – изначальная форма бытования фольклора и литературы, о жанрах написано много, и, хотя явно недостает обобщающих теоретических работ, проблема жанра рассматривалась во многих историко-литературных исследованиях. В основном это работы по истории жанров, в том числе обобщающие коллективные монографии по истории русского и советского романа, повести, рассказа. Конечно, теоретические проблемы ставятся и отчасти решаются в этих историко-литературных работах, но нераз-

работанность общей теории жанра, отсутствие четкой дифференциации жанровых и нежанровых признаков, недостаточная проверка теории жанра его историей нередко приводят к тому, что одни и те же произведения называются то рассказами, то новеллами, то повестями, то романами. И так обстоит дело не только в различных работах разных авторов, но зачастую даже в рамках одного исследования. Очевидна и методологическая недостаточность изучения истории отдельных жанров – сегодня вне сомнений жанровая системность развития литературы (см. Лихачев 1967, 40–67; Лихачев 1973, 49–62; Фридлендер 1971, 47–76; Стенник 1974, 168–202, Захаров 1985).

В изучении литературных жанров немало проблем. Одна из них – терминологическая. С нее и следует начать.

Так, Л.И. Тимофеев предлагает считать жанрами эпос, лирику, драму (Тимофеев 1976, 344). Основание – буквальный перевод французского слова «genre» на русский язык, но такое определение слова в русском языке лишь частично передает значения французского слова и противоречит традиции, утвердившейся в советском литературоведении двадцатых годов.

Во французском языке слово «genre» столь же многозначно, как в русском – слово «род»: как жанрами во французской, так родами в русской филологии называли и эпос, лирику, драму, и романы, поэмы, сказки, рассказы, басни и т. д. Именно в таком смысле слово «жанр» было введено в русскую филологию А.Н. Веселовским.

Есть это слово в филологическом значении во введении к работе А.Н. Веселовского «Из истории романа и повести», имеющем характерный заголовок «История или теория романа?» (1886): «Разрыв эпоса с историографией также отмечен водворением прозы – а роман водворял новый жанр и интересы к обыденному, хотя бы и опoэтизированному» (Веселовский 1886, 12). Но это единичное употребление слова.

Само заимствование не было личной инициативой Веселовского. Так, словосочетание «литературный жанр» можно встретить в статье Е. Маркова о Достоевском «Романист-психиатр»: «Только долго спустя после “Бедных людей” появился, однако, тот литературный жанр, которого провозвестником были они» (Марков 1876, 249).

Усвоение слова в терминологическом значении произошло в другой работе А.Н. Веселовского – «Три главы из исторической поэтики», опубликованной весной 1899 г. Вот как ситуация заимствования подана самим Веселовским в скептическом изложении теории немецкого филолога Р. Вернера: «...будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, einsame Gattung тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они – gesellige Gattungen. Одинокая лирика

“про себя” принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму – установление 256-ти лирических родов» (Веселовский 1940, 248). Или еще один пример: «Что общего говорится далее о поэтических родах, принадлежит стилистике: подобно Вернеру, Брухман предлагает отличить лирику от другого жанра, распадающегося, в свою очередь, на эпiku и драматику...» (Веселовский 1940, 254–255; далее в перечислении страницы указаны по этому изданию). Ситуация заимствования достаточно красноречива: у Веселовского род, *genre*, *Gattung* – слова одного терминологического порядка. И действительно, эпос, лирика, драма называются Веселовским то родом, то жанром; в то же время ученый говорит о «лирико-эпическом жанре» (иногда «лирико-эпическом роде») (246, 249, ср. 247), о «литературном жанре драматического монолога» (257), об «эволюции греческих поэтических жанров из народных начал» (274), о субъективных и объективных (280), эпических и лирических (281) жанрах, об «особом литературном жанре» народной песни (288), о «некоторых жанрах индийской драмы» (302).

Заимствованное слово еще сохраняет у Веселовского широкий диапазон значений французского языка. Но не следует искать у Веселовского и строгого употребления категории «род» после заимствования французского слова «жанр»: родами у него были эпос, лирика, драма, роман, новелла, рассказ, проза и т. д. (65, 200, 243, 245, 247–250, 254, 255, 302, 331, 350, 446–448).

В XIX веке понятие «род» не имело современного терминологического значения: можно было говорить о поэзии как «высшем роде искусства», о лирике, эпосе, драме как «родах поэзии», о «фантастическом роде» и «особом роде фантастической поэзии», об эпосе, романе, повести, басне, оде, послании, сатире, думе, балладе и т. п. как о «родах поэзии», о трагедии как «роде драмы» и т. д. И это только примеры из теоретических работ В.Г. Белинского – примеры, подтвержденные тезаурусом русских критиков и писателей XIX века.

В связи с этим небольшое отступление о таком нежелательном явлении, как модернизация филологической терминологии прошлого. Она не столь редко встречается в литературоведческих исследованиях и становится не только причиной неверных суждений по тому или иному частному поводу, но иногда причиной появления ошибочных концепций.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский писал: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии... Причины этого – в самой сущности романа и повести, как рода поэзии... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все

другие роды поэзии – и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры» (Б9, 8; 371). Заметим сразу же, что, говоря о синтезе «родов поэзии» не только в романе, но и в повести, Белинский вспоминает лишь лирику и драму, явно подразумевая эпическую природу романа и повести.

В свое время, основываясь на этих и подобных высказываниях Белинского, В.Д. Днепров выдвинул концепцию, согласно которой роман является новым (четвертым) «родом поэзии»: «Со свойственной Белинскому резкостью и определенностью мысли роман признается новым самостоятельным родом поэзии, основанным на слиянии стихий лирики, эпоса и драмы» (Днепров 1961, 85, ср. 72–153; Днепров 1962, 163–180). Концепция В.Д. Днепровы вызвала аргументированные возражения В.В. Кожина, который, согласившись с мыслью исследователя о синтетичности романа, подверг критике его общую концепцию. Одно возражение В.В. Кожина следует выделить особо – его оставили без внимания исследователи, на это замечание не ответил сам В.Д. Днепров. Вот оно: «...выражение “род поэзии” Белинский употреблял в самых различных смыслах, и оно не имело в его устах современного строго терминологического значения. И в самых ранних статьях, и в статьях 1846–1848 годов Белинский постоянно называет “родом поэзии” не только роман и повесть, но и оду, басню, сатиру, сказку, “физиологический очерк”, комедию и т. д., то есть употребляет слово “род” в значении “жанр”. Кроме того, он определяет как “особые роды поэзии” и своеобразные типы произведений, создаваемые отдельными писателями натуральной школы» (Кожин 1957, 80). Эти наблюдения верны не только по отношению к терминологии Белинского, но и по отношению ко всему тезаурусу русского литературоведения XIX века. В XIX веке роман называли не иначе как «родом поэзии», «поэтическим родом», «господствующим родом беллетристики нашего времени». Модернизация филологической терминологии Белинского привела В.Д. Днепровы к созданию ошибочной концепции классического русского романа. Инерция этой энергично заявленной концепции продолжает действовать, но сейчас ее стали подтверждать высказываниями о романе литературоведов и критиков XIX века – суждениями А.И. Галича, В.П. Титова, Н.И. Надеждина, В.Г. Белинского, Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского и др., что столь же далеко от истины.

История филологической терминологии может внести ясность в современные теоретические споры.

Не всегда учитывается нетрадиционная терминология некоторых исследователей. Так, в ряду «родов поэзии» А.Н. Веселовский особо

выделял такую последовательность – «эпос, лирику, драму и роман», придавая ей концептуальный смысл. По его мнению, в такой последовательности у многих народов в разные времена возникали поэтические формы: сначала эпос, затем лирика и драма, потом роман (Веселовский 1939, 3–4; Веселовский 1940, 398, 446–447). Эта последовательность не всегда верно понимается современными исследователями, не учитывающими индивидуальные значения терминов ученого: этот литературный ряд отнюдь не означает, что роман для Веселовского – «четвертый» род. Веселовский придавал ограниченный исторический смысл понятию «эпос». По его определению, это «те произведения народной поэзии, не знающей творца, которые мы обыкли объединять именем эпоса» (Веселовский 1939, 3). Такое понимание эпоса было причиной его противопоставления роману: «Наши романы, повести-новеллы пишутся прозой; эпос знает лишь стих» (Веселовский 1939, 21). В целом же эпос и роман принадлежат неназванному «повествовательному роду» (Веселовский 1939, 18). В этом смысле у Веселовского не было той строгой системности «родов поэзии», которая была характерна для Белинского и Гегеля, Галича и Надеждина; отсутствует у него и единый принцип их классификации.

Русское литературоведение XIX века было категорично в определении количества «родов поэзии». Так, Надеждин, опираясь на положения «Опыта науки изящного» Галича, писал в 1832 г.: «Только три формы поэзии возможны: эпическая, лирическая, драматическая» (Надеждин 1972, 277). В 1834 г. это утверждение повторил Белинский: «Родов поэзии только три и больше быть не может» (Б9, 1; 144). Та же мысль звучит и в статье 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды», но уже в контексте гегелевской концепции «родов поэзии»: «Их только три, и больше нет и быть не может» (Б9, 3; 346).

Категоричный тон подобных утверждений основывается на таком понимании литературных родов, согласно которому в эпосе преобладает принцип объективности, в лирике – субъективности, в драме – их синтез. Другой системы «родов поэзии» этот принцип классификации (объективное/субъективное) не дает. Мысль о жанровой и родовой синтетичности романа – общее место в его теории XIX века (об этом писали А.И. Галич, Н.И. Надеждин, В.Г. Белинский, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский), но эта синтетичность романа возникает на основе одного из трех родов – на эпической, повествовательной основе. Об этом так часто напоминали, что Ф.И. Буслаев счел необходимым даже заметить по этому поводу: «Оценивать роман только с точки зрения эпоса, лирики или драмы – значило бы далеко не исчерпать его обильного содержания и его сложных задач и идей» (Буслаев 1886, ч. 2, 416).

Многозначность категории «род» в русском литературоведении XIX века составляет известную проблему в теории жанров, но она снимается, если учитывать эту многозначность, если учитывать историческое развитие филологической терминологии.

У Веселовского слова «жанр» и «род» – синонимы с широким диапазоном значений. Введенное им французское слово *genre* в филологическом значении создало предпосылки для дифференциации значений понятий «род» и «жанр». Впрочем, это случилось позже. Тогда же была предпринята другая попытка.

П.Д. Боборыкин, отзываясь о книге Ф. Брюнетьера «Эволюция поэтических жанров», писал год спустя после публикации статьи Веселовского «Три главы из исторической поэтики»: «Брюнетьер, задавшийся мыслью проследить эволюцию различных областей литературы, употребляет выражение *genre*, т. е. род. Под это обозначение подходят у него и критика, и лирическая поэзия, и драма, и роман» (Боборыкин 1900, 48). Примечательно, что в журнальном варианте текста этого «Введения», опубликованном в виде статьи «Методы изучения романа», эта фраза отсутствует (Боборыкин 1894, 21), она явно инспирирована статьей Веселовского, в которой было заимствовано слово «жанр» в филологическом значении. Такое широкое понимание категории «род» Боборыкин критикует: «Но с такой номенклатурой трудно согласиться. Лирика, эпос, драма – вот настоящие роды поэтического творчества; между тем как роман, подходя под рубрику эпоса, есть только его вид. Мы, по крайней мере, думаем, что его можно считать видом без всякой натяжки; разновидностями его будут: повесть (новелла), рассказ, очерк» (Боборыкин 1990, 48).

Может показаться, что терминологические новации П.Д. Боборыкина повторяют попытку дифференциации значений категории «род» в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды». Но Белинский был непоследователен в своем желании дать разделение родов поэзии на виды. Он не рискнул ввести категорию «вид» в эпосе, следуя традиции, по которой «родами поэзии» называли эпопею, поэму, роман, повесть, басню и т. д. (может показаться исключением фраза о повестях Гоголя как «виде романа», но тут же в пределах этого абзаца заходит речь о повестях Гофмана как «особом роде фантастической поэзии»). Вводя понятие «виды лирической поэзии», Белинский далее говорит о гимне, дифирамбе, оде, песне, послании, сатире, думе, балладе, романсе как о «родах», «родах лирической поэзии», «родах лирических произведений». Называя комедию и драму «видом драматической поэзии», он в то же время говорил о трагедии как «роде драмы». В целом в статье Белинского отсутствовала строгая систем-

ность терминологии, и его попытка разграничения значений категории «род» введением термина «вид» тогда не была воспринята.

П.Д. Боборыкин вводил категорию «вид» из других соображений – в целях унификации научной терминологии. Это он объяснял в журнальном варианте своего «Введения»: «Роман принадлежит к эпическому роду и представляет собою, по аналогии с научной классификацией естествознания, скорее вид, чем род, несмотря на его возрастающее преобладание во второй половине нашего века...» (Боборыкин 1894, 21). В начале XX века эта «эволюционистская» точка зрения была усвоена некоторыми исследователями, но очень своеобразно: они вообще отказались от категории «род», заменив «род» «видом», но видами называли эпос, лирику, драму (см. Тиандер 1909; Овсянико-Куликовский 1910, 182–226).

Дифференциация значений категории «род» произошла уже в советском литературоведении двадцатых годов. Именно тогда введенное Веселовским слово «жанр» было использовано для придания терминам однозначной определенности: большинство исследователей называли «жанрами» рассказы, повести, романы, поэмы, басни, оды, элегии и т. д., оставив категорию «род» эпосу, лирике, драме. Это словоупотребление отмечено во многих работах, в том числе и в первой энциклопедической статье о жанрах (Цейтлин 1930, 4; 109–154; критику вульгарно-социологических аспектов его концепции см.: Чернец 1982, 71–73).

В 20-е годы о жанрах писали много, но часто безуспешно (см.: Сухих 1968, 140–171; Сухих 1973, 47–64; Субботин 1976, 19–21; Чернец 1982, 66–74). На современных исследователей оказывают влияние, главным образом, работы двух авторов, опубликованные в то время. Это положения, лаконично сформулированные Ю.Н. Тыняновым в его статьях 1922–1927-х годов, – об исторической изменчивости жанра, о жанре как системе, о «смешанности, комбинированности жанра», о жанровой системности литературного процесса, о жанре как «ряде литературных произведений», конкретные суждения ученого о романе, повести, рассказе, поэме, оде (Тынянов 1977), и концепция жанра, предложенная П.Н. Медведевым в книге «Формальный метод в литературоведении» (1928)¹. Исследователь при-

¹ В 1970-е гг. появились указания некоторых исследователей на то, что «основной текст» ряда книг и статей В.Н. Волошинова и П.Н. Медведева принадлежит М.М. Бахтину (см.: Иванов Вяч.Вс. 1973, 44; Аверинцев, Бочаров 1979, 386, 399). В. В. Кожин писал, что ряд статей и книг В.Н. Волошинова и П.Н. Медведева сложились «на основе бесед с Михаилом Михайловичем» (Кожин 1973, 6). Эти и другие разноречивые суждения имеют своим источником слух о том, что в 1925–1930-х годах он по-

дал исключительное значение категории жанра в изучении поэтики: «исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра» (Медведев 1928, 175). Такое понимание жанра соответствует традиции, утвердившейся в двадцатые годы. Оно поддержано В.В. Кожинным, определившим жанр в энциклопедической статье как «исторически складывающийся тип литературного произведения», как «существенную закономерность, активно воздействующую на литературный процесс» (Кожин 1964, 914, 915).

Концепция автора «Формального метода в литературоведении» раскрывает такие ключевые понятия в теории жанра Белинского, как «сфера романа», «сущность и объем содержания» произведения, значения которых не были определены великим критиком (БЗ, 3; 325, 327): «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени охвата и глубины проникновения» (Медведев 1928, 178).

Жанр рассматривается не только как форма познания действительности, но и как форма ее художественного завершения: «Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» (Медведев 1928, 181). Эта мысль заслуживает особого внимания, ведь именно по способу художественного завершения действительности в произведении, по способу придания изо-

личным мотивам издал ряд полемических работ под именами своих учеников («Фрейдизм», «Слово в жизни и слово в поэзии», «Формальный метод в литературоведении», «Марксизм и философия языка»). В 1984 г. я еще с доверием отнесся к этим слухам: «Участие Бахтина в создании этих работ несомненно, но в какой мере и форме оно выразилось – это можно и должно определить современным исследователям» (Захаров 1984а, 10). За прошедшее время противоречивые слухи умножились, документальных доказательств не появилось, приводимые доводы в пользу авторства Бахтина не укладываются ни в одну из существующих методик научной атрибуции, появились немало аргументов, обязывающих с сомнением отнести к этим слухам. См.: Gardin 1978, 87–100; Perlina 1983, 35–47; Titunik 1985, 535–564; Titunik 1986, 91–95; Morson 1986, 81–90; Morson 1990, 102–118; Васильев 1991, 38–43; Захаров 1994, 9–10; Алпатов 2005; Медведев, Медведева 2000, 111–126; 2006, 194 – 206; 2008, 192–210; 2009, 163–194; 2012, 202–215; Медведев, Медведева, Shepherd 2011, 170–198; Васильев 2011, 68–105; Захаров 2006; 2007, 19–30; и др.

браженной действительности целостного значения можно определить тип литературного произведения со сложной жанровой природой. Каждый жанр обладает той степенью завершенности, которую не имеет (или может не иметь) «текущая действительность».

Раскрывая взаимосвязь действительности и жанра, П.Н. Медведев объясняет: «Было бы наивно полагать, что в изобразительных искусствах человек сначала все видит, а потом увиденное изображает, вмещая свое видение в плоскость картины с помощью определенных технических средств. На самом деле видение и изображение в основном сливаются. Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и существенно войти в наш кругозор без новых способов их закрепления. Одно совершается в неразрывной связи с другим». Сходным образом, по мнению исследователя, происходит в литературе: «Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения» (Медведев 1928, 182). Эту мысль автор разъясняет, сопоставляя два жанра – анекдот и роман. В анекдоте взаимосвязь действительности и жанра обозначена так: «Умение найти и схватить единство маленького анекдотического события жизни предполагает до известной степени умение построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предполагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны» (Медведев 1928, 182). Иначе возникает роман: «Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи – бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом. Но овладение эпохой в том или ином ее аспекте – семейно-бытовом, социальном, психологическом – совершается в неразрывной связи со способами изображения ее, то есть с основными возможностями жанрового построения» (Медведев 1928, 182–183). Вывод исследователя: «Логика романной конструкции позволяет овладеть своеобразной логикой новых сторон действительности. Художник умеет видеть жизнь так, что она существенно и органически вмещается в плоскость произведения. Ученый иначе видит жизнь – с точки зрения своих средств и приемов овладения ею. Поэтому ему доступны иные стороны и связи жизни» (Медведев 1928, 183).

Таково методологическое значение категории «жанр», столь основательно и глубоко разработанное в «школе Бахтина».

В современных теориях жанра немало спорного¹. Выделим лишь методологический аспект, актуализированный в последнее время оригинальной теорией жанра в работах Г.Н. Пospelова: как изучать жанры?

В изучении литературных жанров сложилась определенная научная традиция. Еще Ю.Н. Тынянов заметил, что вместе с развитием жанра эволюционируют и его признаки (Тынянов 1977, 275). О том же позже писал М.М. Бахтин: «Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» (Бахтин 1979, 122). Лаконично эту же мысль выразил Д.С. Лихачев: «Категория жанра – категория историческая» (Лихачев 1976, 55).

Г.Н. Пospelов не ставил под сомнение принцип историзма в изучении жанров, но очень своеобразно его переосмыслил: «...жанры представляют собой явление исторически повторяющееся в разные эпохи, в развитии различных национальных литератур, в различных направлениях одной эпохи национально-литературного развития. Иначе говоря, жанры – явление не исторически конкретное, а типологическое» (Пospelов 1970, 155).

Это противопоставление «исторически конкретного» типологическому существенно в концепции Г.Н. Пospelова, хотя реально, по-видимому, оппозиции этих понятий не существует: традиционно жанры рассматриваются как исторически конкретные типы литературных произведений. Г.Н. Пospelов прав, когда обращает внимание исследователей на то, что «названия жанров создавались не в трудах ученых, в процессе их исследования, но возникали стихийно в течение веков и тысячелетий, в разных странах, на разных языках, в среде самих творцов литературных произведений, их исполнителей, слушателей, читателей, а в более поздние времена – среди писателей и критиков разных литературных направлений» (Там же, 152). Но

¹ Глубокий критический анализ современных концепций жанров см. Утехин 1982; ср. трактовку различных дискуссионных проблем теории жанра в кн.: Чернец 1982; Лейдерман 1982; Кузьмичев 1983.

его решение этой проблемы нуждается в обсуждении. Г.Н. Пospelов предлагает: «Видимо, литературоведам надо заняться превращением стихийно возникших жанровых названий – одни из них отбрасывая, другие сохраняя – в научные *термины* с каким-то определенным, хотя бы и условным, значением. А иногда, видимо, придется предлагать и какие-то новые термины» (Там же, 153). Исследователь предлагает не считаться со «сложившимися вековыми традициями», с «национальными привычками», с «авторитетом учебников и учителей», с «авторитетом самих писателей». Вместо традиционной типологии жанров Г.Н. Пospelов дает свою. Исследователь исходит из ряда плодотворных посылок, различая жанровые и нежанровые признаки, жанровое содержание и жанровую форму произведения. Так, по мнению Г.Н. Пospelова, нежанровыми признаками являются тематика, проблематика, «композиционная мотивировка» произведения: «...современными или историческими по тематике, философскими или политическими по проблематике могут быть произведения едва ли не всех литературных жанров» (Там же, 154); или: «В форме “путешествия” может быть написано и произведение героического содержания, большая эпическая сатира, и утопия, и роман» (Там же, 155). Жанр рассматривается Г.Н. Пospelовым как содержательная категория. Различая жанровое содержание и жанровую форму, Г.Н. Пospelов дает такое определение категории «жанровая форма», с которым согласились бы и сторонники традиционной концепции жанра: «такие общие особенности их (произведений. – В. 3.) построения, их передачи и исполнения, которые в своих общих чертах, исторически повторяясь и развиваясь, могут вмещать в себя разное жанровое содержание» (Там же, 156). Но раскрытие конкретного значения категории «жанровая форма» (а это «сказка, песня, поэма, эпопея (а также, конечно, басня и баллада), повесть, рассказ, разного вида пьесы и стихотворения», по мнению Г.Н. Пospelова. – Там же, 164) вызывает сначала вопрос: во имя чего отказ происходит от традиционной системы жанров? – а затем и возражение: вместо исторически сложившейся системы жанров исследователь предлагает свою систему жанров, причем то обстоятельство, что и в «традиционной», и в «новой» типологии фигурируют одни и те же жанровые дефиниции, лишь запутывает современную теорию жанров. В эволюции каждого литературного рода (эпоса, лирики, драмы) Г.Н. Пospelов выделяет «по содержанию» мифологические, национально-исторические, этнологические и романические жанры (или «группы жанров»). По сути дела, предложена периодизация литературного процесса в жанровых дефинициях, но не теория жанра как таковая. Надо ли говорить, что и в этой, уже в исследовательской, типоло-

гии отсутствует единый принцип классификации жанров (категория «содержание» являет их множественность), но в отличие от исторически сложившейся типологии жанров она вступает в спор с традицией – очевидно, безуспешный.

Сходную попытку создать научную типологию жанров принял М.С. Каган, который предложил выделять жанры по тематической «плоскости», по их познавательной «емкости», по аксиологической «плоскости», по типу создаваемых «образных моделей». Такова, по мнению исследователя, «модель структуры искусства» (Каган 1972, 411–412 и далее). По тематическому признаку М.С. Каган выделяет, например, «исторический жанр» (варианты: историко-революционный, научно-фантастический, приключенческий, психологический и т. д.); по познавательной «емкости» – поэму, роман, повесть, рассказ; по аксиологическому признаку – трагедию, комедию, фарс, водевиль, элегию, гимн, оду, дифирамб, сатирический, юмористический и пародийный жанры; по типу создаваемых образных структур выстраивается вертикаль по степени вымысла в создании произведения искусства, но сколько-нибудь определенного выражения в традиционных и нетрадиционных жанровых дефинициях она не имеет.

В классификации М.С. Кагана понятие «жанр» теряет свою терминологическую определенность: по его мнению, могут быть исторический жанр, жанр романа (оды, гимна, рассказа и т. д.), сатирический, «иронически-пародийный» жанры, жанр автобиографического повествования, сказочные жанры. Можно упрекнуть исследователя за отсутствие в его научной классификации единого принципа, логичной системности в употреблении терминов, за отсутствие в его «модели структуры искусства» иерархии уровней. В результате «жанр» понимается М.С. Каганом настолько широко, что совпадает со значением слова «произведение»: можно подставлять одно слово вместо другого – различия никакого.

И все же многое в концепции М.С. Кагана встает на свои места, когда исследователь определяет жанр конкретного литературного произведения с учетом всех «плоскостей»: «Мы можем, например, в известной ситуации, сказать о “Золотом теленке”: “это роман” (в том смысле, что это не повесть, не поэма и не пьеса) и тем довольствоваться, можем сказать – “это бытовой роман”, можем добавить – “это сатирический бытовой роман”, можем, например, еще раз уточнить – “это сатирический бытовой роман, построенный по типу плутовского романа”» (Каган 1972, 424). Если закрыть глаза на избыточность слова «роман» в последнем определении, то с такой методикой классификации литературного произведения можно

согласиться – возникает и определенность, и традиционная иерархия уровней: сначала определяется жанр («роман»), затем дается его содержательное описание – по тематическому, аксиологическому и иным признакам. В практике М.С. Каган точнее, чем в теории.

Запутывает теорию жанра и трактовка этой категории в учебной литературе. У каждого автора учебника своя терминология, отличная от научной традиции, своя концепция жанра; но что характерно, ни Л.И. Тимофеев, ни Г.Н. Пospelов, ни Г.Л. Абрамович, ни Н.А. Гуляев не называют жанрами исторически конкретные типы литературных произведений (рассказ, повесть, трагедия, поэма, ода и т. д.): это либо вид (Абрамович 1975, 214–265; Гуляев 1977, 125–184), либо жанровая форма (Пospelов 1978, 234–239), иногда то и другое вместе (Тимофеев 1976, 343–391), иногда «родовая форма» (Л.В. Чернец, Г.Н. Пospelов: Введение в литературоведение 1983, 288).

Так ли безнадежна теория жанра, что исследователи не могут договориться о терминах? По-видимому, нет. В отличие от учебной литературы есть ясность в определении категорий «род», «вид», «жанр» в справочно-энциклопедических изданиях (Хализев 1971, 320–322), Тюнькин 1962, 954, Кожин 1964, 914–917, Калачева, Рошин 1974, 82–83). Если статус категории «вид» в современном литературоведении проблематичен, то этого нельзя сказать о роде и жанре. Жанр – видовое понятие по отношению к роду. По сути дела, начиная с двадцатых годов, «жанр» заместил понятие «вид». Большинство исследователей обходятся двумя категориями – «род» и «жанр». Заметим также, что какое бы значение ни придавали авторы учебников категории «жанр», их типологии литературных произведений в конечном счете сводятся к характеристике эпопеи, поэмы, романа, повести, рассказа, новеллы, оды, элегии, сатиры, трагедии, комедии, драмы и т. п. В связи с этим напомним категоричный тезис Медведева: «Реально произведение лишь в форме определенного жанра» (Медведев 1928, 175).

Стоит ли отказываться от традиционной, исторически сложившейся типологии жанров, тем более что есть работы, которые проясняют и углубляют традиционное понимание этой ключевой категории литературного процесса (работы Ю.Н. Тынянова, П.Н. Медведева, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева и др.)?

Проблема жанра – лишь один из аспектов типологии литературных произведений. Не всякий «тип» – жанр. Как правило, типология литературы не ограничивается определением жанра. Так, романы могут быть историческими, современными и утопическими, фантастическими и научно-фантастическими, приключенческими, де-

тективными, философскими, психологическими, социальными, бытовыми, сказочными, сатирическими, комическими, любовными, готическими, романтическими, реалистическими и т. д. За каждым из определений – свой принцип классификации. Особенно часто подобной каталогизации подвержены литературные произведения в процессе их социального функционирования – в критике, в книжной торговле, в библиотечной работе. В основном популярны классификации по тематике и проблематике, по типу главного героя произведения. Эти категории могут иметь жанровое значение, но не они определяют жанр.

В пределах каждого литературного рода исторически сложилась своя система жанров. Единый аксиологический принцип выделения присущ для системы драматических жанров (трагедия, драма, комедия, трагикомедия, мелодрама, водевиль, фарс), для многих, но не всех лирических жанров (ода, элегия, сатира, эпиграмма, эпитафия и т. д.). Эпические жанры не имеют единого принципа выделения. Популярны количественные критерии, в общем-то, не эффективны: есть длинные рассказы и короткие повести и романы; по объему произведения, к примеру, не отличить рассказ от сказки, басню от притчи и анекдота, сказ от новеллы; повесть в русской литературе может быть больше романа.

У каждого эпического жанра своя исторически сложившаяся концепция. Факторы образования жанрового значения произведения разнообразны.

Это и типы повествования (повесть, рассказ, сказ). Соответствующие жанровые дефиниции произошли от их названий¹. Имеет жанровое значение и концепция повествовательного времени. Для повести, в сравнении с романом, свойственна эпическая дистанция. Между действительностью и ее жанровым значением в произведении устанавливается своего рода неодолимая преграда – временное значение приставки «по»: «по-весть» – всегда весть о былом, о том, что уже произошло. Роман, по характеристике М.М. Бахтина, «складывался и развивался на почве нового ощущения времени», «формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамелизации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текущей

¹ Особая проблема – соотношение типа повествования и жанра. В русской литературе XIX–XX вв. постепенно утрачивается их обязательная обусловленность: появляются рассказы в виде «повести», повести в виде «рассказа» и «сказа», все типы повествования вбирает в себя роман. В литературе середины XIX века выделен особый тип повествования – «повествовательный сказ» (Виноградов 1976, 128).

современной действительности» (Бахтин 1975, 481, ср. 472–483). Конечно, речь идет о романе нового времени.

Это и определенная сюжетно-композиционная структура – например, многоплановая в романе, в котором желательны сюжетное и композиционное усложнение повествования. Очень точно этот признак жанра обозначил Н.И. Надеждин: «В романе жизнь обозревается со всех сторон, исследуется во всех смыслах» (Надеждин 1972, 321).

Тип повествования, концепция повествовательного времени, сюжетно-композиционная структура – исходные признаки эпических жанров. Их производное – содержательные аспекты.

Имеют жанровое значение «сущность и объем содержания» (БЗ, 3; 327). Как правило, жанр – содержательная категория. Говорят, например, о «романическом содержании», свое жанровое содержание у басни, анекдота, притчи. Жанровая обусловленность содержания произведений может возникать в творчестве писателя (Захаров 1985) или в ближайшей литературной традиции (например, ярко выраженная идейно-тематическая общность создает циклы петербургских повестей Пушкина, Гоголя, Достоевского). Но очень часто эта жанровая определенность конкретных типов эпических произведений исчезает в историко-литературной перспективе: различия в исторических типах романа, начиная с античного и кончая современным, настолько существенны, что некоторые исследователи рассматривают их как разные жанры (Кожин 1963, 16–136, 402–438); в строгом смысле все может стать содержанием рассказа – даже содержание романа можно пересказать. И здесь решающее значение приобретает «объем содержания»: у каждого жанра свои возможности художественного освоения действительности. Так, по «объему содержания» можно отличить рассказ, новеллу, басню, анекдот и притчу от повести и романа, но нередко невозможно – повесть от романа.

Имеет жанровое значение и тип художественного завершения произведения. В концепции Медведева этот признак входит в определение жанра: «Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное» (Медведев 1928, 175).

Жанр возникает в сложной динамике взаимодействия этих факторов – особенно в произведениях современной литературы с их усложненной жанровой структурой. Поясню эту мысль на одном примере – обращением к анализу жанровой природы такого характерного произведения, как «Evgenia Ivanovna» Л. Леонова. Это и будет своеобразным ответом на поставленный методологический вопрос: как изучать жанры. В этом произведении Л. Леонова есть все

признаки образования сюжетно-композиционной структуры романа (сложное соотношение прошлого и настоящего в сюжете, композиционный параллелизм двух сюжетных линий), есть и романическая история из жизни одной женщины (отношения Евгении Ивановны со Стратоновым и мистером Пикерингом), однако по типу завершения и авторскому определению это сугубо национальный жанр русской литературы – повесть, причем такое жанровое определение произведения глубоко содержательно и идеологично у Л. Леонова: «роман» Евгении Ивановны превращается в поэтичном завершении сюжета в повесть об утраченной Родине, возникает «эпическая дистанция» (настоящее без будущего становится прошлым), идея повести выражена не только сюжетным завершением произведения, но и закреплена в его заглавии – в латинской транскрипции русского имени-отчества. Заметим также, что подобные жанровые определения самих писателей, как правило, содержательны; включенные в название произведения, они становятся значимым элементом художественной структуры текста, несут в себе дополнительный художественный смысл.

Итак, если уж изучать литературные жанры, то следует учитывать их противоречивую сложность и историческую изменчивость, считаться с национальными традициями и «стихийными» жанровыми определениями самих писателей – изучать исторические системы жанров и их динамику в литературном процессе. Тогда мы будем иметь дело не с умозрительными схемами, а с реалиями литературного процесса, с исторически конкретными типами литературных произведений, а категория жанра будет действенным средством познания художественных и эстетических ценностей «искусства слова».

1984

Оппозиция категорий фабула и сюжет возникла в отечественном литературоведении 1920-х годов, но время не внесло ясности в определение значений этих терминов. Существуют две традиции их дефиниций, и то, что в рамках одной традиции определяется как сюжет, в рамках другой называется фабулой и наоборот. В современной теории литературы каждая из этих тенденций подробно аргументирована в работах Г.Н. Пospelова (Пospelов 1970, 49–56; Пospelов, 306–309; Пospelов 1976, 150; Пospelов 1977, 177–178; Пospelов 1978, 98–104) и В.В. Кожина (Кожин 1964, 408–485). Существует и точка зрения Л.И. Тимофеева, который считает категорию фабулы излишней, так как она «не помогает нашему анализу, а лишь осложняет его» (Тимофеев 1976, 163).

В исследованиях, посвященных определению категорий сюжета и фабулы, исключительное значение придается концепции сюжета А.Н. Веселовского. И это не случайно: теоретическое наследие выдающегося русского ученого представляет значительный современный интерес, хотя следует оговорить, что его концепция сюжета не всегда точно излагается. Прежде всего отметим, что понятие «фабула» у А.Н. Веселовского не несет никакой рабочей нагрузки в «поэтике сюжета», он не определяет это понятие: его система оппозиций другая – не фабула и сюжет, а сюжет и мотив, причем сюжет определяется через мотив – общее определяется через частное. А.Н. Веселовский дал два определения мотива: 1) мотив – «формула, отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Веселовский 1940, 494; далее ссылки на это издание в тексте); 2) мотив – «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового

наблюдения» (Там же, 500). Обратим внимание на то, что А.Н. Веселовский нигде не сводит мотив к действию, его общетеоретическое определение мотива как «простейшей повествовательной единицы» очень широко и, может быть, универсально.

Сюжет у А.Н. Веселовского – «комплекс мотивов», сюжеты – «сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» (Там же, 495).

В своей концепции сюжета А.Н. Веселовский легко подменяет два понятия – тема и сюжет, причем делает это постоянно и, видимо, не случайно. У Веселовского есть и такое (второе) определение сюжета: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» (Там же, 500). Здесь сюжет в понимании Веселовского – тема повествования. Поэтому, когда ученый, комментируя первое определение сюжета, называет тему сказки об Амуре и Психее у Апулея – «запрет брака членов одного и того же тотемистического союза», то нужно иметь в виду, что говорит он о теме повествования – о сюжете.

Некоторых исследователей ввело в заблуждение то обстоятельство, что Веселовский раскрыл общие положения своей концепции на анализе мотивов в сказке, а там, как известно, мотив зачастую сводится к действию. Ход повествования в сказке также, как правило, совпадает с ходом событий, поэтому у Веселовского и нет оппозиции понятий фабула и сюжет, она не имеет принципиального значения в его «Поэтике сюжетов».

Концепция сюжета у Веселовского не дает права сводить сюжет в его понимании к последовательности событий.

Можно утверждать большее. У Веселовского вполне традиционно употребление слова «сюжет» в русском языке. Его концепция близка к трактовке сюжета русскими писателями. Так, Достоевский, приступив в «Дневнике Писателя» за 1873 г. к разбору драмы Д.Д. Кишенского «Пить до дна – не видать добра», указал на название пьесы и заявил: «Сюжет налицо...» (Д18, 11; 88). Или А.Н. Островский в замечаниях на проект «Правил о премиях» определил сюжет как «сценариум со всеми подробностями» (Островский 10; 277), что очень близко по смыслу к пониманию Веселовским сюжета как «комплекса мотивов», «сложной схемы». Н.С. Лесков в одном из своих интервью так определил сюжет «Ревизора» Гоголя: «Сюжет “Ревизора” характеризуется следующими словами: “Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор”» (Русские писатели 1955; 217–218).

Сюжет – заимствованное французское слово *sujet*. Слово вошло в словарный состав русского языка в середине XIX века и сохранило основные значения языка-источника, что не удивительно, если иметь в виду то исключительное значение, которое французский язык имел в русском обществе XVIII–XIX веков. Основные значения слова во французском толковом словаре Е. Литтре следующие: *sujet* – «1. Cause, raison, motif». «2. Matière sur laquelle on compose, on écrit, on parle» (Dictionnaire de la langue française 1872, 2078–2079). (1. Причина, довод, основание, повод, побудительная причина, тема. 2. Тема (предмет), на которую (ый) сочиняют, пишут, говорят.) Эти и другие значения слова сохранились в современных словарях французского языка, зафиксированы в различных дореволюционных и современных французо-русских словарях.

Но слово «сюжет» в русском языке не только сохранило основные значения французского языка, но и приобрело новый смысл – стало категорией поэтики. Почти одновременно Достоевский, А. Островский, Чехов (в литературной практике) и А.Н. Веселовский (в науке) придали слову значение литературоведческого термина. Вот наглядный пример превращения слова в категорию поэтики, придания ему терминологического значения в подготовительных материалах к «Преступлению и Наказанию» Достоевского: «Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком до последней крайности надо все уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно» (ДЗ0, 7; 148). Раскрывая сюжет задуманного романа, Достоевский определил его как общий принцип повествования («*Рассказ от себя*, а не от него»).

Поскольку категория фабулы не играла никакой роли в «Поэтике сюжетов» Веселовского, случаи употребления ученым этого понятия единичны, его содержание не раскрыто – не раскрыто, вероятно, еще и потому, что традиционно.

Каково традиционное значение слова «фабула»? Г.Н. Поспелов отвечает так: «Латинское слово “фабула” (*fabula*) значит “рассказ”, “повествование”; на этом основании им определяется и терминологическое значение понятия как “самого повествования о происходящих событиях”, “порядка рассказывания о них» (Поспелов 1978, 98, 104; Поспелов 1977, 307). Но «рассказ» (а не повествование) – одно из значений слова; полный же список значений: 1) молва, толки, пересуды, сплетни; 2) пустой звук, ничто, небытие; 3) беседа, собеседование, разговор; 4) рассказ, сказание, предание, сказка, басня, вымысел; 5) фабула, сюжет; 6) драматическое произведение, пьеса (Дворецкий 1976, 411).

Как видно из списка значений, для фабулы характерно устное бытование, т. е. то, что можно пересказать (1 и 3 значения, 2 значение слова – оценочное); жанровое значение слова ориентировано на устную традицию хранения или исполнения произведения (4 и 6 значения). Пятое значение слова отражает не только современное состояние терминологической проблемы, но и историю слова.

Так перевели на латинский язык в «Поэтике» Аристотеля категорию «миф». То, что ранее произошло у Аристотеля (превращение мифа из категории жанра в категорию поэтики), повторилось в латинском переводе: фабула стала категорией поэтики в том значении, в котором Аристотель определил миф, – «подражание действию», «ход событий», «сочетание фактов». По наблюдению М.Л. Гаспарова, аристотелевское понятие «миф» в латинском переводе стало общеупотребительным литературоведческим термином «фабула» (Аристотель и античная литература 1978, 121). Это давнее значение фабулы как категории поэтики.

В таком значении понятие «фабула» употребляется и в эстетике русского реализма XIX века А.Н. Островский определил фабулу как «краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный красок» (Островский 10; 277). Достоевский в подготовительных материалах к роману «Идиот» так сформулировал задание самому себе: «Главная задача: характер Идиота. Его развить. Вот мысль романа. Как отражается Россия. Все, что выработалось бы в Князе, угасло в могиле. И поэтому, указав постепенно на Князя в действии, будет довольно. Но! Для этого нужна *фабула романа*» (ДЗ0, 9, 252). Или в подготовительных материалах к роману «Подросток» можно встретить такие записи, также раскрывающие понимание писателем фабулы: «О том, как Подросток сам (первый) придумывает идею, как погубить Княгиню, – самую подлую, низкую, но дерзкую, отважную и увлекается ею. *Тут – фабула*. Так что Подросток чуть-чуть не был причиною ужасного несчастья»; «Разбить фабулу на части и примерить к тому плану» (плану повествования. – В. 3.); «О том, что это так случилось, – узнает Подросток от потрясенного Князя, но самой *фабулы* с Лидией Ахмаковой он, во 2-й части, еще не знает (а лишь замечает читателю, что было, вероятно, потрясающе, но что он узнал об этом потом (в 3-й части) и в свое время сообщит читателю)» (ДЗ0, 16; 49, 225, 270). Или когда А.П. Чехов писал брату: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (Чехов 3; 188), – он имел в виду сюжет как предмет повествования, а фабулу – как порядок действия, интригу, лежащую в событийной основе произведения.

Значение терминов «фабула» и «сюжет» в эстетике русского реализма позволяет следующим образом определить эти категории поэтики.

Фабула – развитие действия в хронологической или причинно-следственной обусловленности. Сюжет – предмет, тема, причина повествования. Сюжет реализуется в самом процессе повествования, поэтому методическое решение проблемы определения сюжета произведения – это прежде всего установление принципа развития повествования. Рассмотрим данную методическую проблему и конкретное содержание понятий «сюжет» и «фабула» в анализе литературного произведения.

Начнем с романа Пушкина «Евгений Онегин», тем более что Л.И. Тимофеев как-то сказал: «Весьма трудно определить сюжет и фабулу “Евгения Онегина”, например, не сведя сюжета к совершенно не связанной с данной средой и характерами отвлеченной схеме» (Тимофеев 1976, 162). И действительно, если придать рассматриваемым категориям то значение, которое критиковал Л.И. Тимофеев, это сделать трудно. Попытаемся определить фабулу и сюжет романа, исходя из их сформулированных выше методического принципа и значений.

Фабула в «Евгении Онегине» Пушкина – судьбы героев романа, которые, если воспользоваться формулировкой С.Г. Бочарова, образуют «роман героев» – своего рода «роман в романе» (Бочаров 1967, 121–137). В фабулу не входят многочисленные авторские отступления, не связанные с судьбами Онегина, Ленского, Татьяны, Ольги, автора как одного из героев романа. Сюжет охватывает весь «роман в стихах» с его системой «лирических отступлений». Пожалуй, лучше всего определить сюжет романа словами Белинского, первым обратившего внимание на энциклопедичность – универсализм и полноту изображения действительности в «Евгении Онегине». Сюжет «романа в стихах» – жизнь русского общества «в один из интереснейших моментов его развития» (Белинский 1955, 432). Что это за «интереснейший момент», красноречивее всего говорит хронология романа (конец 1819 – начало 1825 г.).

В «Евгении Онегине» хронология сюжета и фабулы совпадает, но ни одна из этих категорий не подменяет друг друга. Оппозиция категорий «сюжет» и «фабула» еще более безусловна, если сюжет деформирует фабулу, как, например, в «Герое нашего времени» Лермонтова. Чтобы в общих чертах восстановить фабулу романа, нужно расположить повести в хронологическом порядке; фабула романа – жизнь и смерть героя. Сюжет – постоянно углубляющееся проникновение в личность Печорина, разгадывание тайны «героя времени».

Деформация фабулы в сюжете – один из законов поэтики Достоевского. У Достоевского очень свободное обращение с хронологической последовательностью событий, его поэтическая установка –

создать многоплановое повествование. И в то же время вряд ли кто из современников Достоевского придавал такое значение фабуле, как он. Основной массив подготовительных материалов к романам – разработка Достоевским фабулы. В фабуле осуществлялась мотивировка событий, поступков и взаимоотношений героев. Но сама фабула раскрывается у Достоевского в процессе развертывания сюжета.

В анализе произведения каждая из категорий несет важную смысловую нагрузку, соотношение фабулы и сюжета помогает понять смысл произведения. Недооценка одного из элементов поэтики ведет к искажению содержания, как это случилось с анализом одного из шедевров Акутагавы – рассказа «В чаще». Сюжет рассказа – дознание о преступлении. Семь главков – семь показаний: что сказал судейскому чиновнику на допросе 1) дровосек, 2) странствующий монах, 3) стражник, 4) старуха, 5) разбойник, 6) что сказала на исповеди в храме женщина, 7) что сказал устами прорицательницы дух убитого.

В рассказе три версии одного убийства, причем разбойник и женщина – каждый из них – признаются, что убили самурая, а самурай говорит, что он сам убил себя. Считается, что три версии равноценны, что в рассказе нет фабулы – правды об убийстве узнать нельзя. Но дело здесь не только в том, что лгут в рассказе все, кто причастен к преступлению, лгут, выставя себя в выгодном свете, каждый скрывает правду – правду по отношению к себе. Легче взять на себя вину, признаться в убийстве, чем сознаться в низком и отвратительном – в том, что произошло: разбойник скрывает свою циничную игру, когда предлагает обесчещенной им женщине стать его женой; женщина скрывает предательство мужа – свое обращение к разбойнику с требованием убить мужа, видевшего ее позор. Самурая легче вместо правды сказать, что он сам распорядился своей жизнью согласно кодексу чести самурая. И не в том дело, что Акутагава каждому из читателей оставил в рассказе свое: читателю с одним уровнем эстетического сознания покажется убедительным, что разбойник убил самурая, романтически настроенный читатель решит, что самурай смыл свой позор самоубийством, психологически проницательный читатель заподозрит женщину, а эстетически искушенный читатель воспримет три версии как равноценные.

Фабула в рассказе есть. Разбойник не убивал, он даже не знает, чем и как был убит самурай. Убила женщина. Две детали (развязанная веревка и гребень возле убитого) подтверждают признание женщины, не сказавшей, впрочем, всей правды о преступлении (по версиям разбойника и самурая, женщина не была возле связанного мужа, не развязывала веревку и, естественно, не могла обронить гребень).

Это обстоятельство меняет смысл произведения. Всесилие лжи в сюжете разрушается фабулой. Так что дело не в том, что ложь – закон человеческого существования, а в том, кто скажет правду? Разгадка тайны дознания о преступлении заключена не в сюжете, а в фабуле рассказа. Соотношение этих категорий помогает понять содержание произведения.

Безусловно, оппозиция категорий «сюжет» и «фабула» существует не всегда. Сюжет может совпадать с фабулой, если развитие повествования в произведении сводится к развитию действия, если порядок повествования не нарушает хронологию и причинно-следственную обусловленность событий. Это объективная причина синонимии рассматриваемых понятий во многих произведениях древних и средневековых литератур, в литературе нового времени – во многих поделках массовой или бульварной «литератур». Есть и бесфабульные произведения. Больше всего их в лирике и публицистике (так, бесфабульны многие публицистические выступления Достоевского в «Дневнике Писателя»). Но искусство, имеющее предмет изображения, не может быть бессюжетным. Везде, где есть движение мысли, смена чувств, одним словом, развитие повествования, есть и сюжет. Эксперименты в искусстве XX в. (попытки писать ни о чем) ни к чему хорошему не приводили, а лишь заводи́ли искусство в тупик: писать ни о чем – писать ни для кого.

Сюжет – универсальная категория поэтики.

1984

Сегодня большинство исследователей исходят из предполагаемого единства идей, категорий анализа и концепций жанра в кругу Бахтина, независимо от того, писал ли «Формальный метод в литературоведении» (ФМЛ), «Марксизм и философия языка» (МФЯ) и «Проблемы творчества Достоевского» (ПТД) один автор или идеи и концепции книг принадлежат единомышленникам. Очевидно, что в рамках одной школы должна быть хотя бы установка на общий тезаурус. Неожиданным результатом данного исследования стало обнаружение не столько противоречий, сколько разной трактовки ряда ключевых категорий в трудах Медведева и Бахтина, Волошинова и Бахтина.

В русском литературоведении есть категории, употребление которых требует сознательного или бессознательного самоопределения исследователя. Нередко их употребление индивидуально и может быть индификационным признаком автора – как дактилоскопия в криминалистике.

Эти категории – *фабула*, *сюжет* и *жанр*. Две последние стали категориями исторической поэтики, благодаря трудам А.Н. Веселовского, который и ввел их в филологический оборот. Употребление этих категорий зависит от компетенции ученого – его знания этимологии заимствованных слов, истории филологической терминологии особенно после того, как в 20-е годы ряд исследователей предпринял попытку изменить традиционное терминологическое значение категорий *фабула* и *сюжет*. Современное состояние проблемы запутано очевидными этимологическими и лексикографическими ошибками в таких, казалось бы, авторитетных изданиях, как Краткая литературная энциклопедия, Литературный энциклопедический словарь, Большая советская энциклопедия, французско-русские и русско-французские словари (см. с. 8–10, 58–60 наст. изд.). Почти все они

имеют один источник – статьи Г.Н. Пospelова, который с редкой настойчивостью, начиная с 20-х годов, пытался аргументировать «обратное» переименование категорий «сюжет» и «фабула».

В современных концепциях сюжета не принимается во внимание, что слово *sujet* – французская огласовка латинского слова *subjectum* (субъект), что у него есть антоним *objet* (объект), что «сюжет» не может быть «объектом», а может стать «предметом» лишь в переносном, метафорическом значении.

Займованное слово не только сохранило в русском языке основные значения французского языка, но и приобрело новый статус – стало категорией поэтики, благодаря А.Н. Веселовскому, который дал несколько определений. Одно – «конструктивное»: сюжет как «комплекс мотивов», сюжеты – «сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» (Веселовский 1940, 495). Другое – «тематическое»: «Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» (Веселовский 1940, 500). Мотив в понимании Веселовского – «формула, отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Веселовский 1940, 494); «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (Веселовский 1940, 500).

Происхождение термина «фабула» Г.Н. Пospelов ошибочно возводил к латинскому глаголу *fabulari* (рассказывать, разговаривать, болтать), но в латинском языке у существительного *fabula* много и других значений: это и молва, толки, слух, сплетня, разговор, рассказ, предание; это и различные эпические и драматические жанры – рассказ, басня, сказка, пьеса. Современный латинско-русский словарь добавляет к ним еще одно значение: «фабула, сюжет» (Дворецкий 1976, 411), обозначая тем самым состояние проблемы и степень ее запутанности.

Формула «фабула есть фабула» возникла вследствие развития латинского языка как научного, когда в средние века слово приобрело значение филологического термина. Этим значением мы обязаны не этимологии слова, а средневековому латинскому переводу поэтики Аристотеля, в котором греческому слову *mythos* был подобран латинский эквивалент *fabula*. Все аристотелевские определения мифа («подражание действию», «сочетание событий», «ход событий») перешли на фабулу, а фабула с тех пор стала, по наблю-

дению М.Л. Гаспарова, «общеупотребительным литературоведческим термином» (Аристотель и античная литература 1978, 121). Таково происхождение и традиционное значение категории «фабула», отмеченное в многочисленных литературно-теоретических текстах нового времени на разных языках, в том числе и на русском. Именно в таком значении термин был усвоен в русской филологической традиции.

Вторая формула («фабула есть сюжет») отражает современную терминологическую ситуацию, возникшую в результате обратного переименования категорий в школе Г.Н. Пospelова.

В книге Медведева фабула и сюжет понимаются в традиционном смысле, который подтвердили и развили формалисты.

Вслед за формалистами Медведев различает сюжет и фабулу.

«Сюжет необходимо отличать от фабулы» (Медведев 1928, 145).

«Фабула – это событие, которое лежит в основе сюжета, событие жизненное, этическое, политическое, историческое и иное. Это событие как таковое совершалось в реальном времени, тянулось дни или годы, имело определенное идеологическое и практическое значение. Все это становится материалом для сюжетного оформления. Сюжет разворачивается в реальном времени исполнения и восприятия – чтения или слушания. Линия сюжета – кривая дорога отступлений, торможений, задержек, обходов и пр.» (Там же, 145).

Примечательна полемика Медведева с формалистами в трактовке фабулы.

1) «Поэтому, хотя фабулу мы и можем отделить от сюжета, как его понимают формалисты, сама фабула все же насквозь художественно организована» (Там же, 154).

2) «Поэтому фабула вовсе не является заменимой и уничтожимой (в немотивированном искусстве) мотивировкой сюжетного разворачивания (торможений, отступлений и пр.); фабула разворачивается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» (Там же, 172–173).

Фабула и сюжет характеризуют жанр: «Фабула (там, где есть) характеризует жанр с точки зрения его тематической ориентации в действительности. Сюжет характеризует то же самое, но с точки зрения реальной действительности жанра в процессе его социального осуществления. Провести между ними сколько-нибудь отчетливую границу невозможно, да и не целесообразно. Установка на сюжет, т. е. на определенное реальное разворачивание произведения, необходима уже для того, чтобы овладеть фабулой. Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни. В то же время не может быть сюжета,

равнодушного к жизненной сущности фабулы». И т. д. (Там же, 187–188).

Фабула разворачивается в сюжете:

«Фабула, например, приобретает свое единство не только в процессе разворачивания сюжета. Если мы отвлечемся от этого разворачивания – до известной степени, конечно, – то фабула не утратит от этого своего внутреннего единства и содержательности» (Там же, 154).

В качестве примера Медведев приводит роман Пушкина «Евгений Онегин», сюжет которого вбирает в себя «все отступления, перебои, торможения», а фабула предстает как развитие любви Татьяны и Онегина:

«Так, если мы отвлечемся от сюжетного разворачивания “Евгения Онегина”, т. е. от всех отступлений, перебоев, торможений, мы, конечно, разрушим конструкцию этого произведения, но все же фабула как некоторое единство события любви Татьяны и Онегина останется со своею внутреннею закономерностью – жизненной, этической, социальной» (Там же, 154).

В тезаурусе Бахтина проблема разграничения сюжета и фабулы несущественна: сюжет и фабула для него – синонимы. В двадцатые годы, судя по частоте употребления, фабула как категория была предпочтительнее, чем сюжет¹. Позже в тридцатые годы проблему синонимии понятий Бахтин снял, отказавшись от термина фабула. Процесс отказа от фабулы представлен в ПТД (см., например, окказиональное выражение, оставшееся без развития и разъяснения: «фабулическое лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.)» (Бахтин 2, 139)².

Для Медведева сюжет – универсальная категория поэтики, которая имеет всеобщий характер и проявляется во всех компонентах произведения.

Для Бахтина отступления – это внесюжетные элементы, сюжет – развитие действия и проч. В ПТД употребляются такие невозможные в ФМЛ и в той терминологической традиции, к которой принадлежал Медведев, выражения, как

«**Прокрустово ложе сюжета**» (Бахтин 2, 63; здесь и далее выделения жирным шрифтом мои. – В. З.),

¹ Отсылаю к предметному указателю к 1–2 томам собрания сочинений М.М. Бахтина.

² Ср.: «Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабулическое лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т.п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат» (Бахтин 2, 139).

«**внесюжетное единство романа Достоевского**» (Бахтин 2, «**внесюжетное, внепрагматическое единство романа**» (Бахтин 2, 28); высказывания:

«**Единство романа Достоевского, как мы уже говорили, держится не на сюжете, ибо сюжетные отношения не могут связать между собою полноценных сознаний с их мирами**» (Бахтин 2, 72). (NB. На самом деле, сюжет всеобъемлющ, он задает единство романа Достоевского. – В. З.).

«Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения создаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания, как людей, не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. **Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний**, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои как герои порождаются самим сюжетом. Сюжет – не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете» (Бахтин 2, 75).

«Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, – телесный и телесно-душевный человек. Поэтому **вне самого сюжета он пуст** и, следовательно, **никаких всесюжетных связей** с другими героями он не устанавливает» (Бахтин 2; 76).

«В сущности все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности. Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат **скрепы романного целого**. Они **внесюжетны** и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа» (Бахтин 2, 76). (NB. На самом деле, «скрепы романного целого» сюжетны. – В. З.).

«Поэтому **диалог** у Достоевского, как мы уже говорили, всегда **внесюжетен**, т. е. внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом» (Бахтин 2, 156). (NB. На самом деле, диалог сюжетен. – В. З.).

«**Жизнь героя из подполья лишена** какого бы то ни было **сюжета**. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т.д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, – он переживает только в мечтах» (Бахтин 2, 157). (NB. На самом деле, жизнь любого литературного героя, в том числе и подпольного парадоксалиста, сюжетна. – В. З.).

«Этот **другой человек** – “незнакомец, человек, которого никогда не узнаете”, – **выполняет свои функции в диалоге вне сюжета**

и вне своей сюжетной определенности, как чистый “человек в человеке”, представитель “всех других” для “я”. Вследствие такой постановки другого, общение принимает несколько абстрактный характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических)» (Бахтин 2, 171). (NB. Повторю еще раз: с точки зрения традиционной концепции сюжета, диалог – его неотъемлемая часть. – В. З.).

«Голос реального другого в исповедальных диалогах **всегда дан в аналогичной, подчеркнуто внесюжетной постановке**. Но, хотя и не в столь обнаженной форме, эта же постановка другого определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского; они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их – вершины диалогов – возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку. Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны» (Бахтин 2, 172).

«Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, созидающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию» (Бахтин 2, 13). (NB. Собственно, то, что Бахтин называет «сюжетной прагматикой», и есть фабула в традиционном понимании. – В. З.).

Кстати, подобное ограниченное понимание сюжета как развития действия сохранилось у Бахтина не только в поздних ППД, но и в его других работах, например «Эпос и роман»¹, «**Формы времени и хронотопа в романе**. Очерки по исторической поэтике»².

Вывод очевиден: налицо не столько разность, сколько противоположность понимания сюжета в работах Медведева и Бахтина. В

¹ Ср.: «Поэтому такие маски могут действовать и говорить вне сюжета; более того, именно во внесюжетных выступлениях своих – в *trices* ателлан, в *lazzi* итальянской комедии – они лучше всего раскрывают свое лицо. Ни эпический, ни трагический герой по самой природе своей не может выступать во внесюжетной паузе и в антракте: у него нет для этого ни лица, ни жеста, ни слова; в этом сила и в этом же его ограниченность» (Бахтин 1975, 422).

² Ср.: «В этой своей функции “дорога” была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII века (классический пример – “Путешествие из Петербурга в Москву” Радищева), и в публицистических путевых очерках первой половины XIX века (например, у Гейне)» (Бахтин 1975, 403).

отличие от формалистов и Медведева Бахтин понимал сюжет как развитие действия, он не принял терминологической оппозиции фабулы и сюжета. Концепция сюжета Бахтина противоречит концепции сюжета и фабулы Медведева: *автор ПТД не мог писать или «диктовать» ФМЛ*.

«Антиформалистская» (и «антимедведевская») концепция сюжета Бахтина противоречит не только установившейся традиции, но и концепции Достоевского.

Сюжет – одна из основных категорий поэтики писателя. Она заявлена в его художественных произведениях, в литературной критике, в записных тетрадах и письмах.

Вот несколько штрихов, как понимал сюжет и фабулу Достоевский.

В критике романа Авдеева:

«Начнем прямо с главного, с идеи и сюжета романа. У художника идея воплощается в сюжет; лица создаются живые, так что они не могут действовать иначе, как действуют в романе» (Д18, 5; 321–322).

Об «Анне Карениной» Толстого:

«Всё та же история барского русского семейства, хотя конечно сюжет не тот» (Д18, 12; 46–47).

Сюжет в «Преступлении и Наказании» включает в себя все диалоги, форму повествования, каждое «мгновение рассказа»: «Перерывать все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от *него*. Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности*, надо все уяснять. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно» (Д30, 7, 148). В набросках «*К сюжету романа (окончательно)*» Достоевский составляет краткий конспект эпизодов романа, разрабатывая эмоциональные, психологические и идеологические отношения героев. Сюда входят «слухи про Рейслер», ненависть и примирение, преступление и любовь героя, «Видение Христа» и «*громкие дела на пожаре*» (Д30, 7, 136). Продумывая замысел будущего романа «Бесы», Достоевский отмечает: «Короче. Но все *от формы*. Создать формы. Вполне определить характеры. Подсочинить сюжет» (Д30, 11, 60). План формирует сюжет, его изменение ведет к усложнению сюжета: «Поправка в плане (усложнение сюжета)» (Д30, 16, 130). Конфликтные поступки героя вызывают «скандал, новые отношения с Княгиней Подростка и ПЕРЕМЕНА В СЮЖЕТЕ РОМАНА», «бесконечность историй в романе» разворачивается «с течением главного сюжета» (Д30, 16, 231–232).

Сочиняя сюжеты (внося «намеки», «усложнения», «истории в романе», «перемены»), Достоевский создает романский эффект *сб-бытия героев*.

Из слов повествователя в «Бесах» следует то, что позже стало общепринятым мнением (пересказать сюжет невозможно): «Расска-

затя же сюжет затрудняюсь, ибо по правде ничего в нем не понимаю» (Д18, 9; 10).

В суждениях Тришатова из «Подростка» Достоевский связывает сюжет с темой: «Если б я сочинял оперу, то знаете, я бы взял сюжет из Фауста. Я очень люблю эту тэму» (Д18, 10; 318). Вполне в духе французского языка, как впоследствии отмечал А.Н. Веселовский.

Фабулы в подготовительных материалах к роману «Идиот» – это «истории, продолжающиеся во весь роман» (Д30, 9; 252).

Фабула должна показать «Князя в действии»:

«Главная задача: характер Идиота. Его развить. Вот мысль романа. Как отражается Россия. Все, что выработалось бы в Князе угасло в могиле. И потому указав постепенно на Князя в действии будет довольно.

Но! Для этого нужна *фабула романа*:

Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее) надо ему и поле действия выдумать» (Д30, 9; 252).

По поводу «Бесов»:

«...я, в моем последнем романе «Бесы», воспользовался фабулой известного Нечаевского дела» (Д18, 11; 115).

Создание фабулы – одна из творческих задач в подготовительных материалах к роману «Подросток»¹.

Фабула предполагает развитие действия: «А дело делается само собой, фабула романа развивается» (Д30, 16, 43).

Фабула вплетена в сюжет: «Мысль же романа (и фабула) *оправдают то*, что Подросток наиболее остановился на отце» (Д30, 16, 48). Фабула раскрывается в интриге: «ОН интригует, между прочим, что у Княгини поддельное завещание. (Фабулу!)» (Д30, 16, 82). В фабуле проявляется идея: «Но в фабуле должна быть неуклонно главная идея: стремление к *поджогу* Подростка как совращение от своей идеи и неудачный первый шаг» (Д30, 16, 223). Обдумывая интригу романа («ПО-

¹ Ср.: «ФАБУЛУ! ФАБУЛУ!» (Д30, 16, 45). НВ. Фабулу (Ламберт, Andrieux, Княгиню и проч.) продумать лучше, глубже, ШИРЕ И СЕРЬЕЗНЕЕ» (Д30, 16, 44). «Но затем – ФАБУЛУ, ФАБУЛУ!, которую развивать страшно сжато, последовательно и неожиданно» (Д30, 16, 48). «Подростком найдена записка Княгини, но какая записка? (определить) (тут и фабула)» (Д30, 16, 52) «О том, как Подросток сам (первый) придумывает идею, как погубить Княгиню, – самую подлую, низкую, но дерзкую, отважную, и увлекается ею. Тут – фабула. Так что Подросток чуть-чуть не был причиной ужасного несчастья» (Д30, 16, 49). «Вот фабула. В ней и *тенета Подростку*, в которых тот сразу запутывается. Характеры же прежние» (Д30, 16, 52). «ЗАМЕЧАНИЕ: Подростку, в его качестве молокососа, и не открыты (не открываются и ему их не открывают) происшествия, факты, фабула романа» (Д30, 16, 48–49).

СЛЕДНЕЕ ПРЕВРАЩЕНИЕ. FABULA», – Д30, 16, 223), Достоевский подробно расписывает отношения героев (Д30, 16, 223–225). И т. д.

И наконец самое важное, что предвосхищает концепцию жанра и идею обусловленности сюжета и жанра в ФМЛ.

В октябрьском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г. Достоевский писал о возможных последствиях «простого, но мудреного дела» крестьянки Корниловой в разных жанрах: «А впрочем, мало ли что будет, лучше смотреть на дело *просто*. Просто посмотреть – и исчезнут все фантазмагии. Так и надо в жизни. <...> Одним словом, с нашим народом никогда поэмы не выйдет, не правда ли? Это самый прозаический народ в мире, так что почти даже стыдно за него в этом отношении становится. Ну, то ли, например, вышло бы в Европе: какие страсти, какие мщенья и при каком достоинстве! Ну, попробуйте описать это дело в повести, черту за чертой, начиная с молодой жены у вдовца до швырка у окна, до той минуты, когда она поглядела в окошко: расшибся ли ребенок, – и тотчас в часть пошла; до той минуты, как сидела на суде с акушеркой, и вот до этих последних проводинов и поклонов, и... и представьте, ведь я хотел написать “и уж, конечно, ничего не выйдет”, а между тем ведь оно, может, вышло бы лучше всех наших поэм и романов с героями “с раздвоенною жизнью и высшим прозрением”. Даже, знаете, ведь я просто не понимаю, чего это смотрят наши романисты: ведь вот бы им сюжет, вот бы описать черту за чертой одну правду истинную! А, впрочем что ж я, забыл старое правило: не в предмете дело, а в глазе: есть глаз – и предмет найдется, нет у вас глаза, слепы вы, – и ни в каком предмете ничего не отыщете. О, глаз дело важное: что на иной глаз поэма, то на другой – куча...» (Д18, 11; 523–524).

Очевиден еще один, уже парадоксальный вывод: из двух авторов одного круга Медведев терминологически был более подготовлен к описанию и анализу сюжета, но открытия в поэтике Достоевского сделал Бахтин.

Впрочем, Бахтин не только проигнорировал традиционное значение категории сюжет, он не воспринял сложившееся в двадцатые годы в рамках формальной и социологической поэтик разграничение *род/жанр*, когда произошло сужение значений этих категорий: родами стали называть эпос, лирику, драму, а жанрами – романы, повести, рассказы, сказки, оды, гимны, стансы, трагедии, комедии и проч.

В трактовке категории жанр у Медведева, Бахтина, Волошинова есть общие подходы, в частности, понимание жанра как завершенного художественного целого, типического речевого высказывания.

В толковании же самого термина очевидны разные установки: Медведев исходил из терминологического значения слова жанр, утвердившегося в двадцатые годы; Волошинов ставил проблему речевых жанров в процессе разграничения художественного и внехудожественного; Бахтин сохранял множественность значений, идущую от французского языка и от словоупотребления А.Н. Веселовского. Для Бахтина жанр – это и эпос, и лирика, и драма, это и типы художественных произведений и речевых высказываний.

В ПТД отсутствует жанр как универсальная категория. Бахтин дважды говорит об одном – об открытии Достоевским «нового романного жанра». Остальные пять из семи употреблений слов жанр/жанровый¹ звучат как «чужое слово» с отсылкой к неназванному, но известному источнику: «жанровое определение романа Достоевского как “романа идеологического”» (отсылка к Б.М. Энгельгардту), Достоевский «пользовался даже трафаретами этого литературного жанра («авантюрного романа». – В. З.)» (отсылка к Л.П. Гроссману), «пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр)» (отсылка к Ю.Н. Тынянову), в классицизме «народное слово» представлено «в низких жанрах» (отсылка к аристотелевской концепции поэтики) и наконец одно примечание относится к романтической поэтике: «Большинство прозаических жанров, в особенности роман, – конструктивны: элементами их являются *целые вы-*

¹ Во второй доработанной к 1963 г. книге, переписанной с установкой на историческую поэтику, уже 316 против 7 в ПТД употреблений слов жанр/жанровый. Это вызвано появлением в ППД четвертой главы «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского», нового «Заключения» и расширением культурно-исторического пространства книги. В ППД появилось такое вдохновенное и метафорическое определение жанра: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» (Бахтин 6, 120). В заключении звучит слабое эхо ФМЛ: «Ведь каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он незаменим» (Бахтин 6, 299).

сказывания, хотя эти высказывания и неполноправны и подчинены монологическому единству» (Бахтин 2, 30, 73, 90, 98, 99).

В статьях Медведева категория жанр актуальна в полемике с ведущими литературоведческими школами: с формальной (полемика с Ю.Н. Тыняновым, статья «Ученый сальеризм», 1925) и с социологической (полемика с П.Н. Сакулиным, статья «Социологизм без социологии», 1926).

В книге ФМЛ в ясном и четком изложении дана концепция жанра как универсальной категории поэтики.

Исследователь придал исключительное значение категории жанр в изучении поэтики: «исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра» (Медведев 1928, 175).

«Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени охвата и глубины проникновения» (Там же, 178).

«Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» (Там же, 181).

«Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения» (Там же, 182). И т. д.

Каждый, говоря о ФМЛ, вынужден обсуждать проблему атрибуции.

В свое время С.С. Аверинцев высказал мысль, что это принципиально нерешаемая проблема (Аверинцев 1988, 256–259). Не соглашусь: в современной научной парадигме это вполне решаемая проблема.

В противоречивых свидетельствах и слухах по этому поводу фактом является лишь то, что Бахтин эти слухи поддерживал, как и то, что юридически он отказался их подтвердить. Но даже если бы подтвердил, все равно нужно было доказывать его авторство или соавторство. Между тем мера участия Бахтина в создании этих текстов до сих пор (за 30 лет!) не определена и не доказана.

Приведу еще один беспорный аргумент в споре об авторстве ФМЛ.

В 1934 вышла книга П.Н. Медведева «Формализм и формалисты» – исправленное и значительно дополненное издание ФМЛ. За этой книгой, сосылкой на М.М. Бахтина, закрепилась отрицательная

оценка как ухудшенного варианта *ФМЛ*. Никто не атрибутирует *ФФ* Бахтину. Очевидно всем, что Бахтин в силу известных исторических причин, политических и бытовых условий не причастен к переработке *ФМЛ* и к появлению *ФФ*.

И.О. Шайтанов определил содержание *ФФ* как *ФМЛ* минус Бахтин: в 1934 г. Медведев создал другой текст, «выбросив всё от Бахтина как уже абсолютно невозможное для советской печати, оставив всё от Медведева» (Шайтанов 1996, 91).

Сам Медведев причиной этой переработки назвал «“имманентную” критику формализма» в «**моей** работе “Формальный метод в литературоведении” (1927–28 гг.)», что привело «к соскальзыванию в отдельных случаях на позиции самого формализма», задачу новой книги критик видел в другом: «ложность ложного может быть вскрыта только с позиции истинного» (Медведев 1934, 11–12). Он декларирует свою установку: «хоть в некоторой степени <...> преодолеть “путаницу и ложь” моих прежних работ и хоть отчасти приблизиться к подлинно-марксистской критике формализма» (Там же, 12), что прежде всего выразилось в отказе от «марксистских» глав в первой части *ФМЛ*.

Медведев исключил из переработанной книги первую часть «Предмет и задачи марксистского литературоведения», отчасти сократил и существенно дополнил вторую, третью и четвертую части *ФМЛ* – в *ФФ* это соответственно первая (с. 13–39), вторая (с. 40–70), третья (с. 71–133) и четвертая главы (с. 134–165), написал новую (пятую) главу «Развал формализма» (с. 166–209). Весь текст (и старый, и новый) стилистически однороден и имеет индивидуальные признаки речи Медведева.

Есть в *ФФ* выразительный эпизод, в котором Медведев убедительно сыграл на поле Бахтина – в полемике со В. Шкловским по поводу Достоевского, в которой Медведев лаконично и компетентно оценил сценарий Шкловского к фильму «Мертвый дом».

Вот этот фрагмент:

«Порочность формалистской рецептуры особенно наглядна в кино. Слово, на эстетской игре с которым обычно выезжают формалисты, в нем или вовсе отсутствует (немое кино) или отодвинуто на задний план (звуковое кино). На первом плане – жест, мимика, образ, сюжет, т. е. то в искусстве, что труднее всего сделать бессодержательным, отвлеченным, заумным.

В отчетливом обнаружении всего этого – особенный интерес “Мертвого дома”.

Сюжетная неслаженность картины резко бросается в глаза. Пролог и эпилог механически пристегнуты. Сюжетное ядро ее недопустимо упрощено: все сведено к вульгарному представлению, что До-

стоевский – жертва николаевского абсолютизма. Даже и эту убогую и исторически неверную мысль сценарист не сумел провести по отдельным кадрам картины и показать на сколько-нибудь широком историческом фоне. Он предпочитает отыгрываться на «вкусных» деталях. Частности заслоняют главное и потому неизбежно искажают его. В первой части картины – Достоевский до каторги – плохо показан кружок Петрашевского и прекрасно сняты многочисленные вещные детали императорского Петербурга. Жуткая сцена на Семеновском плацу 22 декабря 1849 г. превращена в фарсовую, благодаря введению комической фигуры заики аудитора, читающего приговор, и фиксации всей игры на нем. В каторге Достоевского центральное место отведено бане и сцене мытья каторжников. Достоевский последних лет, сложная игра с ним Победоносцева сведена к эпилептическому припадку.

Нужно ли пояснять, что при таком подходе к теме и материалу потерпевшими оказались и история и Достоевский и киноискусство?» (Медведев 1934, 204–205).

Оставим на совести критика упрек оппонента в мелкобуржуазности, как на совести самого Шкловского его выступление в 1934 г. на первом съезде Советских писателей, когда будущий автор книги «Достоевский: За и против» (1956) требовал призвать Достоевского на суд советских писателей: «Мы должны чувствовать, что если бы сюда пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира. Федора Михайловича Достоевского нельзя понять иначе вне революции и нельзя понять иначе как изменника» (Шкловский 1934, 154).

Критика «формального метода» и претензии автора на создание марксистской науки об идеологиях давно потеряли актуальность. Если *ФФ* = *ФМЛ* минус Бахтин, то Бахтину остается именно эта первая (марксистско-ревизионистская¹) часть, на которую никто из бахтинистов не претендует.

Учение о жанре – самое ценное в *ФМЛ*. Это подлинное открытие в теории жанра и жанров. Оно сохранено в *ФФ*. То, что в *ФМЛ* изложено на десятке страниц, в *ФФ* сосредоточено на двух страницах.

Так же, как в *ФМЛ*, в *ФФ* звучит знакомый упрек:

«Начнем с проблемы жанра.

К ней формалисты пришли позже всего. Это запоздание было прямым и неизбежным следствием того обстоятельства, что перво-

¹ См. показания М.М. Бахтина по следственному делу о религиозно-философском кружке «Воскресение» (уточнение этой ранее неверно прочитанной записи в протоколе допроса: Медведев 1994, 91–157).

начальным объектом их теории был “поэтический язык”, а не художественное произведение. Они пришли к проблеме жанра уже тогда, когда основные элементы художественной конструкции были ими изучены и определены, когда вся поэтика была уже собственно готова» (Медведев 1934, 124).

Далее на нескольких страницах следует развернутая критика концепции жанра формалистов, в которой жанр трактуется как конкретная художественная форма типического восприятия и осмысления объективной действительности¹.

Вот эти «новые» старые тезисы:

«Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и войти в наш кругозор без новых способов их закрепления» (Там же, 127).

«Понимание, осмысление определенных сторон действительности закрепляется в определенных способах выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности. Художник вовсе не втискивает готовый материал в готовую плоскость произведения. Художественный жанр обусловлен объективной действительностью; от разнообразия и богатства ее – разнообразие и иерархия жанров от анекдота до романа и эпопеи. Вместе с тем в жанре закрепляются определенные стороны и связи объективной действительности. Смена жанров – изменение общих мировоззренческих установок, т.е. в конечном счете, движение самой действительности и классового осознания ее на определенном историческом отрезке времени» (Там же, 127).

Медведев полемизирует с одной из установок В. Шкловского: «Жанр оказывается случайной комбинацией случайных приемов» (Там же, 127). Критикуя жанровую концепцию Шкловского, он пишет:

«Здесь действительно происходит борьба за новый жанр. Роман находится еще в стадии своего становления. Но налично новое видение и понимание действительности и, вместе с этим, новая жанровая концепция.

Если бы у Сервантеса не было этого нового понимания действительности, принципиально неместимого в рамки новеллы, то он ограничился бы новеллой или сборником новелл. Никакое внешнее соединение новелл не решает дела.

¹ Ср.: «Жанр – <...> конкретная художественная форма, отражающая типическое для данного класса, для данной социальной группы восприятие и осмысление объективной действительности» (Медведев 1934, 124).

Композиционно новеллы иногда недостаточно хорошо соединены в “Дон Кихоте”. Но в этих случаях особенно ясной становится органическая неместимость новой концепции действительности в жанровые рамки новеллы. Всюду прощупываются какие-то связи и взаимоотношения, размыкающие новеллу, заставляющие ее подчиняться высшему единству произведения.

Единство романа нельзя сложить путем нанизывания новелл. Роман раскрывает качественно новую сторону тематически понятой действительности» (Медведев 1934, 129).

Примечательно одно текстовое совпадение критики Медведевым формализма в ФФ (1934) и деклараций Бахтина в ППД (1963).

Медведев: «В рассмотренных нами воззрениях формалистов на жанр и его конструктивные элементы особенно ярко сказывается основная тенденция формализма – понимать творчество как перекомбинирование готовых элементов. **Новый жанр составляется из наличных жанров; внутри каждого жанра совершаются перегруппировки готовых элементов. Все дано художнику, остается лишь комбинировать по-новому уже готовый материал.** Фабула дана – остается комбинировать из нее сюжет. Герой дан – нужно только нанизывать на него также уже готовые мотивы» (Медведев 1934, 132).

Бахтин: «**Никогда новый жанр, рождаясь на свет, не отменяет и не заменяет никаких ранее уже существовавших жанров. Всякий новый жанр только дополняет старые, только расширяет круг уже существующих жанров. Ведь каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он незаменим.** <...>

Итак, **ни один новый художественный жанр не упраздняет и не заменяет старых. Но в то же время каждый существенный и значительный новый жанр, однажды появившись, оказывает воздействие на весь круг старых жанров: новый жанр делает старые жанры, так сказать, более сознательными; он заставляет их лучше осознать свои возможности и свои границы, то есть преодолевать свою наивность.** <...> Воздействие новых жанров на старые в большинстве случаев содействует их обновлению и обогащению» (Бахтин 6, 298–299).

Кому принадлежат эти, в данном случае «формалистические» идеи? То, что Медведев критикует, Бахтин принимает и увлеченно развивает.

На сознательную приблизительность и метафоричность терминологии Бахтина обращали внимание многие исследователи. Научный стиль Медведева противоположен по установкам: он стремится

к ясности и определенности речи, исчерпывающей четкости формулировок и оценок.

Вопреки категорическому требованию Медведева («исходить поэтика должна именно из жанра») Бахтин строил свои филологические концепции на осмыслении проблем автора и героя, слова и высказывания. В оригинальных трудах Бахтина интересовали не жанр, а жанры: в 20–30 гг. полифонический роман и роман как жанр в сравнении с эпосом, позже речевые жанры и мениппея как проблема исторической поэтики.

Жанрами в русском литературоведении XX в. занимались многие ученые, но именно в «кругу Бахтина» в двадцатые-тридцатые годы сделаны наиболее значительные открытия: определено методологическое значение категории жанр в изучении поэтики (Медведев, ФМЛ и ФФ), поставлена проблема речевых жанров (Волошинов), разработана оригинальная концепция романа (Бахтин, ПТД), сформулированы идеи, которые в пятидесятые-семидесятые годы были развиты Бахтиным в незавершенной работе «Проблема речевых жанров», в новом издании «Проблем поэтики Достоевского» (1963), в «Ответе на вопрос редакции “Нового мира”» (1970).

2006, 2007

В дополнение к сказанному:

Доклад был сделан на XII International Bakhtin Conference (Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005), написанная на основе доклада статья была опубликована в 2006 в материалах конференции (Захаров 2006а, 79–93), в журнале «Русская литература» (Захаров 2007, 19–30), переведена на английский язык (Захаров 2008b, 49–62), стала предметом дискуссии в «Вопросах литературы» (Тамарченко 2008, 160–184; Медведев 2009, 163–203; Тамарченко 2011, 291–340; и др.). Сторонники «спорности» чужих текстов почему-то полагают, что все должны им верить на слово. Давно не верю без доказательств. Разноречия в устных преданиях уже достойны анализа с точки зрения фольклористики.

В 2007 г. в журнале «Вопросы литературы» Н. Паньков опубликовал стенограмму обсуждения доклада М.М. Бахтина «Роман как литературный жанр» (ИМЛИ, 24 марта 1941 г.).

Первый вопрос Бахтину задал председатель заседания Л.И. Тимофеев: «...прежде, чем нам приступить к прениям, вы бы дали какую-либо формулировку того, что вы называете жанром, потому что в изложении обычно бывает так, что все называют одним и тем же именем разные понятия».

Ответ Бахтина в высшей степени характерен: ученый сначала отказался от точного определения понятия жанр:

«Тов. Бахтин: Конечно, я отказываюсь дать определение жанра. Когда я в данном контексте говорю, что роман есть становящийся жанр, то я имею в виду под жанром не ту или иную литературную норму построения целого. Жанр – это норма, но определяющая форму, структуру целого литературного произведения.

В более широком смысле можно, конечно, говорить о жанре в других областях, может быть, бытового жанра, жанра высказывания, – одним словом, жанр определяет форму целого, но определяет ее нормативно.

Раз уже зашел разговор о жанре, я отказываюсь от определения, но считаю, что проблема жанра, в высшей степени существенная, должна быть прорабатываема в связи с более серьезной проблемой так называемой композиционной стилистики.

Дело в том, что лингвистика останавливается, в сущности говоря, на сложном предложении. Эти периоды и абзацы ее не касаются, а уже строфа и проч. – здесь начинается новая область – оформление больших словесных масс – уже абзацев. Затем мы подходим к жанру, которому можно дать определение нейтрально лингвистическое, как формы целого высказывания, а затем уже специфическое литературное. Язык знает определенные устойчивые формы для различных членов, частей, предложений, также и литература знает формы, причем эти формы устойчивые, почти являются жанром. Но я это понятие жанра не раскрываю. Я говорю, что в то время как такая устойчивая форма есть сложившаяся в виде устного содержания, роман, сложившийся в форме книжного существования, печатного книжного существования, – такой формы примитивной не имеет, но имеет структуру, которая является основной линией его развития» (Паньков 2007, 297).

Отказавшись дать определение жанра, Бахтин в спонтанных рассуждениях всё же попытался объяснить, как он понимает жанр: как «форму целого», как «норму, определяющую форму, структуру целого литературного произведения», устойчивые формы в лингвистике и в литературе «почти являются жанром», роман «такой формы примитивной не имеет, но имеет структуру, которая является основной линией его развития». В итоге он приходит к парадоксальному выводу: роман не есть жанр, он не имеет нормы («примитивной формы»), «но имеет структуру», которая сохраняется в его эволюции.

Медведев мыслил в другой научной парадигме. Он избегал научных метафор, стремился к ясным и точным дефинициям.

Обсуждение доклада Бахтина и его ответы – еще одно подтверждение, как при общем сходстве по-разному понимали жанр Бахтин и Медведев, и это не просто ситуативное и окказиональное употребление слов, а сознательное

использование категорий поэтики, которому каждый следовал всю жизнь – короткую Медведев и Волошинов, долгую – Бахтин.

Не было «школы» – был круг единомышленников, которые проводили свои исследования в рамках общих методологических установок социологической поэтики. Из всего «круга» лишь Бахтин усвоил терминологические новации Г.Н. Пospelова: в терминологии он оказался его учеником.

Каждый самобытен, у каждого были свои позиции. Так, у Медведева и Бахтина было разное отношение к формальной школе: Медведев вел принципиальную и бескомпромиссную полемику с формалистами, Бахтин достаточно сочувственно развивал их некоторые идеи.

Разное, а в ряде случаев и противоположное понимание категорий *фабула*, *сюжет* и *жанр* в трудах Медведева и Бахтина убеждает, что Бахтин не мог, мысля в одно и то же время в противоположных категориях, писать «Проблемы творчества Достоевского» и «диктовать» критику формализма, в рамках которой была открыта оригинальная концепция жанра.

Во всем мире вопрос об установлении авторства однозначно решается в юридической практике. Во всех конвенциях существует такое понятие, как презумпция авторства: автор тот, кто указан на оригинале или экземпляре произведения, если не доказано иное.

У нас некоторые критики не считаются с мировой практикой, вводят свой закон:

«Не будем вдаваться в спор об авторстве, не имеющий без новых документов безусловного решения. Книга создавалась в процессе кружкового общения, идеи и стиль Бахтина в ней безусловно различимы, о форме участия Медведева можно лишь строить предположения» (Шайтанов 2011, 243).

Логика в подобных рассуждениях доведена до абсурда. Не форма участия Медведева, а гипотеза о соавторстве Бахтина нуждается в доказательствах – без доказательств она несостоятельна. До сих пор.

У «Формального метода в литературоведении» *есть автор – Павел Николаевич Медведев*.

В изучении Достоевского у Бахтина особая роль. Вплоть до начала 60-х гг. XX в. Бахтин был одним из тех немногих исследователей, кто смог предложить оригинальную концепцию творчества Достоевского. Лишь переиздание его первой книги под новым названием «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) принесло Бахтину мировую известность, и ее выход изменил ситуацию в изучении русского гения.

У Бахтина две книги о Достоевском.

Первая книга «Проблемы творчества Достоевского» (1929) посвящена анализу художественного мышления писателя. Это философия творчества Достоевского, по Бахтину.

Второе издание книги «Проблемы поэтики Достоевского» значительно расширено. Там появилась большая глава о сюжетно-композиционных и жанровых особенностях романов Достоевского. Особое внимание в ней уделено проблеме карнавализации. Бахтин выделяет такой жанр, как мениппея. Название жанра образовано от имени античного сатирика Мениппа по аналогии с другим жанром – с эпосеями, высшей формой эпоса. Термин *мениппея*, по Бахтину, помогает раскрыть традицию, к которой принадлежит Достоевский в мировой литературе. Эти проблемы рассмотрены Бахтиным с точки зрения исторической поэтики.

Перед каждым, кто читает или изучает наследие критика и философа, неизбежно встает вопрос: насколько прав Бахтин?

Бахтин предложил концепцию полифонического романа. Полифония – музыковедческий термин, который переводится на русский язык как многоголосие. Большинство читателей понимают этот термин не в том смысле, как трактует его философ. Бахтин подчеркивал, что у него это слово не термин, а метафора. Метафора предполагает не прямой, а переносный смысл. В полифонии Достоевского, по Бах-

тину, исчезает иерархия отношений между автором и героями. Автор оказывается на одном уровне с героем. Они равноправны. Мало кто из исследователей Достоевского согласен с этим тезисом Бахтина.

Очень точно проблему обозначил Юрий Карякин, который афористично сказал: «Бахтин гениально услышал голоса героев, но не услышал главного голоса – голоса Достоевского»¹.

Несмотря на эту критику, концепция Бахтина имеет под собой некие основания и оправдание.

Достоевский – особый автор.

Он – другой писатель.

Все писатели знают о своих героях всё. Достоевский отказался от этого принципа. Он сам не знает своих героев. Достоевский полагал, что автору необходимо не только угадывать, но и ошибаться. Это право на ошибку не нужно другим писателям. Почти каждый автор хочет быть непогрешимым в своих суждениях. Не так у Достоевского.

В своих романах Достоевский постоянно обыгрывает ситуации, в которых дурак может сказать умное слово. Это отличается от западноевропейской традиции, в которой мудрое знание писатели доверяют шутам. Например, Шекспир. У Достоевского нет глупых людей. Каждый способен сказать умное слово. Тот, кто думает, что другой глуп, всегда ошибается в своем предубеждении, сам оказывается в дураках. Федька Каторжный в «Бесах» говорит о Петре Степановиче Верховенском: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведаёт. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я может по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» (Д18, 9; 182).

Все герои Достоевского (и умные, и глупые) – философы. У каждого из них есть свои оригинальные мысли. Ощущение такое, что так умно говорит не герой, а автор. Достоевский же подчеркивал, что он создает характеры героев. Даже по поводу близкого ему старца Зосимы он говорил: «Само собою что многие из поучений моего старца Зосимы (или лучше сказать способ их выражения) принадлежат лицу его, то есть художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если б лично *от себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком.

¹ Затрудняюсь дать ссылку на печатный источник, но в восьмидесятые годы прошлого века неоднократно слышал этот понравившийся мне тезис в докладах Ю.Ф. Карякина в Санкт-Петербургском (тогда еще Ленинградском) литературно-мемориальном музее Достоевского.

Он же *не мог* ни другим языком ни в *другом духе* выразиться, как в том который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица» (Д18, 16.2; 135).

Мысль Бахтина о том, что нельзя отождествлять героя с автором, ранее неоднократно высказывал сам Достоевский.

В русской литературе 30–60-х годов XIX века был популярен тип «маленького человека», и героев Достоевского часто называют «маленькими людьми». Это не так. У Достоевского нет маленьких людей. У него каждый человек велик. Даже Макар Девушкин, социально ничтожный герой первого романа Достоевского.

Создав образ этого героя, Достоевский открыл новую концепцию человека.

По поводу романа «Бедные люди» Бахтин выразился метафорично. По его мнению, Достоевский произвел «коперниковский переворот» в русской литературе (Бахтин 6, 58). Это меткая метафора, но в ее толковании Бахтин ошибся. Критик решил, что новаторство Достоевского заключается в том, что он открыл самосознание героя – человека и чиновника. На деле же Достоевский открыл не просто человека в человеке, но *гения* в самом последнем и «ничтожном» человеке.

В художественном исполнении это та «фантастическая и донельзя дикая мысль», которую писатель высказал в январском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 год: «Ну что, подумал я, если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал сколько заключено в нем прямоты, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого сообщительного и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас всё это есть и заключено и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны!» (Д18, 11; 284–285).

В начале романа Макар Девушкин «ниже» Вареньки Доброселовой: она культурнее, образованнее Макара, читает такие книги, о

которых тот даже не подозревает. Именно она посылает ему «Станционного зрителя» Пушкина и «Шинель» Гоголя, приобщает героя к подлинной, настоящей словесности.

В первых письмах Макар Девушкин страдает, что у него нет слога, что его мысль трудно высказывается в слове. Ему трудно описывать некоторые предметы, но с развитием переписки тон его писем меняется. Герой замечает, что у него слог становится. Он справляется с темами, которые не давались ему в начале переписки. Герой обретает дар слова, он получает власть над словом. Последнее написанное, но неотправленное письмо, письмо без обращения к Вареньке, без даты и без адреса, завершает сюжет романа: Достоевский показал превращение «маленького человека» в гения, превращение пишущего человека в писателя. Достоевский показал, как в словах героев происходит явление Слова.

Этим преображением Макара Девушкина начинающий писатель потряс искушенных читателей – русских критиков. Достоевского заслуженно объявили гением.

Впрочем, на гребне славы Достоевский продержался недолго. Через две недели после публикации в «Петербургском сборнике» «Бедных людей» в «Отечественных Записках» была напечатана фантастическая повесть «Двойник», и триумф автора обратился в скандал. Критики не поняли и не приняли «Двойника». Почти все критические интерпретации повести исходили и исходят из ошибочного объяснения фантастики психологией героя. В повести есть двойственность героя, его подполье, но в сюжете происходит не удвоение, а удвоение героя: появляются два совершенно подобных Якова Петровича Голядкина: старший – изначальный, настоящий, младший – поддельный, первый – зауряден, второй – подл, один – наивен и простодушен, другой – обезличен, всего лишь функция среды, и т. д., и т. п.

Не смирившись с неудачей повести, Достоевский недоумевал, почему критики не заметили прекрасную, довольно светлую идею «Двойника». Читатели, или лучше сказать критики, не заметили пафос Достоевского. В фантастическом сюжете автор раскрыл не самосознание героя, а явление истины.

Эта истина проявляется в христианской антропологии писателя. В художественном постижении героя Достоевский находит и в этом человеке человека. В каждом запечатлен образ Божий. Не может один подменять или заменять другого, каждый человек – ценность. В том числе – смешной и незадачливый господин Голядкин.

У каждого исследователя есть свои ограничения. Ограничения Бахтина – его отрицания.

Бахтин превосходно проанализировал идеи героев Достоевского, но в своей концепции полифонического романа, отрицая автора, он отрицал и авторскую идею. Ссылаясь на работу Б.М. Энгельгардта, он утверждал: идея у Достоевского не принцип, а предмет изображения (Бахтин 6, 32, 89–114). Из этого следует, что Достоевский изображает чужие идеи. Конечно же, и это не так. У Достоевского были свои идеи. В творческих материалах, в письмах Достоевский постоянно стремился сформулировать идею, которую он хотел выразить в своем романе. Недооценка авторской идеи – существенный недостаток концепции Бахтина: он не увидел идей автора, но гениально проанализировал идеи героев.

Поэтика Достоевского задана противоречиями. Она контрапунктна. Достоевский дает читателю возможность осознать жизнь в многообразии впечатлений и ощущений. Этот опыт Достоевский назвал опытом *pro et contra*. Впрочем, Достоевский не только выявлял и обострял противоречия, но и решал проблемы. В романах Достоевского всегда есть «осанна», которая проходит через «горнило сомнений». Вопрос лишь в том, замечает ли осанну читатель.

Бахтин писал свои книги в определенной исторической ситуации. Он признавался С.Г. Бочарову, что написал «порочную» книгу о Достоевском, что ему приходилось «оговаривать» Церковь, что по необходимости он умолчал о главном у Достоевского¹.

Действительно, о многих темах Бахтин не писал, но ученый слишком строго судил себя: он написал замечательную книгу о Достоевском. В самокритике Бахтин не прав, преувеличив недостатки своей книги.

Бахтин превосходно раскрыл роль повествователя у Достоевского, идеи героев Достоевского.

Уравнивая автора и героев, Бахтин на самом деле обнаружил не автора, а повествователя, раскрывая его роль. Повествователь – ключевая фигура в романах Достоевского, и именно повествователь, а не

¹ Слова Бахтина в записи С.Г. Бочарова: «Всё, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно». И затем конкретно о «Проблемах поэтики...», в ответ на вопрос собеседника, что же «порочного» в книге о Достоевском: «...разве так бы я мог ее написать? Я ведь там оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах <...> о том, чем мучился Достоевский всю жизнь, – существованием Божиим. Мне ведь там приходилось все время вилять – туда и обратно. <...> Даже Церковь оговаривал...» (Бочаров 1999, 475). См. далее комментарий С.Г. Бочарова, поясняющий, к какому месту «Проблем поэтики Достоевского» относятся последние слова (Там же, 475–476).

автор находится наравне с героем. Он живет во времени героев. Он не знает, что будет с его героями через несколько минут, но он знает, что произойдет, когда наступит *вдруг*. Каждый герой Достоевского способен к неожиданному поступку, неожиданному для самого себя.

Если бы Бахтин писал в своей книге не об авторе и герое, а о герое и повествователе, ученый был бы безусловно прав: равноправны именно они – повествователь и герой.

Точно так же самоограничение подвело Бахтина, когда он писал о времени и пространстве у Достоевского. Бахтин почему-то считал, что Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени» (Бахтин 6, 36). Даже когда Бахтин писал о хронотопе в 1930–1970-е гг., он выделял лишь пространственные образы времени Достоевского: площадь, порог, улица, дорога...

Смею верить, у Достоевского есть классические хронотопы, и это в буквальном смысле время-пространство.

Хронотоп – новая категория поэтики, которую Бахтин ввел после выхода книги «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Бахтин увлекательно призвал исследователей рассматривать время и пространство в единстве. Но преподнес очередной парадокс: он не увидел это единство в поэтике Достоевского.

Я не знаю, чем это объяснить, но это факт.

У Достоевского почти каждый роман начинается с указания на точное историческое время, но художественное время нередко сгущается. Несколько недель романного времени втягивают в себя события русской жизни нескольких месяцев, лет. Даже при отнесении времени действия в «Братьях Карамазовых» на тринадцать лет назад, к середине 1860-х гг., герои Достоевского проживают современные события 1878, 1879, 1880 гг., когда роман публиковался в журнале «Русский Вестник».

Герои Достоевского живут не в том хронометрическом мире, к которому мы привыкли.

В реальном историческом времени они проживают Рождество Христово и Пасху.

Не случайно, а намеренно автор показывает, как на каторге его товарищи, убийцы и разбойники, умиротворяются в Рождество Христово.

Не случайно в «Дневнике Писателя» мужик Марей припоминается автору на каторге во время Пасхи.

Не случайно и то, что физическое и духовное исцеление Раскольникова происходит на каторге, «на *свободе*», на пасхальной Святой неделе.

В их мире сбывается Вечное Евангелие.

В качестве примера приведу роман «Бесы».

Как автор, Достоевский жил и творил в исторической современности. Он всегда стремился привязать вымысел к реальному времени и к реальному пространству, но этого исторического времени и пространства ему не хватало. Он сочинил художественное пространство «Бесов». Топография романного губернского города напоминает топографию Твери. Убийство Шатова, как и убийство реального студента Иванова, происходит в московском парке Петровской земледельческой академии. В свое последнее путешествие в заключительных главах романа Степан Трофимович Верховенский отправляется не в окрестности Твери или Москвы, а окрестности Старой Руссы, в которой во время завершения романа жил Достоевский. В свое путешествие герой отправляется не в Великий Новгород, как можно было бы ожидать, следуя этим маршрутом, а в некий городок, обозначенный в произведении вымышленным топонимом Спасов, образованным от Спаса, одного из наименований Христа, которым могли быть отмечены и храм в городке, и монастырь. Это тот городок, в который так и не дошел Степан Трофимович.

Начало романного действия – 14 сентября 1869 года, но во время написания и печатания романа (1870–1872 гг.) в Европе произошла франко-прусская война. Произведение начинается в довоенной Европе, а заканчивается после Парижской коммуны. В сюжете же романа это три недели 1869 года.

14 сентября – особая дата. В церковном календаре это праздник Воздвижения Честного Креста Господня (праздник установлен в честь открытия в IV веке Креста, на котором был распят Христос). Конечно, не случайно, что главный герой романа носит фамилию Ставрогин (stavros в переводе с греческого – *крест*). Семантика фамилии указывает на то, что мог, но не свершил герой романа. Он не взял на себя крест страдания и искупления. Именно поэтому в романе он кончает жизнь самоубийством. Кроме того эта дата имеет в жизни Достоевского личный смысл. Именно в этот день в 1869 году родилась его дочь Люба.

В одном романном хронотопе у Достоевского сходятся историческое, мистическое и личное время.

Сейчас мы всё разделяем. Вспоминая событие, стараемся вспомнить его в датах текущего гражданского календаря, называя год, месяц, число. Во времена Достоевского люди мерили жизнь датами церковного календаря. Они жили в вечном календаре, ежегодно повторяющемся. Это другое восприятие истории и ощущение жизни. Они проживают жизнь как христианскую мистерию.

Бахтин, к сожалению, об этом не писал. Может быть, это и есть то главное, о чем он не писал, но о чем говорил своим конфиден-там.

Бахтин, разумеется, писал о конкретных явлениях.

В его книге есть превосходная глава «Слово у Достоевского». Он описывает слово Достоевского как слово противоречивое и становящееся. Оно диалогично. Это то слово, которое само себя изображает. Бахтин очень точно определил романы Достоевского как *слово о словах*, но он опять же не сказал главного: романы Достоевского не только *слово о словах*, но и *слово о Слове*.

В христианской традиции подобное откровение Слова задано Евангелием от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1).

Достоевский представил рождение Слова в речи героев, оно сбывается в сюжете сочинений автора. В повествовании не только рождается самосознание героя, но и происходит откровение Слова, в отношении к Слову вершатся судьбы героев. Автор и творец Достоевский полагал человека «воплощенным СЛОВОМ»¹.

Сейчас исследователей Достоевского интересует прежде всего то «главное», о чем Бахтин умолчал. Именно поэтому и возникла постбахтинская ситуация в изучении Достоевского, которая наступила в 1980–1990 гг. в России и в мире.

Иногда Бахтина называют русским религиозным философом. Эти суждения во многом оправданы. В его философии проявился русский менталитет, проявились эстетические, этические и религиозные идеи, которые характерны для русского народа, русской философии и словесности. Сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, Бахтин ничего не писал о православии, с другой стороны, выразил религиозные идеи русской литературы. Он воспринял многие идеи и открытия Достоевского, и в первую очередь антропологические идеи русского гения. Антропология Бахтина, как и антропология Достоевского, – христианская антропология, и в окончательном прояснении – православная. Она может проявиться опосредованно – и в том случае, если автор не прокламирует свою религиозность.

Достоевский существенно влиял на Бахтина. Многие идеи, которые принимают за идеи Бахтина, на самом деле высказаны Достоевским. У Бахтина читателей привлекают идеи и концепции, многие из которых почерпнуты из Достоевского.

Самое ценное у Бахтина не выводы, а сам процесс творческого размышления. Его основа – диалог. У Бахтина тема почти всегда становится проблемой. Читателя привлекают идеи, концепции и метод Бахтина, который дал новую актуализацию афинской школы в философии (Сократ, Платон, Аристотель).

Бахтина нужно читать и изучать, чтобы глубже понимать Достоевского, но Достоевский дает для понимания Бахтина больше, чем Бахтин – для Достоевского. Чтобы понимать Бахтина, нужно читать Достоевского.

2007

¹ Ср.: «Человек есть воплощенное СЛОВО. Он явился, чтобы сознать и сказать» (ИРЛИ РАН.100. 29444–29446. 1. Л. 2 об.). Ключевое понятие в данном тексте выделено не заглавной буквой, как это напечатано в тридцатомном собрании сочинений Достоевского (15, 205), а неким не совсем явным подобием каллиграфического начертания.

Тезаурус Бахтина разнообразен. Он охотно пользовался как традиционными, так и новыми категориями поэтики. Одна из новых категорий, которая была заимствована из специальной теории относительности – хронотоп. Частным поводом для введения этой философской категории в поэтику стало присутствие Бахтина «летом 1925 года на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии», в котором, как указал сам ученый, «были затронуты и вопросы эстетики» (Бахтин 1975, 406).

Теория хронотопа изложена Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике» (далее – *ФВрХ*; время написания отмечено как 1937–1938 годы, заключительный десятый раздел был добавлен в 1973 году).

Как правило, автор стоит перед необходимостью определения героя и события в пространстве и времени. Хронотоп, по Бахтину, сложен и многообразен: есть время-пространство автора, повествователя и рассказчиков, жанровое, повествовательное и сюжетное время-пространство, хронотоп автора и читателя и т.п.

Хронотоп интересовал Бахтина не как физическая (или математическая) характеристика объективного мира, но как художественное «времяпространство». Хронотоп, по его определению, «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин 1975, 234). Термин, по признанию ученого, «почти как метафора (почти, но не совсем)» (Бахтин 1975, 234–235). «Почти, но не совсем» – очень характерное выражение Бахтина: с одной стороны, термин, с другой – метафора.

«Метафора (почти, но не совсем)» – эта двуединая природа слова представлена в развернутом определении категории: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных

и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, вытягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» (Бахтин 1975, 235). «Сгущается, уплотняется», «вытягивается», «пересечение рядов и слияние примет» – эти слова, конечно, метафорического порядка.

Термин и метафору роднит идея, заключенная в самом слове *хронотоп*: как пояснил сам Бахтин, «нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» (Бахтин 1975, 235).

Вводя категорию *хронотоп*, Бахтин поставил перед исследователями сложную и трудную задачу – изучение взаимосвязи пространства и времени в искусстве, хотя и по сей день редко кому удается осознать время и пространство в единстве: увидеть время в пространстве и пространство во времени.

В тексте 1937–1938 годов реализована установка на выяснение жанрового значения хронотопа: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» (Бахтин 1975, 235).

В «Заключительных замечаниях», написанных в 1973 году, Бахтин по-прежнему если не противопоставляет, то разграничивает хронотоп в жизни и литературе: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» (Бахтин 1975, 391). Хронотоп ценностен: «Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены» (Бахтин 1975, 391). Хронотопичен всякий художественный образ¹. Хронотопичен язык и внутренняя форма слова². Иначе говоря, время и пространство универсальны и проявлены почти во всех смежных категориях. Исследователь категоричен в выводе: «...вся-

¹ «...Хронотопичен всякий художественно-литературный образ» (Бахтин 1975, 399).

² «Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса» (Бахтин 1975, 399).

кое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Бахтин 1975, 406).

Хронотоп – одна из самых сложных категорий Бахтина. С одной стороны, она получила признание и стала категорией поэтики; с другой стороны, ее использование затруднено методологическими проблемами, поставленными, но нерешенными самим автором. Так, Бахтин выделяет время-пространство автора, повествователя и рассказчиков, жанровое, повествовательное и сюжетное время-пространство, «хронотопы автора и слушателя-читателя», но называет их подчас мотивами. С его точки зрения, каждый большой объемлющий и существенный хронотоп «может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп» (Бахтин 1975, 400). При таком подходе хронотоп являет безграничное множество хронотопов, о чем и пишет ученый: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным (их-то мы главным образом анализировали здесь). Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина)» (Бахтин 1975, 400–401).

В таком истолковании легко исчезает сам предмет исследования (времяпространство), переключая интерес исследователя на другие категории поэтики: сюжет, мотив, жанр, образ, поэтический язык и т. п.

Концепция Бахтина дает возможность дефиниции разных жанров и дифференциации разных романов по типу хронотопа. Ученый представил хронотопы различных исторических типов романа, создал предпосылки выявления жанровых типов самого хронотопа – хронотопа романа, повести, рассказа, поэмы, сказки, баллады, басни, притчи и т. п.

Отмечу важный аспект: идеи Бахтина позволяют отличить в русской литературе роман от повести, повесть и рассказ от романа. С этой точки зрения актуальны такие понятия исследователя, как «абсолютное прошлое», «текущее настоящее», «неготовая современность», «становящаяся действительность», «эпическая дистанция», историческое и случайное время, условное время притчи, анекдота, баллады, вечность и современность, прошлое, настоящее и будущее.

В романе проявляется «неготовое настоящее», «становящаяся современность», «незавершенная действительность», возникает событие героев.

В повести доминирует «эпическая дистанция», события происходят в «абсолютном прошлом» письменного повествования в том порядке, в каком они произошли.

В рассказе характер и случай обнаруживаются в «ситуации рассказывания» – в устной речи героя или автора (в сказе или рассказе как типах повествования).

Это исходные жанровые значения хронотопов. В творчестве происходят взаимодействие разных типов повествования и жанров, их трансформации, что вызывает «романизацию» разных жанров, появление повестей в форме романов и рассказов, рассказов в форме повестей и романов и т. п. (Захаров 1985).

Традиционно пространство и время изучали и изучают обособленно: отдельно – пространство, отдельно – время. Даже в том случае, если предмет исследования – пространство и время, редко кому удается достичь единства анализа этих категорий.

Хронотоп как термин указывает на целостность пространства и времени в искусстве: время проявляется в пространстве, пространство во времени.

Проблемы очевидны: не разработан терминологический язык описания художественных хронотопов, отсутствует методика их анализа. В основном исследователи подражают Бахтину, следуют его описаниям романых хронотопов с жанровой точки зрения.

Иначе говоря, есть выдвинутая Бахтиным идея единого времени-пространства в искусстве, есть установки исследователей и опыты подобного анализа, выявлена множественность хронотопов, но нет удовлетворительного прочтения конкретных произведений с точки зрения хронотопического анализа, нет новых интерпретаций известных текстов, нет открытий.

В эпических и лирических жанрах хронотоп подчас условен, в повествовании – диалогичен. Образы времени-пространства многосложны: земля, поле, небо, дождь, река, озеро, пруд, море, океан, лес, сад, дорога, мост, город, крепость, кремль, деревня, замок, усадьба, дом, порог, лестница, времена года, день и ночь, беседы, споры, скандалы и диалоги существуют в единстве взаимоотношений героев и событий, имя которым – жизнь.

Свою концепцию исследователь представил как открытую и незавершенную теорию и не настаивал на ее непреложности:

«Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась – и у нас

и за рубежом – серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и в литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романых хронотопов» (Бахтин 1975, 236).

Рассматривая такие типы хронотопа, как «порог», «кризис», «жизненный перелом», Бахтин выделяет у Достоевского смежные «хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади» (Бахтин 1975, 397): они «являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистериального и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах – и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-мистериальная площадь» (Бахтин 1975, 397).

Так ли это? Такова ли структура пространства и времени в произведениях Достоевского? Эти ли события свершаются в указанных местах? Имеют ли они мистериальное и карнавальное – или иное измерение?

Где и как происходят воскресения, обновления и прозрения героев Достоевского?

Собственно, к этому призывал сам Бахтин: «Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения». На мой взгляд, хронотопический анализ плодотворен и перспективен, если исходить из текста художественных произведений.

С указания даты или места действия (а нередко того и другого) начинаются многие произведения Достоевского. Конкретное время и пространство делает хронотоп фактом истории, но и абстрактные (условные и фантастические) время и пространство зачастую имеют исторические атрибуты.

Герой не выбирает время. Его назначает автор.

Достоевский насыщал конкретное место и время сильными личными впечатлениями и переживаниями, но это выдуманное и сочиненное «времяпространство». В его реально названных датах

многочисленны анахронизмы, события одного года или нескольких недель и месяцев растягиваются и вбирают в себя несколько, иногда до пятнадцати лет («Записки из Мертвого Дома», «Униженные и Оскорбленные», «Бесы», «Братья Карамазовы»).

В своем труде Бахтин ограничился анализом нескольких хронотопов Достоевского.

Смею утверждать, что это случайные мотивы и образы время-пространства, они типичны, но и единичны одновременно, не они являются преобладающими типами его романых хронотопов.

Бахтин метафоризирует «площадь» как хронотоп, переносит площадность на улицы и в гостиные. Как писатель, Достоевский был чувствителен к слову *площадный*. Это образ речи и поведения глумящейся, профанной и неуважительной толпы. Далеко не так и не только так ведут себя и говорят друг с другом герои его романов. Их диалоги вбирают в себя все многообразие общения.

Вопреки ожиданию площадь не играет в романах Достоевского той роли, которой бы ей следовало иметь, исходя из концепции Бахтина. В переводе Достоевским «Евгении Гранде», например, площадь как атрибут городского пространства встречается 8 раз – чаще, чем во многих, а точнее почти во всех сочинениях самого Достоевского. Романов, в которых есть сцены на площадях, мало – всего только три. В «Униженных и Оскорбленных» в разговоре Ихменева и Ивана Петровича, проходивших по Исаакиевской площади, мелькнула тема о Белинском и литературе в знаменательном присутствии (на площади в то время уже стоял памятник Николаю I работы П. Клодта). Дважды в «Преступлении и Наказании» действие свершается на Сенной площади: первый раз, проходя мимо, Раскольников узнает, когда Лизаветы не будет дома и старуха-процентщица останется одна; второй раз, когда попытался покаяться, но был осмеян толпой. Такого отношения к своему решению герой не ожидал – он не готов к покаянию. В «Братьях Карамазовых» на соборной площади стоит дом Морозовых, в флигеле которого жила Грушенька Светлова; на площади перед трактиром «Столичный город» на глазах потрясенного Илюши Митя Карамазов таскал за бороду и унижал его отца – капитана Снегирева; на базарной площади, озорничая, Коля Красоткин любит «поговорить с народом». Прокурор, объясняя состояние Мити Карамазова, выдумывает психологию героя:

«Я представляю себе что с ним было нечто похожее на то, когда преступника везут на смертную казнь, на виселицу: еще надо проехать длинную-длинную улицу, да еще шагом, мимо тысяч народа, затем будет поворот в другую улицу и в конце только этой другой улицы страшная площадь! Мне именно кажется что в начале шествия

осужденный, сидя на позорной своей колеснице, должен именно чувствовать что пред ним еще бесконечная жизнь. Но вот однако же уходят дома, колесница всё подвигается, – о, это ничего, до поворота во вторую улицу еще так далеко, и вот он всё еще бодро смотрит направо и налево и на эти тысячи безучастно любопытных людей, приковавшихся к нему взглядами, и ему всё еще мерещится что он такой же, как и они, человек. Но вот уже и поворот в другую улицу, о! это ничего, ничего, еще целая улица. И сколько бы ни уходило домов, он всё будет думать: «Еще осталось много домов». И так до самого конца, до самой площади. Так, представляю себе, было тогда и с Карамзовым» (Д18, 14; 294). Наконец в поэме «Великий инквизитор» на площади происходит самое главное, самое важное: явление Христа народу.

Эти образы «площади» по содержанию богаче карнаваловых интерпретаций Бахтина в прямом и метафорическом смысле. Конкретные хронотопы богаче умозрительных.

Впрочем, Бахтин прав, утверждая, что хронотоп сложен и многообразен. Повествование развивается в разных пространственно-временных плоскостях, создавая из их множественности хронотоп конкретного произведения. В результате возникает тот эффект, о котором в стихотворении «Волны» писал Б. Пастернак:

«Образ входит в образ,

Предмет сечет предмет».

В романах Достоевского сосчитаны шаги, но, как верно заметил Д.С. Лихачев, маршруты героев приводят читателя к разным петербургским адресам (Лихачев 1984, 44–45). Хронологическая и топографическая точность оказывается тонко продуманной игрой и искусно создаваемой иллюзией автора. Названия петербургских улиц намеренно шифруются, в хронотопах проявляются символы (см. с. 116–137 наст. изд.).

Герои Достоевского живут в разных измерениях времени и пространства: от сотворения мира и от Рождества Христова, до и после начала новой эры, они одновременно пребывают в прошлом, настоящем и будущем не только личном, но и всего человечества, многие из них проживают годовой календарь как христианскую мистерию.

За редким исключением Достоевский не создавал модели этого сакрального мира. Исключения характерны: это фантастические рассказы «Сон смешного человека», «Мальчик у Христа на елке», поэма «Великий инквизитор», ряд ключевых эпизодов в романах 60–70-х годов.

Достоевский означал присутствие сакрального в повседневном. Это состояние мира дано в развитии и вариациях этой темы.

В подготовительных материалах автор первое время звал Раскольникова «царским именем» – Василий, Мышкин был Иваном Николаевичем: Василий Раскольников, Иван Мышкин...

Какой смысл был бы задан, если бы герой остался Василием Романовичем Раскольниковым, «вождем», «предводителем» раскольников, а Мышкин Иваном Николаевичем, Иоанном со всеми коннотациями: Иоанн Креститель, Иоанн Богослов, Иоанн Антонович, герой задуманной Достоевским тогда же поэмы «Император»?

В окончательном решении автор выбирает героям другие имена, задает другие смыслы. Говорящие имена создают иной образ.

Эти символы сакрального мира проявляются в разных деталях: в именах и принципах имяславия героев, в структуре художественного пространства; в этом мире есть храмы, по ним названы улицы и проспекты, в квартирах и комнатах даже у атеистов горят лампы под иконой (как у Кириллова). Эти атрибуты образуют столичный и провинциальный мир России Достоевского.

Когда всё сходится вместе, сбывается «вечное Евангелие».

Слова в кавычках – евангельская цитата из XIV главы «Откровения Иоанна Богослова»:

«⁽⁶⁾И видѣль я другаго Ангела летящаго по небу, который имѣль вѣчное Евангеліе, чтобы благовѣствовать живущимъ на землѣ, и всякому племени и колѣну и языку и народу, ⁽⁷⁾и говорилъ громкимъ голосомъ: убойтесь Бога, и воздайте Ему славу, поелику наступилъ часъ суда Его; и поклонитесь сотворившему небо и землю и море и источники водъ»¹.

Евангельское слово пронизывает текст Достоевского.

Сегодня признано, что в русской словесности есть рождественский и пасхальный архетипы (Есаулов 1995; 2004; 2012), которые имеют жанровое значение (рождественский и пасхальный рассказы и повести), есть жанры христианской словесности (жития, проповедь, слово, поучения, послания, молитвы, псалмы, исповедь, притчи, стихиры), их сборники (патерики, молитвословы, псалтырь, месяцесловы, четьи-минеи, триоди).

Благая весть, воспринятая с Крещением Руси, образовала *Русскій міръ* (а это и цивилизация, и культура, и искусство, и словесность, и сам язык).

¹ Начало шестого стиха отчеркнуто ногтем слева, а слова «вѣчное Евангеліе» подчеркнуты Достоевским карандашом на 604 странице «Нового Завета» 1823 года издания, подаренного ему и другим петрашевцам в январе 1850 года в Тобольске женами декабристов (Евангелие Достоевского 2010, 1, 624).

В русском пространстве доминируют храм, церковь, часовня, крест. Они осеяли жилое место. Всё, что находилось окрест, было освящено.

Освящение государственных деяний, семейных и личных дел составляло каждодневную заботу и было обычаем успешного или горемычного русского человека.

В России был и есть свой духовный календарь, церковный. Еще недавно казалось, что новое летоисчисление от ноября 1917 г. почти стерло память о православном календаре, – как бы ни было трудно, идет процесс восстановления исторической памяти и образа жизни русского народа.

Идеей и повседневным состоянием русской культуры была сакрализация пространства и времени – дня и ночи, недели, месяца, года, летоисчисления.

Такая модель мира проявляется в разных произведениях, в том числе и в тех, авторы которых без благоговения воспринимали эти особенности русской культуры.

Одно из таких произведений – роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862).

Уже в первых словах романа названа точная дата приезда «детей» к «отцам» – 20 мая 1859 года.

Это время начала вакаций – студентских (как говорили тогда), чиновных.

Романные пейзажи не живописны:

«Попадались и речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избенками под темными, часто до половины разметанными крышами, и покривившиеся молотильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротниками возле опустелых гумен, и церкви, то кирпичные с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами. Сердце Аркадия понемногу сжималось. Как нарочно, мужички встречались все обтерханные, на плохих клячках; как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам. Казалось, они только что вырвались из чьих-то грозных, смертоносных когтей – и, вызванный жалким видом обесиленных животных, среди весеннего красного дня вставал белый призрак безотрадной, бесконечной зимы с ее метелями, морозами и снегами...» (Тургенев 8, 205).

Безотрадные виды родной природы вызывают желание преобразований и известный вопрос героя: «Нет, – подумал Аркадий, – не-

богатый край этот, не поражает он ни довольством, ни трудолюбием; нельзя, нельзя ему так остаться, преобразования необходимы... но как их исполнить, как приступить?...» (Там же).

Пока герой размышлял над этим вопросом, произошло условное *мгновенное* преобразование природы – «весна брала свое»: «Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все – деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми, звонкими струйками заливались жаворонки; чибицы то кричали, вясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых ее волнах» (Там же, 205–206).

В этих видах исчезли «его размышления».

«Обряды религии», как называет их автор-повествователь, представлены в романе отчужденно и иронично.

«Родительница его, из фамилии Колязиных, в девицах Agathe, а в генеральшах Агафоклея Кузьминишна Кирсанова, принадлежала к числу «матушек-командирш», носила пышные чепцы и шумные шелковые платья, в церкви подходила первая ко кресту, говорила громко и много, допускала детей утром к ручке, на ночь их благословляла, – словом, жила в свое удовольствие» (Там же, 196).

Автор настойчиво подчеркивает, что и дети, и отцы видимо тяготеют религиозными обрядами.

В ответ на попытку комплимента Аркадия по поводу родительского дома: «А я люблю такие домики, как ваш, старенькие да тепленькие; и запах в них какой-то особенный», – Базаров деланно и саркастично замечает:

«– Лампадным маслом отзывает да донником, – произнес, зевая, Базаров. – А что мух в этих милых домиках... Фа!» (Там же, 322).

В день возвращения в родительский дом Базаров предупреждает Аркадия:

«– Поздравь меня, – воскликнул вдруг Базаров, – сегодня 22-е июня, день моего ангела. Посмотрим, как-то он обо мне печется. Сегодня меня дома ждут, – прибавил он, понизив голос... – Ну, подождают, что за важность!» (Там же, 273).

Аркадий, действительно, ничего не знает о дне ангела своего друга: его именины могли быть 21 января, 12 или 19 февраля, 7 марта, 7 ноября, 13 декабря, но никак не 22 июня. В этот день был день памяти Священномученика Евсевия, епископа Самосатского (380 г.).

Недоразумение возникает, потому что Енюшу (семейное имя) крестили Евсеем. Герой стыдится и таит свое святое имя. Он –

самозванец, сменивший свое «патриархальное» на другое «благородное» и «благозвучное» имя. Тургенев наделил русского нигилиста еще одной неприглядной чертой личности.

Когда Катя Локтева отмечает перемену во влюбленном Аркадии, герою еще трудно признаться, что он проводил тетюшку в церковь по искреннему желанию, он отговаривается:

«Не мог же я отказаться!» (Там же, 364).

В ироничной трактовке автора Павел Петрович, оставшийся в финале романа на жительство в Дрездене, придерживается «славянофильских воззрений», но выражает их странным образом: «он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя» (Там же, 400). Герой живет «тяжело... тяжелей, чем он сам подозревает... Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислонясь в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнет почти незаметно креститься...» (Там же).

Можно лишь гадать, отчего герой крестится «почти незаметно»: то ли от духовной немощи, то ли постыдного забвения, то ли по внешнему понуждению обычая.

Герои романа живут в двух параллельных мирах.

Если для Базарова церковные обряды – «предрассудки», то в углу небольшой, низенькой комнатки Фенечки «горела лампадка перед большим темным образом Николая Чудотворца; крошечное фарфоровое яичко на красной ленте висело на груди святого, прицепленное к сиянию» (Там же, 229).

В светском обществе культурные и образованные герои низводят Бога до фразеологизма, многожды поминают Его имя всуе.

В патриархальной среде и крестятся, и божатся истово и всерьез. Так живут родители Базарова, Тимофеич, отцовский приказчик и бывший дядька будущего нигилиста.

Вот характерный диалог:

«Тимофеич помялся и ничего не отвечал.

– Отец здоров?

– Слава Богу-с.

– И мать?

– И Арина Власьевна, слава тебе Господи.

– Ждут меня небось?

Старичок склонил набок свою крошечную головку.

– Ах, Евгений Васильич, как не ждать-то-с! Верите ли Богу, сердце изныло на родителей на ваших гляючи» (Там же, 288).

Характерен конфликт нигилиста Базарова с патриархальным укладом жизни своих добродетельных родителей.

«– Я думаю: хорошо моим родителям жить на свете! Отец в шестьдесят лет хлопочет, толкует о “паллиативных” средствах, лечит людей, великодушничает с крестьянами – кутит, одним словом; и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими занятиями, ахами да охами, что ей и опомниться некогда; а я...» (Там же, 322).

О молебне по случаю своего приезда Базаров узнает от отца, когда тот кончен, а сына нужно предупредить, что на обеде будет отец Алексей. Василий Иванович был набожен не менее своей жены.

Базаров противится церковным обрядам, но всё ставит на свои места болезнь и смерть героя.

Базаров грубовато упрекает отца:

«А ты, Василий Иванович, тоже, кажется, нюнишь? Ну, коли христианство не помогает, будь философом, стойком, что ли! Ведь ты хвастался, что ты философ?» (Там же, 391).

Отец предлагает сыну исполнить «долг христианина» – исповедаться и причаститься. Тот не отказывается, но откладывает соборование на более поздний срок, который наступил «к вечеру», когда он «впал в совершенное беспамятство»:

«Отец Алексей совершил над ним обряды религии. Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице. Когда же, наконец, он испустил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивановичем обуяло внезапное исступление. “Я говорил, что я возропщу, – хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, – и возропщу, возропщу!” Но Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц. “Так, – рассказывала потом в людской Анфисушка, – рядышком и понурили свои головки, словно овечки в полдень...”» (Там же, 396–397).

Завершается всё смирением перед вечностью и «жизнью бесконечной».

«Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России» (Там же, 401).

Здесь погребен Евсений Базаров. К его могиле часто приходят и молятся родители:

«К ней, из далекой деревушки, часто приходят два уже дряблых старичка – муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде припадут и станут на колени, и долго и горько плачут и долго и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким

словом, пыль смахнут с камня да ветку елки поправят, и снова молятся, и не могут покинуть это место, откуда им как будто ближе до их сына, до воспоминаний о нем...» (Там же).

Изыскан риторический вопрос автора:

«Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна?» (Там же, 402).

Не менее выпретен метафорический ответ, который изрекают «цветы» с «невинными глазами», украшающие могилу героя:

«О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (Там же).

В финале романа свершается торжество художественной правды: в парадигме поэтичного завершения сюжета автор одолевает свои предубеждения, смиряется перед таинственной жизнью природы, народа, перед непознанной тайной России.

Как ни возражают нам оппоненты, русская культура православна. В этом ее сходство и отличие в сравнении с другими христианскими и инославными культурами.

Присутствие Евангелия, а подчас и явление Христа неизбежны в русской словесности. Их следует видеть и замечать.

2010, 2011

Духовная культура языческой Руси была бесписьменной. Вплоть до недавнего времени она сохранялась и развивалась в фольклоре. Крещение явило Древней Руси и письменность, и литературу. Это историческое обстоятельство и знаменательное совпадение определили концепцию, исключительное значение и высокий авторитет русской литературы в духовной жизни народа и государства. Крещение дало идеал и предопределило содержание русской литературы, которое в своих существенных чертах оставалось неизменным в длительном процессе секуляризации и беллетризации того изначального духовного «зерна», из которого произросла русская литература. Само собой разумеется, что в фольклор проникли и со временем усиливались христианские мотивы, литература же многое почерпнула из фольклора.

Генетически русская литература восходила к восточному христианству, а через него к византийской «нелитературе» – христианской Словесности, преобразившей Благой Вестью ветхозаветную мудрость и античную поэзию. Эта коллизия (правда, в условных современных терминах) проанализирована в статье С.С. Аверинцева «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (Противостояние и встреча двух творческих принципов)» (Аверинцев 1971, 206–266).

Русская литература была изначально христианской: она «вышла» из «Нового Завета», из избранных для церковного употребления эпизодов и книг «Ветхого Завета» (первый полный перевод Библии был осуществлен лишь в 1499 г.), и так же, как византийская словесность, она была «нелитературой» – была религией, историей, законом, философией, наукой и лишь потом творением искусства.

«Литература» – пожалуй, наименее удачный термин для определения той сферы духовной деятельности, которая в русской культуре названа этим словом. Латинская *литера*, греческая *грамма* – в русском переводе *буква*, но из этих корней произошли разные слова: *литература*,

грамматика, букварь. Метонимический перенос, давший терминологическое значение слова «литература», условен, но мало ограничиться признанием такого факта – необходимо различать исторические смыслы этого слова. Точнее назвать славянскую, а потом и русскую письменность не *литературой*, не *книжностью*, а *словесностью*, имея в виду, что она образована откровением Слова, которое явлено Крещением Руси, обретением Евангелия, Слова Христова.

На протяжении последних десяти веков у нас была не столько литература, сколько *христианская словесность*. Если мы не будем учитывать этот факт и будем искать, скажем, в словесности первых семи веков только «литературу» (или светскую, мирскую книжность), то в ее состав войдет ограниченный круг произведений, способных или к светскому, или к двойному, церковному и мирскому, бытию (например, Житие, История или Повесть об Александре Невском), а за ее пределами окажется огромная, к сожалению, и сейчас малоизученная, во многом разграбленная и утраченная за последние семьдесят лет высокая христианская словесность, создававшаяся в монастырях и хранившаяся в монастырских библиотеках.

В Киевской Руси, Новгородской республике, Московском царстве «литература» была прежде всего откровением Слова, которое было явлено крещением Руси. Она была письменностью и книжностью с высоким и очень строгим духовным цензом и включала в свой круг лишь то, что отвечало христианским идеям русской культуры. Она была *Словесностью*. Лишь в Новое время (во времена Российской империи) литература стала по преимуществу «искусством слова», сохранив изначальную духовную сущность – христианский идеал древнерусской словесности.

Наиболее полно эта концепция воплотилась в русской литературе XIX века. Она сформулирована в сюжете известного стихотворения Пушкина «Пророк» – в превращении «празднословного» и «лукавого» поэта в пророка, давшего миру Слово («Божественный Глагол»). «Категорический императив» Пушкина: поэт должен быть пророком, поэзия – откровением Слова. Эта идея прошла через всю русскую литературу в ее наиболее значительных проявлениях и мыслилась как ее призвание. Она не только определила духовный пафос художественного подвижничества Достоевского, но и подводила подчас писателей к отречению от литературы (наиболее известные случаи – «отречения» Гоголя и Л. Толстого, в XX веке – отречение поэта-символиста А. Добролюбова).

Признанный духовный мессианизм русской литературы был ее и силой, и слабостью. «Литература» стремилась стать «нелитературой»: в XVIII веке она охотно шла на государственную службу, в XIX веке ста-

ла доминантой общественного сознания, обрета многие социальные и политические функции «утилитарной эстетики», в XX веке многие писатели, в том числе и будущие диссиденты, не устояли перед искушением построить «новый мир», возложить на литературу государственные заботы созидания «всеобщего счастья» и «светлого будущего».

Одно из давних недоразумений советского литературоведения – концепция «критического реализма», объявленного даже «высшей формой досоциалистического искусства». Этот ситуативный термин М. Горького в его рассуждениях о социалистическом реализме стараниями многих литературоведов не только обрел «хрестоматийный глянec», но и стал характеристикой целого периода развития русской литературы, ее «золотого века».

Неправомерно противопоставлять русскую и советскую литературу по принципу «отрицание/утверждение», как это делал в свое время М. Горький. Русская классика была литературой идей и великого идеала. Ее содержание – отрицание во имя утверждения. Отрицание и утверждение – неотъемлемое свойство любого полноценного анализа. Их «меру» (а нередко и гармонию) определяет идеал художника. Собственно, идеал и устанавливает «взгляд» писателя, его «точку зрения» и «авторскую позицию», что в конечном счете обуславливает степень и глубину понимающего проникновения писателя в предмет изображения. Чем значительнее эстетический идеал, тем сильнее поэтический дар писателя, тем богаче он в выборе художественных средств воплощения своего идеала.

По своему эстетическому значению советская литература уступает русской классике – Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Толстому, Чехову. Причина – искажение идеала, утрата или ослабление общечеловеческих ценностей в течение длительного периода развития советской литературы. Только в тридцатые и сороковые годы можно было всерьез говорить, верить и убеждать других, что писатель, овладевший «диалектико-материалистическим методом» творчества, выше Гоголя, Достоевского и Толстого, а каждому школьнику вменялось на уроках литературы разбирать их ошибки – объяснять, в чем они заблуждались. Безнаказанно для литературы такие «уроки» классики не проходят, они до сих пор сказываются на нравственном состоянии общества.

Мы редко соотносим пушкинские стихи с нашим трагическим послепушкинским опытом:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Многие ли писатели, в том числе и увенчанные лаврами классики советской литературы, могли бы оценить свое творчество этими пушкинскими стихами? Многие ли из них «славили свободу»? Славили кого и что угодно, но не свободу; лишь немногие сохранили верность этой пушкинской заповеди. Этой установке противостояла другая заповедь, ставшая заглавием статьи М. Горького: «Если враг не сдается – его уничтожают». И уничтожали не только несдавшихся, но и поверженных, не столько врагов, сколько неврагов. Отношение к «падшим» в нашей истории XX века было самым немилосердным.

Пушкинское четверостишие было одним из означений главного, существенного в русской словесности – того, что утратила и ныне мучительно восстанавливает современная литература.

Великой делает литературу великий идеал.

Такой идеал был у русских классиков. Его отвергли в советской литературе, пытались подменить коммунистической идеологией, но эта иллюзия уже через полвека обнаружила свою несостоятельность.

Сейчас налицо кризис современной литературы. Он заметен по многим признакам: молчат именитые; затрудненное развитие гласности (от гласности к свободе слова, от свободы слова к свободе дела) зачастую идет по горизонтали, а не по вертикали; много новых имен, но нет художественных открытий. Современный литературный процесс определяет «забытая» и «возвращенная» литература. Это сложный и противоречивый процесс. Положительно оценивая его, я не хотел бы впасть в преувеличение и переоценить эстетическое значение этого явления. Читатель узнает то, что было давно известно и уже забыто в западном мире. Немногое стало достоянием литературы – это все-таки процесс читателя, а не литературы. Современный читатель узнает то, что должно или во многом было известно и самим писателям, и критикам, и литературоведам. Меняется общественное сознание, но как литературные явления они состоялись давно, в другую историческую и художественную эпоху.

Сейчас время публицистики, а не эпоха шедевров, как, может быть, того хотелось бы. Именно публицистика дает сегодня наиболее полное и адекватное выражение бурного процесса политизации искусства, философии, науки – противоречивых идей и переходных форм времени.

Литература меняет свою сущность и функции. Она перестает быть «частью общепролетарского дела», «колесиком» и «винтиком» в государственной машине. О том, что опасность превращения литературы в административную инстанцию была уже в 1921 году, предупреждал в своей пророческой футурологической статье «Я боюсь» Е. Замятин, заметивший, что писатель обстоятельствами самой жизни постепенно превращается в чиновника: «Писатель, который не может стать

юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни – в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во “Всемирной литературе”, несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить – жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, – Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре “Ревизора”, Тургеневу каждые два месяца по трое “Отцов и детей”, Чехову – в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие цифры». Уже в 1921 году, когда можно было говорить не в пример больше и свободнее, чем позже, Е. Замятин с тревогой писал о будущем литературы в русской революции: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» (Замятин 1988, 411, 412.). История подтвердила самые мрачные прогнозы Замятина.

Статья Е. Замятина наглядно демонстрирует и достоинства, и проблемы футурологических исследований – условность прогнозов: «если... то». Анализ Е. Замятина оказался точен, прогноз почти на семьдесят лет верен. Конечно, можно возразить, что у русской литературы было не только великое прошлое, но и достойное настоящее (и можно назвать много произведений, авторы которых не молчали, хотя не всегда и вовремя издавались, – ныне это «забытая» и «возвращенная» литература), но эта линия развития литературы существовала и проявлялась вопреки установкам, проработкам и известным постановлениям, призывавшим литературу на службу классовой борьбе (резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы») или «задачам социалистического строительства» (постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»), так что вполне логично, что литература в это время стала частью уже «партийного дела» – средством пропаганды и агитации.

В заглавии одной из статей Д.С. Лихачев сформулировал задачу изучения будущего литературы («Будущее литературы как предмет изучения»). Смысл подобных исследований – «выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствуется и расширяет свои художественные возможности» (Лихачев 1985, 168). Д.С. Лихачев выделяет восемь «линий» развития и совершенствования художественных возможностей: 1) постепенное снижение прямо-

линейной условности, 2) возрастание организованности, 3) возрастание личностного начала, 4) увеличение «сектора свободы», 5) расширение социальной среды, 6) рост гуманистического начала, 7) расширение мирового опыта и 8) расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения. Изучать эти тенденции необходимо в контексте мировой литературы и тысячелетней истории русской литературы: «Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее... Наша современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX века, а в перспективе всемирно-исторического развития литературы» (Лихачев 1985, 202).

Футурологические аспекты слабо представлены в современном литературоведении. Между тем будущее литературы может быть предметом литературоведческих исследований – в частности, одним из разделов теории литературы. Необходимы и футурология литературы, и футурологические аспекты в литературно-критических исследованиях.

Будущее литературы гипотетично. С какой степенью достоверности можно изучать то, чего нет, но лишь возможно, что будет? Не все можно угадать. Искусство зачастую непредсказуемо, особенно «новое слово» – художественные открытия гения, а ведь именно они определяют современный и будущий уровень развития литературы. В отличие от дельфийских оракулов, футурология может предсказывать не то, что будет, а только то, что может быть при известных условиях. Футурология литературы может прогнозировать будущее значение современных тенденций литературного процесса. Она должна учитывать различные динамические модели развития литературы и сознавать условность своих прогнозов.

У современной литературы есть несколько возможных путей выхода из кризиса, вызванного изменением функций литературы в условиях общего кризиса административной системы.

Прежде всего (и это путь без выбора) литература должна стать *литературой* – стать «искусством слова». Это достойный удел, но им не исчерпывается то значение, которое в течение последнего тысячелетия имела в России литература. Можно ждать «новое слово» в искусстве, но, как известно, художественные открытия всегда неожиданны и случаются довольно редко. Поэтому более прагматичен другой расчет: русская литература будет активно восстанавливать утраченные традиции. Собственно, это уже происходит: «забытая» и «возвращенная» литература восполняет пропущенные звенья единой цепи мирового художественного процесса.

Первое «звено» – восстановление эстетического опыта начала XX в. Он явно недооценивается: в отличие от «золотого» XIX в. русской литературы он назван «серебряным веком».

Важную роль в литературном процессе XVIII–XX вв. в играла коллизия «поэзии» и «прозы». В русской литературе «эпохи поэзии» часто сменяются «эпохами прозы». Такими поэтическими эпохами, на смену которым приходила проза, были XVIII век вплоть до двадцатых годов XIX в., «рубеж веков» вплоть до двадцатых годов XX в., середина 50–60-х годов в советской литературе. «Золотой век» был триумфом прозы и романа. Но начинался он из поэтического XVIII в., и именно поэты Пушкин и Лермонтов завершили этот переход от поэзии к прозе. «Рубеж веков» был триумфом поэзии, одухотворенной русской прозой XIX в. Это был грандиозный эстетический эксперимент художественного преображения мира и России – преображения поэзией. Он явил в искусстве эстетическое разнообразие и духовное богатство жизни. Насильственно прерванный в двадцатые годы, он сохраняет нереализованные в искусстве художественные возможности. Восстановление этого эстетического опыта устраняет одну существенную границу в истории русской литературы, разделяющую ее на «дореволюционную» и «советскую».

Второе «звено» (и даже не «звено», а «замок» цепи) – восстановление идеала русской литературы, в связи с чем неминуемо обращение к художественному опыту XIX века, когда «литературу» не случайно предпочитали называть «словесностью». Этот путь – своего рода «сверхзадача» современного литературного процесса: восстановив духовные традиции, литература должна стать не только литературой, но и словесностью; она может стать той Словесностью, которой изначально была русская литература – Откровением того Слова, которое, по Иоанну Богослову, дало начало и смысл миру.

В конечном же счете все зависит от того, какой выбор предпочтут сами писатели.

1991

Post scriptum:

Статья была написана на основе доклада, представленного на IV Международном конгрессе советских и восточноевропейских исследований (Лидс, Великобритания, 1990), опубликована в 1991 г.

Эти гипотетические рассуждения о будущем русской словесности – еще одно доказательство условности любых прогнозов. В последние двадцать лет мы оказались без выбора: дикий «допотопный» капитализм уничтожил книжный рынок, страна осталась без литературы, писатели без читателей.

В написанной истории русской литературы есть немало недоразумений, и самое большое – непонимание ее духовной сущности. За последнее столетие много сказано о национальном своеобразии русской литературы, но не сказано убедительно главное: *русская литература была христианской*. Это утверждение можно было бы принять за аксиому, но, к сожалению, приходится доказывать очевидное.

О христианском характере русской литературы молчало и не могло не молчать по идеологическим причинам советское литературоведение: немногие молчали по запрету, большинство – по неведению. Но молчали и те, кто был свободен и мог сказать. Помимо конфессиональных различий, вызывающих своеобразную невосприимчивость и, если хотите, эстетическую «глухоту», есть и психологический аспект проблемы: молчание заразительно. Когда молчат все, возникает ощущение, будто нет и явления.

Если верить школьным и университетским учебникам, то русская литература всех веков была озабочена государственными деяниями, а последние два века только и делала, что готовила и осуществляла революцию. История литературы представала в этих учебниках как история государства, история общества, развития общественной идеологии, марксистской борьбы классов, политической борьбы. Примерами все можно доказать – было и это, но в целом русская литература имела иной характер.

Со всей определенностью необходимо заявить: *нужна новая концепция русской литературы*, которая учитывала бы ее подлинные национальные и духовные истоки и традиции.

Есть народы, у которых письменность и литература появились задолго до принятия, а то и возникновения христианства. Так, не только христианский мир, но и человечество многим обязано античной литературе – греческой и латинской.

Есть народы, а это китайцы, индийцы, евреи, японцы, которые не приняли христианство тем не менее имеют древнюю и богатую литературу.

Два народа, евреи и греки, дали христианскому миру Священное Писание – Ветхий и Новый Завет. И не случайно первой книгой многих народов, принявших христианство, в том числе и славян, стало Евангелие.

У многих народов литература появилась позже принятия христианства.

Не так в России.

Кирилл и Мефодий дали славянам не только письменность, предназначили ее для выражения Слова Христова, но и перевели на церковнославянский язык необходимые для богослужения книги, и в первую очередь, Евангелие, Апостол, Псалтырь.

За последнее и пока единственное тысячелетие существования *словесности* в России возник оригинальный «евангельский текст», в создании которого участвовали многие, если не все поэты, прозаики, философы.

Уже изначально в «евангельский текст» вошли и новозаветные, и ветхозаветные произведения. Из Ветхого Завета христианство восприняло любовь к единому Богу-Творцу и сделало своим жанром псалмы, усвоило библейскую премудрость и ввело в круг обязательного чтения Притчи царя Соломона, признало Священную историю Моисеева Пятикнижия – историю творения Богом мира и его последующего со-творения людьми.

«Евангельский текст» – научная метафора. Она включает в себя не только евангельские цитаты, реминисценции, мотивы, но и книги Бытия, притчи царя Соломона, псалтырь, книгу Иова – словом, все, что сопутствовало Евангелию в повседневной и праздничной церковной жизни. Но этот «текст» не только в метафорическом, переносном, но и в прямом значении до сих пор не выделен в русской словесности.

Когда-то им не интересовались особо, потому что для одних это было настолько привычно, что не замечалось, – знакомое не узнается. Для других модное поветрие «нигилизм» затронуло все сферы духовной жизни, проникло в религиозное сознание – и отрицание тем более бесплодно. В советские времена заниматься этим было запрещено цензурой, упразднившей не только тему и проблематику подобных исследований, но и заглавное написание слов Бог и другой религиозной и церковной лексики. Достаточно сказать, что это нанесло заметный ущерб советской текстологии: сейчас нет ни одного авторитетного издания русской классики, включая академические собрания сочинений Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Чехова.

Русская словесность долго сохраняла сакральность тем Бога, Христа и Церкви в мирском обсуждении, и на страже этого стояли нормы церковной и народной этики, нарушенные Никоновской реформой, которая вызвала не только взрыв церковной публицистики, но и дала мощный толчок процессу секуляризации христианской культуры. Начиная с XVIII века, когда у нас в полном смысле этого слова появилась светская словесность, Бог, Христос, христианство стали литературными темами. И первой проявила этот новый подход русская поэзия, которая сложила свою хвалу Богу.

О Божием величестве пел Михайло Ломоносов в своих знаменитых одах (Утреннем и Вечернем размышлениях), но кто проник в его восторженные слова, кто дал ответы на его бесстрашные вопросы?

Духовная поэзия стала призванием многих, почти всех поэтов XVIII века – и прежде всего гениального Державина, создавшего не только оду «Бог», но и оду «Христос», не издававшиеся в советские времена духовные стихи.

Духовная поэзия XVIII века не была сугубо русским явлением. Это примечательная особенность всей европейской поэзии, поэтому не случайно русские поэты переводили не только библейские псалмы, но и образцы христианской поэзии английских и немецких пасторов, и примечательно, что этому сотворчеству не мешали конфессиональные проблемы. Сейчас в критике чаще всего говорят о пантеизме этих поэтов, хотя точнее было бы вести речь о христианской поэзии.

Не выделен «евангельский текст» в творчестве многих классиков русской литературы, даже у Достоевского; не прочитаны как христианские поэты даже Тютчев и Фет, не говоря уже о Жуковском, Вяземском, Языкове, Хомякове, Случевском, Константине Романове и многих-многих других. Это в полной мере относится к христианской поэзии А. Блока, М. Волошина, Б. Пастернака, А. Ахматовой. И конечно, полнее всего христианский характер раскрылся в литературе русского зарубежья, которая жила памятью былой христианской России, лелеяла исторический образ Святой Руси.

Сказав *Аз*, назовем и *Буки*, чтобы из них сложилось еще одно «слово» – еще одна азбучная истина: *русская литература была не только христианской, но и православной*. На это обращают еще меньше внимания, чем на христианское значение русской словесности.

Разделение единой христианской Церкви на Западную и Восточную, начавшееся в 1054 году и завершившееся в 1204 году падением Константинополя, имело свои не всегда очевидные для современного читателя русской литературы последствия. Более определенно выразился византийский характер русского православия. Великая греческая христианская словесность, возникшая на почве античной

поэзии и ветхозаветной мудрости, образовала русское национальное самосознание. Православие не только признало лишь первые семь из двадцати одного вселенского собора, но и сохранило сложившийся к тому времени христианский календарь: установило главным праздником («праздником праздников, торжеством из торжеств») Пасху, а не Рождество, как в Западной церкви; отмечает двенадцатые праздники, в том числе Сретение Господа Симеоном, Преображение Господне и День Воздвижения Креста Господня. Они усилили в православии искупительную и страдательную роль Христа и их церковное значение. Идеи преображения, страдания, искупления и спасения стали характерными идеями русского религиозного менталитета.

Среди различных дисциплин, которые начинаются словом *этно-*, явно не хватает еще одной – *этнопоэтики*, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае – что делает русскую литературу русской. Чтобы понять то, что говорили своим читателям русские поэты и прозаики, нужно знать православие. Православный церковный быт был естественным образом жизни русского человека и литературных героев, он определял жизнь не только верующего большинства, но и атеистического меньшинства русского общества; православно-христианским оказывался и художественный хронотоп даже тех произведений русской литературы, в которых он не был сознательно задан автором.

Русские писатели охотно крестили своих литературных героев, давая им неслучайные христианские имена и фамилии. Символический смысл их имен не всегда очевиден читателю, нетвердо знающему общехристианские и православные святцы.

Православие ввело своих святых и осталось верным Юлианскому календарю. Так, действие романа «Идиот» начинается в среду 27 ноября. Накануне 26-го был осенний Юрьев день, введенный Владимиром Мономахом. Общехристианским днем Святого Георгия является весенний Юрьев день. В эти весенние и осенние дни (неделю до и неделю после) русские крестьяне имели право менять своих хозяев – переходить от одного к другому. Этот обычай держался до конца XVI в. Конечно же, не случайно уход Настасьи Филипповны от Тоцкого приурочен к этому дню и скандально объявлен в день ее рождения.

Великие праздники в Православии – Преображение и Воздвижение Креста Господня.

Действие романа «Бесы» приурочено к 14 сентября, к Крестовоздвиженскому празднику, что сразу обращает внимание на символический смысл фамилии героя «Бесов» Ставрогина (stavros –

по-гречески *крест*). Именно в этот день мог начаться, но не состоялся искупительный подвиг великого грешника.

В пасхальном рассказе Достоевского «Мужик Марей», действие которого происходит на «второй день светлого праздника», герою припомнился случай, бывший с ним в начале августа, а это время православного Преображения. Этот случай, в котором, по словам Достоевского, «может быть», принял участие Бог, был для Достоевского своего рода почвенническим «символом веры».

Идея Преображения – одна из глубоких православных идей. В жизни Христа был день, когда он с учениками взшел на гору Фавор и «преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Матф. VIII, 1–2). «Сын Человеческий» открыл ученикам, что Он – «Сын Бога Живаго». Этот день – по стихам Юрия Живаго из пастернаковского романа, «Шестое августа по-старому, Преображение Господне». И это очевидная подсказка, кто доктор Живаго, откуда у него такая редкая фамилия, что стоит за его гамлетовской нерешительностью. В этом символический смысл евангельских сюжетов стихов героя: «На Страстной» (Пасха), «Август» (Преображение), «Рождественская звезда» (Рождество), «Чудо» с категорическим утверждением: «Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог», «Дурные дни», две «Магдалины» и «Гефсиманский сад» с пророчеством:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

В имени, отчестве и фамилии героя (Юрий Андреевич Живаго) есть и иные символические смыслы: Юрий – Георгий Победоносец – победитель змея (и зла) – символ русской государственности – эмблема Москвы; Андреевич – Андрей Первозванный – один из 12 апостолов Христа, по преданию, доходивший после его распятия с проповедью до языческого Киева.

Случайно или нет то, что русское эстетическое сознание оказалось неспособным создать образ Злого Духа, достойный гетевского Мефистофеля? Русский демон – странное существо. Он не зол, а «зlobен», а подчас и просто незлобив в своей незадачливости. Неудачливы и смешны черты Гоголя, сказочные бесы Пушкина. Не вышел чином, чем обидел героя, черт Ивана Карамазова. Пушкинский Демон, «дух отрицанья, дух сомненья», готов признать идеал и правоту Ангела: «Не все я в небе ненавидел, Не все я в мире от-

рицал». Даже дерзновенный лермонтовский Демон готов примириться с Небом, ему наскучило зло, он готов признать силу любви. И почему позже русский бес выродился в «мелкого беса»? Почему вопреки служению Воланд творит добро, помогая Мастеру, создавшему роман о Христе? Не потому ли, что в истории православия не было инквизиции и христианское отношение к человеку проявилось и в отношении к Злому Духу? Не здесь ли разгадка мученической судьбы русской православной церкви в годы гражданской войны и в двадцатые-тридцатые годы? Впрочем, Достоевский говорил и не раз доказывал в своих произведениях, что смирение – великая сила, и история подтвердила правоту этих слов.

В отношении к христианству русская литература была неизменна, хотя были и антихристианские писатели, и таких было много в советской литературе. Их отрицание Христа и христианства не было последовательным и однозначным, но четко декларированным в двадцатые-пятидесятые годы. Впрочем, пройдя эпоху классовой борьбы и ожесточение социалистического строительства, и советская литература обнаруживала глубокую связь с предшествующей традицией, назвав многое из христианского идеала общечеловеческими и гуманистическими ценностями. И, пожалуй, самое главное: и в советской литературе были христианские писатели – назову самых знаменитых: Борис Пастернак, Анна Ахматова, Александр Солженицын. И хотя их и объявляли антисоветскими писателями, отлучить их от русской литературы оказалось невозможным. В том, что писали Горький, Фадеев, Маяковский, Шолохов и другие, была своя правда, но правда историческая – она в прошлом, будущее за иной заповеданной правдой.

Сейчас литература пребывает в жестоком кризисе. Не все писатели его переживут, но у русской словесности глубокие тысячелетние корни и лежат они в христианской православной культуре, а это значит, что у нее всегда есть возможность воскреснуть и преобразиться.

Русская литература была христианской. Вопреки историческим обстоятельствам, она оставалась ею и в советские времена. Надеюсь, это ее будущее.

Христианство оказало глубокое воздействие на мировую литературу. Во многих произведениях нашли свое художественное воплощение и события Священной истории, и память о них – церковные праздники. Их перечень различен у православных, католиков, протестантов; кроме общехристианских – у многих народов есть свои святые, и храмы, и праздники в их честь, но у всех есть Рождество, Пасха, Троица, Вознесение.

В западных христианских церквях главным праздником стало Рождество, в Православии – Пасха. Литературное значение Рождества давно признано и писателями, и читателями: есть свой круг авторов и есть жанр «рождественского рассказа». У нас его часто смешивают со «святочным рассказом», хотя очевидно, что это не одно и то же, тем более что исконно западноевропейский «рождественский рассказ» и русский «святочный рассказ» говорят о разном: один – о христианских заповедях и добродетелях, другой – об испытании человека Злым Духом. Хронологическое совпадение – а оба жанра приурочены к Рождеству – имело свои последствия: русский святочный рассказ усвоил кое-что из «рождественского» (Душечкина, Баран 1993, 16–25), но их национальная и конфессиональная почва различна.

Так же и Пасха, праздник в честь воскресения Христа из мертвых. В Православии – это праздник праздников, торжество из торжеств.

Многим памятливы слова Гоголя о том, как по-разному празднуется «Светлое воскресение» у нас и в «чужой стороне»: «В русском человеке есть особенное участие к празднику Светлого Воскресения. Он это чувствует живее, если ему случится быть в чужой земле. Видя, как повсюду в других странах день этот почти не отличен от других дней, – те же всегдашние занятия, та же вседневная жизнь, то же будничное выражение в лицах, – он чувствует грусть и обращается невольно к России» (Г14, 8; 409–410). Впрочем, взгляд сатирика трезв,

и, не раз подмечая признаки суетливого честолюбия и тщеславия, Гоголь отмечает: «День этот есть тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого, не исключив из него человека» (Там же, 411). Многое из сказанного тогда Гоголем, в том числе и то, что сказано в назидание русскому человеку девятнадцатого столетия, сегодня звучит как утешение – и нам остались вопросы и ответы русского гения:

«Отчего же одному русскому еще кажется, что праздник этот празднуется, как следует, и празднуется так в одной его земле? Мечта ли это? Но зачем же эта мечта не приходит ни к одному другому, кроме русского? Что, значит, в самом деле, что самый праздник исчез, а видимые признаки его так ясно носят по лицу земли нашей: раздаются слова: “Христос воскрес!” – и поцелуй, и всякий раз также торжественно выступает святая полночь, и гулы всезвонных колоколов гудят и гудят по сей земле, точно как бы будят нас! Где носят так очевидно признаки, там не даром носят; где будят, там разбудят. Не умирают те обычаи, которым определено быть вечными. Умирают в букве, но оживают в духе. Померкают временно, умирают в пустых и выветрившихся толпах, но воскресают с новой силой в избранных, затем, чтобы в сильнейшем свете от них разлиться по всему миру. Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено Самим Христом. Разнесется звонкими струнами поэтов, развозвестится благоухающими устами святителей, вспыхнет померкнувшее – праздник Светлого Воскресения воспразднуется, как следует, прежде у нас, чем у других народов! На чем основываясь, на каких опираясь данных, заключенных в сердцах наших, можем сказать это? Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? никого мы не лучше, а жизни еще неустроенней и беспорядочней всех их. “Хуже мы всех прочих”, – вот что мы должны всегда говорить о себе. Но есть в нашей природе то, что нам пророчит это» (Там же, 416–417).

И Гоголь объясняет смысл своего пророчества:

«Что есть много в коренной природе нашей, нами позабытой, близкого закону Христа – доказательство тому уже то, что без меча пришел к нам Христос, и приготовленная земля сердец наших призывала сама собой Его слово; что есть уже начало братства Христова в самой нашей славянской природе, и поворот людей было у нас родней даже и кровного братства; что еще нет у нас непримиримой ненависти сословия противу сословия и тех озлобленных партий, какие водятся в Европе и которые поставляют препятствие непреодолимое к соединению людей и братской любви между ними; что есть, наконец, у нас отвага, никому несродная, и если предстанет нам всем

какое-нибудь дело, решительно невозможное ни для какого другого народа, хотя бы даже, например, сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши, все позорящее высокую природу человека, то с болью собственного тела, не пожалев себя, как в двенадцатом году, не пожалев имуществ, жгли дома свои и земные достатки, так рванется у нас все сбрасывать с себя позорящее и пятнающее нас, ни одна душа не отстанет от другой, и в такие минуты всякие ссоры, ненависти, вражды – все бывает позабыто, брат повиснет на груди у брата, и вся Россия – один человек. Вот на чем основываясь, можно сказать, что праздник Воскресения Христова воспризднуется прежде у нас, чем у других. И твердо говорит мне это душа моя; и это не мысль выдуманная в голове. Такие мысли не выдумываются. Внушением Божиим порождаются они разом в сердцах многих людей, друг друга не видавших, живущих на разных концах земли, и в одно время, как бы из одних уст, изглашаются. Знаю я твердо, что не один человек в России, хотя я его и не знаю, твердо верит тому и говорит: “У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспризднуется Светлое Воскресение Христова!”» (Там же, 417–418).

Гоголю как никому другому удалось связать Пасху с национальным характером русского народа, прошлой и будущей историей России. Он определил эстетическое значение этого праздника в русской жизни и тем самым предопределил его возможный художественный смысл в русской литературе.

Пасха получала разное художественное значение в русской литературе. Поэты чаще всего писали и рассуждали о последних событиях земной жизни Христа, обращались к темам и образам четырех Евангелий. Существует огромная, во многом пока не собранная поэтическая антология пасхальных стихотворений, в создании которой участвовали почти *все* русские поэты. С этой точки зрения русская поэзия еще не прочитана. Много не переиздавалось в советские времена, но многое и не узно. Так, пасхальный смысл имеет стихотворение Ф. Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла», в котором речь идет не об одиночестве, а о богооставленности человека в ночь, когда умер Бог,

И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.
На самого себя покинут он –
Упразднен ум и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...

Часто Пасха была условной весенней датой: без указания на конкретный год переходящий праздник не мог быть точной датой. Иногда это примета православного быта русского человека, его образа жизни. Однако духовная природа этого великого христианского праздника такова, что уже само обращение к нему писателей в своем творчестве зачастую увлекало их на решение таких задач, которые были бы достойны этого праздника. И условной дате, и описанию праздника придавалось иное более серьезное и глубокое, подчас символическое значение.

Конечно же, не случайно «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя завершаются главой «Светлое воскресение» – это финальное обобщение смысла непонятой и отвергнутой книги Гоголя. Вторым том «Мертвых душ» горел дважды – дважды писатель отверг написанное, посчитав, что он не справился с продолжением своей «поэмы». Вполне возможно, что так и было: ему не удалось воскресить «мертвые души» своих героев; но идея воскрешения русского человека и России стала пасхальным сюжетом его «Выбранных мест». Художественная сверхзадача второго тома «Мертвых душ» была решена в проповеднической публицистике «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Пасха стала ключевыми эпизодами в произведениях одного из многих критиков великой книги Гоголя – у Достоевского. Правда, за этим проникновением в православный смысл Пасхи стоял каторжный духовный опыт писателя, о котором он поведал в «Записках из Мертвого Дома». Символическое значение праздника возникает в романах «Униженные и Оскорбленные», «Преступление и Наказание», «Идиот», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

Не случайно и то, что раскаяние охватило Порфирия Владимыча (Иудушку) Головлева в конце Страстной недели. «Совесть пробудилась, но бесплодно» (Салтыков-Щедрин 13; 257), – заметил по этому поводу автор. Прозрение вывело «истого идолопоклонника», каким был в своей вере Порфирий Владимыч, в Великую Субботу на дорогу, «на могилку к покойнице матушке проситься». Наутро возле дороги нашли «закоченевший труп головлевского барина»: Светлое Воскресение не наступило – воскрешения героя не произошло.

Пасха сохраняла свой христианский смысл даже при сложных отношениях писателя с церковью. Л. Толстой в «Исповеди» откровенно поведал свои сомнения насчет веры и открыл читателю свой конфликт с православной церковью. Как и многие люди его круга, он был равнодушен к церковной жизни, исполнял обряды православной церкви, не вникая в их сокровенный смысл. Рассказывая о своих чувствах по поводу «празднования главных праздников», Толстой писал: «Помнить день субботний, т. е. посвятить один день на обращение

Богу, мне было понятно. Но главный праздник был воспоминание о событии воскресения, действительность которого я не мог себе представить и понять. И этим именем воскресенья назывался еженедельно празднуемый день. И в эти дни совершалось таинство евхаристии, которое было мне совершенно непонятно. Остальные все двенадцать праздников, кроме Рождества, были воспоминания о чудесах, о том, о чем я старался не думать, чтобы не отрицать: Вознесенье, Пятидесятница, Богоявление, Покров и т. д. При праздновании этих праздников, чувствуя, что приписывается важность тому самому, что для меня составляет самую обратную важность, я или придумывал успокоивавшие меня объяснения, или закрывал глаза, чтобы не видеть того, что соблазняет меня» (Т22, 16, 157).

Эти сомнения и отпадение писателя от Церкви нашли свое выражение в концепции ряда его произведений. Например, в романе «Воскресение» постыдный грех с Катюшей Масловой Нехлюдов совершил именно на Пасху – праздник не остановил его и не просветлил его душу. Евгений Иртeneв женился на Красную горку и «начинает новую жизнь», но позже через два года в Троицу он почувствовал, как «вдруг страстная похоть обожгла его, как рукойхватила за сердце» (Т22, 12; 225, 235; ср. 228–241), сделав жизнь невыносимой мукой (повесть «Дьявол»). Монашеское служение не уберегло отца Сергия от падения в праздник Преполовления (повесть «Отец Сергей»).

В то же время и название, и сюжет романа «Воскресение» безусловно пасхальны. «Знание веры», которое Толстой искал и обрел от мужика, проявилось во многих его произведениях (в том числе и в рассказе «После бала»), и это было выражением дорогого ему народного христианского взгляда на мир, Россию, человека. Став внецерковным человеком, Л. Толстой остался все же христианином.

Замечательны пасхальные эпизоды в удивительной книге И. Шмелева «Лето Господне», в гениальном поэтическом цикле из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» («Чудо», «Дурные дни», две «Магдалины», «Гефсиманский сад»).

Пасха дала русской литературе больше чем образы, мотивы, сюжеты, эпизоды – она дала жанр *пасхального рассказа*.

Судя по всему, жанр возник спонтанно – и у него было много начал. Пасхальный рассказ был неизбежен в русской литературе.

Одним из первых провозвестников этого жанра был А.С. Хомяков, который, как установил это В.А. Кошелев, в 1844 году перевел на русский язык «Рождественскую песнь в прозе» Чарльза Дикенса и издал анонимно под новым характерным заглавием «Светлое Христово Воскресенье. Повесть для детей», перевод имел успех и был дважды переиздан в журналах в следующем году (Хомяков 1991, 81–105).

В английской литературе «Рождественская песнь в прозе» Дикенса дала жанр «рождественского рассказа» (Там же, 82–83). В русской литературе «Рождественская песнь в прозе» создала некоторые жанровые затруднения переводчиков: первый перевод вышел в журнале «Репертуар и Пантеон» и назывался «Святочные видения» – неизвестный русской литературе жанр был отнесен к «святочным рассказам»; Хомяков вышел из затруднения иначе – он создал новый в русской литературе жанр *пасхальной повести*.

Сохранив многое от оригинала, Хомяков сделал английскую «Рождественскую песнь в прозе» *русской*: перенес место действия в Россию, дал героям русские имена, подробно разработал русский «колорит», но главное – заменил Рождество Пасхой, что изменило смысл повести. Как отмечает В.А. Кошелев, «Пасха, праздник искупления, предрасположена к морали гораздо больше, чем Рождество» (Там же, 83). Пасхальное время, говоря словами переложения Хомякова, «связано со всем, что есть святого в нашей вере. Это одно время в круглом году, когда каждый готов открыть другому всю свою душу, когда недруги готовы снова подать друг другу руку и забыть все прошедшее и когда все люди, высшие и низшие, равно чувствуют себя братьями в одном общем светлом торжестве!» (Там же, 85); когда «нет той христианской души на земле, которая бы не радовалась и не приветствовала своего воскресшего Спасителя» (Там же, 91). После чудесного перерождения скряга Петр Скруг замечает, «что его душа теперь несла в себе светлую радужную улыбку и кроткое любящее чувство ко всему, что только дышит и движется на великом Божьем мире» (Там же, 104).

Замена Рождества на Пасху преобразила жанр: английская «A Christmas carol in prose» стала русской пасхальной повестью «Светлое Христово Воскресенье», в которой герои живут не только в Петербурге и в России, но и в православном мире русской жизни: радостно празднуют Пасху, красят яйца, разговляются пасхальным куличом, христуются – а те, кому только сейчас открывается истинный духовный смысл праздника, уже не могут не жить *по-христиански*.

Провозвестником жанра пасхального рассказа был и Достоевский, у которого этот жанр возник в пасхальных эпизодах его романов. Впервые он представлен рассказом Нелли в «Униженных и Оскорбленных», затем первым сном Раскольникова об избиении и убийстве «лошадки», эпизодом предсмертного сна Свидригайлова о девочке-самоубийце, рассказом Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, «Мужиком Мареем» из «Дневника Писателя», рассказами из «Жития старца Зосимы» в «Братьях Карамазовых».

Нелли в «Униженных и Оскорбленных» рассказывает историю вражды и гибели непримиримых в ссоре ее родных накануне Пасхи,

укоря другого непримиримого в своих обидах старика Ихменева словами: «Послезавтра Христос воскрес, все целуются и обнимаются, все мирятся, все вины прощаются... Я ведь знаю... Только вы один, вы... у! жестокий! Подите прочь!» (Д18, 4; 219). В романе этот эпизод представлен в форме диалога. Позже, в 1879 г., Достоевский извлек его и переделал в рассказ для чтения на литературном вечере. Для этого он перевел диалог в монолог, и эпизод в романе предстал во время чтения самостоятельным жанром, в данном случае пасхальным рассказом.

Как самостоятельный жанр выделен в романе «Подросток» рассказ Макара Долгорукого о спасении души изверга и великого грешника купца Скотобойникова, причем этот пасхальный рассказ представлен автором романа с такими характеристиками рассказчика, из которых следует, что Макар Долгорукий «несколько художник, много своих слов, но есть и не свои. Несколько хром в логическом изложении, подчас очень отвлечен; с порывами сентиментальности, но совершенно народной или, лучше сказать, с порывами того самого общенародного умиления, которое так широко вносит народ наш в свое религиозное чувство», в его рассказах есть «чистосердечие и незлобивость», «нравоучения какого-нибудь или общего направления нельзя было выжать, разве то, что все более или менее были умилительны» (Д18, 10; 282). Это характерные стилистические признаки поэтики не только данного пасхального рассказа или пасхальных рассказов Достоевского (аналогично поданы, в частности, пасхальные рассказы старца Зосимы о брате Маркеле и «таинственном посетителе» в «Братьях Карамазовых»), но и жанра вообще. Одно из высших проявлений жанра пасхального рассказа – «Мужик Марей» из «Дневника Писателя».

Пасхальный рассказ связан с праздниками всего Пасхального цикла от Великого поста до Троицы и Духова дня, а это прежде всего – назову главные – Великий пост, Страстная и Святая недели, Пасха, Вознесение, Троица, Духов день. Пасхальный рассказ назидателен – он учит добру и Христовой любви; он призван напомнить читателю евангельские истины. Его сюжеты – «духовное проникновение», «нравственное перерождение человека», прощение во имя спасения души, воскрешение «мертвых душ», «восстановление» человека. Два из трех названных признаков обязательны: приуроченность времени действия к Пасхальному циклу праздников и «душе-спасительное» содержание. Иначе без этих ограничений если не все, то многое в русской литературе окажется пасхальным. Оба жанровых критерия важны не сами по себе, а в их взаимосвязи. Немало рассказов, приуроченных к Пасхе, не являются пасхальными именно по своему содержанию.

История пасхального рассказа пока не написана, но с 80-х годов XIX века пасхальный рассказ встречается практически у всех сколько-нибудь значительных рассказчиков.

В это время пасхальный рассказ стал массовым жанром газетно-журнальной беллетристики. Редакторы заказывали для пасхальных номеров своих изданий стихи и рассказы – авторы в меру своих возможностей и способностей откликались на эти просьбы¹. Это обычный повод появления большинства пасхальных рассказов. Многие в этой беллетристике остались и останутся невостребованными. Впрочем, кое-что по разным историко-литературным обстоятельствам попадает в современные издания.

Пасхальные рассказы Н. Лейкина понравились А. Чехову, который писал автору: «Особенно врезался в мою память один рассказ, где купцы с пасхальной заутрени приходят. Я захлебывался, читая его. Мне так знакомы эти ребята, опаздывающие с куличом, и хозяйская дочка, и праздничный “сам”, и сама заутреня... Не помню только, в какой это книжке... В этой же книжке, кстати сказать, есть фраза, которая врезалась в мою память: “Тургеневы разные бывают”, – фраза, сказанная продавцом фотографий» (Чехов 1974, 1, 60). Последние слова письма относятся к рассказу «Птица», действие которого происходит в Вербную неделю; общие рассуждения вызваны другим рассказом «После Светлой заутрени». Православные праздники становятся у Н. Лейкина поводом для бытовых зарисовок, раскрывающих юмористическое несоответствие современных нравов и христианских заповедей, что вполне понятно, если учесть, что Пасха 1879 г., когда рассказы были написаны, отмечалась 1 апреля.

Сам А. Чехов, откликаясь на просьбу А.С. Суворина, обещал 18 марта 1887 года: «Пасхальный рассказ постараюсь прислать» (Чехов 2, 42). Чехов не успел написать к пасхальному номеру «Нового времени» (Пасха приходилась на 5 апреля), но две недели спустя был опубликован рассказ «Миряне», позже переименованный в «Письмо». Рассказ в полной мере удовлетворяет концепции жанра. Христово Воскресение бросает новый свет на житейские неурядицы дьякона Любимова и отца Афанасия; прощение и умиротворение разливается в их душах – жизнь оказывается милосерднее гневного

¹ Известны даже попытки создания пасхальных ежегодников. В Санкт-Петербурге, например, братство Германа и Сергия в Финляндии издавало на рубеже веков ежегодный «Пасхальный листок», прекратившийся в годы первой русской революции; в 1914 г. был начат в Самаре, но закончился на первом выпуске ежегодник «Пасхальный звон» – может быть, из-за начавшейся войны, а может быть, и из-за революционной пропаганды в ряде статей и стихотворений.

обличительного письма, которое было написано под диктовку благочинного отца Федора Орлова. В конце концов дьякон задумался о том, чему призван пасхальный рассказ: «Думалось одно лишь хорошее, теплое грустное, о чем можно думать, не утомляясь, хоть всю жизнь» (Чехов 6, 163).

Чехов живо откликнулся на Пасху 1887 года: кроме «Письма» написал рассказ о бестолковой обывательской жизни в Прощеное воскресенье («Накануне поста»); если бы не время действия (март), то мог бы вполне показаться «святочным» рассказ «Недоброе дело»; пробуждается живое и трогательное христианское чувство в душе ребенка в рассказе «На Страстной неделе»; юмористически разрешается «спиритическая» загадка ежегодных росписей некоего Федюкова в пасхальном подписном листе (рассказ «Тайна»). От того, что арендатор Максим Торчаков послушался злую жену, не исполнил православный обычай и не разговелся пасхальным куличом с больным казаком, его семейная жизнь пошла под откос (рассказ «Казак»).

Годом раньше писал для пасхального номера «Русских ведомостей» Н. Щедрин, но не успел, и его предание «Христова ночь» появилось в сентябре 1876 года. В комментариях к советскому собранию сочинений сатирика сказано: «В “Христовой ночи”, посвященной моральным проблемам, Салтыков использует евангельские мифы и форму христианской проповеди. <...> Салтыкову не чужда была мысль о воздействии на совесть эксплуататоров, вместе с тем он не разделял концепций о возможности достижения социального равенства путем их морального исправления» (Салтыков-Щедрин, 16.1; 476). Это достаточно неуклюжая попытка отретушировать творческий и духовный портрет названного революционным демократом великого сатирика, который прежде всего был русским православным человеком и в этом пасхальном рассказе представил вдохновенно и поэтично свои и народные чаяния, связанные с Христовым Воскресением.

Н. Лесков предпочитал писать «святочные», иногда «рождественские» рассказы, но и у него есть пасхальный рассказ «Фигура» (1889), в котором поведано об одном киевском чудачке, крестьянине с виду, а прежде офицере. Когда-то в Светлое Воскресение он, вопреки сословной морали, поступил по-христиански: простил обидчика из нижних чинов. Этого отсутствия «дворянской гордости» ему не простили ни начальство, ни сослуживцы. Что стало с ним после исключения из военной службы, известно читателю: битый офицер «опростил» – стал подгородным киевским землепашцем.

В это время пасхальный рассказ уже признавался как жанр, о чем свидетельствует не только серьезная, но и полемическая его интер-

претация. Так, в 1895 году редакция «Самарской газеты» обратилась через М. Горького к В. Короленко с просьбой прислать пасхальный рассказ. Короленко не смог выполнить заказ, как он объяснял, из-за того, что «сильно занят уже начатыми работами и вообще пасхальных рассказов давно как-то не писал» (Горький, Короленко 1957, 29).

Вместо Короленко заказ исполнил Горький, написавший для пасхального номера «Самарской газеты» рассказ «На плотях». Он назван в подзаголовке «пасхальным рассказом», хотя, по сути дела, это антипасхальный рассказ, в котором все дано наоборот: язычество торжествует над христианством, снохач Силан Петров возвеличен, христианский аскетизм его болезненного сына Митрия осмеян и отвергнут, сильный прав, слабый повержен, и во всем проступает упоение автора нищенскими идеями, а разрешается греховный конфликт «молитвенным» пожеланием не любви, а смерти ближнему. В такой полемической трактовке христианской морали уже обозначен будущий путанный духовный путь творца советской литературы и социалистического реализма М. Горького, его конфликт с вековыми традициями русской литературы. Примечательно, что рассказ «На плотях» был осужден многими рецензентами в прижизненной критике (Горький 2, 601–602).

Пасхальный рассказ может быть обращен к любому празднику Пасхального цикла. Независимо от того, к какому дню пасхального календаря приурочено время действия рассказов (впрочем, здесь есть свои нюансы), «пасхальные» идеи и проблематика остаются общими, неизменными, и в них выражается содержательная сущность жанра.

При явном равнодушии к церковным праздникам пасхальный рассказ написал Л. Толстой. Это его хрестоматийный рассказ «После бала». Напомню, что бал в этом рассказе случился в последний день масленицы – в Прощеное воскресенье, накануне Великого Поста, который начинается Чистым понедельником. То, что произошло *после бала*, глубоко оскорбляет нравственное чувство героя, который был влюблен и разлюбил, хотел жениться и не женился, мечтал пойти на военную службу и нигде не служил. Неизбежность этого конфликта задана православным календарем. То, чему стал свидетелем герой рассказа, происходит не по-христиански: «братцы» не милосердствовали – кто по приказу, кто по своей воле. Рассказ не только раскрывает нравственный конфликт героя и нехристианской власти, от имени которой вершатся дурные дела, но и устанавливает нравственный закон в споре, «что хорошо, что дурно».

В рассказе И. Бунина «Чистый понедельник» любовь, расцвет которой пришелся на первый день Великого Поста, греховна в глазах религиозной героини, вскоре скрывшейся от возлюбленного и

соблазнов мирской жизни в монастырь. И все же в этой любви и неожиданном разрыве осталась своя тайна, которая обнаружилась и тут же исчезла, когда под Новый год во время крестного хода бывшие любовники на мгновение встретились глазами. И подсказка к разгадке этой тайны (воспоминание героя о «незабвенном» Чистом понедельнике) снова возвращает нас к названию рассказа и к православному календарю, к глубинным основам русской народной жизни.

В рассказах «Студент» и «Архиерей» Чехов напомнил читателю о Христе, о смысле истории и смысле жизни человека. В них ясно выражены общие для пасхального рассказа умиление и упование на народную веру и русское Православие.

Есть это настроение и в других пасхальных рассказах. Так, в рассказе И. Бунина «На чужой стороне» Светлая ночь застает мужиков на вокзале и сколь трогательны они в своем скромном и тихом благоговении перед праздником. В другом рассказе «Весенний вечер» мужик убил и ограбил нищего на Фоминой неделе и сам ужаснулся своему преступлению, настолько все случившееся оказалось бессмысленным и противоестественным.

Среди бунинских пасхальных рассказов есть и знаменитое «Легкое дыхание», действие которого в начале и в конце происходит на кладбище в апреле, где «над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий». В крест вделан медальон, «а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами» (Бунин 4, 355). В финале рассказа в те же апрельские дни «каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице» на эту могилу идет маленькая женщина, классная дама Оли Мещерской (Там же, 359, ср.: 359–360). Что такое апрельские воскресенья, хорошо известно русскому человеку: это время пасхальных праздников, которые идут своей вечно повторяющейся чередой от Великого Поста до Троицы. Кроме того, пасхальные праздники тесным образом связаны с поминовением умерших. И этот православный календарь вносит новый художественный смысл в то, что случилось с Олей Мещерской и как ее смерть отозвалась среди людей, почему на ее могилу ходит классная дама, знающая тайну «легкого дыхания» Оли Мещерской.

Пасхальные рассказы широко представлены в русской литературе. Ему отдали дань творческого увлечения такие русские писатели, как Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Лесков, А. Чехов, Л. Андреев, А. Куприн, Ф. Сологуб, И. Шмелев, К. Коровин, И. Бунин и многие другие. Среди пасхальных рассказов есть признанные шедевры русской и мировой литературы: «Мужик Марей» Ф. Достоевского, «После бала» Л. Толстого, «Студент» и «Архиерей» А. Чехова, «Легкое дыхание» И. Бунина.

Как жанр пасхальный рассказ един, но это единство многообразия: сохраняя жанровую сущность неизменной, каждый автор мог выразить в пасхальном рассказе свое, задушевное. И каждый проявил в этом жанре свою меру таланта и литературного мастерства.

У пасхального рассказа славное прошлое в русской литературе. По понятным причинам он исчез из советской литературы, но остался и долго держался в литературе русского зарубежья. Сегодня у него почти нет настоящего. Возможно ли будущее – зависит от нас. Возродится Россия, воскреснет православный мир русской жизни – вернется и этот жанр.

1994

Одним из самых значительных выражений христианского характера русской литературы было творчество Достоевского. Об этом уже много сказано и написано, но есть и малоизученные аспекты. Среди них – как христианское миропонимание писателя выразилось в его поэтике. Чаще всего писали о символике христианских имен его героев, символике чисел, почерпнутых из евангельских притч, но почти ничего – о символах христианского календаря в произведениях Достоевского.

Достоевский был религиозен и в сороковые годы. На этот счет есть воспоминания самого писателя, его письма брату, свидетельства современников (чего стоят, например, горячие споры Достоевского с Белинским о Христе), но явно это почти не выразилось в его романских хронотопах. В сороковые годы Достоевский предпочитал наделять символическими значениями даты гражданского календаря (Первое апреля, Новый год) и природную хронологию («белые ночи», времена года, дни и ночи). Он как бы мыслил мир от его Сотворения. Весьма показательны в этом смысле «Бедные люди», первый роман Достоевского.

В.Е. Ветловская обратила внимание на то, что переписка Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой не случайно начинается 8 апреля (Ветловская 1988, 76). Она включает в себя мифическую предысторию – семь дней творения, из чего следует, что первый акт творения (отделение света от тьмы) был 1 апреля. И хотя это наблюдение осталось без развития, суждение В.Е. Ветловской справедливо и можно развить ее аргументацию.

У Достоевского текст зачастую объясняет текст, и заданную умышленность начала «Бедных людей» можно объяснить другими текстами автора и его героев на первоапрельскую тему. Во вступлении к альманаху «Первое апреля», одним из авторов которого был

Достоевский, сказано: надувательский день установил мошеннический обычай в жизни многочисленных поклонников, «которые не довольствуются одним днем, а продолжают следовать ему во все остальные дни и месяцы года» (Д18, 1; 231). Мир как дьявольская насмешка над людьми предстает прозревшему автору фельетона «Петербургские сновидения в стихах и прозе». В гневных рассуждениях Кириллов из «Бесов» приходит к выводу, что если законы природы не пожалели даже Христа, то, «стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль» (Д18, 9; 424). Кириллов не понял и не принял Христа – в этом самоубийственная неразрешимость его трагедии, но в чем он прав – в подобной концепции мира Христу нет места. Позже это устами великого инквизитора скажет Иван Карамазов. Опуская другие аргументы – отмечу, что у Достоевского могли быть причины, чтобы выразить свое неприятие «лика мира сего» в сатирической трактовке темы Творения мира, достаточно полно выраженной в одном из первых литературных писем юного Достоевского: «Мне кажется что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо не разделяющее ни эффекта ни мысли с целым, словом совсем постороннее лицо что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!» (Д18, 15.1; 22). Неуместность подобных лиц в общей картине мира (вплоть до князя Мышкина и «смешного человека») стала одной из ведущих тем творчества Достоевского.

И.Д. Якубович, приняв догадку В.Е. Ветловской, дополнила анализ хронологии романа наблюдениями из творческой истории, в которой некоторые эпизоды романа совпадают с биографическим временем автора в 1844 году (Якубович 1991, 39–55). Примечательно, что ни одна из дат с 8 апреля по 30 сентября не приходится на церковные праздники. Достоевский сознательно избегал даже косвенные указания на праздники Пасхального цикла, Иванова дня, Преображения, Успения и Рождества Богородицы, Воздвижения Креста Господня. Его герои пишут письма как бы намеренно или накануне, или после праздников: 5-го, а не 6-го, 14-го, а не 15-го августа, 9-го, а не 8-го, 15-го, а не 14 сентября. Правда, уйдя из текста, христианский хронотоп остался в подтексте романа. Так, проходя накануне Преображения мимо церкви, Макар Девушкин «перекрестился, во всех грехах покаялся, да вспомнил, что недостойно мне с Господом Богом уговариваться» – и в церковь не зашел: «Погрузился в себя самого, и глядеть ни на что не хотелось; так уж, не разбирая дороги пошел» (Д18, 1; 60).

Намеренное введение и актуализация христианского хронотопа произошло лишь в поэтике Достоевского шестидесятых годов и было вызвано осмыслением им своего каторжного духовного опыта в «Записках из Мертвого Дома». Приступая к «запискам», Достоевский был во власти биографического времени, но в осмыслении своей судьбы он сначала сделал биографическое время «художественным», а затем и символическим. Как известно, Достоевский прибыл в Омский острог в январе 1850 года, о чем и было сказано в первой газетной публикации. Достоевский вскоре исправил *январь* на *декабрь*, хотя в декабре был в Петропавловской крепости, 22 декабря стоял на Семеновском плацу в ожидании смертной казни, а в Рождественскую ночь с 24 на 25 декабря был отправлен по этапу в Сибирь – и путь в Омский острог длился более месяца. Такой временной сдвиг понадобился автору, чтобы впечатления первого месяца пребывания на каторге завершились Рождественскими праздниками, описание которых становится кульминацией первой части «записок». Рождество и праздничное представление дают арестантам возможность пожить «по-людски», ощутить себя людьми, на миг пробуждается в них духовное и возникает иллюзия личного «воскрешения из мертвых».

Эта же метафора «воскрешения из мертвых» лежит в развитии сюжета второй части. Она выражена во многих мотивах, но прежде всего – в описании Великопостного говения и Пасхи, которое по сравнению с описанием Рождества слишком лаконично. В таком лаконизме есть свой художественный смысл: Пасха радостна, но мучительна и тосклива в «Мертвом Доме», она как бы уходит в подтекст «записок», она не раскрывает, но означает сюжет второй части и «записок» в целом. Но если иметь в виду, что у Достоевского текст объясняет текст, то один из таких ключей к сюжету «Записок из Мертвого Дома» – пасхальный рассказ «Мужик Марей» из «Дневника Писателя», в котором сказано то, что не рассказано в «Записках из Мертвого Дома»; в нем, как в фокусе, собраны все главные темы Достоевского: народ, интеллигенция, Россия, Христос, которые сошлись в судьбе автора в двух воспоминаниях – о праздновании Пасхи на каторге и о крепостном мужике Марее. Каторжное воспоминание начинается: «Был второй день Светлого праздника» (Д18, 11; 314). Второе воспоминание: «Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветреный; лето на исходе, и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне так жалко покидать деревню» (Д18, 11; 315). Поскольку занятия в гимназиях и пансионах начинались в середине августа, а переезд и приготовления к занятиям требовали времени, то «приключение» с мужиком Мареем могло состояться в

начале или первой декаде августа. Этой встрече Достоевский придал глубокий символический смысл, который стал своего рода его почвенническим «символом веры». Напутствие Марей: «Ну и ступай, а я те вослед посмотрю. Уж я тебя волку в обиду не дам! – прибавил он, все так же матерински мне улыбаясь, – ну, Христос с тобой, ну ступай, – и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился. А пошел, оглядываясь назад почти каждые десять шагов. Марей, пока я шел, все стоял с своей кобыленкой и смотрел мне вслед, каждый раз кивая мне головой, когда оглядывался» – стало для будущего почвенника знаком судьбы: «Встреча была уединенная, в пустом поле и только Бог, может, видел сверху каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою почти женственною нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и неждавшего-негадавшего тогда о своей свободе. Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего?» (Д18, 11; 317). Как осознал этот эпизод сам Достоевский, уже тогда ему был знак Преображения, свет которого он, после того как припомнил эту встречу во время Пасхи на каторге, пронес через всю жизнь.

Так и в «Записках из Мертвого Дома» читатель должен догадаться о значении пасхального эпизода в судьбе героя, погребенного заживо и воскресающего в «новую жизнь». Рождество и Пасха становятся не только ключевыми эпизодами в сюжете произведения, но и хронологическими символами, выражающими главную идею творчества Достоевского – идею «восстановления».

Символический христианский хронотоп одновременно с «Записками из Мертвого Дома» возник и в романе «Униженные и Оскорбленные», где есть и евангельский текст, и пасхальный сюжет, появление которых в романе явно вызвано тем же «перерождением убеждений», которое началось на каторге и завершилось к шестидесятым годам, когда недавний петрашевец стал убежденным почвенником.

На каторге Достоевский пережил «перерождение убеждений», в процессе которого огромную роль сыграло подаренное в Тобольске женами декабристов Евангелие, единственная книга, которую дозволялось иметь арестантам. Значение этого Евангелия давно осознано в исследованиях о Достоевском. Об этом писали Л. Гроссман (Гроссман 1922, 9), Р. Плетнев (Плетнев 1930; № 23, 48–68; № 24, 58–86), Р. Белнап (Belknap 1990, 19–22), Г. Хетса (Kjetsaa 1984, 5–17). Есть научные описания этого Евангелия, которое Достоевский не только читал, но и работал над ним всю свою жизнь (Kjetsaa 1984; Евангелие Достоевского 2010). Вряд ли кто из мировых гениев знал Евангелие так, как Достоевский, а был он, по выразительному заключению

А. Бема, «гениальным читателем» (Бем 1933, 7–24). Примечательно, что итогом десятилетних, в том числе и каторжных обдумываний стала сочиненная, но ненаписанная статья «о назначении христианства в искусстве», о которой он написал в Страстную пятницу 1856 г. барону А.Е. Врангелю: «Всю ее, до последнего слова, я обдумал еще в Омске. Будет много оригинального, горячего. За изложение ручаюсь. Может быть во многом со мной будут не согласны многие. Но я в свои идеи верю и того доволен. Статью хочу просить прочесть предварительно Ап. Майкова. В некоторых главах целиком будут страницы из памфлета. Это собственно о назначении Христианства в искусстве. Только дело в том: где ее поместить?» (Д18, 15.1; 167). Статья осталась ненаписанной – негде было поместить, но взгляд Достоевского на эту тему выражен во всем последующем творчестве. Это та «искренняя, естественная и христианская» точка зрения, которая нравилась в творчестве Достоевского Л. Толстому.

Евангелие было для Достоевского действительно «Благой Вестью», давним откровением о человеке, мире и правде Христа. Из этой книги Достоевский черпал духовные силы в Мертвом Доме, по ней он выучил читать и писать по-русски дагестанского татарина Алея, который признался ему на прощание, что он сделал его из каторжника человеком.

Эта книга стала главной в библиотеке Достоевского. Он никогда не расставался с ней и брал с собой в дорогу. Она всегда лежала у него на виду на письменном столе. По ней он поверял свои сомнения, загадывал свою судьбу и судьбы своих героев, желая, как и гадавший по «старой Библии» герой поэмы Н. Огарева «Тюрьма»,

Чтоб вышли мне по воле рока –
И жизнь, и скорбь, и смерть пророка
(Огарев 1956, 212).

По отношению к Достоевскому можно уточнить: христианского пророка. И ведь все сбылось по Писанию. Исторический факт: по этой книге Достоевский угадал даже свою смерть и как святыню передал Евангелие своему сыну.

Каторга изменила систему культурно-исторических координат в мировоззрении и творчестве Достоевского. Он начал счет времени уже не от Сотворения мира, а от Рождества Христова и не только сам переживал время как христианскую мистерию, но и наделял этим даром своих героев. Ему открылись неограниченные художественные смыслы евангельских текстов. Следы их внимательного чтения есть во всех произведениях писателя, начиная с «Записок из Мертво-

го Дома» и «Униженных и Оскорбленных». Обсуждения Евангелия стали ключевыми эпизодами всех великих романов Достоевского от «Преступления и Наказания» до «Братьев Карамазовых».

Не все церковные даты имеют символический смысл. В прямом значении они являются лишь календарными датами. Так, по именинам Илюши, которые приходились на Ильин день (20 июля), можно точно датировать время действия романа «Село Степанчиково и его обитатели». Или когда Пульхерия Александровна пишет Родиону Раскольникову о желании «сыграть свадьбу в теперешний мясоед, а если не удастся, по краткости срока, то тотчас же после госпожинок» (Д18, 7; 32), она имеет в виду конкретные сроки: «теперешний мясоед» – время после Петрова поста с 29 июня по 1 августа, «после госпожинок» – после Успенского поста, т. е. после 15 августа.

Символические значения в романых хронотопах возникают в иных случаях.

Обычно Достоевский начинал писать, привязываясь к реальному календарю и погружаясь в реальное пространство Петербурга и Москвы, селя своих героев в настоящих углах и комнатах для жильцов, в подвалах и на чердаках доходных домов, разделяя с ними горести и радости их повседневной жизни. Следы подобного сочинительства остались в начальных фразах его романов, но эта хронологическая и топографическая «точность» – часто всего лишь иллюзия читателя; правда, степень условности в каждом произведении разная. У Достоевского есть произведения, в которых, говоря слогом Поприщина, «никоторый год». Это «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи», «Неточка Незванова», многие рассказы, «Игрок», «Вечный муж». Но даже там, где год указан, это отнюдь не значит, что он выверен по календарю. Так, в биографическом времени автора была иная хронологическая последовательность каторжных впечатлений, чем та, которая дана в «Записках из Мертвого Дома». В «Униженных и Оскорбленных» романное время начинается «двадцать второго марта прошлого года», надо думать – 1860 г., но поздняя Пасха, которая была в романе в «конце апреля», пришлось на весну 1861 г., когда печатался роман, и была она 23 апреля (в 1860 г. она была 3 апреля). Более того, по точному расчету романная Пасха не могла состояться в «конце апреля», так как со смерти Смита сначала прошло «пять дней», потом еще «две недели», так что через три недели после 22 марта никак не мог наступить «конец апреля».

Очевидно, что для Достоевского точный расчет времени по реальному календарю не имел значения, как и отсутствие в ряде случаев окончательных конкретных адресов.

В то же время не случайно, что примирение Ихменевых происходит на Страстной неделе накануне Пасхи, когда «Христос воскрес, все целуются и обнимаются, все мирятся, все вины прощаются» (Д18, 4; 219), и вызвано оно пасхальным рассказом самой Нелли о трагической гибели ее семьи из-за немилосердной непримиримости Смита.

В «Братьях Карамазовых» романное время начинается «в конце августа», следующий день был уже в сентябре, третий день, когда обнаружился «тлетворный дух» от умершего старца Зосимы, был постным днем (средой или пятницей), возобновляется рассказ о судебной ошибке через два месяца, в начале ноября, в воскресенье накануне процесса, который состоялся в понедельник; что случилось на пятый день после суда, описано в «Эпilogе». Таких лет, в которых «ноябрь в начале» (1–3 ноября) приходился бы на воскресенье, а 1–2 сентября одновременно было средой (пятницей не могло быть), в календаре немного, но это никак не 1866 год, на который указывает автор, – и ничего рядом: не 1865, не 1867 годы. Из времени написания романа ближе всего 1881 год, но вряд ли его имел в виду Достоевский.

Вместе с тем у Достоевского есть немало произведений, хронология которых накладывается на исторический календарь. Таковы «Бедные люди», в которых хронология накладывается на календарь 1844 г., «Преступление и Наказание» – на 1865 год; романное время «Идиота» начинается в среду 27 ноября, а это 1867 год; на второе сентябрьское воскресенье 1869 г. приходится роковое начало «Бесов»; четвергом было 19 сентября в романе «Подросток», что соответствует календарю 1874 г. Но и эту условную точность автор, когда ему нужно, нарушает, идя на сознательные анахронизмы, заметные внимательному читателю. Их достаточно много, чтобы стать правилом. Так, начав «Бесы» 1869 годом, Достоевский по мере печатания романа перенес время действия на начало 70-х («187... год»). Отнеся начало «Братьев Карамазовых» на тринадцать лет назад, Достоевский ввел в роман события и факты конца 70-х годов. Аналогично происходит «сгущение» времени в «Записках из Мертвого Дома» и «Униженных и Оскорбленных».

Романные хронотопы Достоевского условны, и в их условности очевидны символические значения. Так, осень 1867 г. Достоевский прожил в Женеве, на несколько дней выезжал на рулетку в Саксон ле Бэн; проиграв там 5–6 ноября все деньги, он попал в безвыходное положение, из которого нашел один выход: «Теперь роман, один только роман спасет нас, и если б ты знала как я надеюсь на это!» (Д18, 15.2; 193). И действительно, 24 декабря он отправил первую часть «Идиота» в редакцию журнала «Русский Вестник». Приезд князя Мышкина в Петербург мог состояться в любой день, тем более что

события первой части укладываются в один день, а возобновляются через полгода. Между тем Достоевский несколько раз подчеркивает и прямо, и косвенно, что все происходит именно 27 ноября и именно в среду. Конечно, это не случайно: уход Настасьи Филипповны от Тоцкого приурочен к осеннему Юрьеву дню, приходившемуся на 26 ноября, и это знаменательное совпадение.

Выразительна внутренняя форма имени, отчества и фамилии героини романа «Идиот» – Настасья Филипповна Барашкова. Анастасия – в переводе с греческого языка *встающая, воскресающая*, ее день рождения приходится на Филиппов пост, среди почитаемых православной церковью Анастасий есть и *Овечница*. В таком знаменательном сопряжении значений возникает символический образ имени, выявляющий характер героини и ее сюжетно-композиционную роль.

Или: убийство студента Иванова произошло 21 ноября 1869 г. Достоевский перенес время действия романа на сентябрь и начало октября, связав художественный календарь с символикой православного календаря. События романа происходят на фоне знаменательных церковных праздников Рождества Богородицы, Воздвижения Креста Господня, Покрова Пресвятой Богородицы, что находит свое выражение в деталях авторского повествования и темах разговоров героев. Достоевский не назвал точной даты рокового скандала, с которого началось сюжетное время романа. Первые эпизоды «предыстории» случились в начале сентября, далее «прошло с неделю», события возобновились «на седьмой или восьмой день», в пятницу. В воскресенье к обеду съехался «почти весь город», была «торжественная проповедь», что указывает на праздник, и в этот праздничный день в романе объявился Ставрогин. Вторым сентябрьским воскресением в 1869 г. было 14 сентября – день Воздвижения Креста Господня (аргументацию см.: Захаров 1990а, 13–15).

У Ставрогина «говорящая» фамилия (*stavros* – по-гречески *крест*). Именно в этот день могла начаться «Голгофа» великого грешника Николая Ставрогина, у которого была потребность «наипозорнейшего креста» и подвига страдания и искупления, но попытка исповеди обернулась новым срывом, исходом которого для Ставрогина стали не распятие и воскрешение Христа, а удавка Иуды.

Когда в романе «Подросток» герой пишет: «резко отмечаю день пятнадцатого ноября» (Д18, 10; 148), то эта дата о многом говорит: 15 ноября начинается Филиппов, или Рождественский пост; но когда в «Заключении» возникает тема Великого поста и накладывается на идею «записок» Аркадия Долгорукого, ясно, что и это неслучайное совпадение: и Рождественский, и Великий пост содержат идею

нравственного совершенствования человека, его духовного приготвления к Рождеству и Пасхе.

Из всех символических дат церковного календаря исключительное значение имеет Пасхальный цикл. О пасхальных сюжетах в «Записках из Мертвого Дома» и «Униженных и Оскорбленных» уже шла речь. К Пасхе приурочено воскрешение из мертвых Раскольникова – его физическое и духовное исцеление. «На второй неделе Великого поста», когда ему пришла очередь говеть вместе с казармой, каторжники набросились на него: «Ты безбожник! Ты в Бога не веришь! – кричали ему. – Убить тебя надо» (Д18, 7; 374). Потом он заболел: «Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую». Во время болезни ему грезилась странные и страшные сны о гибели человечества, в которых могли спастись «только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю» (Д18, 7; 375–375). В снах произошло исцеление одержимого своей идеей Раскольникова – это ясно обозначилось уже на «второй неделе после Святой». Аналогично складывается и судьба Сони Мармеладовой. Прежде ее воскрешения также были болезнь и выздоровление. И наконец, знаменательная встреча двух исцелившихся, преодолевших соблазн и искушение: «Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (Д18, 7; 377).

На Святой неделе Коля Иволгин удивил Аглаю – передал ей наедине письмо, подписанное «Ваш брат кн. Л. Мышкин». Письмо показалось ей странным: «...мне ужасно бы желалось, чтобы вы были счастливы. Счастливы ли вы?» (Д18, 8; 144). Аглая насмешливо кинула письмо в свой столик, назавтра опять вынула и заложила в «одну толстую» книгу, а через неделю, то есть на Фоминой неделе, взглядев, что «это был “Дон-Кихот Ламанчский”», Аглая ужасно расхохоталась – «неизвестно чему» (Д18, 8; 144). Почему расхохоталась Аглая, должен догадаться читатель. Так не только начинается роман Аглаи и князя, но и обнаруживаются культурно-исторические корни литературного типа «положительно прекрасного человека», что отчасти под смех присутствующих разъясняется в «лекции» Аглаи о Дон Кихоте и «рыцаре бедном».

По проникательному суждению черта из кошмара Ивана Карамазова, «Фома поверил не потому что увидел воскресшего Христа, а потому, что еще прежде желал поверить» (Д18, 14; 227). Так и Аглая

на Фоминой неделе угадала князя. В одном эпизоде как бы случайно сошлись по воле автора Христос, Дон Кихот, князь Мышкин.

На Пасху происходит нравственное самоопределение Аркадия Долгорукого в жизни и в «записках».

Достоевского с полным правом можно назвать провозвестником нового жанра – пасхального рассказа.

Пасха для Достоевского – светлый «всемирный христианский праздник» (Д18, 16.2; 179; ср. 61). Пасхальный рассказ как жанр связан с событиями Пасхального цикла: Великий пост, Страстная и Святая недели, Пасха, Фомина неделя, Троицын и Духов день. Пасхальный рассказ назидателен, его сюжеты – «духовное проникновение» и «нравственное перерождение человека», прощение во имя спасения души и воскрешение «мертвых душ». Можно говорить и о пасхальном значении идеи «восстановления» в творчестве Достоевского. Пасхальны сюжеты многих его произведений. Пасхален эпиграф к «Братьям Карамазовым».

В мировой литературе известен жанр «рождественского рассказа» (в русской традиции его часто неточно называют другим жанром – «святочным рассказом»).

В «Дневнике Писателя» Достоевского есть шедевры этих жанров: пасхальный рассказ «Мужик Марей» и рождественский рассказ «Мальчик у Христа на елке».

Как некогда христианство выразило свой сакральный смысл Пришествия Христа в годовом цикле церковного календаря, так и Достоевский выразил сокровенный смысл своего творчества в символах христианского календаря и ввел их в художественные хронотопы всех своих значительных произведений.

Представление о произведении как диалоге автора с читателем традиционно в мировой литературе средних веков и нового времени. Уже в средние века в поэтике были открыты и стали общим местом разнообразные способы вовлечения читателя в творческий процесс, приобщение читателя к сотворчеству – наиболее очевидны прямые обращения автора к читателю в предисловиях, прологах, авторских отступлениях, представление читателя в качестве одного из персонажей произведения.

Обычно автор воображает читателя адресатом своего художественного послания, реже – условным персонажем, еще реже – субъектом повествования со своим словом, со своим взглядом на мир, отличным от авторского слова и его мироотношения.

В «Братьях Карамазовых» читатель представлен во всех ипостасях. В этом у Достоевского были предшественники в русской литературе: прежде всего Карамзин в «Письмах русского путешественника», Гоголь в «Мертвых душах», Чернышевский в романе «Что делать?», но более всего Пушкин, который в романе «Евгений Онегин» разрушил традиционное отчуждение автора и читателя, снял условность сказанного (и особенно поэтического) слова, ввел читателя в воображаемый мир «романа в стихах» на правах приятеля и общего знакомого своих героев.

Проблема читателя осознана в современных исследованиях и о Достоевском, и о «Братьях Карамазовых». Д.С. Лихачев рассмотрел образ читателя в связи с анализом рассказчика в романе «Подросток» и рассмотрел ее в гносеологическом аспекте. По его наблюдению, «читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского. Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого

их автора. Эта причинно-следственная связь выявляется поэтому не одновременно с повествованием, а после» (Лихачев 1971, 351). Читатель вовлекается автором в процесс познания: «Достоевский заставляет читателя проходить с ним весь путь осмысления событий, заставляет его сопереживать и соосмыслять» (Там же, 353). Или: «Читатель как бы сам делает обобщения, незаметно подсказываемые ему Достоевским» (Там же, 354). Эти наблюдения Д.С. Лихачева интересны еще и потому, что в романе «Подросток» нет персонифицированного читателя, условным читателем оказывается любой читатель романа Достоевского.

По проницательным суждениям Р.Л. Белнапа, читатель включен в структуру «Братьев Карамазовых» уже в предисловии «От автора». Читатель выступает в романе и как адресат повествования, и как субъект познания. С точки зрения читателя Р.Л. Белнап проанализировал многие эпизоды и высказал суждения о героях романа (Belknap 1967).

На активную роль читателя в экспозиции романа обратил внимание Э. Эгеберг: «Вымышленный рассказчик предоставляет автору возможность обращения к читателю. Характерно для Достоевского вообще, что ориентация на читателя выступает гораздо ярче, чем у других писателей-реалистов. В первых главах «Братьев Карамазовых» мы можем видеть, как ориентация на читателя постепенно переходит в ориентацию на предмет рассказа» (Эгеберг 1981, 144). Проблему читателя в эволюции поэтики Достоевского рассмотрела Робин Фойер Миллер в книгах о романах «Идиот» и «Братья Карамазовы» (Miller 1981, Miller 1992). Стоит отметить, что многое сказанное М.М. Бахтиным о диалоге, о «чужом» слове с «оглядкой» и «лазейкой» имеет прямое отношение не только к внутренней речи и к повествованию, но и к диалогу автора и читателя, хотя сам Бахтин этот аспект поэтики Достоевского не выделял.

Появление фигуры читателя в романе вызвано условной ролью повествователя, когда повествователь превращается в рассказчика. Читатель – непременный спутник рассказчика, рассказчик же – одна из ипостасей Автора, который у Достоевского троичен: автор – повествователь – рассказчик.

Автор заявлен с первых строк романа – с его предисловия. Он – демиург, творец, и в этом амплуа он объясняется с читателем в предисловии, в котором как автор берет на себя еще и роли повествователя и рассказчика.

У повествователя в «Братьях Карамазовых» та жанровая роль, которую М.М. Бахтин неточно определил как роль автора в «полифоническом романе»: не автор, а повествователь оказался на равных

со своими героями. В отличие от автора, он не демиург, а всего лишь один из персонажей произведения, субъект повествования, он лишен авторского всеведения и всезнания; но в отличие от рассказчика повествователь не столь активен и персонифицирован.

В «Братьях Карамазовых», как и в «Бесах», повествователь – хроникер. Он сродни пушкинскому летописцу Пимену из «Бориса Годунова», который говорит не от себя, а от некоего другого – свой труд он завершает знаменательными словами: «исполнен долг, завещанный от Бога мне, грешному». Передавая свой труд послушнику Григорию, он наставляет его:

В часы,
Свободные от подвигов духовных,
Описывай, не мудрствуя лукаво.
Все то, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса,
Пророчества и знамения небесны...
(Пушкин 5, 199).

Так и в «Братьях Карамазовых», «не мудрствуя лукаво», повествователь описывает жизнь обитателей и обывателей уездного русского городка. Хотя это и не обязательно, в романе он ведет повествование от третьего лица.

Рассказчик активен, персонифицирован, высказывается от первого лица. В повествовании он представлен не столь широко, как повествователь, но именно рассказчик заметнее всего и на него в первую очередь обращают внимание читатели. Рассказчик – очевидец событий, обитатель Скотопригоньевска, комментатор повествования. Особенно активна роль рассказчика в последней, двенадцатой книге «Судебная ошибка» – именно эта книга чаще всего становится предметом анализа исследователей, именно на примерах этой книги делаются выводы, что повествователь в «Братьях Карамазовых» – только рассказчик. Кстати, в этой книге «я» рассказчика подчас трансформируется в «мы» – круг очевидцев скотопригоньевской трагедии существенно расширяется во время суда. Местоимение «мы» («у нас») объединяет не только земляков Карамазовых, но в ряде случаев включает и читателя: «я» рассказчика + «я» героев + «я» читателя.

В прямой диалог с читателем и автор, и повествователь, и рассказчик вступают в предисловии.

Внешне предисловие соответствует канонам жанра, как объяснил их Лермонтов в предисловии ко второму изданию «Героя наше-

го времени»: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики. Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и поэтому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас». Это предисловие как бы специально написано, чтобы его мог оспорить Достоевский. Лермонтов иронизирует над простодушием русской публики, которая «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоведения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места: что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое, под одеждою мести, наносит неотразимый и верный удар» (Лермонтов 4, 275).

У Лермонтова и автор, и повествователь, и «герой нашего времени» умнее публики и многих читателей.

У Достоевского публики и читатель умны, а автор простодушен. Он извиняется перед читателем за выбор героя, который человек «не великий», «делец, но дельца неопределенный, невыяснившийся», «человек странный, даже чудак». Высказавшись в защиту героя, автор простодушно посвящает читателя в свои затруднения: жизнеописание «одно, а романов два», «главный роман второй», но и без данного, первого романа не обойтись, что усложняет первоначальное затруднение: «если уж я, то есть сам биограф, нахожу что и одного-то романа может быть было бы для такого скромного и неопределенного героя излишне, то каково же являться с двумя и чем объяснить такую с моей стороны заносчивость?» (Д18, 13; 8).

Собственно, так началась сознательная эстетическая игра автора и читателя. Сначала возникает фигура условного читателя – достойного читателя «Братьев Карамазовых». Этой этической ситуации соответствует доверительный и наивный тон обращения автора к нему. Затем происходит усложнение игры. Трех лицам автора созвучны три лица читателя: наряду с читателем романа в действие вступают «прозорливый читатель» и «деликатный читатель».

«Прозорливый читатель» романа давно разгадал то, в чем запутался автор. Он – знакомое лицо в русской литературе. До Достоевского к услугам этого героя уже прибегал Чернышевский, назвав его «проницательным читателем», игру с которым автор романа-прокламации «Что делать?» затеял, чтобы ввести читателя в условности «эзопова языка» и посвятить его в некоторые политические тайны своего революционного романа. Достоевскому догадливый читатель понадобился для иных целей – каких, чуть позже.

Третий лик – «деликатный читатель», который, по ироничному отзыву автора, не выскажет своего мнения, не дочитав роман, «чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики». У этого «деликатного читателя» есть два несомненных достоинства – «аккуратность и добросовестность». Сказанное превращает «деликатного читателя» в мнимую величину. Не было таких читателей среди русских критиков. Чаще всего они придерживались обратного правила: высказывали свои суждения и оценки произведения по прочитанным вслух фрагментам (суждение Белинского по поводу прочитанных сцен «Двойника»), предлагали свою концепцию «при перелистывании повести» (Добролюбов о «Двойнике»), что не мешало их концепциям стать авторитетными трактовками произведений; поносили печатавшиеся в журналах произведения задолго до окончания их публикации. Так было и в процессе двухлетнего печатанья «Братьев Карамазовых» в «Русском Вестнике». «Деликатная» критика и на этот раз не промолчала.

Как простодушно признался автор, он объяснился с «прозорливым читателем», «во-первых, из вежливости, а во-вторых, из хитрости: все-таки, дескать, заранее предупредил». Примерно так же обстояло дело и с «деликатным» критиком, на поддержку которого трудно было рассчитывать. При заведомом несовпадении идеального и реального прекраснодушный портрет «деликатного» критика исполнен нескрываемыми сарказмом и иронией.

Есть в романе и персональные воплощения «всех русских критиков»: пародийная фигура будущего критика Ракитина и критик по службе и по долгу, «патрон» всех критиков – черт, посетивший Ивана Федоровича в кошмаре.

Именно этим конфликтом автора и критиков объясняются многочисленные литературно-критические пассажи автора и его героев в романе, когда, не доверяя деликатности и проницательности критиков, автор растолковывает читателю «трудные места» романа: это «литературное» предисловие к поэме «Великий инквизитор», трактат о ревности в связи с Шекспиром и Пушкиным, Отелло и Митей Карамазовым, поучения старца Зосимы и «лекция» в исповеди Мити, авторское предисловие к главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича».

Значительную роль в сюжете романа играет «прозорливый читатель». Ему отведена существенная роль в развитии сюжета. Ему адресованы глухие намеки в начале романа на то, что случилось с Федором Павловичем. Для него автор сделал отточия в повествовании и создал в романе детективную тайну, кто убил. На этой тайне держится читательский интерес последних книг «Братьев Карамазовых». Примечательно, что одна из читательниц романа не выдержала

искушения этой тайной и обратилась к автору с письмом, в котором хотела узнать, кто убил Федора Павловича, и Достоевский, всерьез полагавший, что «психология – палка о двух концах», психологически объяснял К.П. Лебедевой, почему Митя «не убийца». Вывод из этого объяснения: «Если б отца убил, то не стоял бы над трупом слуги с жалкими словами. Не один только сюжет романа важен для читателя, но и некоторое знание души человеческой, (психологии), чего каждый автор вправе ждать от читателя» (Д18, 16.2; 158).

В диалогической структуре «Братьев Карамазовых» у повествователя и рассказчика есть свои означенные функции: повествователь в основном ведет диалог с подлинным читателем – читателем романа, рассказчик нередко переходит на искусную игру с условными читателями – «прозорливым» и «деликатным».

В целом Достоевский не только включает читателя в структуру романа, но и превращает его из персонажа в субъект повествования – и в этом качестве читателю отводится значительная роль в сюжете романа. Вовлекая в интригу, автор сосредоточивает внимание читателя на заветной идее – на этическом принципе не только личной, но и всеобщей ответственности за мировое зло; объясняя читателю процесс перерождения и «духовных переворотов» своих героев, он учит читателя сложному, неоднозначному, психологически тонкому и в перспективе христианскому пониманию природы человека, его тайны; превращает авторское «всеведение» в относительное и ограниченное знание повествователя и рассказчика, для которых многое открыто, но еще больше скрыто в душах героев и в их судьбах. Достоевский делает читателя соавтором своего романа. Полноценное чтение Достоевского невозможно без сотворчества читателя. В этом вечная современность Достоевского в изменчивом и бесконечно обновляющемся мире.

О русском, русской литературе и России за последние полтора столетия сказано столь много противоречивого, что, на первый взгляд, трудно разобраться, что правда и где истина. Истина же в том, что правдой могло быть и то и другое, но вечный спор «правд» в принципе неразрешим, если не раскрыто или ошибочно определено главное, а главное в том, что *русская культура (и литература) православна*, а это значит, что она была пасхальной, спасительной и воскрешающей «мертвые» и грешные души; она соборна, в ней Благодать всегда выше Закона. Таков общий итог предпринятых в последнее время исследований по изучению христианских традиций в русской литературе.

На общем фоне критической литературы выделяется книга И.А. Есаулова «Категория соборности в русской литературе» – оригинальное и новаторское исследование, автор которого *дает новое определение содержания русской литературы*. Это делает его исследование незаурядным явлением, которое можно определить одним словом – *открытие*. И.А. Есаулов не только ввел в критический обиход новые категории филологического анализа, но показал и доказал их плодотворность в анализе русской литературы. В заглавии работы указана одна категория – *соборность*, на самом деле их три: *соборность, закон и благодать*. Они не новы в тезаурусе русской духовной мысли, но впервые стали категориями филологического анализа. Коллизия и православное разрешение коллизии Закона и Благодати даны в Слове митрополита Илариона.

Понятие соборности, известное по Символу веры, было осознано в XIX–XX веках как одно из ключевых понятий именно Православия. Вопреки распространенному заблуждению о том, что А.С. Хомяков придумал категорию соборности, И.А. Есаулов вслед за С.С. Хоружим убедительно возражает: «Заслуга А.С. Хомякова в том, что он

смог сформулировать, дать формулу “глубинной сути православной религиозности”, а не “изобрел” ее» (Есаулов 1995, 16). Соборность как категория не только выражает «глубинную суть православной религиозности», но и государственный, социальный, этический и эстетический принцип древней и новой России. Она раскрывает органическое единство древней и новой русской литературы. Исследователь дает новое прочтение хорошо изученных классических произведений русской литературы, таких, как «Капитанская дочка» Пушкина, «Миргород» и «Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, рассказы «Студент» и «На святках» Чехова. Впрочем, открытие И.А. Есаулова дает больше, чем новое прочтение известного, – оно дает возможность адекватно прочесть и понять русскую классику, понять проблему советской литературы (ее духовную тщету и историческую обреченность), осознать трагедию русской литературы в изгнании, угадать перспективы выхода из современного кризиса.

Сейчас в изучении христианских традиций русской литературы обозначились два альтернативных подхода. Определяя духовное значение русской литературы, большинство исследователей признают русскую литературу православной. Вместе с тем в первом выпуске издаваемого Институтом русской литературы (Пушкинский дом) сборника «Русская литература и христианство» А.М. Любому-дров писал: «Широко распространенное мнение, что русская классика проникнута “христианским духом”, требует серьезных корректировок. Если понимать под христианством не расплывчатый набор гуманистических “общечеловеческих” ценностей и нравственных постулатов, а систему миропонимания, включающую в себя прежде всего принятие догматов, канонов, церковного предания, – т. е. христианскую веру – то придется констатировать, что русская художественная литература отразила христианство в очень малой степени. Причины этого в том, что литература Нового времени оказалась оторванной от Церкви, выбрав такие мировоззренческие и культурные ориентиры, которые по сути противоположны христианским» (Любомудров 1994, 364). Во втором сборнике эта установка развита В.М. Лурье (Лурье 1996, 290–308). Не вдаваясь в критику общих деклараций А.М. Любомудрова и ошибочных претензий В.М. Лурье к Достоевскому, отмечу, что прежде чем спорить, необходимо условиться, *что* понимать под Православием. Для А.М. Любомудрова и В.М. Лурье Православие – догматическое учение, и его смысл определен катехизисом. При таком подходе православными могут быть только духовные сочинения. Между тем Православие не только

катехизис, но и образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа. В этом недогматическом смысле говорят о православной культуре и литературе, о православном человеке, народе, мире и т. п.

Так когда-то писал Достоевский:

«Народ русский в огромном большинстве своем – православен и живет идеей православия в полноте, хотя и не разумеет эту идею ответчиво и научно. В сущности в народе нашем кроме этой “идеи” и нет никакой, и всё из нее одной и исходит, по крайней мере народ наш так хочет, всем сердцем своим и глубоким убеждением своим. Он именно хочет, чтоб всё, что есть у него и что дают ему, из этой лишь одной идеи и исходило. И это несмотря на то, что многое у самого же народа является и выходит до нелепости не из этой идеи, а смрадного, гадкого, преступного, варварского и греховного. Но и самые преступник и варвар, хоть и грешат, а всё-таки молят Бога, в высшие минуты духовной жизни своей, чтоб пресекся грех их и смрад и всё бы выходило опять из той излюбленной “идеи” их. Я знаю, надо мною смеялись наши интеллигентные люди: “той идеи” даже и признавать они не хотят в народе, указывая на грехи его, на смрад его (которым сами же они виной были, два века угнетая его), указывают на предрассудки, на индифферентность будто бы народа к религии, а иные так даже воображают, что русский народ просто-напросто атеист. Вся глубокая ошибка их в том, что они не признают в русском народе Церкви. Я не про здания церковные теперь говорю и не про причты, я про наш русский “социализм” теперь говорю (и это обратно-противоположное Церкви слово беру именно для разъяснения моей мысли, как ни показалось бы это странным) – цель и исход которого всенародная и вселенская Церковь, осуществленная на земле, поколику земля может вместить ее. Я говорю про неустанную жажду в народе русском, всегда в нем присутствующую, великого, всеобщего, всенародного, всебратского единения во имя Христово» (Д18, 12; 365–366).

Эта полемика напоминает обстоятельства давнего спора Христа с фарисеями. Так, защищая народ, Достоевский упрекал своих искушенных в догматике оппонентов:

«Знает же народ Христа Бога своего может быть еще лучше нашего, хоть и не учился в школе. Знает, – потому что во много веков перенес много страданий, и в горе своем всегда, сначала и до наших дней, слыхивал об этом Боге-Христе своем от святых своих, работавших на народ и стоявших за землю русскую до положения жизни, от тех самых святых, которых чтит народ доселе, помнит имена их и у гробов их молится. Поверьте, что в этом смысле даже самые темные слои народа нашего образованы гораздо больше, чем

вы, в культурном вашем неведении об них предполагаете, а может быть даже образованнее и вас самих, хоть вы и учились катихизизу» (Д18, 11; 379).

Суждения Достоевского могут показаться парадоксальными. Объясняя свое понимание православия, он так определял сущность народной веры:

«Говорят русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно так, но Христа он знает и носит его в своем сердце искони. В этом нет никакого сомнения. Как возможно истинное представление Христа без учения о вере? – Это другой вопрос. Но сердечное знание Христа и истинное представление о нем существует вполне. Оно передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей. Может быть единственная любовь народа русского есть Христос и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания. Названием же православного, то есть истиннее всех исповедующего Христа, он гордится более всего» (Д18, 11; 36).

И наконец – главное: «...идеал народа – Христос. А с Христом конечно и просвещение, и в высшие, роковые минуты свои народ наш всегда решает и решал всякое общее всенародное дело свое всегда по-христиански» (Д18, 12; 334).

Православие народа проявляется для Достоевского в фундаментальных категориях языка: «Пока народ наш хоть только носитель Христа, на него одного и надеется. Он назвал себя крестьянином, т.е. <есть> христианином, и тут не одно только слово, тут идея на всё его будущее» (Д18, 12, 351). В тех же категориях писатель характеризовал свои убеждения: «Я принадлежу частию не столько к убеждениям Славянофильским, вернее сколько к Православным, т.е. к убеждениям крестьянским, т.е. к Христианским. Я не разделяю их вполне – их предрассудки невежества не люблю, но люблю сердце их и все то что они любят. Еще в каторге» (РГАЛИ. 212.1.15. С. 60).

Православие для Достоевского выражается прежде всего в «живом чувстве», «живой силе» любви к Христу и к человеку, к другим людям: «Вникните в Православие: это вовсе не одна только церковность и обрядность, это живое чувство, обратившееся у народа нашего в одну из тех основных живых сил, без которых не живут нации. В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ, – по крайней мере, это главное» (Д18, 11; 512). Именно поэтому Достоевский категоричен в выводе: «...хоть народ наш и не знает молитв, но суть христианства, но дух и правда его, сохранились и укрепились в нем так, как может быть ни в одном из народов мира сего, несмотря даже на пороки его» (Д18, 11; 512).

Для Достоевского очевидно: «...кто не понимает в народе нашем его православия и окончательных целей его, тот никогда не поймет и самого народа нашего. Мало того: тот не может и любить народа русского» (Д18, 11; 36).

Конечно, для кого-то Достоевский не авторитет, но в решении религиозных споров у Достоевского был безошибочный способ определения Истины: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна Христос...» (РГАЛИ. 212.1.17. С. 18).

Христианская вера преобразила «ветхого» человека и образовала «нового человека», дав светлый облик народу и государству. Исторические последствия этого события имел в виду Пушкин, когда писал о том, что «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» (Пушкин, 8, 92–93). О том же говорил Достоевский: «...в сущности, все народные начала у нас сплошь вышли из православия» (Д18, 11; 380). Не признавать этого – отрицать *тысячелетний христианский опыт русской истории*.

В последней записной тетради Достоевский дал набросок темы, которую он назвал «России учиться»: «У нас дошло до того что России надо учиться, обучаться как науке, потому что непосредственное понимание ее в нас утрачено. Не во всех конечно и блажен тот который не утратил непосредственного понимания ее. Но таких не много» (РГАЛИ. 212.1.17. С. 25). Стало ли их больше сейчас? Хотелось бы надеяться, но наш трагический опыт XX века, включая и последние десять лет, не внушает оптимизма, а государственное невежество просто поражает. О чем говорить, если согласно официальным государственным установкам, свою историю Россия в XX веке начала дважды: в 1917 и в 1991 г. Под эти даты и новые конституции устанавливались государственные праздники, как будто не в 1862 г. Россия отмечала свое тысячелетие. Когда после августовского путча 1991 года Верховный Совет и президент стоя аплодировали, вернув России ее имя, они тут же испугались своей смелости, одумались – и расписались в собственном невежестве, изуродовав имя страны названием Российская Федерация, и некому было объяснить, что Россия – греческое слово. Так в канцелярии константинопольского патриарха называли Русь. Благозвучное эллинское слово уже в начале XVI века проникло в московские грамоты и постепенно утвердилось названием государства (Соловьев 1956, 134–155), в состав которого входили и Белая, и Малая, и Великая Русь, царство Польское, княжество Финляндское, киргизская Орда и проч., и проч. Кто обижается на имя, данное от Бога? Какая автономия?

Масштабы нашего исторического невежества неизмеримы.

Давний спор о призвании варягов сам по себе может составить предмет разговора. Немало историков по разным причинам хотели бы представить этот летописный эпизод как миф. Слабость их аргументов обнаруживается и в отсутствии общей позиции скептиков, и в том, что, ставя под сомнение сам эпизод или имена приглашенных князей, следовало бы быть последовательными: тогда необходимо признать баснословный характер всей начальной русской летописи и сказать, что выдуманы и вассальная зависимость восточнославянских племен от варягов и хазар, и изгнание, а потом призвание варягов на княжение, и варяжские имена русских князей, и варяжская тактика воинских походов на Царьград и многое другое, что под сомнение не ставится, как и результаты прежних и новых археологических открытий.

Будем исходить из очевидностей. 6366 (859) год отмечен известием, что чудь, новгородские словене, меря и «все кривичи» платили дань варягам из заморья, а хозары брали дань с полян, северян, вятичей. Через три года изгнали варяг за море, но «не бѣ въ нихъ правды, и вѣста родъ на родъ, и быша въ нихъ усобицѣ, и воевати почаша сами на ся. И рѣша сами въ себѣ: “Поищемъ собѣ князя, иже бы володѣлъ нами и судилъ по праву”. И идоша за море къ варягомъ, къ руси» (Памятники литературы Древней Руси 1978, 36).

Известны иные, чем у Нестора, попытки объяснения слова *русь*, но в отличие от летописных они не документированы: сомнения историков и попытки лингвистов иначе объяснить значение этого слова дальше гипотез не пошли.

Обычно объясняют употребление Нестором слова *русь* странным обстоятельством: «Но как избежать возражения, что сейчас (во времена летописца) скандинавский север не знает племени русь? Нестор находит выход из этого затруднения в утверждении, что три брата явились на Русь со всем своим племенем: “попаша по собе всю русь”. Вся русь, таким образом, переселилась на юг без остатка; вот почему ныне и нет среди скандинавских племен племени с названием русь» (Лихачев 1996, 336–337; свое утверждение Д.С. Лихачев сопровождает ссылками на разыскания А.А. Шахматова). Из этих суждений следует, что Нестор писал для варягов и тех, кто их знал и интересовался русью, хотя все обстояло иначе. Нестор писал для русских, объяснял прежде всего им, кто есть русь и откуда она появилась, и его объяснения были приняты современниками и вплоть до XVIII века не вызывали возражений.

Очевидно, что значение слова *русь* было неясно уже к моменту составления первых летописных сводов, что Нестор объяснил это

слово названием рода Рюрика, что *русь* не была славянским этнонимом в 6370 (862) г., когда варягов пригласили *чудь*, новгородские *словене*, *кривичи* и *весь* – те угорские и славянские племена, которые находились в вассальной зависимости от варягов. В начале летописи *русь* определяла государственную принадлежность, позже стала этнонимом – преимущественно славянским, но не только.

Современные переводы так излагают то, что сказали послы руси: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Приходите княжить и владеть нами» (Памятники литературы Древней Руси 1978, 37). Так перевел это место Д.С. Лихачев. Возникла же эта редакция перевода в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, но современному читателю она больше известна по сатирической поэме А.К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» с рефреном: «Земля наша богата (вариант: обильна). Порядка в ней лишь нет».

У Н.М. Карамзина эта фраза звучит следующим образом: «*Земля наша велика и обильна, а порядка въ ней нѣтъ: идите княжить и владѣть нами*» (Карамзин 1988, 69).

Почему Н.М. Карамзин так перевел это место из «Повести временных лет» – особый разговор. Скажу лишь, что это сознательная идея историка и его концепция русского государства в прошлом, настоящем и будущем. Это место переводят так до сих пор, хотя в оригинале сказано: «Земля наша велика и обильна, а наряда въ ней нѣтъ. Да пойдѣте княжить и володѣти нами» (Памятники литературы Древней Руси 1978, 36).

Разница в словах существенная. Можно черное назвать белым – можно сделать вид, что *народъ* и *породъ/порода*, *наборъ* и *поборъ*, *набегъ* и *побегъ*, *наказъ* и *показъ*, *начинъ* и *починъ*, *наборъ* и *поборъ*, *начетъ* и *почетъ*, *наклонъ* и *поклонъ*, *налетъ* и *полетъ* – одни и те же по значению слова, но это не так: этому противится сам язык.

Впрочем, если верить современным лексикографам, *нарядъ* и *порядъ* – синонимы, и главное их значение – *порядок* (Словарь русского языка XI–XVII вв., 10; 227–230; ср.: 17; 117–118), но очевидно, что это – разные по значению слова, и их различие определяется приставками *на* – и *по*-. Их отождествление объясняется лишь авторитетом комментаторов и переводчиков «Повести временных лет» от Карамзина до Лихачева.

Не порядок, а *наряд* был нужен чуди, новгородским словенам, кривичам и веси, убоявшихся усобиц. Вопреки современным редакциям чаяния будущих русичей обращены не к прошлому, а к настоящему и будущему устройству земли и дел. Им нужно было не сохранение того, что было им известно и чего они достигли, а понимание

перспектив, осознание своего назначения, видение цели. Им был нужен *наряд*, который бы придал их земле красу, порядок государственного устройства и устранил усобицы.

К слову сказать, это был мудрый шаг. Бывшие данники решали и внутренние, и внешние проблемы: они не только прекращали усобицы и мирились с русью, но вместо врагов получали нарядчиков (есть и такой вариант летописных текстов), для которых процветание и усиление государства становились призванием и личной заботой и ответственностью. Русские князья Олег, Игорь, Ольга, Святослав, Ярополк, Владимир – кто мечом, кто правом, кто хитростью и коварством – собрали Русские земли и подтвердили свое право на княжеский престол. Среди них были первые христиане. У них возникла потребность в новой вере. Одно дело завоевать и собрать земли, другое дело – удержать людей во власти, объединить их не силой, но духом. И сделал это Святой Владимир.

Вряд ли случайно, что описание выбора веры в летописях по существу повторяет призвание варягов. Даже если бы и призвание варягов, и выбор веры были легендарны, то оба эти события сказали бы о русском и Руси не меньше, случись они на самом деле. И там, и здесь в основе выбора лежала потребность *наряда* для Русской земли.

Напомню: приходили послы к Владимиру и каждый объяснял и хвалил свою веру; после совета с боярами и старцами отправил Владимир своих послов испытать службы всех вер, и вернулись послы, сказав, что видели разные службы, но лишь греческая вера полюбилась им: «и не свѣмы, на небѣ ли есмы были, ли на земли: нѣсть бо на земли такого вида ли красоты такая, и недоумѣемъ бо сказати; токмо то вѣмы, яко онѣдѣ богъ с человѣки пребываетъ, и есть служба ихъ паче всѣхъ странъ. Мы убо не можемъ забыть красоты той, всякъ бо человѣкъ, аще *вкусить* сладка, послѣди горести не принимаетъ, тако и мы не имамъ сде быти» (Памятники литературы Древней Руси 1978, 122, 124). Перевод: «и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве» (Памятники литературы Древней Руси 1978, 123, 125).

Так летопись объясняет испытание и выбор веры, и это был прежде всего эстетический выбор истины.

Нестор сформулировал русскую идею, независимо от того, приглашали или нет варягов, так или иначе выбирал веру Святой Владимир. Именно эти события определили характер развития государства

и формирования русского народа из союза этнически разных племен. Призвание варягов образовало государство, Крещение – народ из славянских и неславянских племен. Об этом вселенском процессе в раннем средневековье Достоевский писал: «Начались Христианские общины – Церкви, затем быстро начала созидаться новая, неслыханная дотоле национальность – всебратская, всечеловеческая, в форме общей вселенской Церкви» (Д18, 12; 348).

Нестор выразил фундаментальную государственную и духовную идею – эстетическую потребность «наряда» для Русской земли. Позже эта идея искажалась в русском политическом сознании: с утверждением самодержавия в летописных списках вместо «наряда» появился «нарядчик»; Карамзин переучил всех – выдвинул благородную идею порядка, но не на этой идее созидалась Россия, и юмористические и сатирические парафразы на эти легендарные слова популярны до сих пор. Россия созидалась на идее *наряда* (Захаров 1997d, 11–28; 1998a, 5–30; 1998b, 112–117).

Сегодня многим известны слова: «Красота спасет мир». Они уже стали одной из идей современной культуры. Теперь их можно услышать всюду и с обязательной ссылкой на Достоевского. В романе «Идиот» это слова князя Мышкина, но произносит их не он, а Ипполит Терентьев, который слышал эту фразу не от князя, а в пересказе Коли Иволгина. Ипполит спрашивает Мышкина: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет “красота”? Господа, – закричал он громко всем: – князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, что вы сами себя называете христианином» (Д18, 8; 287).

Эти настойчивые вопросы Мышкин оставил без ответа, но их развитие красноречиво: Ипполит не удовлетворен фразой князя, сомневается в его христианских убеждениях, и уместен его несправедливый вопрос: «Какая красота спасет мир?»

«Афоризм» вошел в роман из третьих уст. К нему причастны Мышкин, Коля Иволгин, Ипполит Терентьев. Подобные ситуации в произведениях Достоевского возникали, когда изреченная мысль героя не исчерпывалась сказанным, когда возникала потребность диалогического уяснения недодуманной мысли, появлялась возможность «пробы», испытания ее. Даже Мышкин не отвечает в полной мере за эту отчужденную мысль – в подготовительных материалах к роману остались заготовки его ответа: «Да вы правы гадко и

паточно, если... Но поймут. Мир красотой спасется. Два образчика красоты». На полях записано задание: «Князь скажет что-нибудь о Христе» (РГАЛИ, 212.1.7. С. 17). В романе князь не связал красоту с Христом – это сделали Ставрогин и Шатов в набросках «Фантастических страниц» к «Бесам». Ставрогину были приготовлены слова: «Христианство спасет мир и одно только может спасти – это мы вывели и этому верим. Раз. Далее: христианство только в России есть, в форме православия. Два». Его перебивает Шатов: «Итак, Россия спасет и обновит мир православием» (РГБ. 93.1.1.5. С. 38). Позже Ставрогин уточняет мысль: «Многие думают, что достаточно верить в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. Вера эта не одно умственное признание превосходства его учения, а непосредственное влечение. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, всё воплощенное слово, Бог воплотившийся» (РГБ. 93.1.1.5. С. 39). Тогда – в конце концов: «Мир спасает Красота Христова» (РГБ. 93.1.1.5. С. 40). Попытка примерить эту формулу спасения мира Достоевский и Версирову. В заготовленных герою словах из записной тетради есть реплика: «Что же спасет мир? – Красота. – Но всегда с насмешкой» (РГАЛИ. 12.1.12. С. 54). Насмешка – поправка формулы на характер героя. Не имею ничего против этой выразительной эстетической идеи спасения мира, но даже в романной судьбе князя Мышкина это лишь одно из значений его мессианского чувства – есть и другие: спасти мир, по Мышкину, могли и Христос, и Бог, и Россия, и правда, и любовь. Был у Достоевского и литературный аспект этой проблемы. В его записных тетрадях есть рассуждения о «деловой» и «идеальной» литературе: «Романы *Дела* к сожалению не удалась – прекрасное в идеале неопостижимо по чрезвычайной силе и глубине запроса. Отдельными явлениями. Оставайтесь правдивыми. Идеал дал Христос. Литература Красоты одна лишь спасет» (РГАЛИ. 212.1.15. С. 133).

Эта выразительная эстетическая идея роднит Нестора и Достоевского, которые гораздо ближе друг другу, чем это можно себе представить. Как Нестор в свое время явил древней Руси нового человека (*христианина*) в новообращенной стране, так и Достоевский представил современного человека, который, как и прежде, в поисках идеала обретает Истину, явленную Христом и сохраненную в Православии.

Крещение было началом новой истории Руси. Этим актом Русь обрела несметные духовные сокровища византийского христианства. Она восприняла и сохранила апостольский облик Церкви, каким он образовался в первые века христианства, осталась верна

первым семи вселенским соборам, вместе с другими Восточными церквями разошлась в 1054 г. с Западной церковью, не признав обновления и новых установлений церковных догматов, а после падения Константинополя в 1204 г. и раскола на Флорентийской унии в 1439-м вышла на свою дорогу.

Православие изменило образ жизни и быт русского народа. И хотя подчас высказывались справедливые упреки русскому народу в двоеверии, именно в народе хранился тот «наивный» образ Христа, который умилял Тютчева, Аксакова, Хомякова, Тургенева, Толстого – столь разных и подчас противоположных в отношении к Православию и Церкви писателей.

Трудно, почти невозможно переименовать фундаментальные понятия. В русской жизни это случилось – свершилось великое дело, и смерд стал крестьянином (что было вариантом произношения слова христианин¹). Благодаря, русский говорит *спасибо* (спаси Бог), расставаясь – *прощай* (*прости* – за вольные и невольные прегрешения), и т. д.

С Крещением Русь обрела письменность; на основе церковнославянского возник древнерусский язык, позже давший русский литературный язык. Об этом после «Предисловия о пользе книг церковных в российском языке» М.В. Ломоносова убедительно писали И.А. Бодуэн де Куртенэ, С.К. Булич, Л.А. Булаховский, Н.Н. Дурново, В.М. Истрин, Е.Ф. Карский, Б.М. Ляпунов, А.И. Соболевский, Л.В. Щерба, Б.О. Унбегаун, И.А. Ильин и многие другие.

В рассказе Ивана Бунина «Преображение» «просто, ничуть не боясь» младший сын Гаврило вызвался читать ночью над покойной матерью Псалтырь – «и вот уже давно чувствует, что случилось нечто роковое и непоправимое в его жизни» (Бунин 5, 78). Придя в метельную зимнюю ночь в волшебный замкнутый мир Мертвых, он стоит и читает, «не смолкая, – как пишет Бунин, – на том необычном жутком и величественном языке, который тоже есть часть этого мира, его гибельный, зловещий для живых глагол. И он собирает все силы, чтобы читать, видеть, слышать свой собственный голос и держаться на ногах, всем существом и все глубже воспринимая то невыразимо чарующее, что, как некая литургия, совершается в нем самом и перед ним». И уже дышит покойная мать, и «все вокруг превращается в какой-то восторг» – «он знает, еще соображает, что это

¹ Ср. у Достоевского: «Да и кроме исторической и текущей необходимости, русский человек ничего не знает выше христианства, да и представить не может. Он всю землю свою, всю общность, всю Россию назвал христианством, “крестьянством”» (Д18, 11; 512).

морозный ветер дует в окно, что это он поддувает покров и раздувает свечи. Но все равно...»

Эта ночь изменила героя: эстетическое не менее действительно, чем реальное – оно сущностно. Гаврило стал другим: он оставил хозяйство братьям и жене, избрал любимое дело – ездит ямщиком, он неизменно счастлив, он прост и ласков. И вот финальная фраза этого рассказа: «Он не говорлив, но охотно рассказывает достойному человеку то трудно передаваемое, похожее на святочный рассказ, а на деле истинно дивное, что пережил он у гроба матери, в ее последнюю ночь среди живых».

Как бы случайное упоминание о святочном рассказе не случайно: «Преображение» и есть святочный рассказ. Этот жанр часто путают с рождественским рассказом из-за того, что оба они приурочены как бы к одному событию, но рождественский рассказ приурочен к Рождеству, а святочный рассказ – к Святкам (святым дням), которые длятся от Рождества до Крещения (Богоявления) – от 25 декабря до 5 января (по юлианскому календарю). Именно в это время человек открыт общению с таинственным, зачастую враждебным и опасным потусторонним миром.

Чтение Псалтыри происходит «на том необычном жутком и величественном языке, который тоже есть часть этого мира, его гибельный, зловещий для живых глагол». Таково проявление священного языка в отношении к действительности. Вопреки этому чувству в душе героя свершается нечто «невыразимо чарующее, что, как некая литургия».

В рассказе Бунин дал синтез поэтических значений разных православных праздников и связанных с ними жанров русской литературы: в его рассказе есть святочный сюжет (пребывание героя в царстве мертвых), почти пасхальное оживание умершей матери, и ожидание Страшного суда («...и это она встанет сейчас судить весь мир, весь презренный в своей животности и бренности мир живых!»), и, наконец, православная идея Преображения – в рассказе преобразование свершается Божественным Словом учителей славян, равноапостольных Кирилла и Мефодия. В отличие от Хомякова Брута из гоголевского «Вия», герой бунинского «Преображения» достойно и душеполезно проходит испытание в «волшебном» и враждебном мире мертвых.

«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется», – гениально заметил Ф. Тютчев. Слово от Бога предсказуемо: оно воскрешает и преобразует – вдохновенно творит душу человека.

О том, как православная Пасха и весь цикл пасхальных праздников повлиял на русскую литературу в целом и на творчество

Достоевского в частности, мне уже доводилось писать (см. с. 116–127, 136–137 наст. изд.). Чтобы не повторяться, остановлюсь на таком характерном православном празднике, как Преображение.

В жизни Христа, как повели о том евангелисты Матфей, Марк и Лука, был знаменательный день накануне последнего исхода в Иерусалим – 6 августа по юлианскому календарю, ныне один из двенадцатых праздников – Преображение Господне. В этот день «взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф. 17:1–2). «Сын Человеческий» открылся «Сыном Бога Живаго». По преданию, случилось это на горе Фавор, и Фаворский свет стал глубоким символом мирового искусства.

Преображение – один из почитаемых православных праздников, который в русском национальном сознании многократно ознаменован Спасо-Преображенскими монастырями, соборами и церквями, самые знаменитые из которых – Валаам, Кижи, Соловки. Духовный смысл Преображения ярко выражен в русской иконе.

У этого праздника есть свой этический смысл. Он раскрыт знатоком церковного быта – Н.С. Лесковым. Герой его романа «Соборяне» протопоп Савелий Туберозов ведет дневник, для чего предназначена Демикотоновская (т. е. хлопчатобумажная) книга.

Вот одна из записей: «6-го августа, день Преображения Господня. Что это за прелестная такая моя попадья Наталья Николаевна! Опять: где, кроме святой Руси, подобные жены быть могут? Я ей говорил как-то, сколь меня трогает нежность беднейшего Пизонского о детях, а она сейчас поняла или отгадала мысль мою и жаждание: обняла меня и с румянцем стыдливости, столь ей идущим, сказала: “Погоди, отец Савелий, может, Господь даст нам” (Она разумела: даст детей.) Но я по обычаю думая, что подобные ее надежды всегда суетны и обманчивы, ни о каких подробностях ее не спрашивал, и так оно и вышло, что не надо было беспокоиться. Но из ложной сей тревоги вышла превосходная трогательность». После записи сих милых семейных забот протопоп излагает свою проповедь: «Сегодня я говорил к убеждению в необходимости всегдашнего себя преобразования, дабы силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий крепкий и ковкий, а не плющиться, как низменная глина, иссыхая сохраняющая отпечаток последней ноги, которая на нее наступила». В пример отец Савелий привел, не назвав по имени, стоявшего у дверей Пизонского, «который, придя к нам нагой и всеми глупцами осмеянный за свое убожество, не только сам не погиб, но и величайшее из дел человеческих сделал, спасая и воспитывая неоперенных птенцов.

Я сказал, сколь сие сладко – согреть беззащитное тело детей и насадить в души их семена добра» (Лесков, 4; 36). На этом проповедь и происшествия 6 августа не кончились, но содержание речи отца Савелия раскрывает намеренно учительный смысл праздника.

Иное значение имеет идея преобразования человека у Достоевского. Его герой не благодетель, а неведом и непредсказуем и для себя, и для читателя, а подчас и самого автора. Но у него всегда есть свое *вдруг* – неожиданный «переворот» во мнениях и поступках, «перерождение убеждений» – одним словом, преобразование личности. Главное же, что выражает слово «вдруг», – духовное значение, которое явлено Преображением Господнем. Каждый может повторить искупительный путь Христа, каждый может изменить свой образ – *преобразиться*, каждому может открыться его божественная и человеческая сущность. И у Достоевского воскрешают «мертвые души», но умирает «бессмертная», забывшая Бога и Христа душа. В его произведениях может воскреснуть «великий грешник», но не исправился «настоящий подпольный», чья исповедь не разрешается «перерождением убеждений» – покаянием и искуплением. Напомню, что идея трех последних романов Достоевского возникла из «Жития великого грешника». Название неосуществленного замысла – оксюморон: житие не святого, а грешника, причем великого грешника. Так, по логике Достоевского, в основе которой лежит христианское понимание человека, человек может *вдруг* преобразиться, грешник *вдруг* может стать святым. Преображение оказалось очень русской идеей: заманчиво *вдруг* стать *другим*. Впрочем, у Достоевского преобразование человека – неперемное условие и начало грядущего христианского преобразования мира и России.

Своеобразный эстетический аспект Преображения представлен в «Стихах Юрия Живаго» из романа Б. Пастернака. Его преобразование – прежде всего эстетический акт, в котором чувственное переживание сна является большей реальностью, чем сама действительность. Стихотворение открывается пробуждением обожженного человека:

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановой
От занавеси до дивана.
Оно покрыло жаркой охрой
Соседний лес, дома поселка,
Мою постель, подушку мокрую
И край стены за книжной полкой.
Я вспомнил, по какому поводу

Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

По таинственной прихоти сна лирический герой видел собственные похороны, которые пришлось на «Шестое августа по старому»:

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.

Замечательно это выраженное в православном духе смешение евангельской и современной истории, священной и русской природы – «ход веков подобен притче», и все, что было тысячелетия назад, снова свершается и повторяется всякий раз в условный срок и везде. И снова смерть, и «прежний голос мой провидческий», и одоление смерти поэтическим благословением жизни, совершенным согласно православной этике – по обряду прощания:

Прощай, лазурь преображенная
И золото второго Спаса.
Смягчи последней лаской женскую
Мне горечь рокового часа.
Прощайте, годы безвременщины.
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я – поле твоего сражения.
Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

За этим вдохновенным и провидческим откровением стоит самосознание свободного и бессмертного человека, которому явлены и мир в слове, и творчество, и недоступное смертному чудотворство. За пробуждением неизбежно воскрешение. И не только потому, что проснуться – воскреснуть, но потому, что Слово от Бога и Слово Христа творит мир и человека.

Есть писатели, кто измерял время числами, месяцами и годами, чья художественная топография не имела символического христианского значения.

Таких мало – больше было тех, кто мыслил время не числами, а событиями Священной истории, отмечая время Рождеством, Святками, Крещением, Великим, Петровым, Успенским или Рождественским постами, масленицей, Прощеным воскресением, Чистым понедельником, Пасхой, Троицей, Духовым днем и т. д. Это и понятно: в этом извечном годовом цикле Священной истории жил и творил русский человек. Подобное ощущение времени было духовной или бытовой основой творчества многих русских писателей независимо от того, был ли он верующим или атеистом, ладил или нет с церковью.

Чтобы не повторять опубликованные разборы святочных и пасхальных рассказов и анализ символики православного календаря у Достоевского, напомним еще один хрестоматийный текст – рассказ Бунина «Антоновские яблоки» (1900). Здесь многое нуждается в этнопоэтическом комментарии: и жанр, и поэтическое представление времен года от ранней осени до первого снега, крестьянская и помещичья жизнь, обычаи и одежда, труд и охота, круг чтения, звездный август, урожайный сентябрь, ненастный октябрь, досужий ноябрь – и явление желанной зимы; но более всего замечательны и многозначительны временные вехи и название рассказа, в них сквозит сакральный православный смысл крестьянской и помещичьей жизни, встает символический поэтический образ исчезающей России.

«...Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева, – с дождиками в самую пору, в середине месяца, около праздника св. Лаврентия» (Бунин, 2, 179).

Праздник св. Лаврентия по юлианскому календарю отмечает 10 августа, а за несколько дней до него, 6 августа, – Преображение Господне, в народном наименовании яблочный Спас. До этого праздника считается грехом есть яблоки, на праздник в храмах их святят, время после праздника считается лучшим для посева озимой ржи. Поверие по поводу св. Лаврентия записано автором: «...осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик».

Далее: «Осень – пора престольных праздников, и народ в это время прибран, доволен, вид деревни совсем не тот, что в другую пору» (Там же, 182). Престольные праздники – это прежде всего Богородичные: Успение Пресвятой Богородицы (15 августа), Рождество Пресвятой Богородицы (8 сентября), Покров Пресвятой Богородицы (1 октября). Богородица – спасительница и заступница России и русского человека.

В этом контексте прочитывается образ осени: «прозрачные и холодные дни начала октября, прощальный праздник осени!» Все подробности и детали слагаются в поэтический образ крестьянской

и помещицкой России – христианской Руси, а сами «антоновские яблоки» становятся ее символом.

Православие обусловило христианский хронотоп русской литературы. Во многих произведениях время представлено не датами (веками, годами, месяцами), а христианскими праздниками. До сих пор христианский хронотоп почти не прочитан в русской литературе.

Православие отмечает все установленные двенадцатые праздники, в том числе Сретение, Преображение и Воздвижение Честного Креста Господня, которые утратили свое значение у западных христиан. Время жизни рассчитывалось по церковному календарю, в котором главным было не число и месяц, а евангельское событие. В православных монастырях символически означена страстная топография евангельских событий, в русских городах по церквям и соборам давали названия улиц и площадей. Особо как покровительница и заступница Русской земли и русского человека почитается Богородица и ее чудотворные иконы, спасавшие города и помогавшие в победах русскому воинству. Давно замечено, что русский народ чтит православные праздники, многие святые вошли в пословицы и поговорки, в крестьянский быт и труд народа, обросли приметами и поверьями: время измерялось от осеннего до весеннего Юрьева дня, от Рождества до Крещения, от Святка до масленицы, от Великого поста до Пасхи, от Пасхи до Троицы и т. д. Есть свои душевные названия праздников: Прощеное воскресенье, Чистый понедельник, госпожинки... Самый важный день недели отмечен особо – в память о Пасхе назван воскресеньем.

Православная Пасха и цикл пасхальных праздников дали русской литературе жанр пасхального рассказа и повести (Захаров 1994b, 37–49; Захарова 1998, 283–295; Тарасов 1998, 295–302). Более того, сама русская литература является пасхальной по идеям и сюжетам (Кошелев 1994, 133–150; 1994c, 249–261; Есаулов 2004, 2012; и др.). Это выражено в таких основополагающих произведениях русской литературы, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Воскресение» Л. Толстого, все послекаторжное творчество Достоевского – от «Записок из Мертвого Дома» и «Униженных и Оскорбленных» до «Братьев Карамазовых»: пасхальная идея воскрешения из мертвых узнаваема в известных идеях спасения человека, воскрешения «мертвых душ», восстановления «униженных и оскорбленных».

В сюжетах русских романов и повестей очевидны православные идеи и темы. Русская литература в полной мере восприняла и усвоила христианскую концепцию человека в том виде, в котором она сложилась в православии. Идеи спасения, страдания, искупления и преображения определили ее духовный пафос.

У русской литературы своя сокровенная сущность. В ней «бедный» убийца Онегин лучше прежнего Онегина, преступники – «несчастливые», каждый может *вдруг* преобразиться и страданием спасти свою душу. В русской литературе нет своих Манон Леско или Кармен, но есть Татьяна Ларина, Лиза Калитина, Наташа Ростова и Анна Каренина, Соня Мармеладова и Грушенька Светлова.

Белинский был не удовлетворен завершением любовной истории Онегина и Татьяны, но то, что пожелал им критик, свершилось в «Анне Карениной» – и иного исхода подобных отношений, идущих вопреки народной православной этике, русские писатели не видели. Как выразил эту идею в Пушкинской речи Достоевский, нельзя основывать счастье на несчастье другого человека: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа» (Д18, 11; 325).

В русской истории было разное – были и завоевания, но русская литература не воспевала их. Весьма показательны в этом отношении и русский фольклор, и древнерусская словесность, и «кавказская тема» в русской литературе от Пушкина до Л. Толстого.

После осмеяния автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» русская литература вступила в сложные отношения с православной церковью. Достоевский в полной мере восстановил значение христианского духовного опыта, определив в своем последнем романе церковь как положительный идеал русской жизни (Захаров 1997a, 213–227).

О многом уже сказано и написано, поэтому остановлюсь на том, что еще не получило своего должного освещения в современной критической литературе.

В написанной истории русской литературы есть немало общих мест, которые выглядят аксиомами, но давно нуждаются в критике и пересмотре. Одно из них – убеждение в гуманном характере русской литературы.

Обычно идею гуманизма возводят к италийскому Возрождению, но в русское общественное сознание она вошла в конце XVIII века из французского Просвещения. Без этого слова обходился Пушкин и его современники. Впервые оно отмечено в изданном Плюшаром Энциклопедическом лексиконе (1838), но стало «идеями времени» у Белинского и критиков его круга. У этой идеи были свои и горячие сторонники, и принципиальные критики. Одни, как Н. Бердяев, указывали на несостоятельность морали вне Бога и Христа. Другие объявляли о конце гуманизма с позиций новой «философии жизни» (Ницше и ницшеанцы). Третьи отрицали гуманизм из логики классовой борьбы.

Тезис о гуманном характере русской литературы утверждался в общественном сознании постепенно. Прежде чем представление о гуманном характере русской литературы стало общим местом в советском литературоведении, Толковый словарь под редакцией Ушакова (1935) дал два значения слова *гуманизм* с уточняющими пояснениями (*истор., устар.*): историческим значением представлено «идейное движение эпохи Возрождения, направленное к освобождению человеческой личности и мысли от оков феодализма и католицизма»; устаревшим – «просвещенное человеколюбие» (Толковый словарь русского языка 1935, 1; 638). Ситуация очевидна: в политической борьбе гуманизм был неклассовым и неуместным понятием. Современные толковые словари дают это слово уже без ограничений в употреблении, но из-за схоластических спекуляций менее определенно (Словарь современного русского литературного языка 1992, 3; 388).

Случайно или нет слово *гуманизм* отсутствовало в русском языке, а русская литература долгое время не «знала» этого понятия? Если не случайно – то почему и что было вместо него? Но прежде – в каком значении слово было принято и понято в русском языке?

Смысл этого слова объясняли и критики, и писатели. Белинский, например, писал: «Обратите внимание на старика Покровского – и вы увидите ту же гуманную мысль автора. Подставной муж обольщенной, обманутой женщины, потом угнетенный муж разлихой бой-бабы, шут и пьяница – и он *человек!*» (Б9, 8; 131). Достоевский в «Записках из Мертвого Дома» написал целый трактат о том, каково на каторге каторжному из дворян: «В самом деле положительно неправы те, которые говорят, что дворянину, образованному и т. д. совершенно одинаково тяжело в наших каторгах и острогах, как и всякому мужику. Я знаю, я слышал об этом предположении в последнее время, я читал про это. Основание этой идеи верное, гуманное. Все люди, все человеки. Но идея-то слишком отвлеченная» (Д18, 3; 138). И далее Достоевский объясняет реальное положение каторжника из дворян.

Достоевский поздно воспринял слова *гуманизм*, *гуманность*, *гуманный* и т. д. – лишь в начале 60-х годов, с возвращением из Сибири в Петербург. У Достоевского эти слова имеют стилистические признаки «чужого слова», в авторском тексте они зачастую и даны в кавычках.

Так, по поводу странного поступка адвоката, оправдывавшего убийцу, герой романа «Идиот» язвит: «По моему личному мнению, защитник, заявляя такую странную мысль, был в полнейшем убеждении, что он говорит самую либеральную, самую гуманную и прогрессивную вещь, какую только можно сказать в наше время»

(Д18, 8; 253). Или: «Вот вы например и о гуманности толкуете и о развитии, а защищаете же обидчика, против обиженного» (Д18, 5; 101). Примеры подобного словоупотребления можно продолжить: чего стоит эпитет «какая-то гуманность», ироничное устойчивое словосочетание «прогрессивный и гуманный» и т. д. Или такая косноязычная и нелепая по своему смыслу фраза генерала Епанчина, рассказавшего о своих угрызениях совести по поводу «самого дурного поступка в своей жизни»: «Во-первых, женщина, так сказать, существо человеческое, что называют в наше время, гуманное, жила, долго жила, наконец, зажила» (Д18, 8; 117). Герой «Крокодила», «чтоб не доставить излишней боли чудовищу», редко ворочается с боку на бок – и так поступает, как он думает, «из гуманности». Рассказчику этой повести попала газета «Листок», о которой он отзывался: «...газетка без всякого особого направления, а так только вообще гуманная, – за что ее преимущественно у нас презирали, хотя и прочитывали» (Д18, 6; 103).

В «Дневнике Писателя» за 1880 год Достоевский дал саркастический отзыв о «гуманном европейце» («мы гуманны, мы Европейцы»), который не прочь «устранить народ», заставить народ устыдиться самого себя и своего прошлого, «своих древних песен». Если народ не способен послужить «европейской правде», тем хуже для него – тогда не нужны эти «восемьдесят миллионов народу». Либерал и западник возмущенно оправдывается: «Не можем же мы, приняв ваш вывод толковать вместе с вами, например, о таких странных вещах как le Pravoslavié и какое-то будто бы особое значение его. Надеемся что вы от нас хотя этого-то не потребуете, особенно теперь, когда последнее слово Европы и Европейской, науки в общем выводе есть атеизм, просвещенный и гуманный, а мы не можем же не идти за Европой» (Д18, 12; 319).

Из идеи *гуманности* у Достоевского происходят старые и новые «скверные анекдоты».

Князь Валковский рассказывает Ивану Петровичу, как в молодости он приехал к себе в деревню «с гуманными целями» и от скуки начал «знакомиться с хорошенькими девочками». Вспомнил князь и то, как больно наказал мужа одной понравившейся «пастушки», и тот умер в его «филантропической» больнице.

Другой «скверный анекдот» случился из-за желания молодого генерала Ивана Ильича «ввести гуманность с подчиненными, памятуя, что и они человеки. Гуманность всё спасет и всё вывезет» (Д18, 4; 27. С samozабвением он повторяет понравившееся слово и идею: «Главное то, что я убежден, душою убежден. Гуманность... человеколюбие. Возвратить человека самому себе... возродить его

собственное достоинство и тогда... с готовым матерьялом приступайте к делу» (Там же, 279). Заявившись на свадьбу подчиненного, Иван Ильич провозглашает, заикаясь: «Россия переживает по моему глубочайшему убеждению гу-гуманность» (Д18, 4; 298). Эту генеральскую «гу-гуманность» сотрудник сатирической «Головешки» понял на свой лад, заподозрив, что генерал «один из тех начальников, которые лакомы до молоденьких жен своих подчиненных». Что вышло из этого «идейного» посещения – хуже не придумаешь.

О «скверных анекдотах» из прежней помещицкой жизни Достоевский вспоминал в Дневнике Писателя 1876 г.:

«Перед революцией французской, во времена Руссо и переписки Императрицы с Вольтером, была у нас мода на учителей швейцарцев.

... И просвещение несущий всем швейцар»¹.

«Приезжай, бери деньги, только огумань и очеловечь», – действительно была тогда такая мода. У Тургенева в «Дворянском Гнезде» великолепно выведен мельком один портрет тогдашнего окультурившегося в Европе дворянчика, воротившегося к отцу в поместье. Он хвастал своею гуманностью и образованностью. Отец стал его укорять за то, что он сманил дворовую невинную девушку и обесчестил, а тот ему: «А что ж, я и женюсь». Помните эту картинку, как отец схватил палку, да за сыном, а тот в английском синем фраке, в сапогах с кисточками и в лосинных панталонах в обтяжку, – от него через сад, через гумно, да во все лопатки! И что же, хоть и убежал, а через несколько дней взял да и женился, во имя идей Руссо, носившихся тогда в воздухе, а пуще всего из блажи, из шатости понятий, воли и чувств и из раздраженного самолюбия: “вот, дескать, посмотрите все, каков я ест!” Жену свою потом он не уважал, забросил, измучил в разлуке и третировал ее с глубочайшим презрением, дожил до старости и умер в полном цинизме, злобным, мелким, дрянным старичишкой, ругаясь в последнюю минуту и крича сестре: “Глашка, Глашка, дура, бульонцу, бульонцу!” Какая прелесть этот рассказ у Тургенева и какая правда!» (Д18, 11; 381–382).

Для Достоевского *гуманизм* – неосновательное понятие в русском мире: оно не укоренено в национальном сознании, отвлеченно

и беспочвенно. Это атеистическое обоснование морали, добродетель без Бога и Христа, великие, но чуждые «женевские принципы», человеческое без божеского. За этой идеей стоит возвеличенный французским Просвещением «естественный человек» и революционный «антропологический переворот» в философии, искусстве и политике. Как Достоевский относился к подобным идеям, красноречиво говорят его силлогизмы: Если Бога нет, нет бессмертия / нет добродетели / всё позволено и т. д.

Как и всякое «чужое слово», Достоевский наделял *гуманизм* и положительным значением, но это сочувственное понимание лишь подчеркивало недостаточность идеи и неравноценную замену, когда чужая идея стала замещать свою, родную.

Она всем хорошо известна, но мало кем узнана.

Все помнят пушкинские стихи, в которых поэт ставит себе в заслугу, что он в «жестокий век» пробуждал «чувства добрые», «восславил свободу» и «милость к падшим призывал».

Милость и есть та категория, которая соединяла человека и Бога, человека и государство, человека и человека в общем чувстве взаимной обязывающей любви. Милость и есть благодатная любовь – любовь к Богу, Христу, человеку. Милость не унижает и не оправдывает человека, она спасает его. Это и есть Христова любовь.

Любовь и милость – на этих этических основаниях держалась русская литература в древние и новые времена до Пушкина и Достоевского.

Идея гуманизма долго входила и в конце концов вошла в русскую литературу. Она определяет значение творчества многих русских писателей, является оправданием советской литературы, но недостаточна для понимания вершинных явлений русской культуры и литературы. Мало сказать о Достоевском, что он просто гуманист или величайший гуманист: он прежде всего *христианин*. В этом его творческое и духовное призвание. Как в идеале – и всей русской литературы.

1994, 1997, 1998

¹ Стих кажется графа Хвостова. Я помню даже четверостишие, в котором поэт перечисляет все народы Европы:

Турк, Перс, Прусс, Франк и мстительный Гишпанец,
Италий сын и сын наук Германец,
Меркантилизма сын, стрегущий свой товар,
(то есть Англичанин)

И просвещение несущий всем Швейцар...

(Прим. Ф. Достоевского).

История изучения реализма в русской литературе – история недоразумений. С разъяснением одного из недоразумений вошло слово *реализм* в русский язык. В январе 1849 г. его ввел П.В. Анненков в годовом обзоре «Современника» – первом, написанном после смерти Белинского: «Появление *реализма* в нашей литературе произвело сильное недоразумение, которое уже пора объяснить. Некоторая часть наших писателей поняла реализм в таком ограниченном смысле, какой не заключала ни одна статья, писанная по этому предмету в петербургских журналах» (Анненков 1879, 31). С тех пор слово осталось в тезаурусе критиков «Современника», позже стало распространенным термином.

Несмотря на то, что ограниченное понимание реализма, против которого протестовал Анненков, не удовлетворяло ни первых русских реалистов, ни первых теоретиков новой литературной эпохи, именно узкое, а позже безгранично широкое понимание этого термина стало причиной многих «недоразумений» в теории русского реализма.

Одни утверждали, что реализм – это правда. А поскольку искусство без правды не существует и художественная правда есть универсальная категория искусства, то все произведения оказываются реалистическими.

Часто реализм отождествляют с действительностью: в искусстве ее изображают такой, какова она есть. Но это иллюзия, фикция: на самом деле такой действительности просто нет.

Давним заблуждением является и известная горьковская концепция «критического реализма» (о генезисе и эволюции этой ключевой категории советского литературоведения см.: Есаулов 2000, 503–508). Русский реализм не был критическим. Русская литература не столько отрицала – она утверждала положительные начала, она

была литературой великих идей, великого идеала. Идеал в реалистическом искусстве является такой же насущной необходимостью, как и в романтическом искусстве, в искусстве других предшествовавших эпох. Именно христианский идеал определил мировое значение русской литературы и русского реализма XIX в.

Свои ограничения в теорию реализма ввело советское литературоведение, сводя его к типизации. Исключительное значение в трактовке этой категории имело ее определение Ф. Энгельсом – «типические характеры в типических обстоятельствах». Справедливости ради отметим, что Энгельс определил существенный, хотя и не единственный признак реализма, но проблема типизации на долгие годы стала основной в исследованиях о русской классике. Между тем в русском реализме были плодотворны и иные модели воспроизведения действительности, такие как исключительный (или фантастический) герой в типических обстоятельствах; типический герой в исключительных (или фантастических) обстоятельствах; исключительный герой в исключительных обстоятельствах.

Распространенным заблуждением является ограничение реализма принципом правдоподобия («чистый» реализм – реализм без фантастики). Фантастика есть во всех исторических формах искусства и не определяет специфику ни одной из них. Реалистическая фантастика достаточно широко представлена в русской литературе. Она была важной формой художественного познания действительности у Пушкина, Гоголя, Некрасова, Щедрина, Достоевского, даже Толстого (назову лишь признанные шедевры: «Медный всадник», «Пиковая дама», сказки Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» и петербургские повести Гоголя, «Железная дорога» и сказочный пролог поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «История одного города» и сатирические сказки Щедрина, «Двойник», «Крокодил», «Бобок», «Сон смешного человека» и фантастические эпизоды в романах Достоевского, «Холстомер» и сказки Л. Толстого и т. д.).

Считают реализмом мимесис, а поскольку это универсальная категория искусства, то все в искусстве – реализм. Реализм же – одна из исторических форм мимесиса.

Белинский не назвал свою «реальную поэзию» реализмом. Этого слова не было в тезаурусе критика, хотя он и знал его – слово ему пытался подсказать Тургенев, объявивший в 1847 г. в письме критику о своем желании написать статью «Славянофильство и реализм» (Тургенев 2, 231). Тургенев не написал такой статьи, Белинский не воспользовался его терминологической подсказкой, но именно Белинский дал исчерпывающее определение нового творческого метода: *верное воспроизведение действительности* (Б9, 8; 328).

Весь вопрос заключается в том, как понимать принцип адекватности искусства действительности.

Чаще всего указывают на социально-психологический детерминизм в изображении человека и общества. В строгом смысле социальность и психологизм не были открытиями новой литературной эпохи.

Социальность как принцип изображения человека и общества известна давно: этим принципом пользовались античная комедия и сатира; он представлен в прозе Возрождения, в новеллах Боккаччо. Чем, собственно, отличается романтическая социальность пушкинских «Цыган» от социальности тех произведений поэта, которые критика относит к реалистическим?

Психологизм есть в фольклоре, в античной лирике, во «Фьяметте» Боккаччо. Наиболее полно психологизм проявил себя в XVIII в.: в сентиментализме, в романтизме. Впрочем, реализм приобрел одно качество, которое точно подметил Чернышевский в своей рецензии на «Детство» и «Отрочество» и военные рассказы Л. Толстого, назвав его «диалектикой души» (Чернышевский 1978, 516).

Реализм может быть без психологизма, но невозможен без социальности.

Критерии реализма – верность действительности, социально-психологический и, начиная с «Евгения Онегина», исторический детерминизм. Напомню пушкинское определение нового романа: «В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (Пушкин 1978, 7; 72). Таковы основные признаки реализма. Возможны и другие критерии, но главным критерием реализма остается верность воспроизведения действительности.

Вместе с тем социально-психологическим и историческим детерминизмом не исчерпываются значение и духовный смысл русского реализма. За социальными, психологическими и историческими явлениями во многих произведениях русской литературы стоит иной план бытия, иная концепция действительности.

Критику традиционной концепции русского реализма дал В.М. Маркович, который скептически оценил «наиболее распространенную в нашей науке концепцию реалистического художественного метода», согласно которой «основой реализма является социально-исторический и психологический детерминизм» (Маркович 1993, 27). По его мнению, этой концепции «наиболее адекватно соответствуют явления литературы “второго ряда”» (Там же, 28). А есть и другой реализм – «реализм в высшем смысле». Это русская реалистическая классика: «...осваивая фактическую реальность об-

щественной и частной жизни людей, постигая в полной мере ее социальную и психологическую детерминированность, классический русский реализм едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности – к «последним» сущностям общества, истории, человека, вселенной. <...> Рядом с эмпирическим планом появляется план мистериальный: общественная жизнь, история, метания человеческой души получают тогда трансцендентный смысл, начинают соотноситься с такими категориями, как вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, Страшный суд, царство Божие на земле» (Там же).

Одним из тех, кто в своем творчестве выразил идею реализма «в высшем смысле», был Достоевский. Это его концепция:

«При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), – хотя и не известен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему.

Меня зовут психологом: неправда я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души «человеческой» (РГАЛИ. 121.I.17. С. 29. Впервые опубликовано: Д1883, 73).

Эти слова из последней записной тетради писателя цитировали многие. Ими объясняли гуманистический пафос творчества Достоевского: «найти в человеке человека». Видели в записи пророчество, подобное изреченному в пушкинском «Памятнике»: «хотя и не известен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему». Разбирались в психологизме писателя: «Меня зовут психологом: неправда я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой». Разброс мнений широк – вплоть до категорического согласия Бахтина: Достоевский не психолог (Бахтин 6, 72).

Без ответа остаются вопросы: какой реализм «полный»? почему «найти в человеке человека» – «русская черта по преимуществу»? разве не тот же пафос поиска «в человеке человека» вдохновлял Бальзака и Гюго, о которых писал Достоевский, объявляя о «восстановлении человека» как основной мысли всего искусства XIX в.? почему это «русская черта по преимуществу и в этом смысле я конечно народен, (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного)?» что означает выражение «реалист в высшем смысле»? какие «глубины души человеческой» – «все»? почему направление Достоевского «истекает из глубины христианского духа народного)?

И все же о проблеме реализма в высшем смысле сказано столь много верного и справедливого, что, кажется, стоит только найти определяющее его слово – и проблема решена.

Есть много определений реализма Достоевского.

Их множественность – показательна. Ни одно из них не удовлетворяет исследователей. Наиболее распространенный эпитет – «фантастический».

По поводу издержек в аргументации концепции «фантастического реализма» Достоевского мне не раз приходилось писать (Захаров 1974, 1993а, 1997с, 2006b, 2008b). Вопреки распространенному заблуждению, Достоевский никогда не называл свой реализм «фантастическим». Определение «фантастический» задает образ реализма, но не является дефиницией метода.

Скажу категорично: то, что часто имеют в виду, разъясняя «фантастический реализм» (Джоунс 1998), точнее назвать *христианским реализмом*.

Не Достоевский открыл этот эстетический принцип. Он явлен в Евангелии.

Этот реализм проявляется в живых подробностях бытия. В них раскрывается не только историческая реальность, но и мистический смысл происходящих событий, свершающихся как бы на глазах читателя.

Этот реализм представляет события в их случайном проявлении и Божественном предназначении. Он не боится представить сомнения Мессии, он дает возможность грешникам стать Апостолами Христа. Достаточно вспомнить, как евангелисты рассказали о рождении, служении, страстях и воскрешении Спасителя. Их рассказ содержит такие случайные и неожиданные детали, которые были бы излишни в вымышленном сочинении, но в Благой Вести они – историческое свидетельство очевидцев.

Когда речь идет о христианском реализме как эстетическом принципе Евангелий, нужно ясно различать эстетическое и художественное. Евангелие не есть художественный текст. Как эстетический принцип христианский реализм появился задолго до открытия художественного реализма в искусстве. Он проявляется в новозаветной концепции мира, человека, в двойной (человеческой и Божественной) природе Мессии. Он неизбежен в агиографии, в которой сначала герой, а затем и автор жития следовал эстетическому канону Евангелий.

Христианский реализм выразился в высших художественных достижениях христианской живописи – в полотнах титанов Возрождения (и как тут не вспомнить так чудно действовавшую на Достоевского Мадонну Рафаэля), в картинах на евангельские сюжеты Рембрандта, в картине русского художника Александра Иванова, о которой писал Гоголь: «Из евангельских мест взято самое труднейшее

для исполнения, доселе еще не бранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно – первое появление Христа народу» (Г9, 6; 111). Художник справился с задачей «изобразить на лицах весь этот ход *обращения человека ко Христу*», «представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу» (Там же, 112, 113), то есть с задачей обращения к Христу человека и человечества.

Как этический и социальный (а шире – философский) принцип христианский реализм был осознан русским философом С.Л. Франком, который излагал свое этическое учение в труде «Свет во тьме», обращаясь к духовному опыту русской литературы и особенно Достоевского (Франк 1949, ср.: Ильин 1937).

Сама же русская литература овладела эстетическим принципом христианского реализма в XIX в.

Ярким художественным выражением этого принципа стало романное творчество Достоевского от «Преступления и Наказания» до «Братьев Карамазовых».

К откровению христианского реализма писатель пришел на картине, когда в его жизни случилось трудное и страдательное перерождение убеждений. Как пронизательно заметил Гоголь по поводу художника Иванова: «...пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне». Исполнение задачи – «чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину...» (Г9, 6, 113). Это новое эстетическое качество реализма ясно выражено в «Записках из Мертвого Дома» и в этических установках «Униженных и Оскорбленных», оно присутствует в замысле «Записок из подполья», но бесспорно явлено в первом романе знаменитого «пятикнижия».

Вспоминая Пушкина («Еще Пушкин, милый Пушкин наметил сюжеты будущих своих романов в «Онегине»...»), Достоевский писал в черновых набросках к роману «Подросток»: «Ну так будь я романистом, я могу быть в высочайшей степени реалистом. Я могу совершенно не скрывать, что герои мои зачастую самые обыкновенные люди, что из них есть смешнейшие люди, клубные старички, московские сплетники. Я покажу даже уродливейших калек, как Сильвио и Герой нашего времени» (РГБ, 93.1.8/21. С. 1).

Так и у Достоевского. «При полном реализме» пьяненький Мармеладов призывает Христа рассудить его вину, Миколка хочет безвинно пострадать, Лизавета подарила кипарисовый крест и Евангелие Соне, а та передарила их «бедному убийце», убийца и блудница читают вслух о воскрешении Лазаря и толкуют Евангелие, Соня отправляет Раскольникова на перекресток поклониться народу,

поцеловать землю и признаться: «Я убийца!», народ называет каторжан «несчастненькими», Раскольников кладет перешедшее от Лизаветы и Сони Евангелие под подушку, как когда-то на каторге берег эту книгу сам Достоевский; и завершается роман апофеозом христианской любви («Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого») и обещанием будущего воскрешения Раскольникова.

Герои Достоевского, а это «смешные люди», «подпольные парадоксалисты», герои «слабого сердца», пошлые и великие грешники, разбойники и блудницы, ждут и призывают Мессию. Их спасти являлся в мир и вернется еще раз Христос.

Автор, реалист «в высшем смысле», не боится представить своих героев в сниженном виде¹, представить «идиотом» князя Мышкина, «Князя Христа» – по метафорическому определению самого писателя. Можно много и бестолково спорить и критиковать Достоевского за эту формулу «Князь Христос», но причина непонимания не в Достоевском, а в нас – понимаем мы или не понимаем переносные значения слов. Эта формула – метафора, смысл которой не «одно вместо другого», а уподобление Христу.

В романе Достоевский дал образ не просто «положительно прекрасного человека», но христианина, т. е. человека, живущего по Христовой любви, по заповедям Нагорной проповеди вплоть до экстремального «возлюби врага своего» – таков эффект финальной сцены романа, последнего братания Мышкина и Рогожина у тела убитой Настасьи Филипповны.

Христос назван в Евангелии женихом. Метафорически, конечно. Так представлен в романе князь Мышкин – в буквальном и переносном смысле. И не в бытовом ли истолковании метафоры кроется причина фабульной несостоятельности князя в роли реального жениха Настасьи Филипповны и Аглаи? Бессмысленно винить Мышкина за то, что он не женился. В романе он жених по высшему призванию: все возвышает и примиряет Христова любовь. Евангелие проливает свет на многие мотивы, поступки, характеры и идеи романа «Идиот».

После романа «Идиот» Достоевский сначала хотел указать на причину личного и общественного неблагополучия человека (роман «Атеизм»), потом увлекся идеей «Жития великого грешника». Название замысла внешне выглядит почти оксюмороном. Житие – агиографический жанр, описание жизни святого; здесь – Житие

¹ О поэтике снижения патетического, возвышения падшего, восстановления униженного в творчестве Достоевского см.: Кунильский 1983, 28–52; Кунильский 2006; Есаулов 1998, 349–362, особенно 357–362.

великого грешника, роман о том, как великий грешник становится святым.

Идея этого ненаписанного романа изложена в записи Достоевского от 3/15 мая 1870 г., которая так и называется «Главная мысль». Она схематически обозначает духовный путь великого грешника, который от безмерной гордости (желания «быть *величайшим из людей*») приходит к убеждению, вынесенному из общения с Тихоном: «...чтоб победить весь мир, надо победить самого себя. Победи себя и победишь мир»; пройдя через падения и противоречия, герой восстает: «становится до всех кроток и милостив», кончает воспитательным домом у себя и Гасом становится. Всё яснее. Умирает, признаваясь в преступлении» (РГБ, 93.1.1.4. С. 20). Истина торжествует.

Такого романа Достоевский не написал, но к этому замыслу и к этой идее восходят три поздних романа писателя – «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Присутствие Христа в «Бесах» явлено в евангельском эпиграфе и в сюжете романа. От того, видит ли Его присутствие исследователь, обусловлен и спектр интерпретаций романа. В «Подростке», «Записках юноши», в буквальном смысле великопостном сочинении Аркадия Долгорукого, раскольниковский вопрос *кем быть* трансформирован в житийную проблему *как жить*. В «Братьях Карамазовых» не только продолжена галерея образов радетьельных христиан (Соня Мармеладова, Мышкин, Макар Долгорукий, старец Зосима, Алеша Карамазов), но и церковь представлена как положительный общественный идеал.

«Христианская мысль» была основополагающей в «Дневнике Писателя» Достоевского (Захаров 2001a, 135–138, 2001b, 5–20; 2005, 5–16).

На первый взгляд, трудна заповедь: «Возлюби ближнего, как самого себя». Многие герои Достоевского страдают от того, что им легче полюбить дальнего, чем ближнего человека. Но есть и те, кто берет на себя более трудный обет: «Возлюби врага своего». Экстремальное выражение этой заповеди у Достоевского – поцелуй Христа в безжизненные уста великого инквизитора.

Сильвио из пушкинского «Выстрела» не дано исполнение этой заповеди. Достоевский недаром назвал его «уродливейшим калеккой». Он вынужденно отказывается от второго выстрела, вняв мольбе жены своего обидчика.

Не только прощение, но любовь характеризует отношение Сони Мармеладовой к мачехе Катерине Ивановне, Макара Долгорукого к барину и своей жене, старца Зосимы к сопернику по дуэли и к «таинственному посетителю», Мити Карамазова к «прежнему и

беспорному» избраннику Грушеньки и т. п. Эти чувства лежат в основе сюжета рассказа Макара Долгорукого про купца Скотобойникова, в котором виновник самоубийства отрока женился на вдове и матери загубленных им мужа и детей: купец исправился, великий грешник раскаялся, изверг в душе героя побежден страхом Божиим и Христовой любовью.

Как поведет себя человек, к которому со скандалом ввалилась компания трезвых и подвыпивших людей? Обратится в полицию? Ответит на оскорбление оскорблением? Князь Мышкин смиренно, по-христиански принимает незваных гостей.

Невозможно в рамках «евклидова ума» братание жертвы и убийцы. Достоевский по праву гордился финальной сценой романа «Идиот», подобия которой, по его справедливому мнению, в мировой литературе не было и нет.

Как поступает муж, узнавший об измене жены? Ветхий Завет и мировая литература дают многочисленные примеры развития этого вечного сюжета. Изменниц убивают, бьют, с позором отпускают на волю или отдают другому. В Ветхом Завете изменивших жен побивали камнями. Как поступил Христос при виде подобной сцены, известно – Он отвратил узаконенное убийство.

Макар Долгорукий оставляет свою жену и поручает ответственность за ее судьбу барину. Даже тот поступок, который мог показаться формой материального возмещения морального ущерба, оказывался на деле другим. Предполагая необязательность Версилова, Макар взял с него «за обиду» 3 тысячи, которые, как обнаружилось после смерти праведника, он положил под проценты и оставил удвоенную процентами сумму по духовному завещанию своей неверной жене.

Многим труден подвиг Христовой любви, но почти всем доступен акт прощения. Прощение – неизбежное разрешение всех конфликтов. Иное поведение (например, непощение дочери стариком Смитом и непощение несправедливого отца Нелли) ведет к гибели их некогда счастливой семьи.

«Христианская мысль» представлена Достоевским как «основная мысль искусства XIX века» и раскрыта им в предисловии к переводу романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»: «Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (Д18, 5; 190). Конечно, истоки этой идеи лежат в раннем творчестве Достоевского, начиная с перевода «Евгении Гранде», но во всей полноте она

проявилась в послекаторжном творчестве писателя – с «Записок из Мертвого Дома» и «Униженных и Оскорбленных».

«Христианская мысль» проливает истинный свет на смысл «реализма в высшем смысле».

Христианский реализм – это реализм, в котором *жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова*.

Достоевский был первым, кто в своем творчестве сознательно поднялся до высот христианского реализма, назвав его «реализмом в высшем смысле». Впрочем, сам Достоевский считал своим учителем на этом пути Пушкина и был особенно благодарен ему за уроки прозы в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина».

Давно считается, что главное в «Повестях Белкина» не то, *что* рассказано, а то – *как* рассказано, тон и форма рассказа определяют смысл каждой из повестей и смысл цикла в целом. Все так, но именно здесь происходит переход формы в новое содержание, рождается новый смысл, который заключается не только в том, *как* рассказано, но и в том, *что* рассказано.

То, что рассказано, ужасно; все плохо, а в финале – умиление. Герои повестей страдают, но чему радуются рассказчики и сам Белкин?

Для героя повести «Выстрел» месть стала смыслом его жизни, и он мечтает распорядиться отложенным на дуэли выстрелом и убить своего обидчика в момент, когда тот менее всего хотел бы смерти. В «Мятели» случилась роковая ошибка: жених заблудился и опоздал на свадьбу, его невесту случайно обвенчали с другим. Шутка Бурмина зла: Владимир отрекся от возлюбленной, ищет смерти и умирает от ран, полученных в бородинском сражении; сам шутник страдает от того, что не знает, «кто его жена, и где она». К гробовщику Андриану Прохорову пожаловали в гости все покойники, которых он обслужил своим ремеслом. В «Барышне-крестьянке» соседи сначала ссорятся, затем в знак примирения хотят насильно женить своих детей.

А что случилось в «Станционном смотрителе»? Отец потерял любимую дочь, которая сбежала с проезжим офицером, герой спился, возвращение блудной дочери не приносит ей прощения: она не застала отца в живых.

В округе села Горюхино фатально не происходит того, что задают сюжетами «неистовой поэзии».

Сильвио, хотя не простил и удовлетворился тем, что нравственно наказал обидчика, все же отказался от выстрела и мести – *он сознательно не убил*. В «Мятели» случайно обвенчанные, а позже случайно полюбившие друг друга муж и жена в страданиях от своих поступков и проступков заслуживают семейное счастье. Гробовщик

радуется тому, что все, кого он звал к себе на новоселье, – пришли не наяву, а в похмельном сне. Пережив сон как реальный факт, становится другим Андриан Прохоров: что-то, в чем он еще не отдает себе отчета, изменилось в его ремесле и жизни. Преодолев мнимые и реальные препятствия, добивается любви «барышня-крестьянка»: все к лучшему устраивается в судьбе влюбленных Лизы Муромской и Алексея Берестова.

Все плохо в судьбе станционного смотрителя – чему же радуется рассказчик, узнав то, отчего не жаль ему ни напрасной поездки, ни истраченных на нее семи рублей? За эту благую весть не жаль и Ваньке дать в награду второй пятак серебром. Случилось (и это никогда не поздно) возвращение блудной дочери, вернувшейся к отцу за прощением. Свершилась вечная правда евангельской притчи, картинки на темы которой висели на стенах смиренной обители станционного смотрителя.

Эти парадоксы поэтики Пушкина позволяют объяснить русскую литературу в целом, ее национальный характер, своеобразие этно-поэтики.

Умиление – неожиданный, но заданный эффект финалов повестей Белкина.

Подобным образом рассказаны судьбы многих героев Достоевского.

Варенька зачем-то выходит замуж и уезжает в степь с помещиком Быковым; по некоторым деталям можно догадаться, что, как и Самсон Вырин, Макар Девушкин станет «горьким пьяницей», которым побоялся стать рассказчик в «Выстреле» («сделаться *пьяницей* с горя, т. е. самым *горьким* пьяницей», – Пушкин, 6; 64); но в сюжете романа происходит чудо – чудо воскрешения души словом, и в этом последнем письме без даты и без адреса, в письме не к Вареньке, а уже к кому-то подразумеваемому другому, именно к читателю, Макар Девушкин становится писателем – и этот эстетический акт необратим.

По пронизательному суждению Макара Девушкина, в русской литературе есть образцовый пример разрешения трагических коллизий – «Станционный смотритель» Пушкина. Этого завершения герой не нашел в «Шинели» Гоголя. Герой Достоевского не согласен с ее финалом (мстью воскресшего мертвеца). У него возникают свои версии окончания повести. Первый вариант почти соответствует финалу «Станционного смотрителя». Герой Достоевского упрекает Гоголя:

«Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: – что вот дескать при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих то-

варищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога, и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) – оплаканный» (Д18, 1; 49–50).

Второй вариант выражает затаенные ожидания читателя:

«А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались» (Д18, 1; 50).

Девушкин сознает ненатуральность своих финалов, их несоответствие действительности:

Я бы, например, так сделал; а то, что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта (Там же).

Вопреки этому заявлению он готов утверждать и прямо противоположное:

«Да и как вы-то решились мне такую книжку прислать, родная моя. Да ведь это злонамеренная книжка, Варинька; это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» (Там же).

И в бессильном смятении герой находит единственный знакомый ему способ разрешения коллизии: «Да ведь после такого надо жаловаться, Варинька, формально жаловаться» (Там же).

Определенно можно сказать, что автор «Бедных людей» внял этой жалобе своего героя.

Что мучительнее неразделенной любви? Герои «Белых ночей» и «Униженных и Оскорбленных», как и герои пушкинской лирики, желают счастья и любви своим возлюбленным с *другим*.

Что в личной судьбе писателя было ужаснее каторги? Но радостью рождественских праздников разрешается первая часть «Записок из Мертвого Дома», а пасхальная тема воскрешения из мертвых становится ведущей во второй части «записок» и в произведении в целом.

Пасхальна идея поздних романов Достоевского.

Трактуя рассказ «Мальчик у Христа на елке», филологическая критика, в основном, обсуждает социальный смысл трагической гибели ребенка и художественное значение финальной сцены рассказа – «елки у Христа», выясняя природу фантастического (было или не было и как было). Но рождественское чудо, которое происходит в рассказе Достоевского, не нуждается в эмпирическом объяснении,

не важно, было оно или не было, приснилось или пригрезилось, *оно случилось*, оно существует как эстетическая реальность, в которой уже нет разделения на фантастическое и реальное – фантастическое исчезает: всё действительно в художественном мире произведения, *мальчик встречается на елке со Спасителем и умершей мамой*. Иного не задано и не дано в жанре рождественского рассказа.

Достоевский поведал мрачную историю: что может быть ужаснее смерти обиженного ребенка? Но откуда тогда возникает неуместная (с точки зрения «евклидова ума») радость приглашенных на елку к Христу?

И отчего в последнем романе Достоевского ликуют над гробом почившего в Бозе старца Зосимы званые и избранные на брачном пире в Кане Галилейской?

Все плохо – чему они радуются? Откуда, чем вызвано их умиление?

Ответить на эти вопросы – понять характер и сокровенную тайну русской литературы. В чем эта трудно постигаемая и изрекаемая тайна, сказал сербский святой и богослов XX в. преподобный Иустин в своей книге о Достоевском: «Тайна и сила России в Православии...» (Иустин 1998, 5).

В лице смиренного Ивана Петровича Белкина Пушкин постиг тайну России. Достоевский воспринял у Пушкина не только образы, идеи, цитаты, слова и выражения – он сознательно следовал за «новым словом» поэта, и эволюция его собственного творчества была эволюцией понимания поэта, осознания предназначения русской литературы и России. Достоевский справедливо полагал, «что и Отрепьев, и Пугачев, и патриарх, и иноки, и Белкин, и Онегин, и Татьяна – все это Русь и русское» (Д18, 4; 428). «Пушкинский текст» бесконечно углубляет смысл авторского текста Достоевского, с которым соприкасается.

Достоевский был одним из тех, кто своим творчеством выразил идею христианского реализма. Как точно сказал на Старорусских чтениях 1999 г. «Достоевский и Православие» свящ. А. Ранне, известному принципу «Человек – мера всех вещей» он противопоставил иной: «Христос – мера всех вещей». Достоевский дал новое понимание искусства как служения Христу, смысл которого он видел в ее апостольском призвании (проповеди Святаго Духа).

Путь русской литературы в ее высших свершениях последних столетий – это путь обретения русским реализмом Истины, которая явлена Христом и «бысть Словом».

Поэтика Достоевского всегда была предметом глубокого изучения. Давно названы как традиционные, так и оригинальные категории поэтики. В их перечне отсутствует *умиление*.

Умиление – одна из «нетрадиционных» эстетических категорий, между тем она существенна для характеристики русского национального самосознания. Вероятно, это было не столь очевидно, если бы не тот религиозный смысл, который заключен в этой категории, раскрывающей состояние души христианина – состояние любви к другому и всему сущему на земле и небесах («христовой любви»).

Умиление выражает нечто сокровенное в вере и душе русского народа. Значение слова раскрыто В. Далем в примерах словарной статьи: «**УМИЛЯТЬ**, *умилить* кого, трогать нравственно, возбуждать нежные чувства, любовь, жалость. *Простосердечное радушие умиляет. Божьи дела умиляют человека. И начах умиленными словесы глаголати к Вышнему.* <...> **Умиление** ср. действие умиляющего; состояние умиленного; чувство покойной, сладостной жалости, смирения, сокрушения, душевного, радужного участия, доброжелательства. *Молиться в умилении. Созерцать что в умилении или с умилением, умиляясь. Милосердие есть умиление на деле*» (Даль 1955, IV, 493).

Народная мудрость приведенных Далем пословиц и поговорок находит свое подтверждение в богословии и в литературном языке.

Обретение умиления было желанной целью православного богослужения, молитвенного общения человека с Богом. Ср. совет из Изборника 1076 г.: «Не пѣстри молитвы, ни гласа възноси въ пѣнии, то бо отъгонитъ оумиление» (Срезневский 1958, III, 1205). Ср. у Достоевского: «Ощущение ужаса есть чувство жесткое, сушит и каменит сердце для всякого умиления и высокого чувства» (Д18, 11; 37).

Одним из самых распространенных сюжетов в православной иконографии является образ Богородицы с младенцем, прильнувшими к

друг другу в чувстве неизбывной любви. Название иконы – *Умиление Богоматери*, но варианты этого сюжета известны и под другими названиями: Богоматерь Владимирская, Донская, Поддубенская, Ярославская, Яхромская, Взыграние младенца.

Умиление как особое духовное состояние любви человека к человеку и Богу выражено в языке Пушкина.

Объясняя читателям характер монаха Пимена, поэт писал:

«Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умиленная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать, набожное, к власти царя, данной им Богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия – дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших, между коими озлобленная летопись князя Курбского отличается от прочих летописей, как бурная жизнь Иоаннова изгнанника отличалась от смиренной жизни безмятежных иноков.

Мне казалось, что сей характер всё вместе нов и знаком для русского сердца; что трогательное добродушие древних летописцев, столь живо постигнутое Карамзиным и отраженное в его бессмертном создании, украсит простоту моих стихов и заслужит снисходительную улыбку читателя: что же вышло?» (Пушкин 7, 53).

Как следует из объяснения поэта, первые читатели «Бориса Годунова» не узнали известное и не приняли новое. И было отчего: на «образованный» и «просвещенный» взгляд, историческая и религиозная глубина народного миропонимания нередко представляла наивным простодушием. И сам поэт подчас отдавал дань подобным настроениям, например, в письме П. Вяземскому: «Няня моя уморительна. Вообрази, что 70 лет она выучила наизусть новую молитву *о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости*, молитвы вероятно сочиненной при царе Иване. Теперь у ней попы дерут молебн и мешают мне заниматься делом» (Пушкин 7, 167).

Обретение умиления было одним из важных элементов православной концепции судьбы человека даже в том случае, если возникало несоответствие земной жизни и божественной сущности человека. Вот как описана панихида по умершей графине в «Пиковой даме» Пушкина: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное успешное праведницы, которой долгие годы были тихим, умиленным приготовлением к христианской кончине» (Пушкин, 6; 231).

Достоевский считал умиление существенным признаком поэзии Пушкина и Некрасова, выражающим народный характер из произведений:

«Пушкин любил народ не за одни только страдания его. За страдания сожалеют, а сожаление так часто идет рядом с презрением. Пушкин любил всё что любил этот народ, чтит всё, что тот чтит. Он любил природу русскую до страсти, до **умиления** (здесь и далее выделения в цитатах жирным прямым шрифтом мои. – В. З.), любил деревню русскую. Это был не барин, милостивый и гуманный, жалеющий мужика за его горькую участь, это был человек сам перевоплощавшийся сердцем своим в простолюдина, в суть его, почти в образ его. Умаление Пушкина как поэта более исторически, более архаически преданного народу, чем на деле – ошибочно и не имеет даже смысла. В этих исторических и архаических мотивах звучит такая любовь и такая *оценка народа*, которая принадлежит народу *вековечно*, всегда и теперь и в будущем, а не в одном только каком-нибудь давно прошедшем историческом народе. Народ наш любит свою историю главное за то, что в ней встречает незыблемую ту же самую святыню, в которую сохранил он свою веру и теперь несмотря на все страдания и мытарства свои. Начиная с величавой, огромной фигуры летописца в Борисе Годунове до изображения спутников Пугачева, – всё это у Пушкина – народ в его глубочайших проявлениях, и всё это понятно народу, как собственная суть его. Да это ли одно? Русский дух разлит в творениях Пушкина, русская жилка бьется везде. В великих, неподражаемых, несравненных песнях будто бы западных славян, но которые суть явно порождение русского великого духа, вылилось всё воззрение русского на братьев славян, вылилось всё сердце русское, объявилось всё мировоззрение народа, сохраняющееся и доселе в его песнях, былинах, преданиях, сказаниях, высказалось всё что любит и чтит народ, выразились его идеалы героев, царей, народных защитников и печальников, образы мужества, смирения, любви и жертвы. А такие прелестные шутки Пушкина, как например, болтовня двух пьяных мужиков или Сказание о Медведе, у которого убили медведицу – это уже что-то любовное, что-то милое и **умиленное** в его созерцании народа. Если б Пушкин прожил дольше, то оставил бы нам такие художественные сокровища для понимания народного, которые, влиянием своим, наверно бы сократили времена и сроки перехода всей интеллигенции нашей, столь возвышающейся и до сих пор над народом в гордости своего европеизма, – к народной правде, к народной силе и к сознанию народного назначения. Вот это-то поклонение перед правдой народа, вижу я отчасти (увы, может быть один я из всех его почитателей) – и в Некрасове, в сильнейших произведениях его» (Д18, 11; 301–302).

Говоря о произведениях Некрасова, Достоевский прежде всего имел в виду его «Власа»: «Некрасов, создавая своего великого «Власа»,

как великий художник, не мог и вообразить его себе иначе, как в веригах, в покаянном скитальчестве. Черта эта в жизни народа нашего – историческая, на которую невозможно не обратить внимания, даже и потому только, что ее нет более ни в одном европейском народе. Что из нее выйдет – сказать трудно, тем более что и к нашему народу надвигаются, через школы и грамотность, просвещение и несомненно новые вопросы, которые могут многое изменить» (Д18, 11; 194–195).

Некрасовский герой был в устах писателя символическим образом будущей России. Он выражал потребность народа в праведности, покаянии и искуплении, его умиление выражает характер народа, который «любит однако же смиренного и юродивого: во всех преданиях и сказаниях своих он сохраняет веру, что слабый и приниженный, несправедливо и напрасно Христа ради терпящий, будет вознесен превыше знатных и сильных, когда раздастся суд и веление Божие. Народ наш любит тоже рассказывать и всеславное и великое житие своего великого, целомудренного и смиренного христианского богатыря Ильи-Муромца, подвижника за правду, освободителя бедных и слабых, смиренного и непревзойдающегося, верного и сердцем чистого. И имея, чтя и любя такого богатыря, – народу ли нашему не верить и в торжество приниженных теперь народов и братьев наших на Востоке? Народ наш чтит память своих великих и смиренных отшельников и подвижников, любит рассказывать истории великих христианских мучеников своим детям. Эти истории он знает и заучил и я сам их впервые от народа услышал, рассказанные с проникновением и благоговением и оставшиеся у меня на сердце. Кроме того, народ ежегодно и сам выделяет из себя великих кающихся “Власов”, идущих с **умилением**, раздав всё имение свое, на смиренный и великий подвиг правды, работы и нищеты...» (Д18, 12; 65).

Более того, Влас стал нарицательным именем «типа русского дворянина и помещика», «наступающей будущей России честных людей», который предстал в образе Левина, героя романа Толстого «Анна Каренина». Достоевский прочил толстовскому герою: «...он обратится в “Власа”, в “Власа” Некрасова, который роздал свое имение в припадке великого **умиления** и страха

И собирать на построение

Храма Божьего пошел.

И если не на построение храма пойдет собирать, то сделает чтонибудь в этих же размерах и с такою же ревностью» (Д18, 11; 51).

Как и Пушкин, Достоевский считал народ хранителем учения Христа:

«Я утверждаю, что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение Его. Мне скажут: он учения Христова не

знает и проповедей ему не говорят, – но это возражение пустое: всё знает, всё то что именно нужно знать, хотя и не выдержит экзамена из катихизиса. Научился же в храмах, где веками слышал молитвы и гимны, которые лучше проповедей. Повторял, и сам пел эти молитвы еще в лесах, спасаясь от врагов своих, в Батыево нашествие еще может быть пел: “Господи сил с нами буди!” и тогда-то может быть и заучил этот гимн, потому что кроме Христа у него тогда ничего не оставалось, а в нем, в этом гимне, уже в одном вся правда Христова. И что в том что народу мало читают проповедей, а дьячки бормочут неразборчиво, – самое колоссальное обвинение на нашу церковь, придуманное либералами, вместе с неудобством церковнославянского языка будто бы непонятного простолюдину (А старообрядцы то? Господи!). Зато выйдет поп и прочтет: “Господи Владыко живота моего” – а в этой молитве *вся суть христианства*, весь его катихизис, а народ знает эту молитву наизусть. Знает тоже он наизусть многие из житий Святых, пересказывает и слушает их с **умилением**. Главная же школа Христианства, которую прошел он – это века бесчисленных и бесконечных страданий им вынесенных в свою историю, когда он, оставленный всеми, попраный всеми, работающий на всех и на вся, оставался лишь с одним Христом-утешителем, которого и принял тогда в свою душу навеки и который зато спас от отчаяния его душу! Впрочем что же я вам это всё говорю? Неужто я вас убедить хочу? Слова мои покажутся вам конечно младенческими, почти неприличными. Но повторяю в третий раз: не для вас пишу. Да и тема эта важная, о ней надо особо и много еще сказать, и буду говорить пока держу перо в руках, а теперь выражу мою мысль лишь в основном положении: Если наш народ просвещен уже давно, приняв в свою суть Христа и его учение, то вместе с Ним, с Христом, уж конечно принял и *истинное* просвещение. При таком основном запасе просвещения, науки Запада конечно обратятся для него лишь в истинное благодеяние» (Д18, 11; 332–333).

Эти выписки из «Дневника Писателя» обширны, но они приведены в сокращенном виде. Впрочем, и в таком виде они дают достаточно представление о тех идеях и настроениях, в контексте которых проявляется категория *умиление*.

В поэтике Достоевского *умиление* представлено в ключевых произведениях. В его творчестве есть «умилительные» произведения: сентиментальные романы «Бедные люди» и «Белые ночи», рассказы о сущности христовой веры в романе «Идиот», рассказы Макара Долгорукого и рассказ Версилова о своем сне о «золотом веке» в романе «Подросток», рассказы «Столетняя» и «Мужик Марей» в «Дневнике Писателя», роман «Братья Карамазовы».

Умилением проникнуты «Бедные люди» и «Белые ночи».

Занавеска случайно отогнулась – Макару Девушкину кажется, что это «придумочка», любовный знак. «Премило, не правда ли?» – спрашивает герой. Варенька – «милая», Макар Алексеевич – «друг мой, милый мой, добрый мой», герои – «милостивые государи». Примечательно, что и злая Алена Федоровна выдает свою подлость за благодеяние: «Посторонним людям рекомендовала нас, как своих бедных родственниц, вдовицу и сироту беспомощных, которых она из милости, ради любви христианской, у себя приютила» (Д18, 1; 24).

Макар Девушкин отвечает Вареньке с сердечным умилением: «Пишете вы мне, родная моя, что я человек добрый, незлобивый, ко вреду ближнего неспособный, и благодать Господню, в природе являемую, разумеющий, и разные наконец похвалы воздаете мне. Все это правда, маточка, все это совершенная правда; я и действительно таков, как вы говорите, и сам это знаю; но как прочтешь такое, как вы пишете, так поневоле **умилится** сердце, а потом разные тягостные рассуждения придут» (Д18, 1; 36). Позже это же чувство герой испытывает в молитве: «Я со слезами на глазах вчера каялся перед Господом Богом, чтобы простил мне Господь все грехи мои в это грустное время: ропот, либеральные мысли, дебош и азарт. Об вас вспоминал **с умилением** в молитве» (Д18, 1; 75).

Герой «Белых ночей» воспринимает всех и всё вокруг «милым», он обращается к героине: «милая Настенька»; Настенька к мечтателю – «друг мой милый». Апофеозом этого состояния становится изреченная молитва героя: «Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (Д18, 2; 203).

Трогательна икона «Умиление Богоматери».

У Достоевского есть свои художественные воплощения этого иконографического сюжета. В радости матери, заметившей первую улыбку младенца, князь Мышкин увидел знаменательное событие:

«Смотрю, она так набожно, набожно вдруг перекрестилась. «Что ты, говорю, молодка?» (Я ведь тогда всё расспрашивал.) «А вот», говорит: «точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку приметит, такая же точно бывает и у Бога радость, всякий раз, когда Он с неба завидит, что грешник пред ним от всего своего сердца на молитву становится». Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть всё понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное

дитя – главнейшая мысль Христова! Простая баба! Правда, мать...» (Д18, 8; 167–168).

С этим сюжетом перекликается замысел Аглаи:

«Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила Его одного, – оставляли же Его иногда ученики одного. Я оставила бы с Ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле Него; может быть, рассказывал Ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука Его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая как весь мир, покоится в Его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на Его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на Него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! Вы невинны, и в вашей невинности всё совершенство ваше. О, помните только это!» (Д18, 8; 341).

В романе «Подросток» умиление тронуло сердце матери, недавно потерявшей дочь Ариночку и увидевшей другую Ариночку, подкидыша: «...у жены его, очень еще не старой и очень здоровой бабы, только что помер грудной ребеночек и, главное, единственный, родившийся после восьми лет бесплодного брака, тоже девочка и, по странному счастью, тоже Ариночка. Я говорю, по счастью, потому что когда мы спорили в кухне, эта баба, услышав о случае, прибежала поглядеть, а когда узнала, что это Ариночка – **умилилась**. Молоко еще у ней не прошло, она открыла грудь и приложила к груди ребенка. Я припал к ней и стал просить, чтоб унесла к себе, а что я буду платить ежемесячно» (Д18, 10; 73–74).

Как эстетическая категория, *умиление* многозначно. Оно не всегда имеет религиозный смысл. Оно может означать извращение нравственных понятий в человеке. Арестанты с умилением вспоминают, как «сёк» поручик Смекалов. В умилении один из них принимает деньги «на козешку». С умилением убийца целует свою жертву. Шутовской сарказм скрывается подчас под маской умиления в поведении Лебедева и Федора Павловича Карамазова.

Умиление доступно не только человеку, но и животному: приласканная собака «вдруг вся осела к земле, на все четыре лапы, вся затрепетала и начала громко визжать от **умиления**» (Д18, 3; 432).

И все же духовный смысл проявляется прежде всего в слове.

Умиление составляет духовную суть Макара Долгорукого. Подросток так характеризует одного из двух своих отцов:

«Прежде всего, привлекало в нем, как я уже и заметил выше, его чрезвычайное чистосердечие и отсутствие малейшего самолюбия;

предчувствовалось почти безгрешное сердце. Было “веселие” сердца, а потому и “благообразие”. Слово “веселие” он очень любил и часто употреблял. Правда, находила иногда на него какая-то, как бы болезненная восторженность, какая-то, как бы болезненность **умиления**, – отчасти, полагаю, и от того, что лихорадка, по-настоящему говоря, не покидала его во всё время; но благообразие это не мешало. Были и контрасты: рядом с удивительным простодушием, иногда совершенно не примечавшим иронии (часто к досаде моей), уживалась в нем и какая-то хитрая тонкость, всего чаще в полемических сшибках. А полемику он любил, но иногда лишь и своеобразно. Видно было, что он много исходил по России, много переслушал, но, повторяю, больше всего он любил **умиление**, а потому и всё на него наводящее, да и сам любил рассказывать **умилительные** вещи. Вообще, рассказывать очень любил. Много я от него переслушал и о собственных его странствиях, и разных легенд из жизни самых древнейших “подвижников”. Незнаком я с этим, но, думаю, что он много перевирал из этих легенд, усвоив их, большею частью, из изустных же рассказов простонародья. Просто невозможно было допустить иных вещей. Но рядом с очевидными переделками или просто с враньем, всегда мелькало какое-то удивительное целое, полное народного чувства и всегда **умилительное**... Я запомнил, например, из этих рассказов один длинный рассказ – “житие Марии Египетской”. Об “житии” этом, да почти и об всех подобных, я не имел до того времени никакого понятия. Я прямо говорю: это почти нельзя было вынести без слез, и не от **умиления**, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная песчаная степь со львами, в которой скиталась святая. Впрочем, об этом я не хочу говорить, да и не компетентен» (Д18, 10; 279).

Сходным образом характеризует Макара Долгорукого Версиров, но видит в его характере общенародные черты:

«Убеждения есть, и твердые, и довольно ясные... и истинные. При совершенном невежестве, он вдруг способен изумить неожиданным знакомством с иными понятиями, которых бы в нем и не предполагал. Хвалит пустыню с восторгом, но ни в пустыню, ни в монастырь ни за что не пойдет, потому что в высшей степени “бродяга”, как мило назвал его Александр Семенович, на которого ты напрасно, мимоходом сказать, сердиться. Ну что же еще, наконец: несколько художник, много своих слов, но есть и не свои. Несколько хром в логическом изложении, подчас очень отвлечен; с порывами сентиментальности, но совершенно народной или, лучше сказать, с порывами того самого общенародного **умиления**, которое так широко вносит народ наш

в свое религиозное чувство. Про чистосердечие и незлобивость его опускаю: не нам с тобой начинать на эту тэму...» (Д18, 10; 282).

Национальное в характере героя выражается в поэтике его рассказов. Аркадий предваряет эти рассказы следующим критическим «предисловием»:

«Характер этих рассказов был странный: вернее то, что не было в них никакого общего характера; нравоведения какого-нибудь или общего направления нельзя было выжать, разве то, что все более или менее были **умилительны**. Но были и не **умилительные**, были даже совсем веселые, были даже насмешки над иными монахами из беспутных, так что он прямо вредил своей идее рассказывая, – о чем я и заметил ему; но он не понял, что я хотел сказать. Иногда трудно было сообразить, что его так побуждает рассказывать, так что я подчас даже дивился на такое многоглаголение и приписывал отчасти старчеству и болезненному состоянию» (Д18, 10; 282).

Умиление составляет пафос рассказа Версирова о «золотом сне». В финале романа мать Аркадия «сидит около него; он гладит рукой ее щеки и волосы, и с **умилением** засматривает ей в глаза» (Д18, 10; 404).

Смерть Столетней вызывает общее умиление родных и гостей, которое автор объясняет христианской концепцией смерти:

«Так отходят миллионы людей: живут незаметно и умирают незаметно. Только разве в самой минуте смерти этих столетних стариков и старух заключается как бы нечто **умилительное** и тихое, как бы нечто даже важное и миротворное: сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека. Благослови Бог жизнь и смерть простых добрых людей!» (Д18, 11; 346).

Исключительное значение эта категория поэтики имеет в романе «Братья Карамазовы»: умиление составляет пафос поучений и рассказов старца Зосимы, определяет миропонимание Алеши, мечту и чаяния Ивана, смысл таких ключевых эпизодов, как рассказ о лукашке и сны Алеши и Мити («Кана Галилейская» и «Дитё»), похороны Илюшечки.

Завидев старца Зосиму, паломники «плачут от **умиления**», во время бесед с ним многие «заливались слезами **умиления** и восторга», «слушали его с **умилением**». Алеша умиленно «грезит» о старце: «Всё равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь которая установит наконец правду на земле и будут все святы, и будут любить друг друга и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божии и наступит настоящее Царство Христово» (Д18, 13; 29). Митя признается Алеше, что ему хочется «ручку твою поцеловать, так, из **умиления**» (Д18, 13; 93). Грушенька во время знакомства «поглядела на Алешу

с **умиленною** улыбкой» (Д18, 13; 290). Позже Алеша, «**умиленно** улыбаясь», отвечает: «...луковку я тебе подал, одну самую малую луковку, только, только!..» (Д18, 13; 292).

Во время последней беседы старца Зосимы среди самых преданных друзей был «иеромонах отец Михаил, настоятель скита, человек не весьма еще старый, далеко не столь ученый, из звания простого, но духом твердый, нерушимо и просто верующий, с виду суровый, но проникновенный глубоким **умилением** в сердце своем, хотя видимо скрывал свое **умиление** до какого-то даже стыда» (Д18, 13; 233).

«Таинственный посетитель» в своих метаниях готов то на покаяние, то на убийство своего благодетеля. Когда он «тверд», говорит «с **умилением**»: «Знаю что наступит рай для меня, тотчас же и наступит как объявлю. Четырнадцать лет был во аде. Пострадать хочу. Приму страдание и жить начну» (Д18, 13; 253).

Во время «бунта» Ивана возмущает история с Ришаром, которого сначала просветили, потом казнили: «Штука с Ришаром хороша тем что национальна. У нас хоть нелепо рубить голову брату потому только что он стал нам брат и что на него сошла благодать, но, повторяю, у нас есть свое, почти что не хуже» (Д18, 13; 199). И Иван рассказывает свои, русские, национальные анекдоты, которые ничуть «не хуже», но в чем он прав, так это в том, что в России испокон веков Милость и Благодать выше Закона и невозможен «швейцарский» анекдот, в котором Закон превышает всего.

Иван признается Алеше, что хочет съездить в Европу поклониться «дорогим покойникам»: «...каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим что всё это давно уже кладбище и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным **умилением** упьюсь. Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что!!» (Д18, 13; 190).

В поэме Ивана «Великий инквизитор» народ ждет Христа и встречает «Его с прежнею верой и с прежним **умилением**» (Д18, 13; 205).

Старец утешает мать, потерявшую сына:

«И не утешайся и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь, только каждый раз когда плачешь вспоминай неуклонно что сыночек твой – есть единый от ангелов Божиих, оттуда на тебя смотрит и видит тебя и на твои слезы радуется и на них Господу Богу указывает. И надолго еще тебе сего великого материнского плача будет, но обратится он под конец тебе в тихую радость и будут горькие слезы твои

лишь слезами тихого умиления и сердечного очищения от грехов спасающего. А младенчика твоего помяну за упокой, как звали-то?

– Алексеем, батюшка.

– Имя-то милое. На Алексея Человека Божия?

– Божия, батюшка, Божия, Алексея Человека Божия!»

(Д18, 13; 44)

В следующей исповеди Зосима учит грешницу:

«Ничего не бойся, и никогда не бойся, и не тоскуй. Только бы покаяние не оскудевало в тебе – и всё Бог простит. Да и греха такого нет и не может быть на всей земле какого бы не простил Господь воистину кающемуся. Да и совершить не может, совсем, такого греха великого человек который бы истощил бесконечную Божью любовь. Али может быть такой грех чтобы превысил Божью любовь? О покаянии лишь заботься, непрестанном, а боязнь отгони вовсе. Веруй что Бог тебя любит так как ты и не помышляешь о том, хотя бы со грехом твоим и во грехе твоём любит. А об одном кающемся больше радости в небе чем о десяти праведных, сказано давно. Иди же и не бойся. На людей не огорчайся, за обиды не сердись. Покойнику в сердце всё прости чем тебя оскорбил, примиришься с ним воистину. Коли каешься так и любишь. А будешь любить, то ты уже Божья... Любовью всё покупается, всё спасается. Уж коли я такой же как и ты человек грешный над тобой умилился и пожалел тебя, кольми паче Бог. Любовь такое бесценное сокровище что на нее весь мир купить можешь, и не только свои, но и чужие грехи еще выкупишь. Ступай и не бойся.

Он перекрестил ее три раза, снял с своей шеи и надел на нее образок. Она молча поклонилась ему до земли» (Д18, 13; 45–46).

В своих беседах старец наставляет монахов:

«Ибо знайте, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле. Сие сознание есть венец пути иноческого, да и всякого на земле человека. Ибо иноки не иные суть человеки, а лишь только такими какими и всем на земле людям быть надлежало бы. Тогда лишь и **умилилось** бы сердце наше в любовь бесконечную, вселенскую, не знающую насыщения. Тогда каждый из вас будет в силах весь мир любовью приобрести и слезами своими мировые грехи омыть... Всяк ходи около сердца своего, всяк себе исповедайся неустанно. Греха своего не бойтесь, даже и сознав его, лишь бы покаяние было, но условий с Богом не делайте. Паки говорю – не гордитесь. Не гордитесь пред малыми, не гордитесь и пред великими. Не ненавидьте и отвергающих вас,

позорящих вас, поносящих вас и на вас клеветующих. Не ненавидьте атеистов, злоучителей, материалистов, даже злых из них, не токмо добрых, ибо и из них много добрых, наипаче в наше время. Помните их на молитве тако: спаси всех, Господи, за кого некому помолиться, спаси и тех кто не хочет Тебе молиться. И прибавьте тут же: не по гордости моей молю о сем, Господи, ибо и сам мерзок есмь паче всех и вся... Народ Божий любите, не отдавайте стада отбивать пришельцам, ибо если заснете в лени и в брезгливой гордости вашей, а пуще в корыстолюбии, то придут со всех стран и отобьют у вас стадо ваше. Толкуйте народу Евангелие неустанно... Не лихоимствуйте... Сребра и золота не любите, не держите... Веруйте и знамя держите. Высоко возносите его...» (Д18, 13; 136).

«**Умиленно** улыбаясь», начинает он свой рассказ о брате Маркеле. Этим настроением исполнено общение братьев, прощание и усение Маркела:

«Помню, однажды вошел я к нему один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо **умиленно**, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: “Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!” Вышел я тогда и пошел играть. А в жизни потом много раз припоминал уже со слезами как он велел мне жить за себя. Много еще говорил он таких дивных и прекрасных, хотя и непонятных нам тогда слов. Скончался же на третьей неделе после Пасхи, в памяти, и хотя и говорить уже перестал, но не изменился до самого последнего своего часа: смотрит радостно, в очах веселье, взглядами нас ищет, улыбается нам, нас зовет» (Д18, 13; 238–239).

С «последним **умилением**» покидает мир и сам старец Зосима (Д18, 13; 236).

Умиление определяет пафос его поучений и рассказов, в том числе и пасхальных. Поучения старца достойны того, чтобы их привести без изъятий – приведу лишь некоторые.

Христианство – культ и культура Слова, Слова произнесенного, написанного, прочтенного, услышанного и понятого. Об этом открытии герой вспоминает:

«Но и до того еще как читать научился, помню как в первый раз посетило меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет отроду. Повела матушка меня одного (не помню где был тогда брат) во храм Господень, в Страстную неделю в понедельник к обедни. День был ясный и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе

в узенькое окошечко так и льются на нас в церковь Божьи лучи и восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам. Смотрел я **умиленно** и в первый раз отроду принял я тогда в душу первое семя Слова Божия осмысленно. Вышел на средину храма отрок с большою книгой, такую большою что, показалось мне тогда, с трудом даже и нес ее и возложил на налой, отверз и начал читать, и вдруг я тогда в первый раз нечто понял, в первый раз в жизни понял что во храме Божиим читают» (Д18, 13; 239).

Чтение Великой Книги пробуждает любовь и радость:

«Разверни-ка он им эту книгу и начни читать без премудрых слов и без чванства, без возношения над ними, а **умиленно** и кротко, сам радуясь тому что читаешь им и что они тебя слушают и понимают тебя, сам любя словеса сии, изредка лишь остановись и растолкуй иное непонятное простолюдину слово, не беспокойся, поймут всё, всё поймет православное сердце!» (Д18, 13; 241). В обширном трактате о том, что и как читать народу из Священного писания, дана программа духовного чтения и просвещения, над которой в последние годы много думал сам писатель.

Наставления раскрывают сокровенные чаяния старца:

«Кто не верит в Бога, тот и в народ Божий не поверит. Кто же уверовал в народ Божий, тот узрит и святыню его, хотя бы и сам не верил в нее до того вовсе. Лишь народ и духовная сила его грядущая обратит отторгнувшихся от родной земли атеистов наших. И что за слово Христово без примера? Гибель народу без Слова Божия, ибо жаждет душа его Слова и всякого прекрасного восприятия» (Д18, 13; 242).

О том, что жаждет душа народа, Зосима рассказал, вспомнив о встрече во время хождений по Руси с благообразным юношей, крестьянином:

«И вижу я смотрит он пред собой **умиленно** и ясно. Ночь светлая, тихая, теплая, июльская, река широкая, пар от нее поднимается, свежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, всё тихо, благолепно, всё Богу молится. И не спим мы только оба, я, да юноша этот, и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его. Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами, и вижу я, разгорелось сердце милого юноши. Поведал он мне что лес любит, птичек лесных; был он птицелов, каждый их свист понимал, каждую птичку приманить умел: лучше того как в лесу ничего я, говорит, не знаю, да и всё хорошо. “Истинно, – отвечаю ему, – всё хорошо и великолепно, потому что всё истина. Посмотри, – говорю ему, – на коня, животное великое, близь человека стоящее, али на вола, его питающего

и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже это и знать что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё кроме человека безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего.” “Да неужто, – спрашивает юноша, – и у них Христос?” – “Как же может быть иначе, – говорю ему, – ибо для всех Слово, всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие. Вон, – говорю ему, – в лесу скитается страшный медведь, грозный и свирепый, и ничем-то в том неповинный.” И рассказал я ему как приходил раз медведь к великому святому, спасавшемуся в лесу, в малой келийке, и **умилился** над ним великий святой, бесстрашно вышел к нему и подал ему хлеба кусок: “Ступай, дескать, Христос с тобой”, и отошел свирепый зверь послушно и кротко, вреда не сделав. И **умилился** юноша на то что отошел вреда не сделав и что и с ним Христос. “Ах как, говорит, это хорошо, как всё Божие хорошо и чудесно!” Сидит, задумался, тихо и сладко. Вижу что понял. И заснул он подле меня сном легким, безгрешным. Благослови Господь юность! И помолился я тут за него сам, отходя ко сну. Господи, пошли мир и свет Твоим людям!» (Д18, 13; 242–243).

А сколько евангельской мудрости в рассказе Зосимы о встрече со своим бывшим денщиком – рассказе, ставшем своеобразной притчей о господине и слуге:

«Отцы и учителя, произошло раз со мною **умилительное** дело. Странствуя встретил я однажды, в губернском городе К., бывшего моего денщика Афанасия, а с тех пор как я расстался с ним прошло уже тогда восемь лет» (Д18, 13; 260).

Из рассказа о «деле» следует мораль:

«Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь как облобызались мы с ним любовно и в духовном **умилении**, меж нами великое человеческое единение произошло. Думал я о сем много, а теперь мыслю так: неужели так недоступно уму что сие великое и простодушное единение могло бы в свой срок и повсеместно произойти меж наших русских людей? Верую что произойдет и сроки близки» (Там же).

Старец учит: «Но спасет Бог Россию, ибо хоть и развратен простолудин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но всё же знает что проклят Богом его смрадный грех и что поступает он худо греша. Так что неустанно еще верует народ наш в правду, Бога признает, **умилительно** плачет» (Д18, 13; 259). Далее: «Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для **умиле-**

ния нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам» (Д18, 13; 262). Еще: «Верь до конца, хотя бы даже и случилось так что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался: принеси и тогда жертву и восхвали Бога ты, единый оставшийся. А если вас таких двое сойдутся, – то вот уж и весь мир, мир живой любви, обнимите друг друга в **умилении** и восхвалите Господа: ибо хотя и в вас двоих, но восполнилась правда Его» (Д18, 13; 264). И это лишь некоторые умирительные слова учителя.

Умилением разрешается сердечная смута Алеши после потрясенный горестного дня, когда обнаружился «тлетворный дух». Алеша видит сон во время чтения из Евангелия о браке в Кане Галилейской. По отзыву Алеши, «это милое чудо» (Д18, 13; 294). Он, «милый, тоже зван, зван и призван» на пир у Христа. Его поощряет старец: «Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь сосуды несут...» (Д18, 13; 295). Сон означал «духовный переворот» героя.

То же значение и у сна Мити, который думает во сне о плачущем дите, «что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем **умиление**, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого, и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем Карамазовским» (Д18, 14; 122).

В «Эпилоге» Алеша и мальчики умиленно обнимают друг друга в предчувствии будущего воскресения и вечной жизни. Во время отпевания раздалось «**умилительное**, потрясающее надгробное пение» (Д18, 14; 336). Мальчики «пристально и **умиленно**» смотрят на оратора. На слова Алеши: «Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков!» – звучит в ответ: «Так, так, вечная, вечная, – прокричали все мальчики своими звонкими голосами, с радостными умиленными лицами» (Д18, 14; 339).

В целом умиление является важной эстетической и духовной доминантой поэтического мира Достоевского. Оно было замечено современниками. Его особо подчеркнул Н.Н. Страхов, определяя внутренний и внешний облик Достоевского после возвращения из заграницы в 1871 г.: «...он принес с собою то настроение глубокого умиления, в которое привело его долгое погружение в этот строй мыслей. Были минуты, когда он и выражением лица и речью походил на кроткого и

ясного отшельника. Да, он был христианином, он ясно знал тот идеал, к которому нужно стремиться прежде всего другого» (Д1883, 66). Прежде Страхова этим духовным состоянием Достоевского «заразился» Л. Толстой, который писал в скорбные дни поминаения писателя: «На днях, до его смерти, я прочел “Униженные и Оскорбленные” и умилялся» (Там же, 69). Л. Толстой первым обратил внимание на умиление как на категорию поэтики Достоевского.

В культурно-историческом смысле умиление связано с такими родственными категориями русского национального самосознания, как *милость*, *милосердие*; напомним поговорку, отмеченную в Словаре В. Даля: «Милосердие есть умиление на деле» (Даль 1955, II, 326).

Умиление выражает благодатную, христианскую любовь, благоговение, благочестивое настроение, иногда простодушную наивность, но всегда открывает милость Божию. Это одна из очевидных категорий этнопоэтики Достоевского и этнопоэтики русской литературы.

1997

ПОЭТИКА ПАРАДОКСА В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО

«Дневник Писателя» вобрал в себя весь предшествующий опыт писательской и редакторской работы Достоевского, его жанровых исканий и открытий. Стремление автора к тематическому разнообразию ежемесячных выпусков неизбежно привело Достоевского к универсализму жанровой структуры «сочинения», его жанровой энциклопедичности.

Фельетонная основа «Дневника Писателя» в том виде, в котором она сложилась к 1876 г., предполагала свободную композицию, фельетонный стиль, романизацию факта, установку на диалог автора и читателя, учительство и проповедь в системе отношений «pro et contra».

Ключевой фигурой жанра стал Автор.

Жанровые искания и открытия Достоевского стоят в ряду художественных поисков Пушкина («Евгений Онегин», «Table-talk»), Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями») и Ахматовой («Поэма без героя»). Наконец, самое главное: писатель учитывал опыт Вечной Книги.

Достоевский в полной мере воспринял художественный эффект свободной композиции «Евгения Онегина», воспользовался таким изобретением поэта, как «форма плана» (об этой категории поэтики Пушкина см.: Бочаров 1967, 121–137). В пушкинском «романе в стихах» противоречиво совмещены два плана – «роман героев» и «роман автора». Автор одновременно творит два романа: первый роман представляет судьбы героев; своеобразная перспектива лирических отступлений второго романа раскрывает вселенский образ русского мира и России.

Аналогично в «Дневнике Писателя» Достоевского: в авторском повествовании возникает эффект романизации жанра, возникает своего рода роман фельетониста, который раскрывает творческую и гражданскую жизнь автора, со-бытие автора и читателя в истории

и современности. В «Дневнике Писателя», как в «Евгении Онегине» Пушкина, роман автора вбирает в себя «роман героев», но у Достоевского это редуцированный роман: он разбит на отдельные художественные эпизоды, рассказы, «маленькие картинки», анекдоты, планы повестей и романов, характеры своих и чужих литературных героев и исторических лиц, мотивы, сюжеты; в художественном целом «Дневника» доминирует «роман автора» (Захаров 1985, 190–204).

В XX в. похожий жанровый эксперимент повторила А. Ахматова. Задумав поэму без героя, Ахматова создала шедевр, в котором предстал подлинный герой поэзии и прозы – сам Автор. Она вывела Автора из тени героев, доказала, что возможен любой, в том числе и эпический, жанр без героя, но нет поэмы без Автора.

В современном литературном обиходе не понимают авторские заглавия Достоевского, исправляя их по школьным правилам. Достоевский не случайно назвал свое сочинение «Дневником Писателя». Он сознавал себя не просто писателем. Он придал своему ремеслу онтологический смысл. Он был не только сочинителем или романистом Достоевским – в «Дневнике» автор преобразился: он предстал перед читателем Писателем. Именно этот эффект увлек читателей, составил сокровенный смысл его художественных открытий в новом жанре мировой литературы.

В «Дневнике Писателя» Достоевский критически переосмыслил «неудачу» духовной проповеди Гоголя. Как и многие современники, он считал «Выбранные места из переписки с друзьями» творческой неудачей автора по причине его неискренности:

«Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в «Переписке с друзьями») – есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое что выдает» (Д18, 16.2; 246).

Об этом Достоевский напомнил И.С. Аксакову в письме от 4 ноября 1880 г., посвятив его в планы продолжить издание «Дневника Писателя» в новом 1881 г.:

«Вам дружески признаюсь, что, предпринимая с будущего года “Дневник” (на днях пускаю объявление) часто и многократно на коленях молился уже Богу чтоб дал мне сердце чистое, слово чистое, безгрешное, нераздражительное, независтливое» (Д18, 16.2, 246).

Достоевский справедливо полагал, что опасно произносить последнее слово убеждений, выгоднее молчать, чем красноречиво говорить. Об этом он писал Вс. Соловьеву, объясняя сокровенное значение июньского выпуска «Дневника Писателя» за 1876 г.:

«Я никогда еще не позволял себе, в моих писаниях, довести некоторые мои убеждения до конца, сказать самое последнее слово.

Один умный корреспондент из провинции укорял меня даже, что я о многом завожу речь в Дневнике, многое затронул, но ничего еще не довел до конца и ободрял не робеть. И вот я взял да и высказал последнее слово моих убеждений – мечтаний насчет роли и назначения России среди человечества и выразил мысль, что это не только случится в ближайшем будущем, но уже и начинает сбываться. И что же, как раз случилось то что я предугадывал: даже дружественные мне газеты и издания сейчас же закричали, что у меня парадокс на парадоксе, а прочие журналы даже и внимания не обратили, тогда как, мне кажется, я затронул самый важнейший вопрос. Вот что значит доводить мысль до конца!» (Д18, 16.1, 308).

Причину подобного неприятия своих заветных убеждений Достоевский видел в форме изложения мыслей:

«Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*, доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: “вот это-то и есть Мессия”, прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать всё, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то, поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того: над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: Мысль изреченная есть ложь» (Д18, 16.1; 308–309).

В «Дневнике Писателя» Достоевский осознанно и в то же время осторожно шел на риск произнесения «последнего слова», исповеди среди насмешников, проповеди среди недоброжелателей, продолжив свой давний, еще с сороковых годов «процесс со всею нашей литературой, журналами и критиками».

Достоевский не скрывал заданный характер подобных приемов:

«Я нарочно поставил мою мысль ребром и желания мои довел до идеала почти невозможного. Я думал, что именно начав с абсурда и стану понятнее» (Д18, 12; 361).

Важную роль в жанровом единстве риторики и поэтики «Дневника Писателя» играл парадокс или, как выразился сам Достоевский, «парадокс на парадоксе» (Захаров 2002, 313–322; 2004, 395–411).

В парадоксе слово отчуждено от сущности, понятие конфликтует с явлением. Если парадоксу придать прямое (или буквальное) значение (что происходит слишком часто), возникает неразрешимое противоречие, абсурд, при обсуждении богословских вопросов – ересь.

У Достоевского парадокс был обострением проблемы, вызовом здравому смыслу. Его парадоксы противоречили общепринятому мнению, вызывали «обратное общее место» (по меткому и язвительному замечанию И. Тургенева).

У многих авторов парадоксы легко превращаются в трюизмы.

Не так у Достоевского: его парадоксы создают интригу, моделируют эффект сократического диалога, рожают особый тип героя (парадоксалист) и литературную маску автора, становятся композиционным принципом объяснения заветных и сокровенных идей автора.

В текстах Достоевского слово парадокс впервые встречается в его показаниях по делу Петрашевского и знаменует отрезвление недавнего фюрериста от политического мечтательства, переосмысление и осмысление им своей судьбы: «по моей идее, – писал подследственный, – лучше пусть иной горячий парадокс, иное сомнение идет на суд других (конечно не на площадь, а в приятельский круг), чем остается внутри человека без выхода. Общий спор полезнее уединения. Истина всегда наверх всплывет, и здравый смысл одержит победу; так я смотрел на эти собрания и на основании такого взгляда ходил иногда к Петрашевскому» (Д18, 2; 382).

В своих показаниях Достоевский стремился убедить следствие, что собрания Петрашевского не опасны, что никто не ставил задачу «применения системы Фурье к нашему общественному быту». Система Фурье, убеждает Достоевский, «вредна, во-первых, уже по одному тому, что она система. Во-вторых, как ни изящна она, она все же утопия, самая несбыточная» (Д18, 2; 382). Фурьеризм, «вместе с тем и всякая западная система, так неудобны для нашей почвы, так не по обстоятельствам нашим, так не в характере нации – а с другой стороны до того порождение Запада, до того продукт тамошнего, Западного положения вещей, среди которого разрешается во что бы ни стало пролетарский вопрос, что фурьеризм с своею настойчивою необходимостью в настоящее время у нас, между которыми нет пролетариев, был бы уморительно смешон» (Д18, 2; 384–385). И вывод:

«Наконец, по моему мнению, ни один парадокс, сколько их ни было, не мог удержаться долго сам собою, своими силами. Так нас учит история» (Д18, 2; 385).

Как форма высказывания парадокс проявляется в таких характерных особенностях стиля Достоевского, как антиномии, алогизмы, оксюмороны, игра словами и тропами, но его парадоксы выходят за пределы остроты и остроумия, составления бонмо и каламбуров.

Их много в текстах Достоевского.

В парадоксальном суждении повествователя в «Записках из Мертвого Дома» совмещены две правды в отношении народа к врачам:

«Надо признаться, много лекарей на Руси пользуются любовью и уважением простого народа и это, сколько я заметил, совершенная правда. Знаю, что мои слова покажутся парадоксом, особенно взяв в соображение всеобщее недоверие всего русского простого народа к медицине и к заморским лекарствам» (Д18, 3; 388).

О своем товарище по омской каторге польском революционере Иосифе Богуславском автор писал:

«Мы с ним болтали; говорили об наших надеждах, убеждениях. Славный был он человек; но убеждения его иногда были очень странные, исключительные. Часто у некоторого разряда людей, очень умных, устанавливаются иногда совершенно парадоксальные понятия. Но за них столько было в жизни выстрадано, такую дорогою ценою они достались, что оторваться от них уже слишком больно, почти невозможно. Б-кий с болью принимал каждое возражение и с едкостью отвечал мне. Впрочем во многом может быть он был и правее меня, не знаю; но мы наконец расстались и это было мне очень больно: мы уже много разделили вместе» (Д18, 3; 455).

В оценке Достоевского идеи Добролюбова, например, «часто бывают парадоксальны и отличаются одним важным недостатком – кабинетностью». Оппонент упрекает критика:

«У вас почва выскользнула из-под ног, только что вы шаг первый ступили для доказательства вашего нелепого парадокса» (Д18, 4; 398).

Князь Мышкин в размышлениях о своей болезни «всё-таки дошел, наконец, до чрезвычайно парадоксального вывода», что его болезнь не совсем болезнь, в здоровом состоянии она представляется «в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни», «это действительно “красота и молитва”, <...> это действительно “высший синтез жизни”» (Д18, 8; 172).

У нас не потерял остроты незавершенный спор о Христе и истине, как понимать символ веры Достоевского (напр., Тихомиров 1994, 147–177; Котельников 1998, 20–28; Касаткина 1998, 113–120). Известные слова Достоевского формулируют парадокс о «Христе вне истины»:

«Я скажу вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И однако же Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю, и нахожу что другими любим, и в такие-то минуты я сложил себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить что нет ничего прекраснее,

глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе что и не может быть. Мало того если б кто мне доказал что Христос вне истины, и действительно было бы что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом нежели с истиной» (Д18, 15.1; 122).

В статье о заглавной букве в рукописях «Дневника Писателя», в том числе о слове «Истина», Н.А. Тарасова задала вопрос, как слово «истина» написано в автографе письма Достоевского Н.Д. Фонвизинной (Тарасова 2007, 161). Могу ответить: слово истина написано с маленькой буквы; это не та Истина, которая вбирает в себя всю полноту религиозного знания, в которой Христос и есть Истина.

Точно так же с маленькой буквы слово истина напечатано в двух редакциях романа «Бесы», в котором Шатов пристрастно спрашивает Ставрогина:

«— Если бы веровали? — вскричал Шатов, не обратив ни малейшего внимания на просьбу. — Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?» (Д18, 9; 176).

В отличие от критиков и литературоведов, Достоевский не цитировал свое собственное письмо, оставшееся на руках у Фонвизинной, не сверял написанное с ранее сказанным, не сравнивал и не анализировал разные редакции. Он писал, что думал, и если повторялся, то потому, что мысль была выношена, в ее правоте он был убежден.

В формуле «Христос вне истины» имеется в виду истина как научный факт, который можно математически доказать, но в который нельзя уверовать.

Сходным образом эта мысль («Христос вне истины»), но в иной постановке («наука вне Христа») представлена в набросках к февральско-мартовским выпускам «Дневника Писателя». Достоевский пророчил, заявляя неисполненную тему одного из будущих номеров:

«— Реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения. — Но тут наука — вне Христа и с полной верой. Должны быть открыты такие точные уже научные отношения между людей и новый нравственный порядок — (нет любви есть один эгоизм, т. е. борьба за существование) — науке верят твердо»¹.

¹ РГАЛИ. 212.1.15. С. 131. Далее сказано: «Наука в нашем веке опровергает все в прежнем воззрении. Всякое твое желание, всякий твой грех произошел от твоих неудовлетворенных потребностей, стало быть их надо удовлетворить. Радикальное опровержение Христианства и его нравствен-

Эти рассуждения подробно развиты Достоевским в его размышлениях о математических и научных доказательствах, коммунизме и социализме, христианстве и науке, старой и новой морали.

Они объясняют мысль и подход Достоевского к проблеме.

«— Математическое верование самое трудно уверяющее. Фома уверовал потому что желал уверовать. Я не желал уверовать и не поверил» (РГАЛИ. 212.1.15. С. 126).

Вариант:

«— Математическим доказательствам трудно верить» (Там же, 135).

Достоевский противопоставляет науку и веру:

«Христианство же напротив наиболее провозглашает свободу личности. Не стесняет никаким математическим законом. Веруй, если хочешь, сердцем» (Там же, 136).

Достоевский отдает должное науке, но, по его мнению, ее возможности ограничены:

«Наука есть дело великое, но всего человека она не удовлетворит. Человек обширнее своей науки» (Там же, 131).

«— Наука — теория. Знает ли наука природу человеческую? Условия/Невозможности делать зло — искоренить ли зло и злодеев? — И не явится ли голос, который скажет <в рукописи описка: скажут> хочу иметь возможность делать зло, но... и т. д.» (Там же, 138).

«— И по христианству, и из самих слов Христа можно тоже вывести что любовь — есть выгода./по крайней мере принимать выгоду/но делаю я все же не для выгоды, а для любви. Не хочу зла и т. д.» (Там же, 136).

Достоевский резко ставил проблему атеизма от науки:

«Надо всем науки./Но наука еще захватила так мало людей./Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке» (Там же, 126).

Писатель возражает:

«Нет<,> Бога слишком трудно искоренить. Моление и жертва. / Преклониться / Об этом кажется не знает / пока / наука. Нет если что устроится, то может быть слишком не похожее на идеи теперешних коммунаров, / да и жрецов науки. / Да и дай Бог» (Там же, 139).

ности. Христос де не знал науки. [Поверх текста: всякий твой грех ∞ не знал науки. — запись с авторским знаком — вертикальной волнистой линией: САМ ХРИСТОС ВЕЛИТ, И ЕЩЕ ДОЛГО ПРОЙДЕТ ПОКА — СМОТРИ.] Непременная потребность новой нравственности (ибо единым хлебом не будет жив человек.) — Собственность, семья, уверяют они, держалась лишь на старой нравственности. Закон необходимости /науки/ или закон любви? Но закон науки не устоит: не стоит того хлеб. А приняв закон любви придете ко Христу же. Вот это-то и будет может быть второе пришествие Христово. Но пока — что перенесет человечество?» (Там же).

Для Достоевского очевиден конфликт науки и религии, но очевиден и выход из тупика:

«В наше время поднялись вопросы: хорошо ли хорошее-то? Хорошо ли например терпение и смирение Христово? Как должно устроиться равенство людей – через любовь ли всеобщую, утопию, или через закон необходимости, самосохранения и опытов науки. Но в Евангелии же предречено: что законы самосохранения и опыты науки ничего не отыщут и не успокоят людей. Что люди успокаиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростерлись/и успокоились: вот дескать что есть истина/во имя которой все бы обнялись и пустились действовать, достигая ее (красоту)» (Там же, 124).

Эти рассуждения проясняют смысл «символа веры» Достоевского:

«...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (Д18, 15. Кн. 1; 122).

Кроме прямого в парадоксе Достоевского есть и иной, несказанный смысл. В условном синтаксисе его речи скрыта риторическая фигура не отрицания, а усиления: Христос и есть Истина.

Впрочем, сам парадокс не есть истина:

«Современный юноша, о котором так много говорят в разном смысле, часто обожает самый простодушный парадокс и жертвует для него всем на свете, судьбою и жизнью; но ведь всё это единственно потому, что считает свой парадокс за истину. Тут лишь непросвещение: подоспеет свет и сами собою явятся другие точки зрения, а парадоксы исчезнут, но зато не исчезнет в нем чистота сердца, жажда жертв и подвигов, которая в нем так светится теперь – а вот это-то и всего лучше. О, другое дело и другой вопрос: в чем именно мы все, ищущие общего блага и сходящиеся повсеместно в желании успеха общему делу, – в чем именно мы полагаем средства к тому?» (Д18, 11; 310–311).

Не будучи истиной, парадокс был способом ее проявления и усиления, выражения идеала. В январском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г. Достоевский высказал «фантастическую и донельзя дикую мысль», что у каждого «золотой век в кармане», достаточно «если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала?» (Д18, 11; 284). Ответ Достоевского – посвящение читателя в «секрет»:

«Что если б каждый из них вдруг узнал сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! –

остроумия самого тонкого, самого общительного и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас всё это есть и заключено и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны!» (Д18, 11; 284–285).

Автор настаивает:

«Вы смеетесь, вам невероятно? Рад, что вас рассмешил и однако же всё, что я сейчас навосклил, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (Д18, 11; 284–285).

Парадоксальны многие диалоги Достоевского, начиная с «Дневника Писателя» 1873 г. (главы «Среда», «Бобок», «Нечто о вранье»).

Есть разные парадоксалисты в произведениях Достоевского.

Самый известный – подпольный парадоксалист. Его речь изобилует парадоксами, начиная с первых слов: «Я человек больной... Я злой человек». Далее следует бесконечное «отрицание отрицания»: не больной, не злой, не добрый, не хороший, не плохой... и т. д.

Парадоксалист – излюбленный тип в произведениях Достоевского. Он – постоянный герой «Дневника Писателя», литературная маска автора:

«Я не мой Парадоксалист, но иногда лучше» (РГАЛИ. 212.1.16. С. 72).

Автор явно имел неизбывную потребность в таком собеседнике.

С парадоксалистом автор «Дневника Писателя» мог обсуждать любые темы. Например, об «утопическом понимании истории», в котором ключевой темой стала идея:

«Константинополь должен быть наш» (Д18, 12; 61–68, 272–280).

Развитие темы парадоксально: Константинополь должен быть наш, но его не нужно завоевывать. Хорошо было бы, если б он был наш, но завоевание Константинополя для себя – гибель России; лучше завоевать не для себя, а для всех – как столицу Православия или Всеславянства. И т. д.

Парадоксалист в «Дневнике Писателя» обсуждал проблемы войны и мира, самоубийств, будущей судьбы отечества, искал ответы на вопросы, почему нас не любят в Европе, почему, не зная молитв и катехизиса, русский народ православен, просвещен и образован,

находил выгоду в том, что Европа не понимает Россию и не знает ее идею, и т. д.

Сам Достоевский делал вид или на самом деле невысоко ценил парадоксалистов и их парадоксальные суждения. Об одном из них он писал:

«Есть, наконец, и парадоксалисты, иногда очень честные, но большею частью, довольно бездарные; те, особенно если честны, кончают беспрепятственными самоубийствами» (Д18, 11; 417).

Можно приводить много цитат, подтверждающих скептическое отношение автора «Дневника Писателя» к парадоксам и парадоксалистам.

Особенно досталось в «Дневнике Писателя» адвокатской риторике. Достоевский последовательно разоблачал и обличал «нанятую совесть» в судебных процессах современной России.

Впрочем, в парадоксах Достоевского важен иной, несказанный смысл, который стоит за произнесенными словами. В словах Писателя неизбежно проявляется Слово, во лжи героев открывается правда, правда обнаруживает ложь.

Евангельское Слово пронизывает текст «Дневника Писателя» (см. Евангелие Достоевского 2010).

В «Дневнике Писателя» действует тот же поэтический принцип, что в романах и повестях Достоевского, в которых «осанна» проходит «через горнило сомнений»¹, происходит развитие темы в системе *pro et contra*. Достоевский мыслил противоречиями. В его произведениях, в авторском повествовании и в речах героев, по характерному выражению, «все противоречия вместе живут» (Д18, 13; 92). В противоречиях неизбежно возникали парадоксы. Риторика и поэтика «Дневника Писателя» была в полной мере парадоксальной.

2007

Теория текстологии и текстологические принципы возникли из эдизонных потребностей письменной культуры. Уже в древности была решена задача сохранения текста Священного Писания и поэм Гомера. Огромное значение имели критический анализ и исправление древних и средневековых рукописных текстов, изданий Шекспира, в русской литературе – собраний сочинений Пушкина. До недавнего времени в этом ряду называли и Достоевского.

Кризис современной текстологии со всей определенностью обозначил изъяны тех принципов, по которым в Советском Союзе издавалась русская классика.

Советская орфография решала политические задачи. Упраздняя прописное написание религиозной и церковной лексики, она меняла знаки культуры на противоположные – превращала христианских писателей в атеистов. Идеологическая правка искажала смысл и дух творчества всех без исключения русских писателей. Следование корректоров школьным правилам обращало в фикцию авторскую ситуацию.

Сегодня эти текстологические принципы не обязательны и не авторитетны, но за последние годы, к сожалению, мало что изменилось. Современные издания по-прежнему искажают авторский смысл русской классики. Для меня эти проблемы обозначились двадцать лет назад, когда я захотел издать некоторые произведения Достоевского; в этих проектах постепенно возникла идея нового собрания его сочинений.

Каждое издание имеет свою историю.

Увлекаясь поэтикой и герменевтикой, я не собирался заниматься текстологией, доверяя тому, что сделали предшественники и коллеги.

Как-то в беседе с Г.М. Фридендером во время традиционной конференции в Санкт-Петербургском, тогда еще Ленинградском

¹ Ср.: «Без критики будет одна “осанна”. Но для жизни мало одной “осанны”, надо чтоб “осанна”-то эта переходила чрез горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде» (Д18, 14; 231). Эти слова черта Достоевский использовал в полемике с критиками, отвечая на их упреки в последней записной тетради: «Стало быть не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла, как говорит у меня же, в том же романе черт» (РГАЛИ. 212.1.17. С. 56).

музее Достоевского (ноябрь 1985 г.) я искренне хвалил тридцатитомное собрание сочинений Достоевского, говорил, что оно «на века», на что Георгий Михайлович улыбнулся и возразил: «Ну, что вы, Володя: лет через десять обязательно найдется кто-нибудь, кто начнет переделывать нашу работу».

Сказал – и напроорочил: ровно через десять лет в июле 1995 г. на симпозиуме Международного общества Достоевского в Гаминге (Австрия, 31 июля – 5 августа) состоялась презентация первого тома моих «Канонических текстов» Достоевского, вызвавших гнев со стороны Г.М. Фридендера¹.

¹ Продолжением этого скандала стала несуразная защита Г.М. Фридендером орфографической реформы 1918 г. и орфографических принципов издания академического Достоевского: «В заключение, – писал он в своей вводной заметке “От редактора”, – мы должны заметить, что в последнее время в нашей стране усилились нападки на проведенную в 1918 г. в России орфографическую реформу. Этих нападков не избежало и издание “Полного собрания сочинений” Достоевского, получившее мировое признание (см., напр.: Захаров В.Н. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты изучения Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 356–357). Те, кто нападают на эту реформу, по-видимому, по невежеству не знают (наивное заблуждение автора: в том-то и дело, что знали! – В. З.), что решение о ней было принято специально созданной Комиссией Императорской Академии наук до октября 1917 г. В соответствии с установленными этой реформой правилами изданы все современные словари русского языка и все академические издания русских классиков. Поэтому (?– чистейший фидеизм! – В. З.) нападки эти беспочвенны; к тому же они основаны на полном непонимании (! – В. З.) того труда, который составляет расшифровка и датировка всего массива рукописей писателя, впервые проведенная нами» (Фридендер 1996, 4). Как видно, Г.М. Фридендер не читал мою более раннюю развернутую критику советской орфографии и принципов академических изданий русской классики, в том числе и издания рукописей и записных тетрадей Достоевского, а также обоснование новых текстологических принципов публикации произведений Достоевского в преамбуле к примечаниям в издании романа Достоевского «Бесы» (Захаров 1990, 680–682). Свои текстологические установки Г.М. Фридендер так и не пересмотрел: его малое академическое собрание сочинений Достоевского в 15-ти томах вышло без исправлений орфографической цензуры, хотя в девяностые годы можно было не только слово *Бог* печатать с большой буквы, но и многое другое. В этом издании дана та же последовательно атеистическая интерпретация текстов Достоевского, что и в других советских изданиях классика. Замечу также, что расшифровка рукописей Достоевского содержала бы меньше смысловых искажений и ошибок, если бы текстологи знали «старую» орфографию и понимали историко-культурный контекст творчества Достоевского. См. об этом ниже.

Этой презентации предшествовали некоторые важные события в моей научной жизни.

В 80-е годы у меня был небольшой опыт составления и подготовки к изданию сборников рассказов Достоевского, тогда же я задумал так и не осуществленный до сих пор проект издания «петербургских повестей» Достоевского («Двойник. Приключения господина Голядкина», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил», «Двойник. Петербургская поэма»), который так и сгинул в недрах партийного издательства «Правда», занимавшегося переизданием классики.

Обычно для подобных изданий не требовалась текстологическая подготовка: достаточно было представить расклейку авторитетного издания, составить комментарии, написать послесловие – и всё.

Впрочем, были предвестия будущих затей: заглянув однажды в прижизненное издание повести «Записки из подполья», я был поражен пунктуацией Достоевского. Она была музыкальна, интонационно проясняла авторский текст, подчас противореча современным правилам орфографии: удивляло, насколько осмысленно Достоевский ставил знаки препинания.

В современных изданиях при перечислении однородных членов предложения с союзом ставится запятая. У Достоевского знаки препинания расставлены иначе:

«Я не только злымъ, но даже и ничѣмъ не сѣмѣлъ сдѣлаться: ни злымъ ни добрымъ, ни подлецомъ ни честнымъ, ни героемъ ни насѣкомымъ».

Какая пунктуация помогает понимать текст, вопрос риторический. Безусловно, авторская.

Примерно в то же время, вскоре после выхода монографии «Система жанров Достоевского: Типология и поэтика», я оказался с лекциями в США по программе сенатора Фулбрайта. В начале декабря 1987 года одна из лекций состоялась в Гарвардском университете. Самому сейчас кажется странным, почему вместо того, чтобы рассказывать о своих идеях и концепциях, я счел долгом рассказать о провинциальных центрах изучения творчества Достоевского – о том, что делали коллеги в Иркутске (В.П. Владимирцев), тогда еще в Свердловске (Г.К. Щенников), в Воронеже (В.А. Свительский), в Коломне (В.А. Викторович), о том, чем заняты я и мои коллеги в Петрозаводске.

Уже во время дискуссии профессор Дональд Фангер, который, собственно, и пригласил меня с лекцией, задал каверзный вопрос: почему в Советском Союзе не издают «Бесов»?

Несколько лет спустя я так вспоминал этот эпизод:

«На него (вопрос. – В. З.) несложно было дать простой ответ. Во-круг “Бесов” Достоевского давно возникла абсурдная, но столь привычная в нашей жизни ситуация: роман издавался и был под запретом одновременно. Он включался во все собрания сочинений писателя и был доступен любому читателю, но после революции у нас не было ни одного отдельного издания “Бесов”. В 1935 г. роман пытался издать Л. Гроссман – вышел первый том, но не помогла даже поддержка М. Горького – тираж был уничтожен. Трудно понять и принять логику тех чиновников, кто решал, как издавать и не издавать роман, но факт остается фактом: на декабрь 1987 г. у нас не было отдельных изданий “Бесов”, но мне были известны проекты изданий, которые предлагали Ю. Карякин, В. Туниманов, С. Белов.

Сказанным можно было ограничиться, но это было бы объяснением политического аспекта той сложной текстологической проблемы, которую представляет отдельное издание “Бесов”. И неожиданно для себя стал говорить о том, как это издание сделал бы я. Сказал, а позже осенило, почему бы не попробовать самому развязать запутанные узлы текстологических проблем романа. Так возникла идея этой книги, которую помогло осуществить издательство “Карелия”.

Прежде всего необходимо было решить, что делать с главой “У Тихона”, запрещенной издателем “Русского Вестника” М. Катковым по ханжеским соображениям. До нас дошло два дефектных текста главы, отражающих разные этапы ее переработки – начальный и конечный. Возможны двенадцать вариантов издания романа. Существует пять. В этом издании предложен шестой: в приложении к роману опубликованы две версии главы “У Тихона”, причем текст по списку А. Достоевской не переиздавался у нас с 1922 г., а в 1922 г. был издан в труднодоступном сейчас журнале “Былое”. Оба текста вычитаны и исправлены по архивным оригиналам.

Вторая проблема заключалась в том, что произведения Достоевского сегодня мы читаем не “по Достоевскому”. Писатель, например, придавал важное смысловое значение заглавной букве. В рамках одного предложения или абзаца слова (в том числе и слово “бог”) писались и с заглавной, и со строчной буквы. Упразднение в двадцатые годы заглавного написания религиозной лексики привело к утрате нюансов смысла, игры значениями слов: заглавная буква не только знак культуры и истории языка, но метафизика текста. Наш “воинствующий атеизм” обернулся воинствующим невежеством. Русскому языку Пушкина, Достоевского, Толстого пора вернуть его исторический смысл.

До сих пор нет ничего авторитетнее прижизненных изданий. В этом давно разобрались библиофилы. По сравнению с текстом по-

следнего академического издания романа внесено свыше 450 исправлений, которые не только уточняют смысл прочитанного, но и меняют знаки культуры на противоположный – с отрицательного на положительный. В этом издании текст “Бесов” приближен к оригиналу.

“Бесы” давно названы “пророческим романом”, но не надо обольщаться, что он “предупреждает” нас о прошлом – о том, что с нами произошло. Роман снова обращен к современности и нашему будущему – поиску праведного пути России, ее выходу из духовного кризиса “смутного времени”» (Захаров 1990b, 3).

Подготовленный к печати роман я сдал в издательство в мае 1989 г., а несколько месяцев спустя на симпозиуме Международного общества Достоевского в Любляне (Словения, 22–29 июля 1989) ссорился с Ю.Ф. Карякиным, который считал, что пропущенная глава должна быть непременно включена в текст романа, а не печататься в приложении, как на том настаивал я.

Это издание «Бесов» высоко оценил А.В. Михайлов. Прочитав его отзыв полностью, ибо он во многом предопределил дальнейшее направление моих текстологических розысканий.

К НОВОМУ ДОСТОЕВСКОМУ

Моя заметка продиктована радостью филолога. Чему же может радоваться филолог? Конечно же, филолог радуется слову и букве. Он особенно радуется тогда, когда видит, что смысл и суть дела, – а они всегда отданы слову и букве, закреплены в них, в них находят себя, – проясняются и просветляются, и все оттого, что бережная рука и взволнованный равнодушный взгляд усердно прошли по словам и буквам писателя, и очистили, и освежили их, и подправили пошатнувшееся, покривившееся от времени. Зная, как важно, чтобы внимательный и строгий глаз не сходил со строк и страниц великих книг, филолог радуется, когда видит, что все совершается по совести, по справедливости и ровно так, как надо, – так, как надо бы, чтобы было всегда.

Кто-нибудь подумает: ну что там буква, когда речь идет об огромном создании литературы, например о тысячестраничном романе, о «Воине и мире», о «Братьях Карамазовых»? Что может переменить в них запятая, пропущенное слово? Сами авторы и так меняли и правили свой текст, – что же, какая беда в мелких неточностях, в чьей-то незамеченной небрежности? Тот, кто так думает, рассуждает точно так, как обновители нашего правописания семьдесят лет с лишком тому назад. Среди тех, кто готовил реформу русского правописания, были ученые с мировым именем; реформа

же состоялась – не по замыслу русских грамматиков и языковедов – в тот исторический момент, когда приказано было отречься от старого мира: твердый знак, да буква ять, да фита, да прочие малозначительные тонкости и пали жертвой, превосходно продемонстрировав, как много могут маленькие и «лишние» буквы – все равно что лишние люди и нахлебники русской азбуки. Наблюдая теперь и дивясь тому, как трудно бывает среднему нашему школьнику правильно и складно прочитать нетрудный современный русский текст, уже вовсе не удивляешься тому, что русский же текст с ерами и ятями нимало не дается ему – все равно что китайская грамота. Вот тебе и успехи просвещения, достигнутые путем устранения лишних букв, и можно только вообразить себе, в какую недоступную никому бумажную массу вдруг обратились в 1918 г. книжные запасы страны для людей малограмотных и новообращенных. Запрет буквы ять да ера, сопровождаемый лязганьем оружия (чем и похвалялись, изгоняя упрямых наборщиков или вправляя им мозги), и был самым дельным, эффективным исполнением приказа об отречении. Целая филология выросла на почве культуры для бедных и на обязательности перевода всех русских классиков на чуждое им правописание – все это в такт с вычищением их текстов под стать себе: перемена правописания, его мнимое упрощение, зуд полунезаметно приносившая классиков к своему разумению – все это способствовало небрежному виду издаваемых у нас текстов; перемены пунктуации – перестановка знаков препинания, так, как легче и как «правильнее», – подчиняла авторов аракеевской узде мнимого порядка, отвлеченного ранжира. Когда в наши дни ловишь корректоров на том, что и цитаты из Библии – ничто перед ними, если не успел поймать за руку, – что и они подвергнутся исправлению, начинаешь понимать, как пало у нас, в массе, филологическое сознание, насколько отсутствует чувство стиля, чувство веса и достоинства слов.

А откуда же моя радость, и чему можно тут радоваться? А только тому, как, медленно и постепенно, возвращается к нам филологический здравый смысл – медленно, как только и способна двигаться такая «вещь», коренящаяся в сознании глубоко, мало поворотливая, трудно излечимая в случае болезни. Вот этому медленному-верному буквоед-филологу и радуется. Поэтому что знает, что изучение малой буквы, когда она поставлена верно и прочно утверждена на своем месте, очень велико, и тем более велико, если эта буква несет великий и страшный смысл. Тогда она своей точностью вооружилась, христианский воин против бесовства. А бесовство, лукавая с буквой и словом, ослепляет и отупляет их – как тяжелы глухие убийственные слова хулы и осуждения, слова лжи и оглушения, слова человеконенавистничества, слова поклонения идолам и кумиролужения.

Наша филология, долго возвращавшаяся к охаянному Достоевскому, уже достигла немалого. Только что законченный тридцатитомник Ф.М. Достоевского – итог долгих упорных трудов научного коллектива, которым

руководил Г.М. Фридендер, – достижение, которое нельзя переоценить. Но не поставлена последняя точка, да и нельзя в таком деле сделать все окончательно. И вот знаменательный новый шаг вперед – издание «Бесов», которое было подготовлено петрозаводским исследователем, профессором В.Н. Захаровым.

Парадокс истории – вдруг появляется у нас сразу несколько отдельных изданий романа Достоевского, прежде для широкого читателя труднодоступного и отдельно не издававшегося в советское время, и отдельные издания эти совпадают по времени с новым разгулом старой бесовщины! Терпит бесовщина «Бесов», трепещет и веруя, – и в том слабость и сила бесов: мнят себя выше разоблачений, но уже не поднимают руку на несомненность художественного. А раньше – поднимали, и сходило с рук. Вот ведь ясен умысел, когда бесовское впархивает в текст великого писателя, бесчинствуя в нем так: «Но Сатана знает бога; как же может он отрицать его». Это – по старому изданию; да ведь и может же отрицать: текст писателя – о том, что не может сатана, текст филологов – о том, что может, и он может. Умаление Бога перед сатаной – вполне в духе приносившей и ручной филологии. Теперь В.Н. Захаров поправляет все это – просто возвращаясь к авторскому тексту. Вот тебе и наглядная демонстрация всего неизмеримого значения буквы, отдельной всего лишь буквы). Целая мировоззренческая противоположность вмещается в одну лишь букву – понижена она или повышена, строчная или заглавная. И оценим же по заслугам и ту «правильность» орфографии, которая по логике своей устраивала такую выходку посредине текста Достоевского...

Теперь же точный взгляд филолога прошелся по всему тексту романа и утвердил то, что было в нем на деле. Правда, «Бесы», изданные под редакцией В.Н. Захарова, – это в целом все еще не научно установленный текст, для чего нужны немалые дополнительные, капитальные усилия, но это текст, который устраняет из романа прямую небрежность и мелкую людскую злобу против его создателя. И петрозаводское издательство «Карелия», насколько то в возможностях непривычного к строгой филологии издательства (да и какое у нас привычно, и какое не лепит от невнимательности опечатку за опечаткой!), пошло навстречу своему современному замыслу В.Н. Захарова. Он же сам и поясняет свой подход к тексту и раскрывает перед читателями тонкость, какую писатель вкладывал в написание заглавных букв. Вот и слово «бог» вовсе не всегда идет у Достоевского с заглавной. «Упразднение в двадцатые годы нашего века прописного написания религиозной и церковной лексики имело катастрофические последствия для текстологии русской литературы. Орфографический вопрос, с какой буквы писать слово «бог», приобрел политический смысл. Сейчас, впадая в обычное преувеличение, мы готовы любое значение слова «бог» отмечать с заглавной буквы. Между тем с большой буквы писали это слово только для означения высшего

существа, давшего начало и смысл миру. Языческое многобожие и еретическое мудрствование означались с малой буквы». Вот Достоевский и пишет: «о Боже», «ей-Богу», а в иных местах пишет – «бог», и всякий раз с глубоким смыслом. У Достоевского «заглавная буква – «метафизика» текста».

И такой же носитель смысла – пунктуация. Достоевский говорил: «У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед что, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед что ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!» Но ведь и ставят, и в этом петро- заводском издании вынужденно все еще дается неавторская пунктуация. А теперь, как я надеюсь, любой читатель знает уже, что чтение текстов, напечатанных по «правильной» орфографии, только мнимым образом упрощает дело, – текст с авторской орфографией и пунктуацией читать будет и потруднее, но зато читаться-то будет то, что автор написал. Сквозь авторское написание, пусть оно и будет даваться нам с трудом, светит авторский замысел, авторский смысл. Ради него ведь, не ради идеологической непогрешимости своей читаем мы Достоевского, читаем «Бесов». Я не думаю, что «Бесы» – это непременно зеркало или пророчество: проникая безжалостно в возможности человеческого, – значит, в те возможности, которые обнажились в человеческой душе и в человеческом уме, – Достоевский едва ли и мог ошибиться в своих предсказаниях, коль скоро историю обернуло на худо и соблазнила людей воля и безответственность воли. Это у Достоевского анализ художественный, то есть особо бесстрашный в самом своем страхе и схватывающий явление в его цельности, во внутренней логике такой, какую не разложишь по полочкам только умственно, учено. Такой анализ и можно назвать пророческим, но только сделано в мире так, что никто не слушается пророков и нередко побивают их камнями.

Радуюсь изданию В.Н. Захарова – он и знаменитую главу «О Тихоне» поместил в двух редакциях, из которых одна не перепечатывалась с 1922 года, – мечтаю дожить с годами до такого издания Достоевского, которое во всем (насколько то в силах человеческих) будет верно духу и букве Достоевского. Мечтаю, но не твердо надеюсь¹. Между тем быть верным духу и букве и значит быть верным писателю, и значит хранить его, как велит долг. Потому что дух и буква, смысл и буква образуют в великом произведении неразрывный союз, и что отнято у одной, то отнято у другого, что отнято у одного, то отнято у другой.

¹ Ничего не зная о болезни А.В. Михайлова и не предполагая ее, сразу по возвращении из Гаминга я просил коллег передать ему первый том «канонического» Достоевского, но они не успели: 18 сентября 1995 г. Александр Викторович умер, не дожив до 57 лет. Время показало, что это была огромная и невосполнимая потеря для отечественной филологии.

Пока же всякому, кто захочет прочитать «Бесов» Достоевского или перечитать их, я бы рекомендовал взять в библиотеке именно это петро- заводское издание. Видно: светлый этот город, Петрозаводск, и есть в нем светлые умы.

А.В. Михайлов»
(Михайлов 1991, 177–179)

Эти похвалы не оставляли выбора.

К тому времени я уже сознал преимущества старой перед новой, советской орфографией, уже писал, что «до сих пор нет ничего авторитетнее прижизненных изданий», но не мог решить неразрешимую задачу, в каком объеме сохранить авторскую орфографию и пунктуацию, как приблизить современный текст к оригиналу.

После этой рецензии оставалось лишь одно – следовать напутствию А.В. Михайлова.

Так и случилось.

В 1992 году по конкурсу Министерства образования РФ, который проводил Уральский государственный университет, мы получили грант на текстологическую подготовку произведений Достоевского в авторской орфографии и пунктуации. За три года небольшой коллектив в составе трех выпускников филологического факультета ПетрГУ О.И. Гуриной, О.В. Захаровой и Е.С. Харламовой набрал (сканирование не давало желанного результата) и вычитал все печатные издания Достоевского в прижизненных редакциях.

Это стало началом огромной работы: далее последовали бесконечные вычитки, сверки и исправления текста, составление сводов редакций и далее нескончаемая корректорская правка, исправление опечаток, составление вариантов, редакционная подготовка томов собрания сочинений.

До начала проекта в библиотеках Петрозаводска было всего несколько прижизненных изданий Достоевского. Чтобы обеспечить объем работ, необходимо было разыскать, когда удавалось приобрести – купить, а чаще ксерокопировать все прижизненные публикации.

Ни в одной библиотеке мира (и России) нет всех прижизненных изданий Достоевского, в каждой библиотеке есть свои лакуны; дольше всех длились поиски отдельного издания первой части «Записок из Мертвого Дома» 1862 года. В Российской национальной библиотеке хранится фальшивка – подменный каким-то библиофилом муляж, сшитый из вырезок журнала «Время», в котором печаталась эта часть «Записок из Мертвого Дома» Достоевского. В оригинальном издании – тот же набор, но сплошная пагинация текста. Может быть,

это издание сохранилось еще где-нибудь, но я нашел его в библиотеке Хельсинкского университета. Мы делали ксерокопии всех без исключения изданий, которые находили, и не напрасно: так удалось обнаружить промежуточный тираж романа «Идиот» 1874 года издания.

Особенно много усилий занял процесс подготовки к публикации литературно-критических и публицистических публикаций в журналах «Время» и «Эпоха», а затем и «Гражданина» времен редакторства Достоевского (1873–1874), процесс атрибуции анонимных и псевдонимных статей в этих изданиях (см. *Θ. Д., IV; Θ. Д., V; Д18, 5*).

Одновременно с подготовкой печатного издания началось чтение рукописей. Сначала читали по микрофильмам и микрофишам, потом, видя наше усердие и серьезность намерений, нам пошли навстречу: дали возможность оцифровать все автографы и фонды Достоевских. Огромный объем работ на многие годы по фотосъемке архивных материалов по Достоевским, по В. Далю, по И. Шмелеву, Б. Зайцеву, И. Бунину взял на себя Н.И. Соболев.

Работа сотрудников с цифровыми копиями сразу повысила качество текстологических исследований.

Благодаря использованию сотрудниками НИОР РГБ во главе с заведующим В.Ф. Молчановым криминалистических методов были прочитаны прежде не читавшиеся слова в рукописях, зачеркнутые, смытые и стерты места в письмах, выявлены авторские пометы на книгах.

На очереди подготовка к публикации не просто писем, но переписки Достоевского, включая редакционные архивы «Времени» (1860–1863), «Эпохи» (1864–1865), «Гражданина» (1873–1874), «Дневника Писателя» (1876–1881).

Приступая к чтению рукописей и записных тетрадей, мы не предполагали объема этого труда. Уже пятнадцать лет идет их подготовка к публикации, и пока не видно конца этой работе.

Надеюсь, осуществится задуманное и удастся издать записные тетради в следующем составе: факсимиле, транскрипция, печатный текст, комментарии. Оправдание усилий наступает тогда, когда удастся исправить ошибочные прочтения предшественников.

Вот один из последних примеров. В современных публикациях подготовительных материалов к роману Достоевского «Бесы» есть странные рассуждения Князя (ставшего в романе Ставрогиным) об «обожении», для которого «нужен Бог». Ошибочное сознательное или бессознательное прочтение текстологом ясно написанного слова *обоженіе* вызвано непониманием историко-культурного контекста и религиозного смысла суждений героев.

Вот исправленный текст:

«Замѣтьте что человѣческая природа непремѣнно требуетъ обоженія. Нравственность и вѣра одно, нравственность вытекаетъ изъ вѣры, [обоженіе есть неотъемлемое] потребность обоженія есть неотъемлемое свойство человѣческой природы. [*Ниже вписано: /Это свойство высокое, а не низкое – признаніе безконечнаго<.> – Стремленіе разлиться въ безконечность міровую, Знаніе что изъ нея происходишь/. – В. З.]* А чтобъ было обоженіе нуженъ Богъ. Атеизмъ именно исходитъ изъ мысли что обоженіе не есть естественное свойство природы человѣческой, и ждетъ возрожденіе человѣка оставленнаго лишь на самого себя. Онъ силится представить его нравственно какимъ онъ будетъ свободный отъ вѣры. Но они ничего не представили, по плодамъ судять о деревѣ – напротивъ представили только уродство и пищеварительную философію. Нравственность же предоставленная самой себѣ или науки, можетъ извратиться до послѣдней погани – до реабилитаціи плоти и до созженія младенцевъ» (РГБ. 93.1.1.5. С. 40).

Там же чуть ниже следует запись, ошибочно прочитанная как «Мир станет красота Христова». На деле же:

«Міръ спасаетъ Красота Христова» (Там же).

Ради подобных исправлений и трудятся текстологи.

В современных учебниках пишут, что текстология – вспомогательная филологическая дисциплина. Это ошибочное мнение.

Словесное произведение существует как текст. Для филолога нет ничего выше текста – всего важнее текст. Именно с текста начинается прочтение и толкование произведения. Без текста нет словесности, нет литературы.

Текстология – не только главная дисциплина филологии, но и основная дисциплина в тех науках, в которых значим текст и его история (богословие, философия, история и др.).

За три тысячелетия человечество выработало ясные и четкие требования к опубликованному тексту. Он должен быть аутентичен, достоверен, оригинален, иметь минимум технических и редакторских искажений. Книжная культура стремится соблюдать эти требования.

Никто, ни один исследователь, не в праве отказывать автору улучшать, совершенствовать или просто исправлять свой текст.

Каждый текстолог должен считаться в волей автора, даже если он не согласен с ней.

Пока автор жив, нет окончательной – есть последняя редакция текста. Смерть завершает авторский текст, который существует в том виде, в котором он создан и сложился в творческой истории произведения, в творчестве писателя.

Каждый филолог должен знать, можно или нельзя доверять тому или иному изданию, в каких случаях следует обратиться к научным переизданиям текста, в каких необходимо сверить текст с прижизненными изданиями или рукописями.

Текстология призвана освобождать авторский текст от нетворческих изменений.

Важную роль в истории текста играл корректор, вмешательством которого зачастую вызваны нетворческие изменения авторского текста. Автор предпочитал ограничивать волю этого «тирана от грамматики», но принимал ее как неизбежную необходимость. Как следует из проекта договора с издателем Ф. Стелловским, Достоевский позволял печатать свои сочинения «безо всяких изменений, кроме обыкновенных корректурных исправлений и ошибок» (Д18, 15.2; 353).

Достоевский сам был корректором. Писатель держал авторскую корректуру многих своих произведений (за исключением тех случаев, когда он по житейским обстоятельствам не мог этого делать, доверяя ее брату Михаилу, друзьям, жене Анне Григорьевне), он годами правил корректуру во «Времени», в «Эпохе», в «Гражданине», в повременном издании «Дневника Писателя».

Как правило, автор уступал корректору в тщании и внимании – ему нужен был корректор.

В архивах Достоевского сохранилось несколько гранок и версток с корректурой (фрагмент второй главы романа «Неточка Незванова», глава «У Тихона» в «Бесах», «Эпилог» в «Братьях Карамазовых», «Необходимое заявление» в «Эпохе», верстка фельетона «Маленькие картинки», «Дневника Писателя» за 1880 г.). Писатель часто не замечал очевидные опечатки, читая не то, что набрано, а то, что было написано и должно быть в верстке. У него другое отношение к тексту – творческое: вчитываясь, он часто не исправлял, а перерабатывал текст.

В чистом виде фактор корректора обнаруживается в «Преступлении и Наказании» в издании Ф. Стелловского 1870 года. Книжный мошенник напечатал роман без ведома автора с отдельного издания 1867 года Достоевский не готовил и не исправлял текст романа. Все изменения, которые есть в этом издании, имеют нетворческий характер. Они появились в результате ошибок набора и корректора. Это обычные ошибки корректора, который не заметил утраты частиц, перемену слов местами, исправил не все ошибки набора, но в то же время исправил замеченные опечатки издания 1867 года, расставил свои пунктуационные знаки, поменял четыре точки многоточия на три, снял ударения и т.п.

Ошибки корректора в издании Стелловского типичны. Таким был труд корректоров и в других изданиях.

Корректор, в отличие от цензора или редактора, мог нанести минимальный ущерб авторскому тексту.

В XIX веке роль редактора была значительной при публикации произведения в периодических изданиях (газета, журнал, иные повременные издания), но редактор не принимал участия в типографском издании произведения. Неформальная редактура возникала, если автор сам находил редактора (Тургенев правил Тютчева и Фета, Анненков редактировал Тургенева, Страхов – Толстого и т. д.).

Достоевский не нуждался в подобном посреднике между автором и читателем: он сам был редактором и для себя, и для других (круг молодого Достоевского в «Отечественных Записках» 1847–1848 годов, редактирование «Времени», «Эпохи», «Гражданина», издание «Дневника Писателя», издание своих сочинений).

Редактор был неизбежен в посмертных изданиях собраний сочинений. Перед редактором прежде всего стояли текстологические проблемы. Пушкин выходил под редакцией П.В. Анненкова и др., Державин – Я.К. Грота, Батюшков – Л.Н. Майкова, Гоголь – Н.С. Тихонов, Достоевский – А.Г. Достоевской.

Советская власть поставила редактора выше автора: она сделала его ответственным за публикацию текста и сам текст. Редактор принимал окончательные решения. Он диктовал требования автору. Текстология обосновывала это право, поставив под сомнение такие категории, как воля автора, последняя авторская воля, канонический текст. Редактор и цензор стали высшей инстанцией в судьбе текста.

Выяснение воли автора стало политическим решением: с ней можно было считаться или не считаться в зависимости от привходящих обстоятельств.

Произошла деканонизация авторского текста.

Классические тексты были приспособлены к «орфографическому режиму» новой исторической эпохи: классику переводили из старой в новую орфографию, а новая орфография запрещала писать слово «Бог» и иную религиозную лексику с большой буквы.

Правы те текстологи, которые настаивали, что канонический текст невозможен, недостижим в парадигме советской, а теперь и постмодернистской текстологии. Канонический текст исчезал уже в самом процессе перевода из старой в новую орфографию, в цензурной корректуре и политической редактуре, он исчезает в своевольной интерпретации текста произведения.

Канонический – это аутентичный авторский текст, текст автора, а не редактора.

Сегодня текстология зачастую понимается как герменевтика. Предполагается, что основной текст уже подготовлен предшественниками, необходимо лишь дать новую интерпретацию известного текста: представить новые комментарии, сопроводительные статьи. Сплошь и рядом происходит имитация текстологии: издатели перепечатывают выпущенные ранее научные издания, в лучшем случае давая выборочную сверку сомнительных мест.

Казалось бы, чего проще сверить публикуемый текст с прижизненными изданиями, в конце концов с последней прижизненной публикацией текста. В вышедшем в 2003–2004 годах в консорциуме издательств «Астрель-АСТ» девятитомном собрании сочинений Достоевского Т.А. Касаткина взяла за основу тексты тридцатитомного собрания сочинений писателя, исправив заглавную букву и выборочные знаки пунктуации не по прижизненным публикациям, а по разным изданиям, в том числе случайным. Благо, что в исправлении заглавной буквы в первых двух томах ей помогли изданные тома наших Канонических текстов Достоевского. В других томах тексты сверены по юбилейному изданию Полного собрания сочинений Достоевского, выпущенному А.Г. Достоевской в 1904–1906 годах, по Полному собранию художественных произведений Достоевского под редакцией Б.В. Томашевского и К.И. Халабаева, по другим посмертным изданиям. Лучшее из них – Полное собрание сочинений, подготовленное вдовой писателя; оно превосходно во многих отношениях, но орфография и пунктуация в этом издании исправлены корректорами в соответствии с правилами начала XX века. Заглавная буква унифицирована, авторская заглавная буква не сохранена.

Разве это текстология?

Н.Ф. Буданова, готовившая текст романа «Бесы» в тридцатитомном собрании сочинений Достоевского, выпустила в 1989–1990 годах несколько отдельных изданий романа, в котором слово «Бог» почти во всех контекстах напечатано с большой буквы, упразднив тем самым игру автора богословскими, атеистическими и языческими значениями слова в философских спорах героев. С полным доверием к этим изданиям позже этот текст романа воспроизвела Л.И. Сараскина (Бесы 1996).

Начиная с шестого выпуска альманаха «Достоевский и мировая культура» К.А. Степанян ввел обычай цитировать тексты Достоевского по тридцатитомнику, предлагая авторам статей самостоятельно исправлять цензурные искажения букв, и многие следуют этому примеру. Каждый сам себе текстолог. Впрочем, интуиция – ненадежный помощник, не всегда исследователь может угадать мысль автора. Исследователь не всегда дает правильный ответ на вопрос, как в

том или ином случае Достоевский писал слово БОГ – с большой или маленькой буквы. А что говорить о других случаях? Невозможно интуитивно воссоздать иерархию смыслов, которую создал автор.

У нас по-прежнему текстологией занимаются те, кто не держал в руках прижизненные издания, не читал и не изучал рукописи.

Сегодня текстология сохраняет традиционный статус зачастую лишь при публикации рукописных сочинений. Даже академические по месту их подготовки (Академия наук) издания сплошь и рядом не удовлетворяют главному критерию данного типа издания: в них отсутствует точность воспроизведения авторского текста. Отсутствует – потому что не ставится такая задача.

Процветает *текстология без технологии*, иначе говоря, имитация текстологии, текстология без текстологии.

Мой ответ на вопрос, что важнее – текст автора или статьи и комментарии исследователя, предreshен текстологическим опытом: важнее текст, а не его интерпретации. Комментатор всегда второй после текстолога. Комментарии устаревают в момент их публикации.

Текстология не столько герменевтика, сколько технология.

Искажения, ошибки и опечатки неизбежны в наборе, в корректуре, в процессе печати. Критический анализ текста имеет целью их исправление, устранение цензурного и редакторского вмешательства (купюр, вставок, изменений), подготовку текста к публикации.

Задача текстолога – проследить все изменения текста в процессе его создания и бытования.

История текста – лишь один из аспектов творческой истории произведения.

Начиная с октября 1867 г. изменилась технология творческого процесса Достоевского: обдумывание и разработка плана и замысла в записных тетрадях стало подготовкой к диктовке, далее следовали стенографирование авторской речи, расшифровка стенограмм, редактирование записанного текста, создание беловика, который зачастую был наборной рукописью, корректура гранок, первая публикация, переработка текста для отдельного издания и переизданий.

Писатель никогда не завершал незаконченные произведения, не восстанавливал испорченный текст, почти всегда исправлял журнальную публикацию для отдельного издания, вносил изменения в переиздания своих сочинений. Нередко автор высказывал свои предпочтения к оформлению текста, к рисункам, к иллюстрациям, к подбору шрифтов.

Технология подготовки канонического текста предполагает учет всех источников текста, рукописных и печатных, анализ творческой

истории произведения, выяснение истории текста, составление свода редакций, анализ разночтений, выбор текстологических решений, установление канонического текста.

Работа проходит в несколько этапов.

Сначала составляется библиография автора, затем идут розыск и сбор текстов, которые снимаются на цифровую камеру, сканируются или ксерокопируются.

После набора следует первая вычитка, в которой участвуют два корректора: один читает, другой отмечает ошибки и опечатки. Все вычитки происходят вслух, «с голоса». Несмотря на архаичную форму и малую востребованность в современном издательском процессе, это самая эффективная методика корректуры. Далее в текст вносится правка. Текст каждого произведения проходит многократные вычитки.

Следующий этап – создание свода редакций.

Свод редакций создается, как правило, на основе первой публикации. Именно сверка первой публикации с последующими редакциями позволяет показать динамику текста.

Для этой работы нужна группа корректоров, один из которых – читчик, другой – правщик, остальные – подчитчики. Так было задумано, но чаще читчик и правщик – одно лицо, что удобнее, как убеждают сотрудники. Численность группы устанавливается в зависимости от редакций текста. На каждую редакцию ставится один подчитчик. «Записки из Мертвого Дома» имеют семь редакций, из чего следует, что нужен один читчик и семь подчитчиков. Читчик, он же правщик, читает вслух, проговаривая все слова, знаки препинания и грамматические особенности текста. Подчитчик вслух отмечает разночтения. Читчик отмечает на полях текста все опечатки, ошибки и варианты. Каждая редакция имеет свой цвет корректорских знаков. Результатом этой кропотливой работы читчика и подчитчиков становятся красные, синие, зеленые, черные и т.п. столбцы разночтений на полях. Эта разметка позволяет наглядно представить историю текста, последовательность его изменений в разных редакциях, показывает, когда возникло то или иное разночтение. Она, как рыболовная сеть, «вытягивает» из текста опечатки и ошибки.

Свод рукописных редакций и вариантов текста также создается на основе первой публикации, но в этом случае возникает «обратная перспектива», которая раскрывает, каким образом возник печатный текст, к чему пришел автор, нет ли в записывании и переписывании текста ошибок и описок, не остались ли в печатном тексте не исправленные корректором опечатки, не возникли ли искажения текста в результате ошибочной корректуры.

Свод редакций становится предметом текстологического анализа. В дискуссиях и обсуждениях происходит определение статуса разночтений, составление списка опечаток и вариантов, выбор канонического текста.

После исправлений по своду редакций тексты снова попадают на контрольную вычитку: задается корректура каждой редакции, а в некоторых случаях и назначается повторная вычитка свода редакций.

Далее готовится критический аппарат, который включает варианты текста и список исправленных опечаток, комментарии и сопроводительные статьи.

Вычитанные и исправленные тексты готовы для публикации.

Печатный текст – неизбежная конвенция автора и корректора, в некоторых случаях автора, цензора и редактора. В посмертных изданиях к ним присоединяется текстолог.

В отношении к авторскому тексту текстолог должен отказаться от амбиций редактора, который лучше знает, что написал автор. Для текстолога предпочтительнее амплуа корректора, который в анализе разночтений и редакций предлагает аргументированный выбор вариантов, исправление ошибок и опечаток.

Эти технологии позволяют выявить авторский текст, понять его грамматику, смысл.

Текстология не вспомогательная, а *главная филологическая дисциплина*.

Необходимость издания, чтения и изучения русской классики в авторской орфографии и пунктуации не осознана в должной мере нашим филологическим сообществом.

У нас есть монографии и докторские диссертации по языку и стилю писателей, авторы которых в руках не держали прижизненные издания классиков; есть работы по синтаксису и ритму повествования, в которых исследователи не учитывают авторскую пунктуацию. И ничего. Наиболее типичная реакция на репринтные издания даже специалистов: «Кому это надо? Зачем это нужно?»

Очевидно, должны быть разные типы изданий. Читатели должны иметь возможность выбора, на каком языке читать классику. Вот уже почти восемьдесят лет издатели предлагают нашим читателям сочинения русских классиков только в советской орфографии. Равноценна ли эта подмена?

Несомненно, студенты должны иметь представление о том, как выглядели классические тексты в истории литературы и в истории языка, и по возможности изучать их в своих курсовых и дипломных работах. Сейчас у них практически нет таких возможностей. Репринтные издания случайны, научных изданий в старой орфографии почти нет, а те, что есть, малодоступны студентам.

Можно объяснить подобное положение дел потерей традиционно высокой в России филологической культуры. Отчасти это действительно так. Если раньше выпускник гимназии знал древние (древнегреческий, латинский и церковнославянский) и несколько новых европейских языков, то сейчас это по преимуществу несбывшаяся мечта и для выпускников университетов. Сегодня и филологи зачастую не читают древних авторов в подлиннике. Не лучшим образом обстоит дело и с чтением мировой классики. Мало кто будет спорить, что Шекспира или Гете лучше читать не в переводах, а на английском и немецком языках.

Но и их, и других мировых гениев студенты по-прежнему предпочитают читать в переводах. Уважение к подлиннику еще не стало у нас не только культурной, но и профессиональной нормой.

В переводах мы читаем и русскую классику: Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова и многих других, кто не только писал на «старом» русском языке, отличном от современного, но и наделая утраченные в современной орфографии особенности русского языка знаменательными поэтическими значениями.

Авторитетна и обоснована критика советской орфографии, но ее мало кто принимает во внимание.

Выдающийся русский философ XX века И. Ильин писал: «Правописание имеет свои *исторические, конкретные* и в то же время *философические и национальные* основы. Поэтому оно не подлежит произвольному слову, но лишь *осторожному, обоснованному преобразованию*, совершенствованию, а не разрушению» (Ильин 2. Кн. II, 150). Но именно такому слову и разрушению подвергся русский язык в XX веке: произошла *катастрофа*, масштабы которой мы пока плохо сознаем.

Проникновенны слова поэта Вяч. Иванова, напечатанные осенью 1918 г. в продолжившем «Вехи» сборнике статей о русской революции «Из глубины»:

«Язык, по Гумбольдту, – дар, доставшийся народу, как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия.

Велик и прекрасен дар, уготованный Провидением народу нашему в его языке. Достойны удивления богатство этого языка, его гибкость, величавость, благозвучие, его звуковая и ритмическая пластика, его прямая, многовместимая, меткая, мощная краткость и художественная выразительность, его свобода в сочетании и расположении слов, его многострунность в ладе и строе речи, отражающей неуловимые оттенки душевности. <...> достойны удивления ткани, его образующие, – присущие самому словесному составу свойства и особенности, каковы: стройность и выпуклость морфологического сложения, прозрачность первозданных корней, обилие и тонкость суффиксов и приставок, древнее роскошество флексий, различие видов глагола, неведомая другим живым языкам энергия глагольного аориста.

Но всего этого мало! Язык, стяжавший столь благодатный удел при самом рождении, был вторично облагодатствован в своем младенчестве таинственным крещением в животворящих струях языка церковнославянского. Они частично претворили его плоть и духовно преобразили его душу, его «внутреннюю форму». И вот он уже не просто дар божий нам, но как бы дар Божий сугубо и вдвойне, – преисполненный и приумноженный. Церковнославянская речь стала под перстами боговдохновенных ваятелей души славянской,

свв. Кирилла и Мефодия, живым слепком «божественной эллинской речи», образ и подобие которой внедрили в свое изваяние приснопамятные Просветители.

Воистину теургическим представляется их непостижимое дело...» (Иванов 1987, 677).

«Язык наш свят...» – продолжил далее Вяч. Иванов.

Против издания русских писателей в советской орфографии выступил А. Блок: «Главное мое возражение – что она (орфография. – В. З.) относится к технике творчества, в которую государство не должно вмешиваться. Старых писателей, которые пользовались ятями как одним из средств для выражения своего творчества, надо издавать со старой орфографией. Новые, которые будут писать по-новому, перенесут свою творческую энергию (élan) в другие приемы <...>» (Блок 1963, 7; 319). Свои возражения против новой орфографии поэт резюмировал следующим образом: «Я лично не привязан к старому и, может быть, могу переучиться даже сам, но опасаясь за объективную потерю кое-чего для художника, а следовательно, и для народа» (Там же, 320).

Сколько мы потеряли, кто сочтет?

До 1917 года русская орфография хранила православный дух русского языка. Об этом в своем студенческом докладе о преимуществе старой орфографии перед новой писал Д. Лихачев: «Въ старину весь цѣликомъ укладъ русской жизни былъ проникнутъ православіемъ: странно, если бы русская графика и русская орфография – основы этого православного уклада – не соответствовали бы имъ вполне» (Лихачев 1993, 8). «Новая орфография явилась дѣломъ антихристовой власти», «всегда была мыслию бѣсовщины (60-е годы XIX в.)», «посыпала на самое православное въ алфавитѣ» и т. д. (Там же, 13).

И. Ильин назвал новое правописание «кривописанием»: оно «не соблюдает ни фонему, ни морфему, ни семему», «устраняет целые буквы, искажает этим смысл и запутывает читателей; оно устраняет в местоимениях и прилагательных (множественного числа) различия между мужским и женским родом и затрудняет этим верное понимание текста; оно обесмысливает сравнительную степень у прилагательных и тем вызывает сущие недоумения и т. д. и т. д.» (Ильин, 2. Кн. II, 115–116. Ср.: 113–125; 144–150). Он обращал внимание на то, что А. Шахматов, один из тех, кого принудили поставить подпись под документом Академии Наук о реформе орфографии, «дал им свою подпись, а потом при большевиках продолжал печатать *свое* сочинение по старому правописанию» (Там же, 146).

Вяч. Иванов нарек «бесивом» то новое, что появилось в русской речи за время революции: «Язык наш свят: его кощунственно

оскверняют богомерзким бесивом – неимоверными, бессмысленными, безликими словообразованиями, почти лишь звучащими на границе членораздельной речи, понятными только как переключка сообщников, как разинское «сарынь на кичку» (Иванов 677). Из этого послереволюционного, а теперь постсоветского и постперестроечного *бесива* русский язык не вышел до сих пор.

Как буква выражает дух языка, раскрыла профессор Л.В. Савельева, прочитавшая текст славянской азбуки как сакральный поэтический текст (Савельева 1994, 12–31). Названия и начертания букв, по замыслу равноапостольных Кирилла и Мефодия, задали своего рода генотип славянских языков, который можно выразить ключевой формулой речи: *Глаголи добро есть*.

Мы не всегда внимательны к тому, что и как говорят наши гении о сокровенном в русском языке. Вот еще один пример духовной проницательности Достоевского – его слова, записанные корректором Варварой Васильевной Тимофеевой. Как-то Достоевский возмущался, «зачем к нему в “Гражданин” прислали статью о введении звуковой методы в сельские народные школы, когда он слышать равнодушно не может об этой методе». Достоевский протестовал: «У людей должно быть человеческое название каждой букве. У нас есть свои исторические предания. То ли дело наша старинная азбука, по которой все мы учились! Аз, буки, веде, глаголь, живете, земля! – с наслаждением выговаривал он. – Сейчас чувствуешь что-то живое, осмысленное, как будто физиономия есть своя у каждой отдельной буквы. И неправда это, будто по звуковой они легче выучиваются. Задолбить, может быть, скорей задолбят. Но никакого просвещения от этого не прибавится» (Тимофеева-Починковская 1964, 129).

Здесь что ни слово – концепция. Лишь сейчас мы можем понять, что мог сказать Достоевский, и по достоинству оценить то, что почувствовала Варвара Васильевна, благодаря открытию Л.В. Савельевой. В них не только проявляется лицо каждой буквы, которая воодушевила Достоевского в момент беседы, но и общий смысл, который складывается, если названия букв читать как текст: аз буки веде, глаголи добро есть, живите зело земля, и иже како? людие мыслите, наш он покои, рцы слово твердо и т.д. (Савельева 1994, 12–31). Последняя синтагма даже стала пословицей. Возможно, Достоевский не читал азбуку как текст, но он чувствовал, что за названиями букв стоит Слово, – он понимал дух языка и восхищался именами букв. Напомню: «У нас есть свои исторические предания», «чувствуешь что-то живое, осмысленное» и т. д.

Есть слова – и есть Слово. Слова относительны, ситуативны, они не исчерпывают смысла сказанного. Достоевский не раз обыгрывал знаменитый тютчевский стих: «Мысль изреченная есть ложь».

Гамлетовскому «Слова, слова, слова» герои Достоевского не прочь дать свой афоризм: «Ложь, ложь и ложь».

Напротив, Слово истинно. Оно от Бога и устремлено к Богу. Оно собрано в Ветхом и Новом Завете, заповедано Христом. Это Слово есть Бог, и Бог есть жизнь.

Подобных фраз много у Достоевского. Их вариации заданы зачином Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было от Бога и Слово было Бог».

Впрочем, у Достоевского был свой подобный афоризм: «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтоб сознать и сказать» (Д30, 15, 205).

В этих высказываниях дано главное направление – направление движения слов к Слову. Истинное Слово выражается в графике – оно означает заглавной буквой. Так было в русской орфографии. Почти век мы живем по другой орфографии. На словах мы легко признаем взаимосвязь буквы и духа языка. Еще легче мы с этим не считаемся.

Советское литературоведение гордилось Полными собраниями сочинений Пушкина, Гоголя, Достоевского. Сегодня их текстология не авторитетна. По обычной практике прежних академических собраний сочинений в авторскую орфографию внесена конъюнктурная правка, которая искажает смысл и дух творчества не только этих, но и всех русских писателей.

Казалось бы, какая разница в том, как читать гениальное пушкинское стихотворение «Я вас любил...» –

по-современному:

Как дай вам бог любимой быть другим;

или по-пушкински:

Как дай вам Бог любимой быть другим.

При декламации нужно очень постараться, чтобы свести *Как дай вам Бог* до фразеологизма, но советская орфография без труда этого достигает умалением заглавной буквы.

В мировой поэзии много стихотворений о неразделенной любви. Среди них немало и таких, в которых обиженные поэты обличали своих возлюбленных за их оплошный выбор. У Пушкина пресловутый «любовный треугольник» размыкается обращением к Богу и торжеством христианских отношений в любви – *и происходит чудо: эротическая любовь преобразается в любовь христианскую*. Одна буква – но она меняет смысл всего стихотворения.

Современные издания превращают христианских авторов в атеистов и сатанистов. Доходило до кошунства: по советской орфографии Бог следовало писать с маленькой буквы, но Сатану можно было писать с большой, как, например, при издании Достоевского, когда

в одном предложении с большой буквы напечатано слово «Сатана» и с малой слово «Бог»: «Но Сатана знает бога; как же может он отрицать его» (Д30, 16; 36). В оригинале: «Но Сатана знает Бога; как же может он отрицать его» (строчная буква в местоимениях обращает внимание на их личные, а не онтологические отношения). Советская орфография искажала смысл речи при передаче такой, например, реплики Кириллова из «Бесов»: «Если нет Бога, то я бог» (Д18, 9; 423).

Этому искажению духовного смысла классики способствовал ряд орфографических реформ, которые имели катастрофические последствия для русской литературы и культуры XX века.

Первая реформа была предпринята Я. Гротом, который сделал русскую орфографию и пунктуацию грамматической. До него русская пунктуация была интонационной. Такой она была от Ломоносова до Гоголя и Достоевского, от Державина до Толстого и Лескова. Когда классиков стали править по гимназическим правилам, это обезличило авторский ритм повествования, что неизбежно привело к утрате нюансов авторского смысла.

Вторая реформа была начата Временным правительством летом 1917 года, но практически была осуществлена уже большевиками после октябрьского переворота. Из удаления нескольких «лишних» букв русского алфавита большевики извлекли максимум политических выгод: новая орфография противопоставила революционную культуру «старой», «массы» искусно были отлучены от дореволюционной культуры, круг чтения неизбежно ограничивался советскими изданиями классиков русской и мировой литературы. Эти «успехи» в строительстве новой культуры были закреплены в середине двадцатых годов, когда советская орфография упразднила заглавное написание слова Бог и иной сакральной лексики и, как казалось тогда, окончательно разрушила православный дух русского языка.

К сожалению, за последние 20 лет мало что изменилось. Современные издания по-прежнему противоречат авторскому смыслу русской классики.

Русская орфография XIX века пребывала в процессе становления. Были орфографические правила, сформулированные А.Х. Востоковым и Н.И. Гречем, но они охватывали не все грамматические трудности русского языка, не все правила признавались корректорами, почти в каждом журнале существовали свои неписанные установки, как писать те или слова, где ставить и не ставить знаки препинания. Всё это само по себе ставит достаточно сложные проблемы перед издателями русской классики. Но есть и более экстремальное выражение проблемы.

В свое время корректора В.В. Тимофеева поразило, с какой требовательностью, а подчас раздражительностью Достоевский требо-

жился «по поводу какой-нибудь неправильно поставленной запятой», «то – зачем поставили в статье его твердый знак в конце слова одна-кожъ, когда у него стоит мягкий – однакожь. То – зачем вводное предложение может быть поставлено в запятых, вместо того чтобы – как у французов и в “Русском Вестнике” – поставить с черточкой посередине» и т. д. Не помогали в споре ссылки на грамматику – Достоевский резко возражал: «У каждого автора свой собственный слог, и потому своя грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!» (Достоевский в воспоминаниях 1964, 2, 128). Метранпажа М.А. Александрова Достоевский сразу предупредил: «Вы имейте в виду, что у меня ни одной лишней запятой нет, все необходимые только; прошу не прибавлять и не убавлять их у меня» (Там же, 215).

Как быть с подобными декларациями? Конечно, в заявлении о том, что у каждого автора своя грамматика, есть известное преувеличение. Как бы ни были очевидны отличия общей и личной грамматики, различия в принципе не значительны и имеют частный характер. Так, Достоевский, как и некоторые его современники, предпочитал говорить и писать *цаловать*. Нередко эта авторская орфограмма исправлялась на *целовать*. Там, где мог, Достоевский восстанавливал *цаловать*, но не всегда: ряд его произведений существуют в одной редакции, в некоторых случаях имеет место непоследовательная корректура текста при его наборе.

Язык Достоевского несет на себе печать времени. Это особенно очевидно при сопоставлении произведений, существующих в разновременных редакциях – в редакциях сороковых и шестидесятых годов. Некоторые орфографические нормы во времена Достоевского были неустойчивы: в первую очередь, это слитное и раздельное написание слов, употребление дефиса. Орфографическая вариантность сознавалась самим писателем, являясь подчас нарочитой очевидностью, когда в одном предложении или абзаце Достоевский давал или оставлял разные орфограммы.

Обычно читатели и исследователи отождествляют сказанное с написанным, но это не так, или не совсем так. Декламация вносит в текст такие нюансы, которые автор не выражает графически, а читатель (в данном случае декламатор) добавляет в авторский текст многое от себя, давая личную интерпретацию текста. Столь же очевидно и то, что текст выражает в графике то, что недоступно декламации.

Достоевский, как профессиональный литератор, всегда видел свое слово как текст, сказанное представало зримым, причем писатель требовательно вникал в заботы и корректора, и метранпажа, и редактора, и

даже книготорговца. Он не признавал традиционного разделения труда – все этапы публикации рукописи входили в процесс его творчества и имели для него (а значит и читателя) свой художественный смысл.

Редактора «Русского Вестника» Н.А. Любимова Достоевский предупреждал в письме от 7 (19) августа 1879 по поводу отправляемой рукописи шестой книги «Братьев Карамазовых»: «Очень еще прошу сохранить все разделения на главы и *подглавы* как есть у меня. Тут вводится в роман как бы чужая рукопись (Записка Алексея Карамазова) и само собою, что эта рукопись разграфирована Алексеем Карамазовым по-своему. Здесь вставлю ропщущее NBene: в Июньской книге, в главе “Великий инквизитор” не только нарушены мои рубрики, но даже всё напечатано сплошь, страниц 10 сряду, без перенесения на *другую строчку* даже. Это очень меня огорчило и на это приношу Вам мою сердечную жалобу» (Д18, 16.2; 132). К слову сказать, редакторская правка «Русского Вестника» не была исправлена в отдельном издании романа и основной текст поэмы «Великий инквизитор» так до сих пор и печатается без выделения абзацев.

Что делать, когда писатель требует соблюдения авторской воли вплоть до полиграфических мелочей? У нас с ней не считаются. Любый редактор вправе обезличить авторскую орфографию и пунктуацию. Другой вопрос, что сделал бы Достоевский с советскими изданиями своих сочинений? Легко догадаться...

Заглавная буква – знак не только истории языка, но и знак культуры. Даже если бы Достоевский (и другие писатели) лишь подчинялись орфографическим правилам своего времени, то и в этом случае заглавную букву следовало бы сохранить. Но у Достоевского заглавная буква была не обязательным, а факультативным признаком текста, ее употребление не ограничивалось действовавшими в то время орфографическими правилами и редакционными нормами. Нередки случаи, когда в одном предложении или в рамках одной главы Достоевский дает и строчное, и прописное начертание одних и тех же слов, отмечая заглавной буквой, когда слову придается метафизический смысл. С большой буквы писали Бог для означения Высшего Существа, давшего начало и смысл миру. Языческое многобожие и еретическое мудрствование отмечались малой буквой. Эти нюансы смысла принципиально важны в богоискательских беседах героев Достоевского, где четко разграничивалась сакральная и еретическая мудрость.

Восстанавливая буквы и знаки речи, мы восстанавливаем *православный дух русского языка* и духовный смысл русской классики.

1990, 1995, 2004

Сегодня история почвенничества во многом мистифицирована. Есть немало ошибочных общих мест и заблуждений. Почвенниками называют тех, кто почвенниками не был, а лишь встроился в фарватер журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» или спорил с ними, признают вклад в почвенничество тех, кто не разрабатывал и не развивал их идеологию, приписывают почвенникам слова, понятия, идеи, которые они не произносили, о которых не писали.

Почвенничество – поздний термин. Достоевский и его единомышленники не употребляли это слово, называя себя почвенниками, а иногда и славянофилами, впрочем, отмечая разность взглядов по ряду ключевых вопросов.

Достоевский спорил со славянофилами, но признался в июльско-августовском выпуске «Дневника Писателя» за 1877 год:

«Я во многом убеждений чисто славянофильских, хотя может быть и не вполне славянофил. Славянофилы до сих пор понимаются различно. Для иных, даже и теперь, славянофильство, как в старину например для Белинского, означает лишь квас и редьку. Белинский, действительно дальше не заходил в понимании славянофильства. Для других (и заметим, для весьма многих, чуть не для большинства даже самих славянофилов), славянофильство означает стремление к освобождению и объединению всех славян под верховным началом России – началом, которое может быть даже и не строго политическим. И наконец, для третьих, славянофильство, кроме этого объединения славян под началом России, означает и включает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его свое новое здоровое и еще неслышанное миром слово. Слово это будет сказано во благо и воистину уже в соединение всего человечества новым, братским, всемирным

союзом, начала которого лежат в гении славян, а преимущественно в духе великого народа русского, столь долго страдавшего, столь много веков обреченного на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения многих горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации. Вот к этому-то отделу убежденных и верующих принадлежу и я» (Д18, 12; 177).

Литературным манифестом почвенничества по праву считается «Объявление об издании в 1861 году журнала «Время»» (цензурное разрешение – 6 сентября 1860 г.).

Приступая вместе с братом Михаилом к изданию, Достоевский ставил задачу создать *новое* направление в русской журналистике. Он справедливо полагал, что для успеха журнала нужны новые идеи и *новое слово* в истории идей.

Таким ключевым словом, которое выразило идейные устремления «Времени», стала идеологема *почва*. В «Объявлении» Достоевский впервые употребил это понятие, давшее имя новому идейному направлению:

«Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных, – точно так как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке. Мы убедились, наконец, что мы тоже отдельная национальность в высшей степени самобытная и что наша задача – создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал» (Д18, 5; 8).

Здесь же Достоевский сформулировал программную идею нового журнала:

«Мы предугадываем и предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа, в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности» (Там же).

Провозглашая новое направление, Достоевский не желал выбирать чью-либо сторону. Писатель высоко чтит «чистое, идеальное славянофильство», но и критиковал их «московскую затею», «московскую формулу» учения. По его мнению, славянофильство придумало «поэтическую грёзу воссоздать Россию по идеальному взгляду на древний быт, взгляду, составившему вместо настоящего понятия о

России какую-то балетную декорацию, красивую, но несправедливую и отвлеченную» (Д18, 5; 14), создало романтический миф о России, который состоит «из некоторых удачных изучений старинного нашего быта, из страстной, но несколько книжной и отвлеченной любви к отечеству, из святой веры в народ и в его правду, а вместе с тем (зачем утаивать? отчего не высказать?) – из панорамы Москвы с Воробьевых гор, из мечтательного представления московских бар половины семнадцатого столетия, из осады Казани и Лавры и из прочих панорам, представленных во французском вкусе Карамзиным, из впечатления его же Марфы-посадницы, прочитанной когда-то в детстве, и наконец, из мечтательной картины полного будущего торжества над немцами, несколько даже физического, – над немцами непрощенными и даже, уже после торжества над ними, попрекаемыми» (Д18, 4; 469).

Он упрекал:

«Славянофилы имеют редкую способность не узнавать своих и ничего не понимать в современной действительности» (Д18, 4; 467).

Ему претили «аристократизм» славянофилов, их пренебрежительное отношение к современной русской литературе.

Позже Достоевский почти всегда нелестно отзывался о западниках, видя в них «лакейство мысли», упрекая их за отрицание самобытности и даже ненависть к России, к православию, к народу и монархии, но в ноябре 1861 г. он писал в пятой из «Ряда статей о русской литературе» по поводу славянофильской газеты «День», что славянофилы чему-то научили западников, а западники – славянофилов, утверждал, что западничество «реальнее» славянофильства, заблуждался в том, что западники восприняли почвеннические идеи:

«...западничество все-таки было реальнее славянофильства, и несмотря на все свои ошибки, оно все-таки дальше ушло, все-таки движение осталось на его стороне, тогда как славянофильство постоянно не двигалось с места и даже вменяло это себе в большую честь. Западничество смело задало себе последний вопрос, с болью разрешило его и через самосознание, воротилось-таки на народную почву и признало соединение с народным началом и спасение в почве» (Д18, 4; 469).

«Почва» – распространенная языковая метафора, которая представлена в критическом тезаурусе 1840–1860-х годов. В прямом значении – это земля, в переносном – основа, основание, опора.

О «почве» в метафорическом смысле писали немногие. Журналисты не сразу придали значение этому слову, но в полемике «Времени» с «Русским Вестником», «Отечественными Записками» и «Современником» «почва» стала ключевым понятием, давшим имя новому литературному направлению.

Кроме Достоевского, нечасто употребляли это слово и те, кого называют почвенниками.

Слово *почва* почти отсутствует в критическом тезаурусе Н.Н. Страхова.

Его редко употреблял А.А. Григорьев¹. Он никогда не превращал метафору в идеологему; иногда в его статьях возникает поясняющий синонимический ряд к слову *почва*: народ, народная жизнь, народная правда, национальная культура, «действительность»; порой это слово поясняет другое понятие: «натура, то есть почва и среда».

На смысловую неопределенность метафоры обратил внимание один из первых критиков почвенничества М.А. Антонович. В фельетоне «“О почве” (не в агрономическом смысле, а в духе “Времени”)» (Современник, 1861, № 12) он упрекал оппонентов, что «спорящие имеют неопределённое, не собственное, а тоже аллегорическое понятие о предмете спора, т.е. толкуют о том, чего никто из них не потрудился уяснить для себя» (Антонович 1938, 354). Пародируя общие места почвеннической публицистики, критик «Современника» поучал публицистов «Времени»: чтобы сблизиться с народом, нужны грамотность и «капиталец», чтобы учиться: «заботящиеся о грамотности народа и о сближении с почвой должны вместе с тем позаботиться об улучшении его внешнего быта и увеличении его материального благосостояния» (Там же).

Во «Времени» на критику М.А. Антоновича ответил Страхов – ответил, как всегда, ничего не объяснив: покритиковал оппонента за упреки, обозначил метафору, так и не растолковав ее смысл (Страхов 1862, 58–75). Это единственная статья Страхова, в которой он по необходимости много говорит о «почве». Свое мнение о «почве» пыталась заявить и редакция журнала «Свечеч» (О почве 1862, 1–26), но ее участие в полемике не внесло ясности в предмет спора.

Впрочем, возникновение почвенничества связано не с тем, кто использовал это слово в метафорическом смысле, а с теми, кто сделал метафору идеологемой, а почвенничество идеологией нового литературного направления.

Кто они, почвенники?

Сегодня прежде Достоевского почвенниками часто называют Аполлона Григорьева и Николая Страхова.

А. Григорьев не был идеологом почвенничества, он был славянофилом. Он стал автором «Времени» со второго номера за 1861 год.

¹ Исключение – его статья «Стихотворения Некрасова» (Время. 1862. № 7), в которой он в полной мере отработал программные установки редактора журнала М.М. Достоевского, заказавшего ему эту статью.

Его пребывание в кругу Достоевских было недолгим – менее полугода. В 1862 году он вернулся к сотрудничеству, но подчеркивал самостоятельность и независимость в своих суждениях. Его литературно-критическая и эстетическая позиция не всегда совпадала с редакционными мнениями журнала. Он – почвенник в той мере, в которой почвенничество следует славянофильству.

В 1861–1865 годах Страхов был одним из ведущих сотрудников журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха». Достоевский возлагал на Страхова большие надежды. Ему казалось, что Страхов может быть критиком, публицистом, полемистом, фельетонистом. Он поручал Страхову многое, но тот тяготился своей зависимостью от Достоевского, от его уроков литературного мастерства. По складу ума Страхов был критиком и аналитиком; ему, как отмечали современники, не давался синтез. Его жанр – философская критика. Названия его книг и статей радикальнее их содержания. Он боролся с Западом и нигилизмом, материализмом и дарвинизмом, но у него не было своих оригинальных идей. Когда Страхов был в орбите Достоевского, он становился почвенником, с А. Григорьевым – славянофилом, в орбите Л. Толстого – рационалистическим критиком церкви и ее учения. Можно спорить, веровал ли Страхов в Бога или был атеистом, был церковен или антицерковен, – в разные годы было и то, и другое.

Достоевский подозревал бывшего семинариста в неверии. Страхов подтвердил и эти подозрения Достоевского: незадолго до смерти он сознательно отказался от исповеди и принятия Святых тайн¹.

Л.М. Розенблюм остроумно и метко назвала Страхова «*почвенником без почвы*» (Розенблюм 1971, 19; курсив Л.М. Розенблюм).

Этому мнению есть основания. Страхов не только не формулировал и не распространял почвеннические идеи, предпочитал славянофильство, но в течение жизни не раз размежевывался с Достоевским.

В августе 1862 года во Флоренции во время одной из прогулок, когда произошло конфликтное выяснение отношений Достоевского и Страхова, о чем тот писал в своих «наблюдениях»: «Вы тогда объявили мне с величайшим жаром, что есть в направлении моих мыслей недостаток который вы ненавидите, презираете и будете преследовать всю свою жизнь...» (Страхов 1973, 560).

¹ См. свидетельство одного из конфиденентов Страхова: «Действительно, как я убедился во время болезни Страхова (у него был рак в полости ушей и на языке, ему делали операцию), он был человек неверующий, хотя думал, что религия нужна для народа. Мягкий и кроткий, он сильно раздражился, когда я упомянул о священнике перед операцией, и скончался без церковного напутствия» (Матвеев 1907, 157).

В 1875–1876 годах Страхов завел литературную полемику с Достоевским на страницах еженедельника «Гражданин»: в мае 1875 года – в двух корреспонденциях из Рима, в течение 1876 года – в «Трех письмах о спиритизме».

Мало кто из читателей догадался, что корреспонденции Страхова адресованы не читателям, а Достоевскому.

После его путешествия по Европе летом 1862 г., к которому присоединился Страхов, Достоевский написал «Зимние впечатления о летних впечатлениях».

В полемике с Достоевским Страхов шлет из Рима свои «весенние заметки». Первая корреспонденция была опубликована в 19-м номере «Гражданина» 11 мая, вторая в 20-м номере 18 мая 1875 г. При переиздании писем Страхов добавил к заглавию подзаголовок, раскрывающий адресата посланий: «К А.Н. Майкову» (См.: Страхов 1892, 87).

В отличие от других «русских путешественников», Карамзина и Достоевского, Страхов – турист, который избегает идейных споров, его волнуют не идеи, а присутствие в мировой истории, бытовой комфорт.

Описывая итальянские впечатления, он, несмотря на то, что сравнение Мойки, Петербурга, Москвы не в пользу Венеции и Рима, признается в «чувстве благоговения к Западу»:

«Сравнительно хоть бы с нашим пышным Петербургом, все здесь жалко и мизерно. Но от подобных сопоставлений меня избавляет то чувство *благоговения к Западу*, которое иногда шевелится во мне с необыкновенною силою» (Страхов 1875, 479).

Слова «*благоговение к Западу*» Страхов выделил курсивом.

Он раскрывает это чувство, рассуждает о всемирной истории, хвалит римскую историю, по сравнению с которой Россия не имеет истории:

«Когда здесь, в Риме, вспомнить о России, кажется, как будто она вовсе не имеет истории; все ее прошедшее представляется однообразною полосой роста. Великие бедствия, которые она вынесла, создание крепкого государства; все это не история, все это только явления *самосохранения*; а истории как будто еще не было. Но что же тут печального? Вот передо мною римляне, у которых не одна, а даже три истории; кто же из нас пожелал бы с ними поменяться? Иные горько жалуются, что цивилизация у нас не принимается. В самом деле, вот скоро два столетия, как она привита к нам, а до сих пор ее дело идет плохо, и недавно новая решительная попытка поправить это дело – заведены классические гимназии. Эти неудачи имеют, по моему, смысл нисколько не печальный» (Там же).

Сопоставляя русскую и римскую историю, Страхов разъясняет свою критику России: «Мы усваиваем из цивилизации все внешнее, все

то, что не касается самого духа, самой глубины развития, а только дает ему простор или охраняет. Говорят, наша артиллерия очень недурна; железные дороги тоже порядочные и их уже много; юридические формы нашего быта в настоящую минуту довольно широки и свободны, несмотря на некоторую путаницу; Петербург и Москва у нас и красивее, и во многом щеголоватее, барственнее Берлина и Вены. Но дух, – да, мы не усвоили духа» (Там же).

Презрительно, свысока сказано о народе:

«Мы не знаем, для чего они так берегут себя; для нас непонятно то таинственное будущее, из-за которого они так мало дорожат своими головами; но ведь это уж наша печаль, а не их» (Там же).

Разве это почвенник говорит?

В цикле статей «Три письма о спиритизме», опубликованных в трех номерах «Гражданина» от 15, 22 и 29 ноября 1876 г. (№ 41–42, 43, 44), Страхов продолжил спор с Достоевским на странную тему, сколько будет дважды два (по поводу этой полемики см.: Захаров 2011, 109–114).

И всё же очевидно, что среди почвенников был тот, кто придумал это направление, задумал «новое слово», формулировал почвеннические идеи «Времени» и «Эпохи», объяснял смысл слова.

В сентябрьском 1860 г. «Объявлении об издании в 1861 году журнала “Время”» Достоевский высказал альтернативу западничеству и славянофильству:

«И вот перед этим-то вступлением в новую жизнь, примирение последователей реформы Петра с народным началом стало необходимою. Мы говорим здесь не о славянофилах и не о западниках. К их домашним раздорам наше время совершенно равнодушно. Мы говорим о примирении цивилизации с народным началом. Мы чувствуем, что обе стороны должны, наконец, понять друг друга, должны разъяснить все недоумения, которых накопилось между ними такое невероятное множество, и потом согласно и стройно общими силами двинуться в новый широкий и славный путь. Соединение во что бы ни стало, несмотря ни на какие пожертвования и возможно скорейшее – вот наша передовая мысль, вот девиз наш» (Д18, 5; 9).

В полемике с «Современником» Достоевский приготовил такой финал статьи:

«Мы вовсе не такие почвенники, чтоб отвергать общечеловеческий идеал и призывая к почве – тупить людей суживать их горизонт и стеснять горизонт. Мы потому, главное, не таковы что Христиане, вполне Христиане. А первый догмат Христианства – общ^ность закона для всех, общность идеала, все братья, “Шедше научите вся

языцы” и проч. Поймите же нас. Мы почвенники, во 1-х потому, что верим, что ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) и скачками» (РГАЛИ. 212.1.4. С. 147).

В записных тетрадах к «Бесам» есть набросок:

«Схема веры: – православие заключает в себе образ Иисуса Христа.

– Христос – начало всякого нравственного основания.

– Развиваться и идти далее *к чему* бы это начало ни привело (К понятию о счастье во-первых; счастье в Законе чтоб другие были счастливы. Это не стадное устройство Западных социалистов *на правах*, а все права само собою исходят из определения счастья по Иисусу. Не в накоплении вещей у себя по ревнивому праву личности, а в отдаении всех прав *добровольно* мое счастье. Это не рабство, ибо во 1-х) отдает добровольно, след^овательно высшее проявление личности, а во-вторых и те взаимно мне все отдают.

– Нечего глядеть если это не осуществимо; хотя бы только тысячному дана была *белая одежда* (Апокалипсис) и того довольно.

– Из сознания: в чем счастье? последует и устройство общества.

Но чтоб сохранить Иисуса, т. е. православие, надо прежде всего сохранить себя и быть самим собою. Только тогда будет плод, когда сберется и разовьется дерево; и потому России надо: проникнувшись идеей какого сокровища она одна остается носительницей, – свергнуть иго немецкое и Западно-русское и стать самой собою с ясно сознанным целью» (РГБ. 93.1.1.5. С. 38).

В июньском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г., вспоминая Жорж Занд, Достоевский писал:

«У нас – русских, две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами, – (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, – не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству. Подумайте и вы согласитесь, что Славянофилы признавали то же самое, – вот почему и звали нас быть строже, тверже и ответственнее русскими, – именно понимая, что всечеловечность есть главнейшая личная черта и назначение русского» (Д18, 11; 423).

В том же выпуске «Дневника Писателя» Достоевский продолжил защиту славянофильской точки зрения:

«...Россия вовсе была не Европа, а только ходила в европейском мундире, но под мундиром было совсем другое существо. Разглядеть, что это не Европа, а другое существо и приглашали славянофилы, прямо указывая, что западники уравнивают нечто непохожее и несоизмеримое, и что заключение, которое пригодно для Европы,

неприложимо вовсе к России, отчасти и потому уже, что всё то, чего они желают в Европе, – всё это давно уже есть в России, по крайней мере в зародыше и в возможности, и даже составляет сущность ее, только не в революционном виде, а в том в каком и должны эти идеи всемирного человеческого обновления явиться: в виде Божеской правды, в виде Христовой истины, которая когда-нибудь да осуществится же на земле, и которая всецело сохраняется в православии (Д18, 11; 432).

Никто, кроме Достоевского, не прорицал будущность России. Почвенничество и есть его *новое слово* в истории идей.

Среди сотрудников журналов «Время» и «Эпоха» единомышленниками и соратниками были лишь братья Достоевские, их согласные установки и энергичные действия, обсуждения будущих статей разных авторов на редакционных собраниях, полемика с другими изданиями способствовали созданию общего направления, в котором каждый влиял на всех, каждый был причастен к общему делу, расширяя круг почвенников.

Для Достоевского «почва» – всё, что роднит: народ, родина, родная речь, родная земля. Их объединяет тайна России. Ее не понимают не только иностранцы, но и сами русские. Незнание и непонимание России дошло до такой степени, что России нужно учиться. Сокровенная тайна России заключается в том, что она – хранительница Православия (Д18, 11; 437, 440), что «идеал народа – Христос» (Д18, 12; 334), в мире Достоевского, как верно отметил священник Александр Ранне, Христос – «мера всех вещей».

Сблизиться с почвой – соединиться с народом, стремиться к единению всех сословий в любви к Родине, к России, к идеалам и ценностям.

Быть почвенником – любить Россию, народ, сознавать себя и быть русским, следовать вере отцов, чтить отечество.

Достоевский обнаружил эти идеи в политических ямбах 1854–1856 гг., которые мало ценят читатели и исследователи. В них засвидетельствовано не только перерождение прежних убеждений, но и выражены новые воззрения, положившие начало новому литературному направлению.

В XX в. почвенничество стало разрешением векового спора западников и славянофилов. Почвенниками называли тех писателей, кто сохранил верность крестьянству и традиционным ценностям народной жизни, традициям русской словесности. В этот круг страстно включают разных писателей и критиков, но там определенно есть Д.С. Лихачев и А.И. Солженицын, В.Г. Распутин и В.П. Астафьев, В.И. Белов и В.М. Шукшин.

Сегодня мы живем в мире, в котором нет России Достоевского, нет народа, который образовывали крестьянство, духовенство, купечество, нет почвы, на которой выросла русская словесность и культура, – есть постсоветская Россия, в которой печатные и электронные средства информации убеждают нас, что стыдно быть гражданином, патриотом, называть себя русским.

Императив Достоевского – «не стыдиться».

Сегодня часто обсуждают, есть ли будущее у русской литературы. Уже стало общим местом мнение, что будущее русской литературы – ее прошлое. Эти слова имеют двойной смысл: с одной стороны, прошлое может быть залогом будущности русской словесности, с другой – у русской литературы нет будущего, всё в прошлом. Приговор безжалостен, но справедлив, и от нас зависит, есть ли будущее у русской словесности, будут ли читатели русской классики – есть ли будущее у России.

2012

- Абрамович** 1975 – *Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение. М., 1975.
- Аверинцев** 1988 – *Аверинцев С.С. М.М. Бахтин: ретроспектива и перспектива* // Дружба народов. 1988. № 2. С. 256–259.
- Аверинцев** 1971 – *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 206–266.
- Аверинцев** 1977 – *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Аверинцев, Бочаров** 1979 – *Аверинцев С.С., Бочаров С.Г.* Примечания // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 384–415.
- Алпатов** 2005 – *Алпатов В.М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005.
- Анненков** 1979 – *Анненков П.В.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Т. 2.
- Антонович** 1938 – *Антонович М.А.* Избранные статьи. Философия. Критика. Полемика. Л., 1938.
- Аристотель** 1957 – *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
- Аристотель** 1978 – *Аристотель* и античная литература. М., 1978.
- Батракова** 1962 – *Батракова С.* Художественное воображение // Виды искусства и современность. М., 1962. С. 174–199.
- Бахтин** 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин** – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 1, 2, 5, 6. М., 1996–2002.
- Бахтин** 1975 – *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Б9** – *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1–8. М., 1978–1982.
- Б13** – *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959.
- Бем** 1933 – *Бем А.* Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском. Прага, 1933. Т. II. С. 7–24.

- Бестужев-Марлинский** 1958 – *Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения. М., 1958. Т. 1.
- Блок** – *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
- Боборыкин** 1894 – *Боборыкин П.Д.* Методы изучения романа // Северный вестник. 1894. № 11. С. 8–24.
- Боборыкин** 1900 – *Боборыкин П.Д.* Европейский роман в XIX-м столетии. СПб., 1900.
- Бочаров** 1967 – *Бочаров С.Г.* «Форма плана» (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 121–137.
- Бочаров** 1974 – *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.
- Бочаров** 1985 – *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985.
- Бочаров** 1993 – Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 70–89.
- Бочаров** 1999 – *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Бритиков** 1980 – *Бритиков А.Ф.* Проблемы изучения научной фантастики // Русская литература. 1980. № 1. С. 193–202.
- Бунин** – *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967.
- Бурсов** 1975 – *Бурсов Б.И.* Критика как литература // Современная литературно-художественная критика. Л., 1975. С. 107–155.
- Бурсов** 1976 – *Бурсов Б.И.* Критика как литература. Л., 1976.
- Буслаев** 1886 – *Буслаев Ф.* Мои досуги. М., 1886. Ч. 2.
- Вайман** 1977 – *Вайман С.Т.* Тысяча кроликов еще не слон... // Литературная газета. 1977. 23 ноября. С. 6.
- Васильев** 1991 – *Васильев Н.Л.* М.М. Бахтин или В.Н. Волошинов? (К вопросу об авторстве книг и статей, приписываемых М.М. Бахтину) // Литературное обозрение. 1991. № 9. С. 38–43.
- Васильев** 2003 – *Васильев Н.Л.* История вопроса об авторстве «спорных текстов» в российской бахтинистике (М.М. Бахтин и его соавторы) // Интеграция образования. 2003. № 3. С. 121–129.
- Васильев** 2009 – *Васильев Н.Л.* Лингвистическое содержание книги П.Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» в контексте коллективного творчества «бахтинского круга» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2009. № 2 (42). С. 28–50.
- Васильев** 2011 – *Васильев Н.Л.* История вопроса об авторстве «спорных текстов» в российской бахтинистике (М.М. Бахтин и его соавторы) // Хронотоп и окрестности. Уфа, 2011. С. 68–105.
- Введение** в литературоведение 1983 – Введение в литературоведение. Изд. 2-е, доп. / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1983.
- Веселовский** 1886 – *Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. СПб., 1886.
- Веселовский** 1939 – *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939.

- Веселовский 1940 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Ветловская 1988 – *Ветловская В.* Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988.
- Виноградов 1963 – *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Гете – *Гете И.В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975–1980.
- Г14 – *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 1–14. Л., 1937–1952.
- Г9 – *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1994.
- Гораций 1970 – *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970.
- Горький – *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1968–1975.
- Горький, Короленко 1957 – М. Горький и В. Короленко: Сборник материалов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1957.
- Григорьев 1862 – *Григорьев А.А.* Стихотворения Некрасова // *Время.* 1862. № 7. С. 1–46.
- Гроссман 1922 – *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг., 1922.
- Гуляев 1977 – *Гуляев Н.А.* Теория литературы. М., 1977.
- Даль – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I–IV.
- Дворецкий 1976 – *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976.
- Джоунс 1998 – *Джоунс М.* Достоевский после Бахтина: Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб., 1998.
- Дмитриев 1974 – *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М., 1974.
- Днепров 1961 – *Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1961.
- Днепров 1962 – *Днепров В.* Спор о природе романа // *Звезда.* 1962. № 7. С. 163–180.
- Д1883 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883.
- Д18 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 18 т. М., 2003–2005. Т. 1–18.
- Д30 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Ө.Д. – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: Канонические тексты / Под ред. проф. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1995–2012. Т. I–IX (продолжающееся издание).
- Достоевский в воспоминаниях 1964 – Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1–2.
- Душечкина, Баран 1993 – *Душечкина Е., Баран Х.* «Настали вечера народного веселья...» // Чудо рождественской ночи: Святочные рассказы. СПб., 1993. С. 16–25.

- Евангелие Достоевского 2010 – Евангелие Достоевского: В 2 т. Т. 1. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года; Т. 2. Исследования. Материалы к комментарию. М., 2010.
- Евангельский текст 1994–2012 – Проблемы исторической поэтики. Вып. 3, 5, 6, 7, 8, 9 // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. Вып. 1–6. Петрозаводск, 1994–2012.
- Есаулов 1998 – *Есаулов И.А.* Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики / Редкол.: В.Н. Захаров (отв. ред.) и др. Петрозаводск, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 2. С. 484–499.
- Есаулов1995 – *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
- Есаулов2000 – *Есаулов И.А.* Критический реализм // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 503–508.
- Есаулов2004 – *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004.
- Замятин 1988 – *Замятин Е.* Сочинения. М., 1988.
- Захаров 1974 – *Захаров В.Н.* Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. / Отв. ред. И.П. Лупанова. Петрозаводск, 1974. С. 98–125.
- Захаров 1980 – *Захаров В.Н.* Литературная критика и поэтика литературы // Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. / МГУ; под ред. П.А. Николаева, Л.В. Чернец. М., 1980. С. 151–166.
- Захаров 1984а – *Захаров В.Н.* К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения / Отв. ред. М.М. Гин. Петрозаводск, 1984. С. 3–19.
- Захаров 1984б – *Захаров В.Н.* О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения: Сб. ст. / МГУ; под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. М., 1984. С. 130–136.
- Захаров 1985 – *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985.
- Захаров 1990а – *Захаров В.Н.* Мужество познания // *Достоевский Ф.М.* Бесы. Петрозаводск, 1990. С. 3–15.
- Захаров 1990б – *Захаров В.* Пророческий роман // Ленинская правда. 1990. 12 марта.
- Захаров 1992 – *Захаров В.Н.* Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / ПГУ; отв. ред. В.Н. За-

- харов. Вып. 2: Художественные и научные категории. Петрозаводск, 1992. С. 3–9.
- Захаров 1993a – *Захаров В.Н.* Парадоксы признания: Проблема «традиций Достоевского» в культуре XX века // *Dostoevsky and the Twentieth Century* / Ed. by V. Jones Malcolm. Nottingham, 1993. С. 19–35.
- Захаров 1993b – *Захаров В.Н.* Читатель как субъект повествования в «Братьях Карамазовых» // *Достоевский и современность: Материалы VII Международных Старорусских чтений 1992 года.* Новгород, 1993. Ч. 2. С. 56–62.
- Захаров 1994a – *Захаров В.Н.* [Ответы на вопросы редакции по поводу 30-летия со времени выхода второго издания книги М.М. Бахтина о Ф.М. Достоевском] // *Диалог. Карнавал. Хронотоп.* 1994. № 1 (6). С. 9–10.
- Захаров 1994b – *Захаров В.Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // *Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / ПетрГУ; отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 1994. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. С. 249–261.
- Захаров 1994c – *Захаров В.Н.* Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // *Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. тр. / ПетрГУ; отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 1994. С. 37–49.
- Захаров 1997a – *Захаров В.Н.* Братья Карамазовы: метафизика текста // «Die Brüder Karamasov». *Dostojeewskijs letzter Roman in heutiger Sicht.* Dresden: Dresden University Press, 1997. S. 213–227.
- Захаров 1997b – *Захаров В.Н.* Умиление как категория поэтики Достоевского // *Celebrating Creativity. Essays in Honour of Jostein Bortnes* / Ed. by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. University of Bergen, 1997. P. 237–255.
- Захаров 1997c – *Захаров В.Н.* Фантастическое // *Достоевский: Эстетика и поэтика.* Челябинск, 1997. С. 53–56.
- Захаров 1997d – *Zakharov, V.* Orthodoxy and Ethnopoetics of Russian Literature // *Cultural Discontinuity and Reconstruction: The Byzanto-Slav Heritage and the Creation of a Russian National Literature in the Nineteenth century* / Ed. by Jostein Bortnes & Ingunn Lunde. Editorial advisors: Ursula Phillips & Diane Oenning Thompson (Slavica Norvegica, IX). Oslo, 1997. P. 11–28.
- Захаров 1998a – *Захаров В.Н.* Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // *Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / ПетрГУ; отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. Вып. 2. С. 5–30.

- Захаров 1998b – *Захаров В.Н.* Пушкин и русская идея // *Север.* 1998. № 6. С. 112–117.
- Захаров 2001a – *Захаров В.Н.* «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России // *Север.* 2001. № 1. С. 135–138.
- Захаров 2001b – *Захаров В.Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // *Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / ПетрГУ; отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 3. С. 5–20.
- Захаров 2002 – *Захаров В.Н.* «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России // *XX век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тибо (Япония), август 2000. М., 2002.* С. 313–322.
- Захаров 2004 – *Захаров В.Н.* Учиться России // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 18 т. / Ф.М. Достоевский; науч. ред. проекта профессор В.Н. Захаров. М., 2004. Т. 12. С. 395–411.
- Захаров 2005 – *Захаров В.Н.* Ответ по существу // *Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 2005. Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 4. С. 5–16.
- Захаров 2006a – *Захаров В.Н.* Проблема жанра в «школе» Бахтина (М.М. Бахтин, П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов) // *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference.* Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005. С. 79–93.
- Захаров 2006b – *Zakharov, V.* Dostoevsky's Fantastic Pages // *Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds: Essays in Honour of Malcolm V Jones* / Ed. by L. Milne, S. Young. Ilkeston, Derbyshire: Bramcote Press, 2006. P. 239–253.
- Захаров 2007 – *Захаров В.Н.* Проблема жанра в «школе» Бахтина (М.М. Бахтин, П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов) // *Русская литература.* 2007. № 3. С. 19–30.
- Захаров 2008a – *Захаров В.Н.* «Фантастические страницы» Достоевского // *Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.Н. Захаров.* Петрозаводск, 2008. Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. С. 385–397.
- Захаров 2008b – *Zakharov V.* The Concept of the Genre in Bakhtin's School (Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentin Voloshinov) // *Social Sciences.* 2008. № 1. P. 49–62.
- Захаров 2011 – *Захаров В.Н.* Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // *Вопросы философии.* 2011. № 4. С. 109–114.

- Захарова 1997 – *Захарова О.В.* Былины: Поэтика сюжета. Петрозаводск, 1997.
- Захарова 1998 – *Захарова О.В.* «Илья Муромец. Сказка Руси богатырской» В.И. Даля (проблема жанра) // Проблемы исторической поэтики / Ред.кол.: В.Н. Захаров (отв. ред.) и др. Петрозаводск, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 2. С. 283–295.
- Иванов 1987 – *Иванов В.И.* Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4.
- Иванов 1973 – *Иванов Вяч.Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 5–44.
- Иванов 1995 – *Иванов В.В.* Об авторстве книг В.Н. Волошинова и П.Н. Медведова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4. С. 134–139.
- Ильенков 1960 – *Ильенков Э.* О «специфике» искусства // Искусство и коммунистическое воспитание. М., 1960. С. 213–233.
- Ильин 1937 – *Ильин И.А.* Основы христианской культуры. Женева, 1937.
- Ильин – *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1993–1999.
- Историческая поэтика 1986 – Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. М., 1986.
- Иустин 1998 – *Преподобный Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998.
- Каган 1972 – *Каган М.С.* Морфология искусства. М., 1972.
- Калачева, Рошин 1974 – *Калачева С., Рошин П.* Жанр // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 82–83.
- Карамзин 1988 – *Карамзин Н.М.* История государства Российского. М., 1988. Т. 1. Стлб. 69.
- Касаткина 1998 – *Касаткина Т.А.* «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 113–120.
- Кожин 1957 – *Кожин В.В.* Роман – эпос нового времени // Вопросы литературы. 1957. № 6. С. 64–93.
- Кожин 1963 – *Кожин В.В.* Происхождение романа. М., 1963.
- Кожин 1964 – *Кожин В.В.* Жанр // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. С. 914–917.
- Кожин 1964 – *Кожин В.В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. М., 1964. С. 408–485.
- Кожин 1977 – *Кожин В.В.* Критика как компонент литературы // Современная литературная критика. М., 1977. С. 159–170.
- Кожин, Конкин 1973 – *Кожин В.В., Конкин С.С.* Михаил Михайлович Бахтин. Краткий очерк жизни и деятельности // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 5–19.

- Котельников 1998 – *Котельников В.А.* Христодица Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1998. № 11. С. 20–28.
- Кошелев 1994 – *Кошелев В.А.* Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» // Проблемы исторической поэтики: Сб. науч. тр. / Ред.кол.: В.Н. Захаров (отв. ред.) и др. Петрозаводск, 1994. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. С. 131–150.
- Кузьмичев 1983 – *Кузьмичев И.* Литературные перекрестки. Типология жанров, их историческая судьба. Горький, 1983.
- Кунильский 1983 – *Кунильский А.Е.* Принцип «снижения» в поэтике Достоевского (роман «Идиот») // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983. С. 28–52.
- Кунильский 2006 – *Кунильский А.Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. Петрозаводск, 2006.
- Лейдерман 1982 – *Лейдерман Н.Л.* Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982.
- Лермонтов – *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962.
- Лесков – *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1956–1959.
- Лихачев 1967 – *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.; Л., 1967.
- Лихачев 1971 – *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971.
- Лихачев 1973 – *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII вв. Л., 1973.
- Лихачев 1976 – *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. Л., 1976.
- Лихачев 1984 – *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. Л., 1984.
- Лихачев 1985 – *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему. Л., 1985.
- Лихачев 1993 – *Лихачев Д.С.* Статьи ранних лет. Тверь, 1993.
- Лихачев 1996 – *Лихачев Д.С.* «Повесть временных лет» (историко-литературный очерк) // Повесть временных лет. СПб., 1996.
- Лосев 1975 – *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лотман, Успенский 1970 – *Лотман Ю., Успенский Б.* Условность в искусстве // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 287–288.
- Лурье 1996 – *Лурье В.М.* Диалектика «религии любви»: Догматические представления позднего Достоевского // Русская литература и христианство / Отв. ред. В.А. Котельников. СПб., 1996. С. 290–308.
- Любомудров 1994 – *Любомудров А.М.* Православное монашество в творчестве и судьбе И.С. Шмелева // Русская литература и христианство / Отв. ред. В.А. Котельников. СПб., 1994. С. 47–58.

- Манн 1963 – Манн Ю.В. Художественная условность и время // Новый мир. 1963. № 1. С. 218–235.
- Манн 1976 – Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- Манн 1978 – Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
- Марков 1879 – Марков Е. Критические беседы. (По поводу сочинений Достоевского) // Русская речь. 1879. № 5. С. 243–275.
- Маркович 1993 – Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Отделение лит. и яз. 1993. № 3. С. 26–32.
- Матвеев 1907 – Матвеев П.А. Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов в Оптиной пустыни // Исторический Вестник. 1907. Т. 108. Март, апрель, май. С. 152–158.
- Медведев 1928 – Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
- Медведев 1934 – Медведев П.Н. Формализм и формалисты. Л., 1934.
- Медведев 1994 – Медведев Ю. «Воскресение». К истории религиозно-философского кружка А.А. Мейера. Обвинительное заключение по следственному делу № 108 – 1929 г. // Диалог, карнавал, хронотоп. 1994. № 4. С. 91–157.
- Медведев 1995 – Медведев Ю.П. Письмо в редакцию журнала ДКХ // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4. С. 148–156.
- Медведев 2000 – Медведев Ю. Бахтин для бедных (Две рецензии в виде письма с примечаниями) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. № 1. С. 111–126.
- Медведев, Медведева 2006 – Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Круг М.М. Бахтина как «мыслительный коллектив» // Звезда. 2006. № 7. С. 194–206.
- Медведев, Медведева 2008 – Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Труды и дни Круга М.М. Бахтина // Звезда. 2008. № 7. С. 192–210.
- Медведев, Медведева 2009 – Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Жертвы «вне-находимости» // Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 163–194.
- Медведев, Медведева, Shepherd 2011 – Медведев Ю.П., Медведева Д.А., при участии D. Shepherd. Полифония Круга // Хронотоп и окрестности. Уфа, 2011. С. 170–198.
- Медведев, Медведева 2012 – Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Круг М.М. Бахтина. К обоснованию феномена // Звезда. 2012. № 3. С. 202–215.
- Мелетинский 1976 – Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский 1983 – Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.
- Мелетинский 1986 – Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
- Мелетинский 1990 – Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.

- Михайлов 1991 – Михайлов А.В. К новому Достоевскому // Наш современник. 1991. № 3. С. 177–179.
- Михайлов 1989 – Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
- Михайлова 1970 – Михайлова А. О художественной условности. М., 1970.
- Надеждин 1972 – Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
- Неёлов 1986 – Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
- Новые аспекты 1994 – Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. тр. / ПетрГУ; отв. ред. В.Н. Захаров. Петрозаводск, 1994.
- О почве 1862 – О почве, не в агрономическом смысле и не в духе «Времени», но также и не в духе «Современника» // Светоч. 1862. № 2. С. 1–26.
- Овсяннико-Куликовский 1910 – Овсяннико-Куликовский Д. Лирика – как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1910. Т. 2. Вып. 2. С. 182–226.
- Оганов 1972 – Оганов А. Логика художественного отражения. М., 1972.
- Огарев 1956 – Огарев Н.П. Избранные произведения. М., 1956. Т. 2.
- Островский – Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980.
- Палиевский 1962 – Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 72–114.
- Памятники литературы 1978 – Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI – начало XII века. М., 1978.
- Паньков 2007 – Паньков Н. М.М. Бахтин и теория романа // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 252–315.
- Плетнев 1930 – Плетнев Р. Достоевский и Евангелие // Путь. 1930. № 23. С. 48–68; № 24. С. 58–86.
- Поспелов 1977 – Поспелов Г.Н. Фабула // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 27. С. 177–178.
- Поспелов 1978 – Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978.
- Поспелов 1987 – Поспелов Г.Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 431.
- Поспелов 1976 – Поспелов Г.Н. Сюжет // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 25. С. 150.
- Поспелов 1970 – Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.
- Поспелов 1972а – Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

- Поспелов 1972b – *Поспелов Г.Н.* Сюжет // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 306–309.
- Потебня 1975 – *Потебня А.* Эстетика и поэтика. М., 1975.
- Пропп 1946 – *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Пропп 1955 – *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М., 1955.
- Пушкин – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
- Розенблюм 1971 – *Розенблюм Л.М.* Творческие дневники Достоевского // Литературное наследство. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1971. Т. 83. С. 9–92.
- Русская литература и христианство 1994 – Русская литература и христианство / Отв. ред. В.А. Котельников. СПб., 1994.
- Русская литература и христианство 1996 – Русская литература и христианство / Отв. ред. В.А. Котельников. СПб., 1996.
- Русская литература XIX века и христианство 1997 – Русская литература XIX века и христианство: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. В. И. Кулешова. М., 1997.
- Русская повесть 1973 – Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973.
- Русские писатели 1955 – Русские писатели о литературном труде: В 4 т. / Под ред. Б.С. Мейлаха. Л., 1955. Т. 3.
- Савельева 1994 – *Савельева Л.В.* Славянская азбука: Дешифровка и интерпретация первого славянского поэтического текста // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 12–31.
- Салтыков-Щедрин – *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977.
- Словарь русского языка XI–XVII вв. – Словарь русского языка XI–XVII вв. / Гл. ред. Г.А. Богатова. М., 1975–2006. Вып. 1–27.
- Словарь современного русского литературного языка – Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. / Ред. К.С. Горбачевич. М., 1992. Т. 3.
- Соловьев 1957 – *Соловьев А.В.* Византийское имя России // Византийский временник. 1957. № 12. С. 134–155.
- Срезневский 1958 – *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. М., 1958. Т. III.
- Стенник 1974 – *Стенник Ю.В.* Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. С. 168–202.
- Страхов 1862 – *Косица Н.*, <*Страхов Н.Н.*> Пример апатии (Письмо в редакцию «Времени» по поводу статьи г. Антоновича «О почве». «Современник», 1861, декабрь) // Время. 1862. № 1. С. 58–75.

- Страхов 1875 – *Страхов Н.* Из Рима. (Корреспонденция «Гражданина») // Гражданин. 1875. № 20. 18 мая.
- Страхов 1892 – *Страхов Н.* Воспоминания и отрывки. СПб., 1892.
- Страхов 1973 – Н.Н. Страхов о Достоевском / Статья, публикация и комментарии Л.Р. Ланского // Литературное наследство. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1973. Т. 86. С. 560–564.
- Субботин 1976 – *Субботин А.С.* Жанр как категория истории и теории литературы // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976. Сб. 8. С. 19–21.
- Сухих 1968 – *Сухих С.И.* Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов // Ученые записки Горьковского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия историко-филологическая. Жанры советской литературы (вопросы теории и истории). 1968. Т. 79. С. 140–171.
- Сухих 1973 – *Сухих С.* О развитии теории жанра в литературоведении 20-х годов // Проблемы развития советской литературы. Саратов, 1973. С. 47–64.
- Тамарченко 2009 – *Тамарченко Н.Д.* «М. Бахтин и П. Медведев»: Судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 160–184.
- Тамарченко 2011 – *Тамарченко Н.Д.* Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 291–340.
- Тарасов 1998 – *Тарасов К.Г.* Пасхальные мотивы в творчестве В.И. Даля // Проблемы исторической поэтики / Редкол. В.Н. Захаров (отв.ред.) и др. Петрозаводск, 1998. Вып.5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. Вып. 2. С. 295–302.
- Тарасова 2007 – *Тарасова Н.А.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» Ф.М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–166.
- Тахо-Годи 1979 – *Тахо-Годи А.А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 58–82.
- Тиандер 1909 – *Тиандер К.* Синкретизм и дифференциация поэтических видов // Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1909. Т. 2. Вып. 1. С. 1–256.
- Тимофеев 1976 – *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. М., 1976.
- Тихомиров 1994 – *Тихомиров Б.Н.* О «христологии» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 147–177.
- Толковый словарь русского языка 1935 – Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Д.Н. Ушакова. Т. 1. М., 1935.
- T22 – *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985.

- Т90 – Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1964.
- Тургенев – Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения. Т. 1–12. Письма. Т. 1–18. М., 1978–2003.
- Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тюнькин 1962 – Тюнькин К.И. Вид литературный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. Стлб. 954.
- Утехин 1982 – Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. Л., 1982.
- Франк 1949 – Франк С. Свет во тьме: Опыт христианской и социальной философии. Париж, 1949.
- Фрейдленберг 1936 – Фрейдленберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фридлендер 1971 – Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.
- Фридлендер 1996 – [Фридлендер Г.М.] От редактора // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 3–4.
- Хализев 1971 – Хализев В.Е. Род литературный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 320–322.
- Хализев 1978 – Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.
- Хализев 1990 – Хализев В.Е. Историческая поэтика: перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. [Вып. 1.] Петрозаводск, 1990. С. 3–10.
- Хализев 1999 – Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
- Хомяков 1991 – Хомяков А.С. Светлое Воскресенье. Повесть, заимствованная у Диккенса / Публикация, вступление и примечания В.А. Кошелева // Москва. 1991. № 4. С. 81–105.
- Храпченко 1982 – Храпченко М.Б. Историческая поэтика: Основные направления исследования // Вопросы литературы. 1982. № 9. С. 73–79.
- Цейтлин 1930 – Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 4. Стлб. 109–154.
- Чернец 1982 – Чернец Л.В. Литературные жанры. М., 1982.
- Чернышевский 1978 – Чернышевский Н.Г. Избранные произведения. М., 1978.
- Чехов – Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983.
- Чудаков 1971 – Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
- Чудаков 1975 – Чудаков А.П. А.А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 330–332.

- Шайтанов 1996 – Шайтанов И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 89–114.
- Шайтанов 2011 – Шайтанов И.О. История с пропущенными главами: Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 233–274.
- Шапошникова 1977 – Шапошникова О.В. Об условности в искусстве // Филология. М., 1977. Вып. 5. С. 17–25.
- Шкловский 1929 – Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.
- Шкловский 1934 – Шкловский В. 1934. [Выступление] // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934.
- Шкловский 1990 – Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.
- Эгеберг 1981 – Эгеберг Э. Экспозиция «Братьев Карамазовых» // Scando-Slavica. 1981. Tomus 27.
- Эпштейн 1972 – Эпштейн М.Н. Фабула // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. Стлб. 874.
- Якобсон 1983 – Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.
- Якубович 1981 – Якубович И.Д. Достоевский в работе над романом «Бедные люди» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Вып. 9. С. 39–55.
- Belknap 1967 – Belknap R.L. The Structure of «The Brothers Karamazov». The Hague: Mouton, 1967.
- Belknap 1990 – Belknap R.L. The Genesis of The Brothers Karamazov. Northwestern University Press, 1990. P. 19–22.
- Brandist 2002 – Brandist Craig. The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics. London; Sterling, Virginia: Pluto Press, 2002.
- Gardin 1978 – Gardin B. Chronique linguistique: Volochinov ou Bakhtine? // La pensée. Paris, 1978. Fevr. (№ 197). P. 87–100.
- Kjetsaa 1984 – Kjetsaa G. Dostoevsky and His New Testament. Oslo, 1984. P. 5–17.
- Littré 1872 – Dictionnaire de la langue française / Par. É. Littré. Paris. 1872. T. IV. P. 2078–2079.
- Miller 1981 – Miller Robin Feuer. Dostoevsky and «The Idiot»: Autor, Narrator, and Reader. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1981.

Miller 1992 – *Miller Robin Feuer*. The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel. Twayne Publishers. New York, 1992.

Morson 1986 – *Morson G.S.* The Bakhtin industry // Slavic and East European Journal. Tucson, 1986. Vol. 30. № 1. P. 81–90.

Morson 1990 – *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, 1990. P. 102–118.

Perlina 1983 – *Perlina N.* Bakhtin – Medvedev – Voloshinov: An Apple of Discourse // Univ. of Ottawa Quarterly. 1983. № 1. P. 35–47.

Titunik 1985 – *Titunik I.R.* Bakhtin and/or Voloshinov and/or Medvedev: Dialogue and/or Doubletalk // Language and Literary Theory. Ann Arbor, 1985. P. 535–564.

Titunik 1986 – *Titunik I.R.* The Bakhtin Problem: Concerning «Mikhail Bakhtin» by K. Clarc and M. Holquist // Slavic and East European Journal. Tucson, 1986. Vol. 30. № 1. P. 91–95.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

РГБ – Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

Абрамович Г.Л. 52

Авдеев М.В. 69

Аверинцев С.С. 11, 46, 73, 103

Аксаков К.С. 131

Аксаков С.Т. 154, 196

Алпатов В.М. 47

Андреев Л.Н. 126

Андрей Первозванный 114

Анненков П.В. 166, 217

Антонович М.А. 233

Аристотель 6, 9, 11, 16–19, 21, 23, 59, 65, 89

Астафьев В.П. 238

Ахматова А.А. 23, 112, 115, 195–196

Баран Х. 116

Батракова С. 19

Батюшков К.Н. 217

Бахтин М.М. 11, 36, 47, 49, 54, 63, 66–69, 71–75, 77–83, 85–96, 139, 169

Белинский В.Г. 14, 28, 42–45, 47, 60, 95, 128, 142, 161–162, 166–167, 230

Белнап Р. 131

Белов В.И. 238

Белов С.В. 208

Бем А.Л. 132

Бестужев-Марлинский А.А. 24

Блок А.А. 23, 112, 224

Боборыкин П.Д. 45–46

Богуславский И. 199

Бодуэн де Куртенэ И.А. 154

Боккаччо Дж. 168

Бочаров С.Г. 11, 24, 46, 60, 85, 195

Бритиков А.Ф. 26

Брюнетьер Ф. 45

Буданова Н.Ф. 218

Булаховский Л.А. 154

Булгаков М.А. 22

Булич С.К. 154

Бунин И.А. 125–126, 154–155, 159, 214

Бурсов Б.И. 13

Буслаев Ф.И. 44

Вайман С.Т. 18

Васильев Н.Л. 47

Вернер В. 41–42

Веселовский А.Н. 7–11, 41–46, 56–59, 64, 70, 72

Ветловская В.Е. 128–129

Викторович В.А. 207

Виноградов В.В. 7, 53

Владимирцев В.П. 207

Волошин М.А. 112

Волошинов В.Н. 46, 63, 71–72, 80

- Вольтер (Аруэ, Франсуа-Мари) 23, 164, 197, 203
 Востоков А.Х. 227
 Врангель А.Е. 132
 Вяземский П.А. 112, 180
- Галич** А.И. 44
 Гаспаров М.Л. 59, 65
 Гегель Г.В.Ф. 29, 44
 Георгий Победоносец 114
 Герцен А.И. 107
 Гете И.В. 20, 114, 222
 Гоголь Н.В. 7, 11, 17, 23, 25, 28–29, 45, 54, 57, 84, 104–105, 107, 111, 114, 116–119, 138, 145, 155, 160–161, 167, 170–171, 176, 195–196, 217, 223, 226–227
 Гомер 83, 203, 205
 Гораций Квинт Флакк 6
 Горький М. (Пешков А.М.) 25, 105–106, 115, 125, 166, 208
 Гофман Э.Т.А. 45
 Греч Н.И. 227
 Григорьев А.А. 233–234
 Гроссман Л.П. 72, 208
 Грот Я.К. 217, 227
 Гуляев Н.А. 52
 Гумбольдт В. 223
 Гурина О. И. 213
 Гюго В. 169, 174
- Даль** В.И. 179, 194
 Дворецкий И.Х. 9, 58
 Державин Г.Р. 112, 217, 227
 Джоунс М. 170
 Диккенс Ч. 120–121
 Днепров В. (Резник В.Д.) 43
 Добролюбов А.М. 104, 199
 Добролюбов Н.А. 142
 Достоевская А.Г. 216–218
 Достоевский М.М. 216, 231
 Достоевский Ф.М. 7, 10–11, 14, 22–
- 25, 32–39, 41, 54, 57–63, 67–72, 78, 80–89, 94–97, 104–105, 112, 114–115, 119, 122, 126, 128–143, 145–148, 152–154, 157, 159–165, 167, 169–239
 Дурново Н.Н. 154
 Душечкина Е. 116
- Есаулов** И.А. 97, 144–145, 160, 166, 172
 Есенин С.А. 30
- Жирмунский** В.М. 11
 Жуковский В.А. 112
- Зайцев** Б.К. 214
 Замятин Е.И. 106–107
 Захарова О.В. 10, 160, 213
- Иванов** А.А. 170–171
 Иванов В.В. 46
 Иванов В.И. 223–225
 Ильенков Э.В. 19
 Ильин И.А. 171, 223–224
 Истрин В.М. 154
 Иоанн Богослов 97, 109
 Иустин (Попович), Преподобный 178
- Каган** М.С. 51–52
 Калачева С. 52
 Карамзин Н.М. 138, 150, 152, 180, 232, 235
 Карский Е.Ф. 154
 Карякин Ю.Ф. 82, 208–209
 Касаткина Т.А. 199, 218
 Катаев В.П. 17
 Катков М.Н. 208
 Кирилл и Мефодий 111, 155, 225
 Кожин В.В. 14, 43, 46–47, 52, 54, 56
 Коровин К.А. 126

- Короленко В.Г. 125
 Котельников В.А. 199
 Кошелев В.А. 120–121, 160
 Кузьмичев И.К. 49
 Кунильский А.Е. 172
 Куприн А.И. 126
- Лейдерман** Н.Л. 49
 Лейкин Н.А. 123
 Лермонтов М.Ю. 17, 22, 109, 111, 115, 140–141
 Лесков Н.С. 57, 124, 126, 156–157, 223, 227
 Лихачев Д.С. 11–12, 41, 49, 96, 107–108, 138–139, 149–150, 224, 238
 Ломоносов М.В. 112, 154
 Лосев А.Ф. 9
 Лотман Ю.М. 19
 Луговской В.А. 18
 Лурье В.М. 145
 Любимов Н.А. 229
 Любомудров А.М. 145
 Ляпунов Б.М. 154
- Майков** А.Н. 235
 Майков Л.Н. 217
 Манн Ю.В. 11, 19, 23, 25
 Марков Е.Л. 41
 Маркович В.М. 168–169
 Матвеев П.А. 234
 Маяковский В.В. 23, 28, 115
 Медведев П.Н. 11, 47–48, 52, 54, 63, 65–66, 68–69, 71, 73–80
 Медведев Ю.П. 47, 75
 Медведева Д.А. 47
 Мелетинский Е.М. 11
 Миллер Р. 139
 Михайлов А.В. 11, 209–213
 Михайлова А. 19
 Молчанов В.Ф. 214
- Надеждин** Н.И. 44, 54
 Неёлов Е.М. 26
 Некрасов Н.А. 167, 180–182, 233
 Нестор 149, 151–153
- Овсяннико-Куликовский** Д.Н. 46
 Огарев Н.П. 132
 Островский А.Н. 10, 57, 59
- Палиевский** П.В. 29–30
 Паньков Н.М. 78–79
 Пастернак Б.Л. 96, 112, 114, 115, 120, 157–158
 Петр I 236
 Петрашевский М.В. 75, 198
 Платон 21, 89
 Плетнев Р.В. 131
 Пospelов Г.Н. 7–10, 40, 49–50, 52, 56, 58, 64–65, 80
 Потенба А.А. 29–30
 Пропп В.Я. 11–12
 Пушкин А.С. 11, 14, 17, 21–24, 30, 54, 60, 66, 84, 104–106, 109, 111, 114, 138, 140, 142, 145, 148, 160–161, 165, 167–169, 171, 173, 175–176, 178, 180–182, 195–196, 205, 208, 217, 223, 226
- Ранне** А. 178, 238
 Распутин В.Г. 238
 Рафаэль 170
 Рембрандт 170
 Розенблюм Л.М. 234
 Романов К.К. 112
 Рошин П. 52
 Руссо Ж.-Ж. 83, 164, 203
- Савельева** Л.В. 225
 Сакулин П.М. 73
 Салтыков-Щедрин М.Е. 119, 124, 145, 167

Санд (Занд), Жорж (Дюпен, Аман-
дина Аврора Люсиль) 237
Сараскина Л.И. 218
Свительский В.А. 207
Случевский К.К. 112
Соболев Н.И. 214
Соболевский А.И. 154
Сократ 21, 89, 198
Солженицын А.И. 115, 238
Соловьев А.В. 148
Соловьев В.С. 196
Сологуб Ф.К. 126
Срезневский И.И. 179
Стелловский Ф.Т. 216–217
Стенник Ю.В. 41
Степанян К.А. 218
Страхов Н.Н. 193, 217, 233–236
Субботин А.С. 46
Сухих С.И. 46

Тамарченко Н.Д. 78
Тарасов К.Г. 160
Тарасова Н.А. 200
Тахо-Годи А.А. 21
Тиандер К. 46
Тимофеев Л.И. 7, 15, 41, 52, 56, 60
Тимофеева-Починковская В.В. 225
Титов В.П. 43
Тихомиров Б.Н. 199
Тихонравов Н.С. 217
Толстой Л.Н. 17, 22–23, 29, 69, 104–
105, 119–120, 145, 154, 167, 182,
194, 208, 217, 223, 227, 234
Томашевский Б.В. 218
Туниманов В.А. 208
Тургенев И.С. 23, 98–102, 107, 123,
154, 164, 167, 198, 217
Тынянов Ю.Н. 13–14, 28, 40, 46, 49,
72–73
Тюнькин К.И. 52
Тютчев Ф.И. 112, 118, 154–155, 217,
225

Унбегаун Б.О. 154
Успенский Б.А. 19
Утехин Н.П. 49
Ухтомский А.А. 90

Фадеев А.А. 115
Фангер Дональд 207
Фет А.А. 112, 217
Флобер Г. 107
Фонвизина Н.Д. 200
Франк С.Л. 171
Фрейденберг О.М. 11
Фридлендер Г.М. 11, 41, 205–206,
211
Фурье Ш. 198

Халабаев К.И. 218
Хализев В.Е. 19, 52
Харламова Е.С. 213
Хетса Г. 131
Хомяков А.С. 112, 120–121, 144,
154
Хоружий С.С. 144
Храпченко М.Б. 12

Цейтлин А.Г. 46

Чернец Л.В. 46, 49
Чернышевский Н.Г. 138, 141, 168
Чехов А.П. 7, 10–11, 17, 58–59, 105,
107, 111, 123–124, 126, 145
Чудаков А.П. 11, 29

Шайтанов И.О. 74, 80
Шапошникова О.В. 19
Шахматов А.А. 149, 224
Шекспир У. 22, 82, 142, 203, 205, 222
Шиллер Ф. 203
Шкловский В.Б. 10, 22, 27–28, 30,
74–76
Шмелев И.С. 120, 126, 214
Шолохов М.А. 115

Шукшин В.М. 238

Щенников Г.К. 207
Щерба Л.В. 154

Эгеберг Э. 139
Эйхенбаум Б.М. 13, 28
Энгельгардт Б.М. 72, 85
Энгельс Ф. 167
Эпштейн М.Н. 9

Языков Н.М. 112
Якобсон Р.О. 30
Якубович И.Д. 129

Belknap R.L. 131, 139

Gardin B. 47

Kjetsaa G. 131

Miller R. 139
Morson G.S. 47

Perlina N. 47

Titunik I.R. 47
Shepherd D. 47

Автор 6, 20, 22–23, 32, 34–36, 60, 63, 69, 78, 82, 84–88, 90, 92–94, 96–99, 102, 113, 127–130, 133–134, 137–143, 157, 162, 170, 172, 195–196, 198, 203–204, 207, 209–222, 226–229
Анекдот 48, 53–54, 76, 92, 163–164, 188, 196
Атрибуция 47, 63–80, 214
Благодать 144, 188, 194
Бог 20, 31, 84–85, 88, 97, 100, 111–112, 114, 118–121, 129, 131, 136, 140, 146, 148, 151, 153–158, 161, 165, 169–170, 174–175, 177, 179–180, 182, 184, 187–194, 196, 199, 201, 206, 208, 211–212, 214–215, 217–219, 223, 226–229, 234, 238
Вид 7, 15–17, 19–22, 26, 44–46, 50, 52–53
Время 17, 21–22, 31, 34–35, 37, 53–54, 65, 67–68, 86–87, 90–96, 98, 121, 124–126, 128, 130–137, 158–160
Воспроизведение 16, 167–168
Герой 21–22, 24–25, 29, 31–38, 53, 60–61, 67–69, 71, 77–78, 82–88, 90, 93–102, 113–114, 119, 121, 125–126, 128–129, 132–133, 135, 138–143, 152–153, 155–158, 162, 167, 170–177, 181–182, 184, 187, 190, 193, 195–196, 198, 203–204, 214, 218, 226, 229
Гуманизм 115, 161–162, 164–165
Гуманность 162–164
Диалог 12, 33, 36, 67–68, 88–89, 92–93, 95, 100, 122, 138–140, 143, 152, 195, 198, 203
Драма 10, 21–22, 41–46, 50, 52–53, 57, 71–72
Евангелие 20, 33, 36, 86, 88, 97, 102, 104, 111–112, 114, 118, 122, 128, 131–133, 147, 156, 158, 160, 170–173, 176, 185, 190, 192–193, 202, 204, 226
Жанр 7–13, 15, 17, 19, 21, 40–55, 59, 63, 65, 68, 71–73, 75–80, 81, 91–93, 97, 111, 116, 120–127, 137, 139–140, 155, 159–160, 172, 178, 195–196, 207, 234
Закон 35, 103, 125, 144, 188, 201, 236–237
Западничество 232, 236, 237
Идеал 103, 105–106, 109, 114–115,

147, 153, 161, 167, 173, 181, 194, 197, 202, 236, 238
Идея 7, 11, 12, 17, 26–28, 34–36, 38–39, 44, 54–55, 59, 63, 69–71, 77–78, 80, 84–85, 88–89, 91–93, 98, 104–106, 113–114, 119, 125, 131–132, 135–137, 143, 146–147, 150–153, 155, 157, 160–165, 167, 169, 172, 173–174, 177–178, 183, 187, 198–199, 201, 203–205, 230–232, 234–238
Искусство 6–7, 15–17, 19–21, 25–31, 42, 51, 55, 62, 65, 74, 91, 93–94, 97, 103–106, 108–109, 132, 156, 165–170, 174, 178
Катарсис 6, 11
Контекст 11, 14–15, 17, 32, 34, 44, 108, 159, 183, 206, 218
Критика 13–18, 31, 45, 53, 112, 125, 177, 204, 234
Курсив 32–39, 235
Литература 6–15, 17, 19–23, 25, 40–41, 48, 52–56, 62, 80–81, 88, 92, 95, 103–113, 115, 118, 120–122, 125–128, 137–138, 141, 144–146, 153, 160–162, 165–168, 171, 174, 176, 178, 196, 205, 209, 211, 215, 222, 227, 230, 232, 239
Литературный процесс 14–15, 17, 46, 50, 52, 55, 108, 109, 113
Лирика 10, 41–46, 50, 62, 71–72, 168, 177
Личность 60, 100, 108, 157, 162, 201, 237
Метафора, метафорический 9, 12, 16, 26, 30, 33, 36, 40, 64, 72, 77, 79, 81, 83, 90–91, 95–96, 102, 111, 130, 172, 230, 232–233
Милость 105, 165, 179, 188, 194
Милосердие 179, 194
Мимесис 6, 11, 21, 167
Миф 6–7, 11, 16, 20–21, 26, 59, 64, 124, 149, 232
Мифология, мифологический 20–21, 23, 25–26, 34, 50
Мотив 8–10, 22, 25, 33, 56–57, 64, 77, 92, 95, 103, 111, 120, 130, 172, 181, 196
Новелла 41–42, 44–45, 52–54, 76–77, 168
Образ 19, 21, 23, 26, 28–31, 33–35, 38, 83, 86, 91–93, 95–96, 98, 100–101, 112, 114, 119–120, 135, 138, 146–147, 154, 157–159, 170, 172–173, 179, 181–182, 195, 224, 237
Остранение 28
Парадокс 14, 26, 31, 39–40, 79, 86, 88, 176, 195–204, 211
Парадоксалист 67, 203–204
Пасха 86, 113–114, 116–127, 129–131, 133–134, 136–137, 144, 155, 159, 160, 177, 190
Писатель 7, 11, 13, 15, 17, 25, 28, 34, 39, 54, 55, 57, 59, 75, 82, 84, 95, 104–106, 109, 113, 115, 116, 119, 120, 128, 132, 147, 154, 158–159, 161–162, 165, 171, 176–177, 182, 191, 194–196, 205, 208–209, 211–212, 215–216, 219, 224, 226, 228–229, 231, 238
Повесть 22–24, 40–46, 50–55, 60, 71, 84, 92–93, 97, 104, 120–121, 160, 163, 167, 175–176, 196, 204, 207; пасхальная П. 121
Повествование 10, 17, 20, 22, 24, 51, 53, 54, 57–62, 69, 88, 93, 96, 135, 138–143, 168, 195, 204, 222, 227
Повествователь 17, 32, 69, 85–86, 92, 99, 139–141, 143, 198
Подтекст 17, 36, 39, 129

- Почва 231–233, 234, 236, 238
 Почвенничество 230–239
 Поэзия 6, 8, 16–17, 21, 27–31, 42–47, 103–104, 109, 112–113, 118, 167, 175, 180, 196, 226
 Поэма 10, 23, 30, 45–46, 50–52, 71, 92, 96–97, 119, 132, 142, 167, 188, 195–196, 205, 207, 229
 Поэт 16, 17, 19, 30, 104, 111–113, 117–118, 165, 168, 178, 180–181, 195, 223–224, 226
 Поэтика 6–12, 13, 15–18, 19, 21, 23, 26–27, 39, 45, 47, 56–64, 66, 69, 71–73, 76, 78, 80–81, 85–86, 90, 92, 122, 128, 130, 138–139, 172, 176, 179, 183, 187, 194–195, 197, 204–205, 207
 Православие, православный 88, 98, 102, 112–115, 116, 119, 121, 123–127, 135, 144–148, 153–156, 158–161, 178–179, 191, 203, 224, 227, 232, 237–238
 Преображение 84, 99, 109, 113–114, 131, 154–158, 160
 Произведение 6–8, 10–11, 13–17, 19–29, 32–33, 35, 39, 41–55, 58–62, 65–66, 72–73, 76–77, 79–80, 87, 91–94, 96, 98, 104, 107–108, 111, 113, 115–116, 119–120, 128, 131–134, 137–138, 140, 142, 145, 152, 160, 166–168, 177–178, 181, 183, 203–206, 208, 212–213, 215–220, 228
 Пространство 17, 22, 33, 67, 86–87, 90–98, 133
 Психологизм, психология, психологический 24, 34, 37, 39, 48, 53, 61, 68–69, 84, 95, 143, 168–169
 Публицистика 106, 112, 119, 233
 Рассказ 9–10, 17, 22–25, 40–42, 45–46, 50–54, 58–59, 61–62, 64, 69, 71, 92–93, 96–97, 107, 114, 116–127, 130, 133–134, 137, 139, 145, 154–155, 159–160, 164, 168, 170, 174–175, 177–178, 183, 186–187, 190, 192, 196, 207; пасхальный Р. 97, 114, 116–127, 130, 134, 137, 160; рождественский Р. 97, 116, 121, 124, 137, 155, 178; святочный Р. 116, 121, 124, 137, 155, 159
 Рассказывание 58, 65, 93
 Рассказчик 90, 92, 122–123, 138–140, 143, 175–176
 Реализм 6–7, 11, 17, 59, 105, 125, 166–178; критический Р. 105, 166; социалистический Р. 6, 105, 125; фантастический Р. 170; христианский Р. 166–178
 Род 8, 10, 19, 21, 41–46, 50, 52–53, 71
 Рождество 86, 96–97, 113–114, 116, 120–121, 129–132, 135–137, 155, 159, 160, 177–178
 Роман 7–8, 10–14, 17, 22, 25, 29, 34–39, 41–49, 50–55, 58–61, 66–72, 76–79, 81–88, 90, 92–96, 98–100, 102, 109, 113–115, 119–120, 122, 128–129, 131, 133–136, 138–143, 152–153, 156–157, 160–162, 167–168, 171–174, 176–178, 182–183, 185, 187, 195–196, 200, 204, 206–213, 214, 216, 218, 229
 Символ, символический 12, 32, 35, 66, 96–97, 113–114, 119, 128–137, 144, 156, 158–160, 182, 199, 202
 Символика 128–137, 159
 Символизм 7
 Система жанров 12, 41, 46, 50, 53
 Сказ 53
 Сказка 9, 10, 41, 43, 50, 53, 57, 58, 64, 71, 92, 167
 Славянофильство 147, 167, 230–232, 234, 236
 Словесность 28–29, 84, 88, 97, 102–104, 106, 109, 111–112, 115, 161, 238–239
 Соборность 144–145

- Содержание 15, 17, 21, 25, 27, 36, 44, 47, 50–51, 54, 58, 60–61, 74, 79, 103, 105, 122, 144, 175, 234
 Стиль 7, 14, 33, 35, 77, 80, 195, 198, 210, 222
 Стилистика 15–16, 39, 42, 79
 Сюжет 7–11, 17, 20, 22–24, 26, 31, 33, 35–37, 54–72, 74, 77, 80, 81, 84, 87–88, 91–92, 102, 104, 114, 119–120, 122, 130–131, 135–137, 142–143, 155, 160, 170–171, 173–176, 179–180, 184–185, 196
 Текст 6, 15, 29, 32, 34, 39, 55, 97, 111–112, 128–132, 151, 159, 162, 170, 178, 198, 204–222, 224–225, 228–229
 Текстология 111, 205–221, 226
 Тип 7, 10–12, 23, 33, 47, 49, 52–55, 66, 72, 83, 92–95, 136, 182, 198, 203, 219, 222
 Типология 19, 50–52, 207
 Узнавание 27–28
 Умиление 122, 126, 175–176, 178, 179–194
 Условность 16, 19–26, 107–109, 133–134; «безусловная» У. 20; нефантастическая У. 20, 22, 26; «условная» У. 20; фантастическая У. 20, 23
 Фабула 8–10, 21, 24, 48, 56–62, 63–66, 68–70, 77, 172
 Фантастика 17, 19–26, 84, 167; «завуалированная» Ф. 23; мнимая Ф. 25; неусловная Ф. 20, 23–24, 26; реалистическая Ф. 167; сказочная Ф. 23; условная Ф. 20, 23
 Фантастическое 7, 12, 17, 20–26, 177, 178
 Форма 10–11, 17, 19–21, 23, 25, 27–28, 34, 40, 44, 47, 50, 52, 57, 64, 68–69, 73, 76, 79, 81–82, 85, 90–91, 93–94, 152–153, 167, 175, 195, 197–198, 223, 231, 236
 Формализм 31, 73–74, 77, 80
 Формалисты 10–11, 27–29, 31, 65, 69, 75–77, 80
 Характер 33–34, 36–38, 43, 59–60, 69–70, 82, 93, 110, 112, 118, 135, 148, 149, 151, 153, 161–162, 167, 172, 176, 178, 180, 182, 186–187, 196–198
 Христианство, христианский 25, 31, 36, 69, 84, 86–88, 96–97, 101–104, 110–137, 143–167, 169–180, 182–185, 187–188, 190, 192–194, 199–205, 210, 215, 226, 236–238
 Хронотоп 12, 68, 86–87, 90–102, 113, 128–131, 133–134, 160
 Художественное, художественный 12–14, 16, 19–29, 31–34, 37, 47, 53–55, 65, 69, 71–72, 76–77, 81–84, 86–87, 90–94, 102, 104–109, 113, 116, 118–119, 126, 130, 135, 137, 158, 166, 167, 170–171, 177–178, 181, 184, 195–196, 211–212, 229
 Читатель 6, 13, 15, 19, 23–24, 32–35, 37, 49, 59, 61, 81, 84–85, 88–90, 92, 96, 106, 108–109, 112–113, 116, 119, 122, 124, 126, 131–132, 134, 136, 138–143, 157, 176–177, 180, 195–196, 202, 208, 211–212, 217, 222, 224, 228–229, 235, 238–239
 Эстетика 7, 27, 59, 105
 Эстетическое, эстетический 6, 14–15, 19–20, 24–25, 27–31, 33, 42, 55, 61, 88, 105–106, 108–110, 114, 118, 141, 145, 151–153, 155, 157, 170–171, 176, 178–179, 185, 193, 234
 Этнопоэтика 113, 144–165, 176, 194

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Владимир Николаевич Захаров

ПРОБЛЕМЫ
*исторической
поэтики*

этнологические аспекты

Издательство «ИНДРИК»

Оригинал-макет и оформление
Ю.Е. Рычаловская, А.С. Старчеус

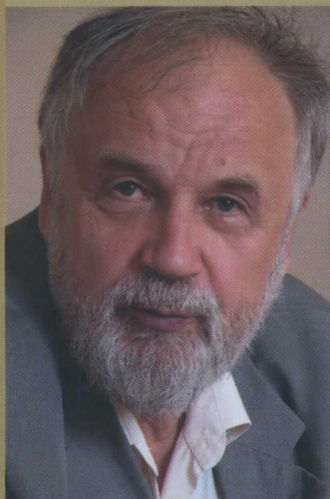
INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: market@indrik.ru

or by tel./fax: **+7 495 954-17-52**

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
16,5 п. л. Тираж 800 экз.



Владимир Николаевич Захаров — доктор филологических наук (1988), профессор (1989), вице-президент Международного общества Достоевского (IDS); с 1972 г. преподает в Петрозаводском государственном университете, в 2001 г. после перехода в Российский гуманитарный научный фонд заведует кафедрой русской литературы и журналистики ПетрГУ по совместительству.

В круг его научных интересов входит русская литература, проблемы теории литературы и исторической поэтики, текстология русской литературы, творчество Ф.М. Достоевского. Он — научный редактор серийного издания «Проблемы исторической поэтики» (выходит с 1990 г.), один из создателей научного направления по изучению христианских традиций в отечественной словесности. На основе разработанных им текстологических принципов в издательстве Петрозаводского университета с 1995 г. выходит оригинальное Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации, в котором с исчерпывающей полнотой представлены аутентичные тексты великого русского писателя, значителен объем публикаций неизвестных, впервые атрибутированных писателю текстов.

По убеждению автора, среди дисциплин, которые начинаются словом этно-, не хватает еще одной — этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу русской. В ответе на этот вопрос заключена разгадка тайны человека, тайны истории, тайны России.



издательство
«ИНДРИК»