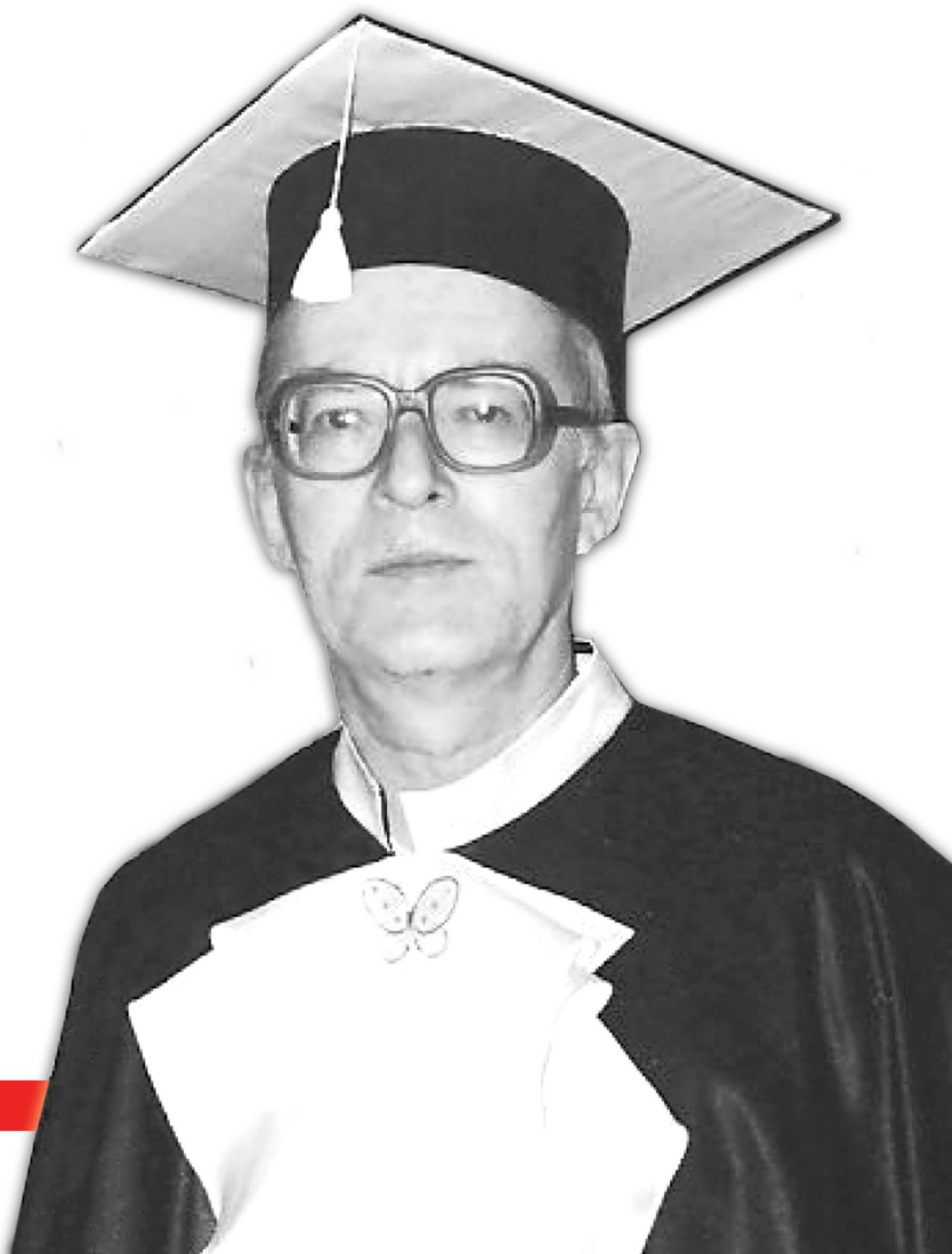


ISSN 2309-1584



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

№2 (20), 2018



МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»

НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

научный журнал

№2 (20), 2018

Основан в 2013 г.

Выходит 4 раза в год



Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»

Главный редактор:

Б. В. Орехов, кандидат филологических наук (Москва)

Зам. главного редактора:

Сергей С. Шаулов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

Редакционная коллегия:

В. В. Борисова, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Е. А. Выналек, кандидат филологических наук (Вроцлав)

А. А. Галлямов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

П. Н. Толстогузов, доктор филологических наук, профессор (Биробиджан)

С. М. Шаулов, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

дизайн — Д. Муслимов

Адрес журнала в Интернете:

<http://nevmenandr.net/nazirov/journal.php>

Адрес редакции:

450000 г. Уфа, ул. Заки Валиди, д. 32. к. 420

e-mail: nevmenandr@gmail.com

Ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 30.6.2018. Усл. печ. л. 9,30. Уч.-изд. л. 9,31.

Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А

© ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема», 2018

© Редакция журнала, 2018

Назировский архив
2018 № 2 (20)

Содержание

5 лет «Назировскому архиву»	7
Публикации	10
Предисловие к публикации <i>Б. В. Орехов</i>	10
Лотмановские лекции в записях Р. Г. Назирова <i>Т. Кузовкина</i>	12
Мои конспекты живых лекций Лотмана <i>Р. Г. Назиров</i>	14
Русская литература XIX века. I период (1801 – 1825); II период (1826 – 1853) <i>Р. Г. Назиров</i>	19
Биографический отдел	84
Воспоминания дипломницы Р. Г. Назирова <i>С. С. Гаврилова</i>	84
Исследования	89
Современное состояние освоения наследия Р. Г. Назирова <i>Сергей С. Шаулов</i>	89

Мнение	102
Анкета «Назирова архива»	102
Библиография	106
Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова	106
Правила для авторов	107

5 лет «Назировскому архиву»

Журнал «Назировский архив» выходит уже пять лет. За эти годы нам удалось опубликовать десятки уникальных материалов и исследовательских работ, привлечь около 40 авторов, отрецензировать 10 книг.

Мы очень признательны всем, кто нашёл время почтить память Ромэна Гафановича или просто проявил интерес к сделанному им. Особенная наша благодарность — семье Назирова, Тамаре Николаевне Барышниковой и сыновьям Ромэна Гафановича Эдуарду и Станиславу, за возможность работать с архивом.

Свидетельством правильности выбранного нами пути может служить стабильность структуры журнала. Она осталась почти неизменной с момента основания. Осевым материалом номера обычно является большая публикация: монографический текст Р. Г. Назирова и сопутствующие этому тексту наброски и заметки. Разумеется, мы не упускаем возможности обнародовать и менее пространные материалы.

Кроме публикационного раздела в каждом номере выходят биографические документы, освещающие личность Ромэна Гафановича, в последнее время это, в основном, воспоминания окружавших его людей. Мы надеемся, что такой мемориальный корпус позволит составить стереоскопическое представление о фигуре Назирова, реконструировать нарратив о нём.

Исследовательский раздел включает статьи о наследии Назирова, в этих работах конструируется контекст сделанного Ромэном Гафановичем, поднимаются проблемы, связанные непосредственно с работой с архивом.

Не так давно в пул рубрик добавилась ещё одна — «Мнение», в ней мы помещаем материалы, выходящие за пределы классической научной формы: эссеистически выраженные, но важные для назировского наследия идеи.

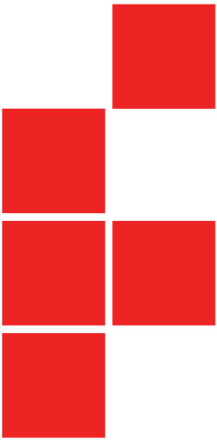
К сожалению, непостоянная рубрика нашего журнала — «Рецензии», где обзореваются книги, имеющие отношение к фигуре Ромэна Гафановича. Это монографии, сборники статей, материалы юбилейной конференции. Рубрика появляется не в каждом номере, поскольку книги, увы, выходят не так часто, и объект для рецензии есть не всегда.

Наконец, библиографический раздел призван фиксировать все печатные появления текстов Назирова и работ о нём.

Нужно надеяться, что наш журнал и дальше останется площадкой для публикации архивных материалов, а также лабораторией научных идей и методов.



Публикации



Две девушки с темоданчиками идут жестокой походкой перетренировавшихся спортсменов, поламываясь в тазо-бедренных суставах и кагал* локтями.

Баскетболист упал. Крик из публики: "Вставай, простудившись!"

Вульгарный ливонитский зад в узкой юбке. Красивый юноша, но походка фата: фальшивая сутулость, одна рука в кармане брюк, лёгкие крошечные прищипывания на ходу и покачивание корпусом в стороны. Глупость, граничащая с преступлением.

Молодая работница: „купи поллитра, хозяином будешь.“

Он похолодел от гнева; это был гнев, сопредельный страху; это был страх перед собственными разрушительными силами.

Чистый, как молния, взгляд. Взгляд?

Публикации

Предисловие к публикации

Б. В. Орехов

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Неразграфлённые листки под общим титулом «Мои конспекты живых лекций Лотмана» вложены Назировым в материалы разрабатывавшегося им спецкурса о проблемах читательского восприятия¹. Параллелей между спецкурсом и конспектом не так много: нельзя сказать, что именно старший коллега определил облик учебной программы преподавателя в Уфе, но, очевидно, воспринимался как источник концептуальных иллюстраций.

Ещё один важный для научного наследия Назирова контекст связан с литературно-мифологической обработкой темы колдуна, которая к началу 1980-х годов была оформлена в виде главы докторской диссертации². Впрочем вывернутость нормы поведения колдуна, акцентированная у Лотмана, не является принципиально важной для реконструкции этой фабулы у Назирова.

Однако эти лекции Лотмана чётче прорисовывают место Московско-тартуской семиотической школы в научной эволюции Назирова. А. Л. Осповат в интервью нашему журналу так описал свой разговор с Назировым, датированный 1976 годом³ (то есть предположительно до прослушанного уфимским ученым курса лекций Лотмана): «По-моему, за ужином я упомянул, что мы собираемся ехать в Тарту, и мне показалось, что у него к Лотману сложное отношение, что для него это был какой-то “структурализм”. Я ему говорю: ну что значит структурализм? Вот вы слышали лекции Юрия Михайловича? например, о Крылове или о Грибоедове? Какой там структурализм? Но для него отношение к Тарту носило какой-то идеологический характер»⁴. В то же время особенный интерес для Назирова в то время представлял М. М. Бахтин: «И вот еще о Бахтине. В отношении Назирова к нему заметна была ревностность, истовость, серьёзность. . . Вот открыл нам Бахтин какие-то бездны, и не то, что это надо цитировать или вставлять в статьи, но надо как-то себя понять в этом свете, пережить это как факт личной биографии»⁵.

¹См. обобщающий текст на эту тему: Назиров Р. Г. Проблемы читательского восприятия (неавторизованный курс лекций) // Третье литературоведение: ученые записки филолого-методологического семинара (2008 – 2009). Том II. Биробиджан, 2015. С. 89 – 99.

²Опубликовано в Назиров Р. Г. Фабула о колдуне-предателе // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 49 – 87.

³Год восстанавливается по дате на автографе Назирова, см. Назировский архив. 2014 № 3. С. 154. По свидетельству Осповата, присылка этого оттиска следовала за разговором, о котором он вспоминает в интервью.

⁴Осповат А. Л. О Р. Г. Назирове. Интервью // Назировский архив. 2014. № 2. С. 151.

⁵Там же. С. 154.

Ситуация, которую мы застаём в конце 1990-х годов радикально иная. В документе этого времени Назиров называет в числе своих главных ориентиров в науке Веселовского, Тынянова и Лотмана⁶. В то же время Бахтин в этом списке значимым образом не фигурирует. Некоторые пока не опубликованные биографические свидетельства говорят о том, что отношение Назирова к структурализму в 1970-х годах не было всерьёз негативным (а, скорее, даже сочувственным). Возможно, личное знакомство с Лотманом в лекционном формате в какой-то мере закрепило место тартуского литературоведа в числе основных ориентиров Назирова.

⁶Назировский архив. 2013. № 1. С. 137.

Лотмановские лекции в записях Р. Г. Назирова*

Т. Кузовкина

Лотмановский архив Таллиннского университета

Публикуемый текст представляет собой конспект двух лекций Ю. М. Лотмана, записанных Р. Г. Назировым в Ленинграде в 1979 году. На это указывают и поставленные даты, и содержание конспекта.

12–14 ноября 1979 года Лотман читал в Ленинграде (для слушателей Факультета повышения квалификации Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена) спецкурс «Текст и читатель в русской культуре начала XIX века». Это единственное из зафиксированных Б. Ф. Егоровым публичных выступлений Лотмана в Москве и Ленинграде, датируемое ноябрем¹.

Первая лекция, записанная Р. Г. Назировым, представляет собой развернутое толкование тезисов статьи «Текст и структура аудитории»². Текст «отбирает» и воспитывает аудиторию. Один из приемов такого отбора — структурирование общей памяти автора и читателя. В лекции Лотман разъяснял эти мысли при помощи яркого сравнения:

В тексте заложен его читатель. Кажд. текст содержит в себе «образ» своего читателя. Определ. текст имеет на себе адрес. Вернее, тут машина, в к-рую нас сажают и из к-рой мы выходим такими, какими должны быть. Адресование текста есть предложение читателю сменить свою частную личность на публичную (патриота, гражданина, верноподданного). Каждый серьезн. текст — это обучающая машина.

Примеры из статьи 1977 года в лекции 1979-го становятся поводом для формулирования теоретических выводов не только о взаимодействии текста и читателя, но и о теории коммуникации в целом. Интересен в этом отношении комментарий к приводимому и в статье и в лекции примеру структурирования аудитории — упоминанию Пушкиным «пьяного Дельвига» на пиру в «Евгении Онегине».

Ср. в статье:

<...> пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом, заставляло читателей в о б р а з и т ь себя

*Работа выполнена при поддержке Эстонского агентства по науке (PUT1366).

¹См.: Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 160.

²См.: Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 55–61 (= Труды по знаковым системам. Т. 9).

именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил к а ж д о г о читателя в позицию интимного друга автора, обладающего особой, уникальной общностью памяти с ним и способного поэтому изъясняться намеками³.

В лекции на основе этого примера Лотман делал вывод об обязательном сопротивлении, которое получатель текста оказывает сообщению и языку, на котором оно сделано, о противоречии между реальным читателем и ролью, которую ему навязывает текст. Очевидно стремление лектора опробовать на подготовленной аудитории (возможно, роль играло и присутствие Назирова!) теоретические выводы последних лет.

Одно из важных положений: «Противоречие необходимо для коммуникации» ведет лектора к размышлениям о разных типах работы полушарий головного мозга: «Однотипно организованная система не думает — думает агрегат, к-рый включает в себя различие». Перед нами конспективное изложение статей начала 1980-х годов¹ и мостик к работам последних лет, в которых тема диалога и необходимости различий для его осуществления становится одной из центральных.

Эти краткие наблюдения говорят о том, что записи Р. Г. Назирова — ценное свидетельство развития, эволюции и популяризации многих важных идей Ю. М. Лотмана. Безусловно, необходимо дальнейшее и подробное сопоставление этих лекций со статьями Лотмана конца 1970 — начала 1980-х годов.

³Там же. С. 60.

¹См.: Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1983. Вып. 635. С. 15–30 (= Труды по знаковым системам. Т. 16: Текст и культура); Лотман Ю., Николаенко Н. «Золотое сечение» и проблема внутримозгового диалога // Декоративное искусство СССР. 1983. № 9, С. 31–34.

Мои конспекты живых лекций Лотмана*

Читатель и текст

Р. Г. Назиров

12 ноября Ю. М. Лотман.

Соотношение «текста» и «читателя». Образ читателя, отражённый в тексте, и образ текста, отражённый в читателе. Мы принимаем нашу норму культуры за вечную, всеобщую. Это упрощение. Мы не в праве приписывать наш способ восприятия текста др-м культурам. Это неизбежный первый мостик к тексту, но скоро он может стать препятствием.

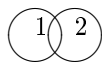
Начало XIX века. Отдалённая от нас эпоха: не хронологически, а культурно. Опасная иллюзия понимания. Нам кажется, что наши бытовые категории легко могут быть перенесены в ту эпоху.

Самый медл. культурн. процесс — язык. Самый быстрый — мода (1 раз в год).

Лермонтовск. психология творч-ва очень близка к фольклору. Лерм-в создавал не тексты, а варианты.

Лит-ра всегда имеет некий корпус текстов. Читатель — это нечто эфемерное, мы его не знаем. Не умеем найти методы изучения читательского восприятия.

Читатель и текст в каком-то смысле едины. Для общения нужно, чтобы оба элемента имели резерв культурной общности, общий язык.



Зона взаимопоним.

В тексте заложен его читатель. Кажд. текст содержит в себе «образ» своего читателя. Определ. текст имеет на себе адрес. Вернее, тут машина, в к-рую нас сажают и из к-рой мы выходим такими, какими должны быть.

Адресование текста есть предложение читателю сменить свою частную личность на публичную (патриота, гражданина, верноподданного). Каждый серьёзн. текст — это обучающая машина.

«ЕО». Отрывок «Женщины» в «Моск. вестн.», в оконч. текст не вошёл. Намёк на стихотв. Дельвига, впервые опубл. в 1923 г. В ту эпоху все писатели и читатели знали друг друга: анонимного читателя ещё не было. Была ситуация стенгазеты.

Дельвиг не любил печататься. Он считал, что печать унижает поэзию. Намёк Пушкина поняли 5–6 члк, из них кое-кто уже в крепости (лицеисты, декабристы). Понял Кюхельб. в крепости.

*АРГН оп. 1, д. 11, л. 140–151.

В. В. Селиванов. Очерки (редкий источник). Танцующая мебель 1834 г. и мн. др. — Левашова, родственница. . . Очень близка к Делькигам. В её сознании Д. — печальный мечтатель.

«Дельви́г пьяный на пиру» — это Д.-лицеист. Пушкин даёт в тексте целую гамму возможных читателей — от дальнего потомка до близкого друга. Текст указывает, какие общекультурн. пласты памяти нужно активизировать. Текст создаёт своего читателя, формирует его по своему образу и подобию. Но это не даёт тождества. Читатель $\neq$ Пушкин.

Читатель — это некая идеальная позиция, заданная конкретн. текстом или типом культуры, т. е. текстами разного объёма. Позиция получателя текста определ. образом <так у Назирова — Б. О.> зафиксирована как некая культурная роль.

Реальное лицо, получающее текст, только в определ. мере совпадает с этой ролью. Противоречие необходимо для коммуникации. В схему общения включается момент сопротивления. Получатель инф-ции всегда находится в противоречии с языком, на к-ром даётся информация.

Позиция даётся читателю как временная культурн. стилизация своей личности.

Противоречие между реальн. лицом и позицией читателя, между поз. чит. и текстом.

Текст — большое число разных параметров, границы к-рых только приблизит-но совпадают.

В нач. XIX в. было множ-во переходн. форм между фиксированным текстом и нетекстом. Написанный текст — лишь кусочек текста. Вне фиксации оставалось поэтич. творч-во своей личности.

Порошин и Павел Петрович, уроки географии. Впечатлит. мальчик вбегал внутрь гравюры. Текст был неким простр-вом, в к-рое погружаются в к-ром живут <абзац отмечен на полях восклицательным знаком — Б. О.>. — [Фольклор был образом жизни, со своим простр. и временем.]

Текст — сложн. организм, живущий конфликтной внутр. жизнью. Наблюдения Флоренского над иконой Рублёва. Композиция лица, совмещение несовместимого.

Герой должен удивить автора, должен совершать непоследоват. поступки, должен действовать так, чтобы это не вычитывалось однозначно из характеристик.

Гаспаров считал, что термин «риторика» не употребляется. Сейчас неориторика — боевая дисциплина, бурно развивается.

Текст — зафиксированное сообщение (материализованное любым способом) на каком-то языке. На одном языке. Но это сообщение в сфере культуры текстом ещё не является. Текст — это сообщение, к-рое передаётся двумя способами.

Идея асимметрии члчского мозга. Какая система может передавать информацию? Асимметричная! Идеально симметричн. система не даёт необходимого разнообразия. Опыты амер. и сов. хирургов (при лечении эпилпсии <так у Назирова — Б. О.> отключение одного из полушарий мозга): в члч. голове <так у Назирова> есть 2 мыслящих устройства, и они работают разн. способами. Физиологически разницы между полушариями нет: разница только культурно-семиотическая. Задан принцип деления. Дискретное сознание — словесное: оно преобразует

мир в систему слов. Континуальное сознание не знает чётких границ и членений. Однотипно организованная система не думает — думает агрегат, к-рый включает в себя различие.

Конфликтно-игровое отношение: уподобить адресата адресанту, но чтобы и не уподобить. При тождестве исчезнет смысл коммуникации.

Не будем считать новыми тексты, к-рые выводятся из предшествующих путём одно-значных преобразований. Чтобы получить новое сообщение, нужно взаимодействие двух непереводаемых систем. Кажд. худ. текст включает как минимум 2 взаимонепереводаемых подтекста (подраздела).

Само разграничение текста и автора, адресата и адресанта — это факты нашего описания. На самом деле это аспекты единого организма. Разграничение «автор — текст — читатель» предельно условно.

13.XI.

Речь идёт фактич-ки о нек-ром культурном простр-ве, в к-ром сущ-вуют функции «Текст, писатель, читатель»: в одних системах приобретают большую отдельность, в др-х сближаются.

Любая культурн. система — это не одна, а много систем; при их обозначении одним термином что-то вычёркивают, что-то преувеличивают.

Текст — организм: в разных связях ведут себя по-разному. Поэтому он имеет культурную ценность.

Рубеж между допетровск. Русью и петербургской эпохой условен. Но в интересующем нас аспекте он сущ-вует. Понятие «авторства» в соврем. нашем смысле не укладывается в систему культурн. представлений Средн. веков. Текст представлялся не созданным, а данным.

Материал (медь, пергамент) — сигнал текстовой функции. Социально-культурная авторитетность данного сообщения.

Паралингвистика (мимика). Её заменой в тексте является прилагаемая личность автора. Радищев приложил к книге свою личность вплоть до самоубийства.

В Ср. века члк не создавал текст, а получал текст. Бо'льшею частью находился в положении читателя. Текст мыслился как вечный и истинный.

Нормы индивидуальн. поведения — регулятор культурного континуума. Поведение было тоже предустановлено и потому редко описывалось (было всем известно). Фиксировались только аномалии.

Среднев. члк не был лишён возмоз-сти проявить себя. Но выявление личести <так у Назирова — Б. О.> было иными.

Регулярно фиксировался экссесс. Кроме члчской нормы, были норма ангельская и норма дьявольская. Члк мог присвоить себе ангельск. норму. Франциск Ассизский считал, что не следует гордиться ни добродетелями, ни чудом, но только страданием («Цветоч-

ки»). Или можно жить по дьявольск. норме (Дракула). Но не по средней. Присвоение себе некоей более высокой нормы.

Кроме того — выход из нейтральн. нормы с переходом в др-ю норму, или даже в состояние без нормы, в непредсказуемость, в нерегулируемость. Героизм — тоже аномалия (переключение в более высокую норму). А иногда члк выпадал из нормы в пустоту: поведение юродивого непредсказуемо, во Христе он юродствует или во дьяволе. Знающие знают (интуиция).

Вне нормы — колдун. Он совершает антипоступки, ведёт себя наоборот (вывернутая норма). Нечистые места — кузница и мельница. Там живут люди странного поведения. Оно же приписывалось страннику (иностранцы); они тоже селились за городской чертой.

И наконец плут, ꝑісаго, вор, обманщик, ловкач. В эпоху барокко завоевал прочн. место в лит-ре. В петровскую эпоху нормой стала позиция авантюриста (прежде плут и вне нормы).

«Фрол Скобеев». Глупые жертвы проходимцев нравственны; нравственность — тяжёлое бремя. С точки зр. Фрола или Аннушки любая святыня сущ-вует для её осмеяния. Свобода члка, оборвавшего все связи.

Пикареская философия (ф-ия авант-зма) никогда не приобретала характера культурно санкционированной нормы, но она не признаваемая теорией, регулировала практику. Практика 18 века создаёт житейскую философию успеха, с апологией энергии, личного таланта и т. д. Блестящая и безнравств. плеяда екатерининских вельмож (Потёмкин, Орловы, Безбородко).

Пикарескн. философия лишь одна и не главная сторона культуры. Авторитетные иные мех-змы в XVIII в. 1) Система героических норм: подражание героическим временам, античному эталону; Суворов¹ строил себя по Плутарху, а потом переводил на солдатскую психологию — разыгрывал колдуна (входя в любое помещ., требовал перевернуть все зеркала; у колдуна зеркал не бывает кроме волшебного), а при дворе — чудака. Система разнообразных сценариев, к-рые легко могут быть отнесены к разным жанрово-культурн. стереотипам.

Потёмкин советовал родствку — Раевскому (будущему генералу): избери героя и старайся догнать. В конце 18 в. людей очень занимала проблема V акта своей жизни: как я умру?²

Род, характер, цель и смысл смерти. Радищев давно сопоставил свою жизнь с трагедией Аддисона «Катон» и многократно декларировал монолог. Перед смертью должно быть историч. высказывание — апофеоз.

Но любой текст дискретен, а жизнь непрерывна. Отношения взаимн. критики: жизнь всё время критикует текст, а тексты недовольны жизнью. Они считают др. друга взаимно-переводимыми, а на деле нет.

Героизм. Стоический комплекс выбрасывал из жизни вопросы личного бытия. Тогда на противополож. полюсе начал выдвигаться роман.

¹На полях: «О Суворове: Ему уж золото носят!»

²Помета на полях: «Жизнь по поэтике трагедии»

Щегольская культура. Особенно в сатире отражено, поэтому мы привыкли считать издержками³ А эти обезьяны, кривляки, петиметры — очень важное прециозное движение. Культурн. элита, независимая по убежд., равнодушная к Версалю и ставившая чисто культурн. задачи.

Русск. роман начался с «Езды в остров любви», порождения прециозной лит-ры.

Карамзин — создать объект, к-рому будет потом подражать. Лит-ра должна строиться на фундаменте простого разговора, но этот фундамент нужно ещё создать.

Роман создаёт нормы негероич. поведения, внушает людям, а потом отражает нормы, к-рые он создал.

Читатель XVIII в. относится к роману не как к развлекат. чтению, а как к культурному сценарию. Отсюда страх перед романами. Мемуары Лабзиной. Роман — погибельное чтение. Любой текст сущ-вует только как материал для дешифровки.

Карамзин об истории графа Гляйхена (любовь втроём). Мы не чувствуем дерзости Карамзина. Могила Зиновьевой (вышла замуж за Григ. Орлова, своего кузена).

«О-в Борнгольм»: инцест Br.-Schuest.

Роман — нечто опасное и вместе с тем притягательное.

Конец 18 в.: агрессия слов в мир культуры. То, что не названо, как бы не сущ-вует. Карамзин создал, а не написал Русск. историю.

Слово приобретает творящую силу. Если писатель что-то написал, это стало сущ-вовать.

Люди думают лит. сюжетами.

³Сноска Назирова: Сатира началась со «Смешных жеманниц» Мольера, переведённых на рус. ещё при Петре.

Русская литература XIX века*

I период (1801–1825); II период (1826–1853)

Р. Г. Назиров

Русский XIX века начался в обстановке сумасбродной, капризной, милитаристской тирании императора Павла I. Избранный гроссмейстером Мальтийского ордена, враг Франции и Наполеона, он всю жизнь играл (и заигрывался). «Рыцарская мания» Павла — это его любимая игра. **Он был не безумец, а инфантильный тиран.**

Очарованный любезностью I консула Бонапарта, П. I резко сменил курс и предпринял неск-ко враждебных жестов против Англии, из к-рых самый известный — посылка корпуса Платова на завоевание Индии!!! Тот же поворот курса вызвал внезапную и совершенно несправедливую опалу Суворова. Он умер в Петербурге в 1800, изнуренный тяжелейшим походом и потрясенный неблагодарностью царя. Крупнейший поэт эпохи Державин сочинил ему эпитафию, к-рую успел одобрить сам умирающий: «Здесь лежит Суворов».

По приказу Павла лучший архитектор России Баженов спроектировал, а Бренна в 1797–1800 достроил единственны в России рыцарский замок — Михайловский замок в СПб, со рвом, подъемным мостом и подземным ходом. Царь приказал окрасить его в цвет перчатки своей фаворитки Анны Лопухиной (темно-красный). Он въехал в новую резиденцию, когда штукатурка была еще сырая. Между замком и Петербургом было установлено регулярное почтовое сообщение.

В этом замке 11 марта 1801 года П I был убит своими приближенными, к-рых наняла Англия. Душою заговора был англ. посол Уитворт, руководителем — Пален. Когда он после убийства вошел к престолонаследнику, молодой и красивый Ал-др Павлович, в полной генеральской форме, лежал на диване и рыдал. Пален взял его за плечо и сказал по-французски: «Полно ребячиться! Ступайте царствовать!»

Александр I был участником заговора, приведшего к убийству Павла, и вскоре об этом узнала вся Европа.

Интересно, как реагировал на это два крупнейших поэта эпохи.

Державин с гневным торжеством писал:

Умолк рёв Норда сиповатый,
Закрылся грозный, страшный взгляд...

В оригинале было прямо написано: «Павла». Но и так все поняли: еще в бытность наследником Павел совершил европейское путешествие инкогнито под именем графа Северного

*АРГН оп. 2, № 37. Публикация Д. Муслимова.

(conte de Nord). Кстати, в берлине видело своего кумира Фридриха II (другим кумиром Павла был Петр I).

Карамзин приветствовал воцарение Александра I одой «Ты будешь солнцем Просвещения». Карамзинизм — это особая разновидность сентиментализма, деформированная умеренной просветительской идеологией. В Зап. Европе сентиментализм выступал против рационализма Просвещения и явился, собственно, предромантической формой. В России были особые условия.

Ал-др I, высокий красавец с пленительной улыбкой, сладострастный и мечтательный, был питомцем швейцарского республиканца Лагарпа и официально исповедовал европейский гуманизм (накануне 11 марта просил Палена не убивать папашу, отлично зная — убьют). Это был трус и лицемер. За крайнее кокетство был прозван «гермафродитом». Начал править при помощи компании своих молодых либеральных друзей, от к-рых, однако, довольно скоро избавился.

Официальный стиль века — классицизм (есть даже термин «александровский классицизм»). На практике сущ-вало сложное противоборство и взаимодействие классицизма и сентиментализма. Вождь последнего Карамзин — выдающийся писатель начала века.

Иван Андреевич Крылов (1769–1844)¹

Политически оппозиционный журналист при Екатерине II, дерзкий сатирик над высшим светом, Крылов был вызван в Эрмитаж для беседы с Матушкой и после получасового разговора исчез из СПб — как ветром сдуло. Можно себе представить, что она ему сказала!

Много лет тихо прятался в провинции. Вернулся только при Ал-дре I. Библиотекарь. С 1809 начал публиковать свои басни (более 200 за 1809–1843), в к-рых прежние оппозиционные идеи моралистически зашифрованы, переключены в этический план. Многие его басни — миниатюрные комедии, в том числе на злобу дня (1812 год). Демократизм, народная мудрость (недаром его мать была неграмотной). Яркость, афористичность языка. Народность. «Реализм» (точность бытовых картин).

Бессмертные басни Крылова — единственное лит-рное оправдание шишковизма: ни одного иностранного слова! Они всецело относятся к культуре классицизма, образцом служил Лафонтен, а нек-рые известнейшие крыловские басни (в т.ч. «Стрекоза и муравей») — переложение басен Лафонтена. Стих басен Крылова — вольный (разностопный) ямб, создающий иллюзию разговорности. И он будет использован Грибоедовым.

¹Отступами обозначены вставки в основной текст.

Гоголь Крылова не любил (языковой антагонизм!), однако назвал его басни «книгой мудрости самого народа». Крылов — любимец Ник. I-го.

С 1841 член СПб-ской Академии наук.

Андрей Иванович Тургенев (1781–1803) — сын директора Московского ун-та, окончил в 1800 г. Моск. университетский пансион. В 1797–1800 возглавлял предромантический лит. кружок, оформившийся в 1801 как Дружеское лит-рное общество (Жуковский, Мерзляков, Воейков и др.); критиковал Карамзина и его школу, проповедуя гражданственность и народность литературы. Переводил Шекспира, Руссо и Шиллера.

«Элегическая школа» (1801–1819) — условное обозначение периода в русской лирике, когда элегия стала основным жанром поэзии и даже целым умонастроением; это особое состояние словесной культуры, когда жизнь виделась в свете элегии. Жанр возвысился до типа художественного мышления, тогда как в XVIII в. был периферийным. Новая элегия была предромантической: запрет на умиствование и витийство — это разрыв с романтизмом XVIII века.

Становление первой элегии В. Э. Вацура («Лирика пушкинской поры. Элегич. школа», СПб, 1994) связывает с проблемой личности у русских шиллеристов и с «Элегией» Андрея Тургенева. Лирич. субъект — «эстетически воспитанная», идеализированная личность автора, суть лирич. субъекта — чувствительность и добродетель. Карамзин и особенно его эпигоны уже не могут удовлетворить новое поколение, в частности членов Дружеского лит. общества. Шиллер им ближе, чем Вольтер.

Стихотворение А. Тургенева «Элегия» стало моделью преромантической элегии; оно демонстрировало «смещение чувств» (грусть и удовольствие от этой грусти, страдание и сочувствие ему). Элегич. тональность — размышление о скорбных и радостных воспоминаний в их единстве.

Далее — Жуковский, перевод «Сельского кладбища» Грея. В основе — принцип суггестии (внушения). Именно суггестивный стиль и напевный стих Жуковского образовали русскую элегию. Пейзаж лишён символики, он реален, но обобщён; господствующая тональность — меланхолия, исключаящее страшное; движущееся время; открытое пространство; размышляющий герой; относительно свободная медитация. Это «кладбищенская», медитативная элегия. Опора её — «поэзия гармоничной точности» (Пушкин), к-рая канонизировала «вкус», ясность и точность словоупотребления, стилистико-логическую совместимость слов. Лирич. субъект элегии — «мечтатель», молодой энтузиаст, от Шиллера. Другой субъект элегии, характерный для Батюшкова, восходит к Парни. Элегия Батюшкова

не суггестивна. Лир. субъект наделен чертами либертинажа и чувственной страсти. Весьма различны у Жук. и Батюшкова мотивы смерти и интерпретация мифов. Мифологизм Батюшкова — основа антологической лирики, мифологизм Жуковского открывал путь символич. языку.

Победа «э. шк.» особенно явно проявилась во время и после войны 1812 г.: прямым следствием торж-ва личностной, субъективной поэзии были историч. элегия и лирич. герой Дениса Давыдова. Его «удальство» — жизненная стихия и свобода её проявления. От «Моих пенатов» Батюшкова. Активность, энергия, экспрессия Дениса, эмоциональный гиперболизм, резкий жест, картины сильных страстей, культ «оригинальности», — все это ближе к романтизму, чем Жуковский и Бат., но Денис оставался в сфере «вкуса» и «гармонической точности».

«Умирающий Тасс» завершил линию «унылой элегии». Эл. школа остановилась перед романтизмом. Вся она — в предпушкинской эпохе!

Эстетика Жуковского (1783 – 1852)

В 1802 журнал Карамзина «Вестник Европы» опубликовал первое большое стихотворение Жуковского «Сельское кладбище» — вольный перевод элегии Томаса Грея. Оно выражало взгляды и настроения характерные для русского сентиментализма. В то же время Жуковский выступал как проводник западного предромантизма в русской литературе.

В 1808 вышла его «Людмила» — перевод «Леноры» Бюргера, лексически смягченный против оригинала своими переводами, переложениями и оригинальными балладами Жуковский утвердил этот жанр в русской поэзии (до него уже был «Громвал» Каменева). Знаменитая баллада «Светлана» (1812) — это предвестие романтического фольклоризма. Сюжетная связка гадания и сновидения будет использована Пушкиным в «Евг. Онегине», где Татьяна прямо сравнивается со Светланой.

Для баллад Жуковского характерны остро-драматический сюжет, фантастика, сентиментальный трагизм в атмосфере сладкого ужаса и прямая мистика (белый голубок, севший на перси Светланы, — посланец Неба).

Жуковский — создатель лирического пейзажа в русской литературе. Пейзаж классицизма был назывным, «номенклатурным» и, в сущности, совершенно бесстрастным (см. Державин: «На светло-голубом эфире // Златая плавала луна»). У Жуковского пейзаж не столько рисует природу, сколько романтическую настроенность души поэта. Поэтому его называют «пейзаж души» (субъективно психологизированный пейзаж, «психологический пейзаж»).

Кроме того, Жуковский изображает мир как таинственное взаимопроникновение небесного и земного, естественного и сверхъестественного:

Ах, не с нами обитает
Гени чистой красоты!
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты.

(«Лалла Рук»)

Идеальный мир счастья и любви недостижим, хотя локализация его у Жуковского варьируется: то ли где-то в дальних странах, то ли (скорее) за гробом:

Ах! Найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное Там?
Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?

Это выглядит перепевом из Шиллера: «Und das Dart ist niemals hier» («Der Pilgrim»).

Любящим, к-рых разлучила судьба, Жуковский сулит счастье за гробом:

Там, в нетленности небесной,
Все земное обретёшь.

Он певец несчастливо любви и более спокойной любви-дружбы (amitie amoureuse).

В основе поэзии Жуковского — гуманистическая идея величия члчской личности, ее высокого этического достоинства. Он открыл новые возможности для раскрытия внутреннего мира члка в форме олицетворения мечтаний и переживаний, метафорического отождествления жизни члка и природы.

Лирика Жуковского отличается филигранной разработкой эмоциональных эпитетов, выражающих преимущественно не природные свойства предмета, а впечатление, к-рое он производит на поэта («импрессионизм» Жуковского). Добавим к этому и синэстезию, синкретизм впечатлений, на к-рое нападала критика его времени.

«Пленительную сладость» стихов Жуковского отметил Пушкин. Мелодичность поэзии оказала огромное влияние на русскую поэзию; она достигалась прекрасным звукоподбором, сквозными рифмами, повторами etc. Жуковский стал широко применять трёхсложные размеры.

Белинский говорит, что Жуковский был «поэт стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу» (ПСС в 13 томах, т. 7. М., АН СССР, с. 315). Этот

идеал у него носил расплывчатый характер и напоминал немецкий протестантский либерализм (вариант христианского гуманизма).

Белинский хорошо описал Жуковского.

Ю. Тынянов делил всю русскую поэзию на две линии:

1) мелодическую (от Жуковского) и 2) смысловую (от Пушкина).

Давно утвердилось мнение о Жуковском как романтике. Его резко опроверг А. Веселовский в книге «Поэзия чувства и сердечного воображения». По мнению Александра Веселовского, поэзия Жуковского всецело относится к сентиментализму.

Александр Веселовский определил манеру Жуковского как сентиментализм («Поэзия чувства и сердечного воображения»), П. Н. Сакулин — как «сентиментальный романтизм». Сакулин считал чисто романтич. чертами Жуковского религиозно-эстетический идеализм, поэтическое анахоретство, предощущение невидимого мира, интуитивное постижение «невыразимого Божественного начала во вселенной».

Ах, найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное там?..

Жук. перевел из Байрона только «Шильонского узника», все прочее — отверг. Генрих Гейне вызывал в нем страх и отвращение.

Его эстетика — это эстетика возвышенной тайны, одухотворенной печали и сладкого ужаса. В жизни он был великий юморист и бескорыстный филантроп. Члк чистый и кроткий. Его феи и рыцари — это костюмированный бал в Аничковом дворце. Его музы — это утонченные русские барышни и придворные дамы, а чаще фрейлины. Дворцовый романтизм не помешал ему, хотя и с опозданием, достичь тихого семейного счастья.

Классицизм уже начал распадаться, и самой активной в литературе группой были так наз. «шишковисты» (славяно-пуристы), сплотившиеся вокруг колоритной фигуры адмирала Шишкова. Он писал оды и переложения псалмов, возглавлял «Беседу любителей русского слова», собиравшуюся во дворце Державина.

Шишков сыграл главную роль в филологич. дискуссии начала века — споре «старого и нового слога». Он полностью отвергал иностранные лексич. заимствования и ратовал за использование церковно-славянского языка в литературе. В его критике языковой реформы Карамзина было и здоровое начало, однако крайний пуризм Шишкова и его реставраторские требования делали его позицию заранее обреченной. Славянопуристы звали назад (тенденция возврата). У них не было крупных писателей, ибо баснописец Крылов,

известный противник галломании, виртуоз русского живого слова, славянским пуризмом никогда не грешил, а вождь классицизма Державин сам испытал влияние сентиментализма и входил в «Беседу» лишь по дружбе. Характерно, что он приветствовал лит-рные дебаты противников шишковизма:

Тебе в наследие, Жуковский,
Я ветху лиру отдаю.

О Пушкине, еще лицеисте: «Вот кто заменит меня».

Попытка компромисса. Неск-ко писателей пытались соединить классицизм и сентиментализм: тут наибольшего успеха достиг Владимир Озеров с псевдоисторической трагедией «Димитрий Донской» (1807), в к-рой Наполеон был переодет Мамаем. Однако как раз в 1807 Ал-др и Наполеон обнялись на плоту среди Немана, был подписан Тильзитский мир, и «Дим. Донской» был снят и окончательно забыт.

Классицизм в период наполеоновских войн был русским патриотизмом, как стиль ам-пир — французским. Нападки шишковистов на галломанию карамзинизма имели характер патриотического доноса и побудили Карамзина взяться за «Историю Государства Российского». Этот труд имел огромный общественный резонанс и заставил доносчиков прикусить языки.

Интересен эстетический дуализм начала XIX века: и в России, и во Франции люди сражались и умирали, как античные герои (т.е. по законам классицизма), а любили и ухаживали — как герои Руссо, по законам сентиментализма. Ал-др I бфл в 1814 г. назван «Агамемноном Европы», а в личной жизни отличался слащавой похотливостью и сентиментальностью.

В школе Карамзина сложился большой поэт, вышедший за пределы школы Василий Андреевич Жуковский¹.

Сентименталист или романтик?

Школьная трактовка Жуковского как основоположника русского романтизма есть упрощение. Проблему остро поставил еще академик А. Н. Веселовский в книге «Поэзия чувства и сердечного воображения». Отвергнув шаблонное понимание Жук-го как романтика, он решительно отнес его к лит-ре сентиментализма.

Жуковский — «Поэт стремления, душевного порыва к неопределённому идеалу» (Белинский: ПСС в 15 тт., т. 7, М., АН СССР, с. 315).

Неопределённость эта принципиальна. У Жуковского мир вызывал тоску, умеряемую мистическим, загробным оптимизмом.

Ах! Найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное Там?
Кто ж к неведомым брегам

¹ Помета на полях к абзацу: Робеспьер, Наполеон, Шатобриан, руссоисты, первые романтики.

Путь неведомый укажет?

Но ведь это — перепев из Шиллера: «Und das Dart ist niemals hier» («Der Pilgrim»). А Шиллер и Гёте принципиально не приняли романтизма.

Жуковский — перелазатель немецкого и англ. предромантизма XVIII века. Он перевёл на русск. яз. массу английских и особенно немецких баллад (Шиллер!), сам писал баллады, канонизировал жанр русской баллады.

Черты его баллад: остро-драматич. сюжет, фантастика, трагизм, ночной колорит, эмоция сладкого ужаса. Пейзаж классицизма был «номенклатурным», назывным; Жуковский создал психологический пейзаж («пейзаж души»).

Психологизм, мистицизм, поэзия тайны.

Жуковский остановился перед романтизмом. Из Байрона он перевёл только «Шильонского узника», а от прочих поэм Байрона в ужасе отвернулся. К Генриху Гейне питал омерзение. Переложил стихами сказку Ламонт-Фуке «Ундина» и чеканную новеллу Мериме «Матео Фальконе». В целом Жуковский принадлежал эстетике XVIII века.

Любовь армии и широкой публики снискала патриотическая поэма-газета «Певец во стане русских воинов», пополнявшаяся от битвы к битве, своего рода «Василий Тёркин» 1812 года. Несколько лестных комплиментов царю и царице обеспечили его судьбу.

Активность Жук-го в лит-ре стала угасать в ходе его придворной карьеры. В основном он шутил в озорном кружке карамзинистов «Арзамас», занимался филантропией, щедро благотворил беднякам и годами переводил «Одиссею», но не с греческого, к-рого не знал, а с немецкого. В начале 20-х годов Пушкин уже писал о Жуковском: «Славный был покойник, царство ему небесное!» Литературный покойник.

Понимание Жуковского как учителя Пушкина, восходящее к дарственной надписи самого Жук-го на своём портрете, — это недоразумение. В «Руслане и Людмиле» Пушкин пародировал Жуковского. Учителя Пушкина — это Гораций, Овидий, Шекспир, Ариосто, Вольтер, Державин и Батюшков. Жуковский был предшественником Гоголя.

Ю. Тынянов делил всю русскую поэзию на две линии: 1) мелодическую (от Жуковского) и 2) смысловую (от Пушкина).

Несчастный Батюшков культивировал высокие жанры классицизма, преклонялся перед Торквато Тассо и развивал лёгкую поэзию XVIII века, чего не сумел Державин, игривый, как слон в посудной лавке, и чего даже не пытался делать меланхоличный и идеальный Жуковский. Батюшков обожал итальянское Возрождение, итальянский язык, он издали любил Италию, а попав в неё — увидел карбонарскую революцию и сошёл с ума.

В классицизме Батюшкова рождается романтическая тематика. Но он был не мелодист, как Жуковский, а несравненный изобразитель, т.е. прямой предшественник Пушкина, к-рый многому от него научился.

Пушкина отличала его гениальная непочтительность.

Ал-др Серг. Грибоедов 1795–1829

Москва-Тегеран

Сын гвард. офицера, разностор. домашнее образование. Импровизатор на ф-но. Вальс Грибоедова. Благородн. пансион при ун-те: 1803–05. уже в 1806 принят в Моск. Ун-т. 1810 окончил два ф-та (словесное и юридическое отделения), продолжал учиться на физмате. 1812 — доброволец в армии, кавалерия, но в резерв Брест-Литовск. 1816 — отставка, СПб. 1817 — Коллегия ин. дел. 1817 — совм. с Катениным комедия «Студент» (против «Арзамаса»). Осмеял карамзинизм и Жуковского. Архаисты «Беседы». С сер. 1818 — секретарь русск. миссии в Персии (ссылка за дуэль 4-х, где был убит Шереметев). Из-за Истоминой. Февр. 19 — Тавриз. С 22 состоит при Ермолове, главноупр. Грузией, Тифлис 23–25 отпуск. Летом 24 завершил комедию. В конце 25 верн. в Тифлис. Янв. 26 — арест. Полгода под следствием. Сент. 26 верн. на Кавказ. 28 — Туркманчайский мир. В авг. 1828 обвенчался с Ниной Чавчавадзе. Оставил её в Тавризе и выехал в Тегеран. Фет-Али-шах! + Погребен на горе св. Давида.

1812 — взрыв нац. самосознания, внешне — триумф классицизма, на деле — исток русской романтич. революции (осознание себя героями истории). Театрализация поведения, всего стиля личной жизни.

Неоклассицизм: «архаисты-новаторы»

Пожар Москвы в 1812 сравнивали с пожаром Трои, а всю эпопею войн с Наполеоном — с «Иллиадой». Были и новые Леониды, тогда как Нап. обозначался Цезарем. Когда русского царя избрали верховным главнокомандующим коалиционных армий, он был объявлен «Агамемноном Европы». Официальный стиль эпохи — александровский классицизм, в который впадает и русский ампир, к-рый, однако, переживёт, и надолго, Ал-дра I.

Но личным стилем Ал-дра I, его друга Аракчеева и их двора был сентиментализм, еще более фальшивый, чем их классицизм. Когда у Аракчеева убили любовницу и он пытал слуг (включая беременных женщин), царь писал ему: «Приезжай отдохнуть на моей груди».

«Женское правление» при Ал-дре I было тираническим. Конец царствования ознаменовался разгулом мистики и мракобесия. Отсюда яростный антисентименталистский пафос молодых неоклассиков, к-рых Тынянов назвал «архаистами-новаторами» (название его книги искажила советская цензура). Это были Катенин (оппонент Жуковского), Грибоедов, Кюхельбекер и др. Мужество правды, воинствующая суровость выражает их неприятие официальной лжи. Они — воспитатели декабристов.

Заметим, что почти все декабристы — герои 1812 года. Революционный неоклассицизм декабристов содержал зародыши и социальных утопий, и диктатуры, и народнической теории «героя и толпы». Декабризм — политическое рождение русской революции. Классицизм понадобился ей по тем же причинам, что и французской.

Декабристской поэзии присущ пафос личной героики и самопожертвования (Рылеев). Первое характерно для романтизма героическое самопонимание в жизни, театрализация политики — это уже романтическая характеристика. Дело в том, что в истории и в быту романтизм складывается раньше, чем в искусстве.

Уже декабристы в эстетических спорах апеллировали к живому национальному фольклору («война баллад» между Катениным и Жуковским). Они открывали эру романтического фольклоризма, а Кюхельбекер пытался докопаться и до древнерусской мифологии.

Таким обр., Батюшков и декабристы-неоклассики (в частности, Рылеев с его героическими «думами» и Бестужев-Марлинский с его повестями) не меньше, а больше Жуковского подготавливали русский романтизм.

Запоздалый жанр

Одним из ведущих романских жанров Зап. Европы в XVIII был плутовской роман. В России его образцы тоже известны, хотя бы у Чулкова, но слабы. В начале XIX в. этот жанр становится популярнее. Широкою панораму нравов содержал сыромятный пикареск Нарезного «Российский Жилбаз» и болтливый пикареск Булгарина «Похождения Ивана Выжигина».

Гоголь воспользуется этим жанром как внешней формой для поэмы «Мертвые души», Писемский — для «Тысячи душ»... но вообще пикареск уже был устаревшим жанром. Отчасти реформировал его польский граф Ян Потоцкий: «Рукопись, найденная в Сарагосе», оригинал на французском, первая часть была опубликована в Петербурге. Пушкин ее ценил.

Пикареск — один из источников русского реализма.

Горе Уму — Горе от ума: действие как результат характера. Определяющим стал центральный характер.

Мольеризм комедии.

Шекспиризм!

Гамлет.

Комедия-драма.

Высокая сценичность.

Лучш. язык у Фамусова.

Как станешь представлять. . .

Всю жизнь на цыпочках и не богат словами

«Горе от ума», комедия в стихах

1. Стих комедии — вольный (разностопный) ямб, как в баснях Крылова; очень удобен для передачи живой русской речи, но в то же время передаёт и риторику Чацкого. Стих гибкий, внутренне напряженный, нервный, с переходом ритма, хотя в пределах ямба. Совпадение со стихом Крылова уже наводит на мысль о языковом отношении комедии «Г. от У.» к языку Крылова.

2. Язык комедии подчинен антикарамзинской установке. Лексически разнообразен, дифференцирован: есть народная лексика, есть высококультурная (у Чацкого). Всё же можно выделить как лексич. доминанту московского «барское просторечие». Ибо московские бары, из оппозиции к СПб, говорили сходно со своими крестьянами, с московскими свахами etc.

Афористичность языка. И не только у Чацкого. Его язык сочетает патристическую риторику с живописностью рассказа, часто иронического, очень образного. О Молчалине:

Всю жизнь на цыпочках и не богат словами.
(Гипербола) (Литота)

Самый лучший яз. в комедии — живой московский говор Фамусова:

Как станешь представлять к крестикшу ли, к месточку,
Ну как не порадеть родному человечку?

Рублёная речь Скалозуба:

Я князь Григорию и вам
Фельфебеля в Волтеры дам.
Он в две шеренги вас построит,
А пикнете, так мигом успокоит.

Непрерывно острит Чацкий. Начинает с игры слов:

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног!

Это к Софье, любимой девушке, к-рую давно не видел.

Чацкий — не принятый денди. Москва не доросла до дендизма, она больше любит шутов и проказников.

Отлично говорит даже Репетилов:

Барон фон Клоц в министры метил,
А я —
К нему в зятя.
Шел напрямик без дальней думы,
С его женой и с ним пускался в реверси,
Ему и ей какие суммы
Спустил, что Боже упаси!
Он на Фонтанке жил, я возле дом построил,
С колоннами! огромный! сколько стоил!
Женился наконец на дочери его,
Приданого взял — шиш, по службе — ничего.
Тесть немец, а что проку?
Боялся, видишь, он упреку
За слабость будто бы к родне!
Боялся, прах его возьми, да легче ль мне?

Все же пеструю языковую картину комедии (и слуги, и старухи, и Софья) центрирует речь Чацкого с её мужественной чеканкой, противопоставленной лживой слащавости Молчалина и Александра I. В основном через речь Чацкого и Фамусова (с разных позиций) даны блестящие картины русского историч. быта, придающие комедии эпич. широту (рамки раздвигаются, панорамность).

3. Действие. Единство действия!

Тут нужно начать с заглавия: «Г. уму» —> «Горе от ума». Действие от характера. Фабула от характера. Фабула служит выявлению характера. Центральность Чацкого, протестанта против родной среды.

Комедию считали сатирической, но на сцене говорит сам сатирик — Чацкий. Герой и толпа. Герой осмеян средой, к-рую он сам осмеивает. Однако его сарказмы метки и картинны, а насмешки толпы — плоска клевета, явственно глупая, заведомо несправедливая. Гипербола, восходящая градации клеветы («бочками сороковыми»). Сплетня проходит и через пару глухих, по принципу «испорч. телефона». Много остроумия в пьесе, но нет веселья.

На сцене два конфликта. В общественное столкновение встроены любовный конфликт. Сопрягаются оба в тот момент, когда Софья инициирует клевету на Чацкого. Её злость переходит в остракизм «общественного мнения».

Два конфликта в одном действии. Прогрессия — и обрыв. Разоблачение Софьи. Негодование Чацкого, его знаменитое «Карету мне, карету!» — и заключит. монолог Фамусова.

4. Картины. Крепостной балет. Галломания дворянства.

Екатерининское прошлое («Максим Петрович!»).

Сравнение Москвы и Петербурга.

«Кузнецкий мост и вечные французы...»

Толстой-Американец.

Тайные общества. Грибоедов мимоходом осмеял тайные общества. Не верил в заговоры. «Сто прапорщиков хотят изменить судьбу России» — фраза апокрифична.

Вообще Грибоедов осмеял всё.

Сатира нравов + героика.

5. Характеры. Великолепен Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетиов и мн. др. — Но Софья неясна (см. отзывы Пушкина). Сложнее всего Чацкий.

Резонёр классицистского театра? Или alter ego автора? Последнее — уже романтизм.

Отзыв Пушк.

Чацкий явно не является комич. героем. Он сломлен колич-вом враждебной силы, нравственно он непобедим.

6. Можно назвать «ГоУ» героической комедией. Точнее: комедия-драма.

Внешне это классицизм (три единства), по внутр. задаче — романт. драма.

НВ «Г. От У.» преемственно связан с «Мизантропом» Мольера, где Альцест справедлив, благороден, но неск-ко смешон. Чацкий не смешон.

В науке сущ-вует и сопоставление комедии с «Гамлетом» Шекспира.

7. Мольеризм или шексперизм?

! Синтез классицизма (язык) и романтизма (идея) характерен для младоархаистов (Кюхельбекер).

Высокая сценичность комедии. Сложность постановки. Пара «Чацкий — Софья» решает всё.

8. Критика.

Пушкин, Бел. («мальчик на палочке верхом»), Гоич. («Милльон терз.», 1872).

Нечкина и Пиксанов: спор о декабризме Чацкого.

Князь Александр Александрович Шаховский (1777–1846) — плодовитый драматург, друг и учитель актёров, с 1810 — член Российской академии. Пушкин в «Е. О.» говорит:

Здесь вывел колкий Шаховской
Своих комедий пестрый рой.

Все комедии Шаховского были злободневны и имели относит. успех, но отличались коротким прицелом: злободневны и однодневны. В целом относились, бесспорно, культуре классицизма.

Система жанров в 1800 – 1820

Трагедия (Озеров). Комедия (Шаховский, потом «Горе от ума»). Ода (Державин, Батюшков, молодой Пушкин). Элегия. Триумф басен Крылова (жанр классический!). Разгул пышных эпитафий. Слабость прозы, её относительная неразвитость (потребность в прозе щедро утоляют переводы, от готич. романа до «Вредных знакомств»).

Все это характерно для классицизма. Исключение составляют лишь баллады, сентиментальные повести, да невысокого качества плутовской роман (украинца Нарежного и поляка Булгарина).

Система жанров не устоялась. Живы традиции барокко (через Державина). Нет специфически национального жанра, ещё сильна зависимость от Запада.

Многозначительно то, что сентиментальная песенка порою успешно стилизуется под крестьянскую народную лирику. Это один из первых признаков романтизма.

Зарождается примитивный романтический этнографизм, в основном по материалам Украины и Кавказа.

Вскоре после победы над Наполеоном начинается слава юного Пушкина, в 1820 выходит ирои-комическая поэма «Руслан и Людмила»

Пушкин в первой фазе

Первая школа Пушкина — отцовский шкаф с франц. книгами XVIII века: великие вольнодумцы и нескромные шутники. Французскому научился раньше русского. Его русский язык — от нянюшки Ариши, от московских прибауток, а от дядьки Никиты Козлова — русский мат. Изначальный билингвизм. Сознание африканской крови. Эротизм. Потом Лицей, где он выделялся блестящим французским языком:

А наш Француз
Свой хвалит вкус
И мать . . . порет.

Лицейская вольница. Впечатления 1812 года. Лицейская дружба, детские дуэли, эпиграммы, мальчишества (гоголь-моголь). Первые романы с горничными? Лицейская лирика: начало известности. Двор, а затем и Петербург признают в нём вундеркинда, Моцарта.

Атмосфера: карамзинизм, просветительство, масонство. Протеизм Пушкина (игра поэтическими масками, примеривание разных стилей). Сентиментальный романс, оссианизм, студенческое эпикурество, лёгкая поэзия а la Батюшков и Парни, гусарщина (влияние вернувшихся из Франции лейб-гусар: Чаадаев, Каверин). Специально для Державина написал «Воспоминания в Царском Селе». Наследие XVIII века. Выпуск — 1817.

Великим быть желаю,
Люблю России честь.
Я много обещаю.
Исполню ли? Бог весть.

После Лицея — Петербург, лёгкие женщины (два тришпера). Выходки в стиле романтического революционизма, время карбонариев, осмеяние Ал-дра I.

Наконец, серьёзная вещь — ода «Вольность» (1817), выразившая идеи умеренного декабризма (идеал конституционно монархии). Влияние Николая Тургенева. Пафос законности и порядка. В конце — приглашение к монархам:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную закона,
И станут верной стражей трона
Народов вольность и покой!

Осуждение Павла I и его убийц, французского якобинизма и Наполеона: словом, всякого насилия и деспотизма.

В 1819 — «Деревня». Оригинальное сочетание сельской идиллии с классицистской одой (сюжетный перелом в середине). Гуманный протест против крепостного права, Идеалы свободы и Просвещения. Царю поднесли копию «Деревни», и Ал-др I велел благодарить Пушкина за прекрасные чувства.

Настроения царя изменились, когда он узнал об эпиграммах Пушкина. Он хотел сослать дерзкого мальчишку в Сибирь или на Соловки, его отговорили. Он сослал его на Кавказ. Поэма «Руслан и Людм.» (1820) вышла из печати, когда Пушкин уже ехал в южную ссылку.

«Руслан и Л.» — ариостизм + Вольтер («Девственница»); поиски русизма (лубочные повести о Бове и Еруслане; имя Руслан — усечение Еруслана). Ироническая подача приключений и чудес. Пародирование Жуковского. Наиболее цветонасыщенная поэма Пушкина.

Фольклоризм её близок к нулю, она вся литературна. Но ко второму изданию (1828) П. написал знаменитый сказочный пролог «У Лукоморья дуб зелёный» и заставил публику переосмыслить поэму в духе «народности».

Язык «Русл. и Людмилы» возмутил карамзинистов, а заступился за поэму — Крылов, написавший эпиграмму на её критиков. Что произошло? Ведь Пушкин был карамзинистом!

И да, и нет. Бледная жеманность карамзинского языка ему не нравилась, Пушкин хотел энергии, простоты, «библейского похабства». Он учёл всё здоровое в критике Карамзина со стороны шишковистов. Пушкин произвёл лексико-стилевую коррекцию карамзинской языковой реформы. «Русл. и Людм.» — это декларация независимости. Пушкин последовал советам Катенина.

Главный принцип стиля Пушкина — изобразительность, импрессивность, объективность.

Уж побледнел закат румяный
Над усыплённой землей,
Дымятся синие туманы,
И всходит месяц золотой.
Померкла степь. Тропою тёмной,
Задумчив, едет на Руслан
И видит: сквозь ночной туман
Пред ним чернеет холм огромный
И что-то страшное храпит. . .

Гениальное зрительное воображение. Принцип «словесной живописи» — от Державина.

Годы южной ссылки ознаменовались влиянием Байрона. Пушкинские южн. поэмы называли «байроническими». Не совсем верно. Да, на Кавказе Россия нашла свой мусульманский Восток. Да еще и Крым с татарами. Но южные поэму полемически направлены против Байрона и Руссо. «Цыганы» — имманентная критика романтизма.

Вообще романтизм Пушкина — проблема. Порою он издевается над вульгарным романтизмом (тайная автоирония «Черной шали»), а порою это снова маска, проба пера:

Сижу за решеткой в темнице сырой,
Вскормленный в неволе орёл молодой. . .

Какая там темница! Домашний арест у доброго генерала Инзова, чтобы не бил по мордасам кишинёвских бояр и не волновал юных молдаванок скабрёзными шутками.

С начала 20-х годов в Европе происходили масонские и карбонарские революции, к 1823 они подавлены, а в греческой Пушкин разочаровался. Отсюда его скептицизм, кризис 1823 года, самокритика романтического революционизма с точки зрения эмпирики.

Южные поэмы Пушкина принципиально важны. Они имели отчасти экспериментальный характер, особенно «Кавк. пленник»: это проверочный опыт романтизма на русской почве. С характером Пленника Пушк., по его признанию позднее, «насилу сладил». Где, как? В «Е. О.»! он объективно освоил романтич. героя — Пушкин внёс рационализм в романтику! Его романтизм был зрячим, его ирония — не только романтическая, но и народно-бытовая.

«Борис Годунов» (1825)

Трагедия закончена незадолго до восстания декабристов, в Михайловском. Письма Пушкина прямо указывают на её политический подтекст: на злую погибель обречена всякая власть, основанная на преступлении. По Карамзину, Борис Годунов организовал убийство царевича Дмитрия в Угличе (для современных историков это вопрос весьма спорный). Ал-др I участвовал в заговоре 1801 года и взойшёл на трон, перешагнув через труп отца. Ал-дра I Пушкин ненавидел.

При создании трагедии Пушкин стремился подражать «отцу нашему» Шекспиру, кумиру большинства романтиков. В основном — историческим хроникам Шекспира, его «Ричарду III». Демонстративно отбрасывая классические «три единства», Пушкин многократно перемещает действие от Москвы до Кракова, захватывает несколько лет истории. Но свободное построение его трагедии уничтожает и единство действия. Трагедия строится по эпически-экстенсивному принципу, трагической концентрации нет. Нет и единой главн. героя, т.к. со смертью царя Бориса развязка отнюдь не наступает. Почти равную ему роль играет Отрепьев, его антагонист, авантюрист ренессансного типа.

Третьей по знач. становится формально эпизодическая фигура летописца Пимена с его знаменитым монологом и с рассказом Григорию об убийстве царевича Дмитрия. Встреча этого рассказа с вещим сном Григория образуют завязку его авантюры. Но монолог Пимена важнее: он носитель морального суда над царями, свидетель истины; этот смиренный монах гарантирует справедливый суд потомства. Пимен — переодетый Карамзин, как юродивый Николка — переодетый Пушкин: «Нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велит.» В одном письме Пушкин признался, что никак не мог спрятать своих ушей под колпаком юродивого («торчат!»).

Трагедия обладает сюжетным единством, но оно проходит за внешним действием. В начале — народ умоляет Бориса взойти на престол. «Все плачут, заплачем и мы». С довольно злой иронией Пушкин изображает стадность массовой психологии. Однако это состояние изменяется, и в этом изменении — весь сюжет. Народ в ужасе внимает безумно-бесстрашным обличениям юродивого, проникаясь уверенностью, что Борис убил Дмитрия Ивановича. Отныне режим обречён.

Хотя войска Бориса разбивают вторгшийся на русь отряд Самозванца, последний весел и беспечен: он знает, что народ за него. И действительно, царские воеводы переходят на его сторону. Внезапно умирает царь Борис. Бояре-заговорщики убивают его сына и преемника, возвещая народу с Красного крыльца, будто последние Годуновы отравились. Царем выкликают Дмитрия Ивановича — Самозванца. Однако народ понял, что произошло в Кремле; народ осознал, что ему снова навязывается власть, основанная на преступлении. Народ молчит.

— Кричите же: да здравствует царь Дмитрий Иванович!

Народ в ужасе безмолвствует.

Конец. Пояснений не нужно. Все русские знают, что Самозванец царствовал меньше одной зимы и был убит восставшими москвичами. Сюжет трагедии — прозрение народа.

Смысл трагедии: власть невозможна без поддержки народа и должна опираться на его мораль. Отношение народа к власти определяет её судьбу. Поэтому говорят, что народ — это главный герой «Бориса Годунова». В идейном плане это верно, но идейный план и действие не вполне совпадают.

Трагедия перенаселена персонажами (Пушкин хотел создать богатый истриич. фон) и не сценична. Очень трудна для постановки. Фактически она была спасена оперой Мусоргского. Николай I советовал Пушкину переделать трагедию «Б. Г.» в исторический роман наподобие Вальтера Скотта.

Романтизм и народность трагедии контрастируют с её классицистски-рационалистической дидактикой и реалистическим романном фоном. Побеждает вечная справедливость, хотя бы и с опозданием.

Это знаменитое стихотворение «Свободы сеятель пустынный. . . », где П-н презрительно бросает: «Паситесь, мирные народы!» Народ — стадо, не способное к свободе. Это отказ от романтического революционизма, от карбонарства.

Свободной может быть только Личность, творящий и мыслящий человек. Декабристы не случайно скрыли от пушкина свою организацию. Он не был революционером.

В 1824 он прочёл героическую комедию Грибоедова «Горе от ума». Комедия-драма, в критике совпадающая с декабризмом, но скептическая в отношении тайных обществ. Пушкин был в восторге от сарказмов Грибоедова, восхищался стихами и стилем, но не принял главного в комедии — образа Чацкого, т.е. не принял героики.

Пушкин в этот момент уже начал писать «Онегина», и в центре его романа в стихах оказался разочарованный герой.

Союз Пушкина с Николаем I, заключены вследствие кремлёвского разговора 1826 года, не случаен. Пушкин считал необходимой для России европейскую цивилизацию, а для этого — сильную центральную власть. Идеальный тип царя-строителя — Петр I. В то же время пушкинский «Борис Годунов» (закончен в 1825) осуждает от имени русскогo народа власть, основанную на преступлении. Пушкин приоткрывает тайны массовых реакций, народное требование моральности высшей власти.

Поддерживая «просвещенный абсолютизм» Николая I в обмен за частную свободу творчества и за обещание эмансипации крестьян, П-н стал «певцом империи и свободы» — родоначальником русского либерализма.

Демократию он не уважал и гордился знатностью своего рода.

Конец I периода и его итоги

Смерть Александра I в Таганроге, восстание 14 декабря 1825 в СПб и слишком «громкое» воцарение Николая I ознаменовали резкий поворот в русском культурном процессе.

В Москве самораспустился кружок «любомудров» (кн. В. Ф. Одоевский, Веневитинов и др.); в 1826 был «прощён» Пушкин, заговорили о его фаворе у царя Николая I; пал Аракчеев, к-рого Ник. I презирал; героический жест 11-ти «русских женщин» был последней демонстрацией «античной» героики. Что же миновало? Прошло самообольщение, исчезли герои 12-го года, умер классицизм декабристов.

Наступали трезвые будни. Продолжался русский, московский, купеческий ампи́р, но он уже был не модным, он стал проявлением устарелых вкусов.

Система жанров затрещала. Лирика Пушкина, Козлова, Баратынского, Языкова нарушала каноны. Одно время Пушкин и Барат. были очень дружны, они появлялись вместе в Моск. Благородном собрании и вместе издали одну книжку: поэмы «Граф Нулин» (юмористич. поэзия) и «Бал». Песни Языкова.

Москва и Петербург с восторгом говорят об импровизациях Адама Мицкевича.

Общество зачитывается Вальтером Скоттом (любимый писатель царя Николая I), толпа — Булгариным.

Грядёт романтизм. Неоклассицизм декабристского типа был действенным, но для действия больше нет условий. Романтизм более далёк от быта, он уводит в царство чувств и мечты, отрицая действительность.

Главным же русским романтиком был Николай I. Только его романтизм — фальшивый, внутреннее пустой.

II период русской лит-ры XIX в. (1826 – 1853)

Любимый писатель Николая I — Вальтер Скотт. Сам Николай, очень холодный и высокий белокурый щёголь с голубыми глазами, был позёр и любил выпренные речи. Когда он создал III отделение (политич. полицию), Бенкендорф попросил у него инструкций. Вместо оных Николай подал ему свой платок и сказал: «Отирай сим платком слёзы вдов и сирот». Позже этот платок хранился в III отделении под стеклянным колпаком. Число шпионов постепенно росло. Царя Николая все считали рыцарем.

Поскольку дворянство тяжело переживало расправу с декабристами, Ник. I сделал ряд гуманных и либеральных жестов. Прежде всего он прогнал ненавистного всем Аракчеева, проявил милость к Пушкину. Он решил снискать свою собственную бранную славу и начал войну с Турцией, которая завершилась освобождением Греции. Это привело в восторг европейских филэллинов (греколюбков), и Генрих Гейне назвал Николая I «гонфолоньером свободы» (т.е. знаменосцем свободы).

Но затем польское восстание 1830/31 и его свирепое подавление отрезвило Европу. Николай всё же разглядели. Именно при подавлении польского восстания, перед лицом всевропейского негодования, Пушкин поддержал царя. Он считал, что поляки должны смириться с исторической судьбой и постепенно стать русскими.

Вторая половина 20-х годов — повальное увлечение творч-вом Вальтера Скотта, жанром исторического романа в духе вальтерскоттизма, т.е с документированным историко-бытовым колоритом и с частным, интимным подходом к великим событиям прошлого. Именно так Пушкин начал писать роман «Арап Петра Великого». Но стиль его легче, чем у В. Скотта; описания лаконичны, детали не все, а избирательны; все легче и изящнее, чем у шотландца. Всё же Пушкин оставил «Арапа», написав лишь неск-ко глав. Ему надо было осилить В. Скотта, усвоить его, он не любил подражать.

Всё же русская лит-ра постепенно осваивала жанр исторического романа. Значит-ный успех имел роман Михаила Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829). От Вальтера Скотта тут ещё очень мало, основной интерес — в приключениях: к историч. роману русские шли от романа авантюрного, т.е. от пикареска. Всё же нек-рые сюжетные находки Загоскина Пушкин потом использовал в «Кап. дочке».

Сам же Пушкин упорно разрабатывал тему Петра I. Его «культ Петра» («Стансы», «Арап», «Полтава» etc.) имел актуально-политич. значение: пример для Николая. Интересно построение «Полтавы»: обращённый сюжет «Мазепы» Байрона. Любовь старого гетмана к дочери Кочубея, его двойное предательство: предал Марию, предал Россию. Романтич. герой трактуется как предатель (ср. «Тар. Бульбу»). Образ Петра в поэме выдержан в одической традиции XVIII века. Поэма, в сущности, антиромантична¹.

«Дубровский» — неудачная попытка освоить и преодолеть жанр «разбойничьего романа» (Вульпиус, Нодье). Собственно, это единств. в русской лит-ре «разб. роман», не считая бульварной лит-ры. Почему же у Пушкина он не получился? Потому что одинокий мститель обществу — это не русский тип. Такой индивидуализм для русской жизни феодальной эпохи не естествен. Русский разбойники были другие: это помещики в глухих лесах, к-рые грабили купцов и встречали капитан-исправников пушечным огнём. Это как в Германии ср-х веков были рыцари-разбойники: ничего общего Нодье. Тип благородного разбойника неестественен. Социальная фактичность Дубровского поверхностна. Много штампов. Хорош только Троекуров.

Всё это время Пушкин продолжает писать «Онегина», начатого в 1823 — лотчасти под влиянием Байрона.

Сюжет романа в стихах — отнюдь не байроновский (роман «Дон Жуан» — внешний ориентир Пушкина). Сюжет строится на любовном несовпадении, как в поэме Ариосто «Неистовый Роланд». Симметричная композиция. Четыре персонажа, расположенные по шкале духовной зрелости, причём в этой шкале Онегин и Татьяна по ходу сюжета меняются местами. Таким обр., итог:

¹Помета к абзацу на полях: Тема Петра — прямая связь с классицизмом.

Ольга (естественность) — Ленский (романтич. иллюзия),
Онегин (скептицизм) — Татьяна (народная мудрость).

Народность романа «Е. О.» состоит не в том, что вставлены сцены сельской жизни, отражены какие-то народные обычаи etc., а в том, что финальное решение Татьяны продиктовано народной моралью. И это решение поставлено выше любви. Долг выше любви!

Онегин — русский Скиталец, первый герой-искатель в русской лит-ре. А Татьяна?

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И изъяснялася с трудом
На языке своём родном.

Тем не менее, Татьяна — национальная героиня на всю русскую литературу. Она пишет по-французски, а сны видит русские (сказка о лесном доме). Кстати, сюжетная связка гадание+сновидение — это из «Светланы» Жуковского, точно точнее фольклористически, — Татьяна воспитана не только сентиментальными романами, но и крепостной няней. Светская жизнь («ветошь маскарада») лишь усиливает её привязанность к высокому нравственному идеалу русского народа. Своеобразный стоицизм Татьяны — параллель к подвигу одиннадцати декабристок («русские женщины»).

Истоки Пушкина хорошо известны, но не решена проблема уровней: какие влияния принципиально важны, а какие случайны.

1. Конечно, античность. Важнее — римская поэзия: Горация, Овидий, м. б. Катулл. «Памятник» Горация (Elegi monumentum). Пушкин сам уподоблял себя Овидию в изгнании.
2. Данте читал в оригинале, пытался подражать. Но до него — Библия!
3. Признался в подражании «общему отцу нашему Шекспиру.» — Общим отцом Шекспир был для всех романтиков. Но Пушкин пародировал историю и Шекспира в «Графе Нулине».
4. Восхищался Андреем Шенье, с жаром утверждая, что это «классик» (а не романтик). — Пушкин критиковал Руссо, Байрона, Шатобриана, Купера, всегда оставаясь рационалистом.
5. Из просветителей любил Вольтера и Дидро. Питал слабость к Парни. Очень ценил Стерна, но не следовал ему. Сентиментализм Ричардсона Пушкин осмеивал. Лучше относился к Филдингу.
6. Из современников очень ценил Стендаля и Булвер-Литтока (пытался в подражание ему написать «светскую повесть»). Категорически отверг Бальзака. Не знал Гёте. Преклонялся перед Мицкевичем. Учился у Вольтера Скотта.

7. Любопытен интерес Пушкина к поздней готике: написал парафразу на один из мотивов «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого и объявил гениальным произведением «Мельмеота» Метьюрина.

8. Ориентальные интересы Пушкина (Хафиз, Саади). Слабо знал Восток.

В «Евг. Онегине»:

Замысел романа в стихах — от «Дон Жуана» Байрона, но это внешняя форма. Композиция сильно отличается

— «Любовное несовпадение» в сюжете идёт от Ариосто («Неистовый Роланд»).

— Сюжетная связка «Гадание + сон» — соперничество со «Светланой» Жуковского.

— Развитие характеров в конце «Е. О.» — от маленького романа Б. Констан «Адольф», к-рый был вершиной романтического психологизма.

Романтизация русского быта, сделавшая возможным весь русский роман.

«Пиковая дама» — Гофман?

Вл. Набоков в предисловии к «Евг. Онегину», переведенному им на английский язык, заявил:

«Это не картина русской жизни, это в лучшем случае картина небольшой группы русских, живущих во втором десятилетии прошлого века; картина, густо населённая персонажами, явно заимствованная из европейской риторической прозы и изображающая стилизованную Россию; картина, к-рая немедленно развалится на куски, если вынуть её из французской рамы и убрать французских актёров, играющих английские и немецкие роли и суфлирующих по-русски говорящим героям и героиням. Парадокс, с точки зрения переводчика, заключается в том, что единственно важным русским элементом «Онегина» является пушкинский язык, переливающийся и мерцающий в стихотворных ритмах, России дотоле неведомых.»

Символист Н. Минский в статье «Заветы Пушкина» утверждал, что основное в творчестве Пушкина — это красота; что гармоничная личность Пушкина скрывает под собой «бездну стихии, влекущей чллка, вопреки «голосу рассудка», к гибели»

XIII глава романа рисует движение характеров, их развитие и прямо связана с романом Бенж. Константа «Адольф, 1815, вершиной романтического психологизма Зап. Европы.

Типично усадебная, «онегинская» фабула — неудачная любовь на фоне сада, с доминантным мотивом отказа от любви — пройдет через последующую русскую лит-ру (Тургенев, Гончаров, даже «Анна Снегина»). Именно в романе «Е. О.» Пушкин ввёл пресловутое «испытание героя любовью».

«Е. О.» — социально-психологич. роман (в отличие от романа «Адольф», чисто психологического). Историзм «Онегина» остался вне сюжета («Путешествие Онегина» и особенно — утраченная X глава). — Исключительную роль играют авторские отступления (дигрессивный стиль рассказа, от Л. Стерна). Характерны насмешки над классицизмом и жанровое определение «свободный роман». Автор «Онегина» писал роман, прослоённый автобиографией: сильнейшее лирич. начало. Поэтому наука склоняется к двойной жанровой классификации: роман-поэма. Тогда как у Гоголя «М. души» — это поэма-роман (в у Толстого роман-эпопея, у Достоевского — роман-трагедия). Чем объясняется такой синтетизм русских жанров? Ускоренностью лит-рного процесса, при котором историко-культурные «пробелы» компенсируются классикой XIX века.

«Е. О.» с его зрелым романтическим психологизмом, богатством социального фона и глубиной проблематики подставляет собой гениальную попытку преодоления романтизма. Объяснение характера средой и воспитанием (I гл. «Е. О.» — это уже реалистический принцип.

Вопрос о романтизме Пушкина — сложнейшая проблема. В относительно «чистом» виде романтизм Пушкина — это южный период, от элегии «Погасло дневное светило» до инвективы «Свободы сеятель пустынный». Конечно, «Узник», «Анчар», южные поэмы. . . «Байронизм».

Однако и в «Онегине», и после многообразные связи с романтизмом остались и в творчестве Пушкина, и в его мирозерцании.

Знаменитое стихотворение «Пророк» выразило романтическое самопонимание миссии поэта. Напр., Адама Мицкевича в польской культуре поныне называют «Пророком» (Wieszcz). Такое же самоопределение поэта мы найдём и у Лермонтова, но его пророк будет непризнанным, осмеянным:

... Как презирают все его!

И совершенно логично у Лермонтова «осмеянный пророк» перерастает в поэта-мстителя («Кинжал»). У Пушкина была библейская уверенность: «Глаголом жгит сердца людей». Никакой мстительности.

Самопонимание лит-ры как пророчества («профетическая установка») характерно почти для всего XIX века (до Чехова!). Особенно страстно пророчествовали Гоголь и Достоевский. Таким обр., почти весь русский реализм сохраняет эту традицию пророчества, восходящую к Пушкину. Традицию романтическую.

Характерно, что Пушкин не хотел печатать фривольное стихотворение «Платонизм», пометив рядом: «Хочу быть моральным члком». Потрясающее стихотворение «Когда для смертного умолкнет шумный день» — образец моральной самокритики. Политическое воспитание

царя (напр., «Стансы») и уроки житейской мудрости дополняют образ Пушкина-моралиста, но 1) тайного моралиста, 2) широкого моралиста, свободного от всякой догмы, сочетающего свой морализм с гуманистической терпимостью. Сочетание психологического анализа с морализмом (в народном понимании морали) в дальнейшем даст Льва Толстого.

Еще одна романтическая традиция — фило-ориентализм, любовь к Востоку. Собственно, традиция эта зародилась давно, упрочилась после французского перевода «Тысячи и одной ночи» (Галлан, 1717), расцвела уже в литературе сентиментализма, но достигла пика в романтизме (Байрон, Гауф и мн. др.).

Пушкин, наследуя эту традицию, добивался эффекта подлинности. Он шёл путём стилизации восточной лирики (особенно арабской), он проникся как бы духом ислама в таком шедевре, как «Подражания Корану». В то же время он сохранял ироническую дистанцию к фило-ориентализму как моде.

Любили Крым птенцы Саади.
Порой восточный краснобай
Здесь развивал свои тетради
И удивлял Бахчисарай.

Его «Путешествие в Арзрум» — трезвый комментарий к романтическому опьянению Востоку, уважение к его богатой, но старой культуре сочетаются с отказом миражей, тайн, выдумок европейских востоколюбцев. Иронически описывает Пушкин своего «собрата»-дервиша, демифологизирует мусульманский гарем.

Пушкинский фило-ориентализм не байроничен, а ироничен. Это трезвый здоровый скептицизм бывалого члка, знающего цену литературным модам. И в эту книгу Пушкин вставил мистификацию — своё стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят», выдав его за перевод подлинного стихотворение турецкого поэта-янычара. При этом он не пытается имитировать турецкую поэтическую форму, но пытается стать на точку зрения турка, выразить турецкую психологию. Пушкин ищет правды чувства.

Он проходил через романтизм и преодолевал его, опираясь на широко понимаемое классическое наследие и живое литературное наблюдение, нередко окрашенное типично русским скептицизмом и иронией. Ирония эта — не романтическая, а скорее от Вольтера.

30-е годы стали апогеем русского романтизма, чего Пушкин совершенно не ожидал. Он не понял, почему публика осталась так холодна к «Борису Годунову». Не имели особого успеха и «Повести Белкина», крайне пестрые по своему составу.

В самом деле, «Барышня-крестьянка» — это изящный пустячок, восходящий к французской комедии XVIII в. И странным образом предваряющий опять же французскую комедию Ростана «Романтики».

«Гробовщик» — весёлая пародия на романтизм, с реально-скептическим обрамлением.

«Выстрел» и «Метель» — романтические новеллы с очень похожим построением (конфронтация противоположных точек зрения через умножение рассказчиков).

Но исключительное значение имеет гениальная русская новелла «Станционный смотритель». Позже Дост-ому приписывалась фраза: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Но точнее было бы: «Из Станционного смотрителя». Это волнующее выражение пушкинского гуманизма. И Гоголь шёл от этой новеллы. Понятно, что сюжет «Шинели» — ограбление бедняка. Но ведь и у Пушкина — такой же сюжет. Только у Самсона Вырина украли не шинель, а дочь.

Третьим в этом ряду будет Макар Девушкин Достоевского — ещё один мелкий чиновник («маленький члк»). У него уже украдут любовь. И всякий раз у бедняка воруют то, что составляет весь смысл его жизни. Опору его личности.

И даже «Станционный смотритель» не был оценён по достоинству. Только Д-ский устами Макара Девушкина прославит эту новеллу. Публика 30-х годов охладевала к Пушкину, считая его придворным поэтом. Ибо тайная оппозиционность режиму сохраняется в недрах запуганного дворянства, а Пушкин призывает общество к историческому компромиссу с государством. Он считает, что «единственный европеец» в России — это правительство.

Как предостережение оппозиционным силам задумана и «Капитанская дочка». Вальтер-скоттизм этой повести (заимствования из романов В. Скотта здесь многочисленны и сразу были замечены) трансформирован самим жанром — семейные записки, жанр типично сентиментальный. Воспитание недоросля, его увлечение волей, его созревание в несчастьях — это ведь от «Тома Джонса» Филдинга.

Эпиграфы к главам из басен и комедий XVIII века — не просто средства к достижению эффекта достоверности, к воссозданию колорита эпохи. Они так же указывают вектор движения — назад, в XVIII век¹!

Пушкин вовсе не прославляет крестьянскую революцию Пугачёва, а объясняет её («Понять — значит простить»). Он жалеет офицеров, повешенных Пугачёвым. Он жалеет и бунтовщиков, повешенных карателями. Он не хочет, чтобы русские убивали русских. Предостерегает от кровавой русской революции.

«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» Кто это говорит? Наиболее бессовестные из пушкиноведов отвечали: это говорит Петруша Гринёв, а не Пушкин!

Но сравним это с письмом Пушкина, где он описывает ужасы бунта военных поселян в 1831 году! Это он написал, а не Гринёв.

Пушкин критикует революцию с позиции гуманизма. Но с тех же позиций он критикует режим, насильственность которого неизбежно порождает этот бунт. Предостережения Пушкина двухадресны: они направлены и жестокой власти, и оппозиционному обществу².

В это самое время в русской прозе развернулась борьба бытовой и светской повестей. Бытовая повесть, преемственно связанная с Гофманом и сентиментализмом, была демократичной и «прогрессивной». Светская повесть — английский жанр, the fashionable novel

¹Помета на полях к двум последним абзацам: Семейно-исторический принцип и "местный колорит!"

²Помета: Любовь среди нар. войны — «В. и М.», «Тихий Дон». А полемич. Опровержение «Капит. дочке» — «Г. Бульба».

(Бульвер-Литтон, к-рый нравился Пушкину). Бытовая повесть уже получила такого мастера, как Гоголь, а светскую представляли какие-то Н. Ф. Павлов и Марлинский.

В этом споре Пушкин парадоксально поддержал «аристократический» жанр светской повести, написав «Пиковую даму» с её резкой критикой застывшего светского общ-ва и с драмой парвеню, игрока-честолюбца, маленького Наполеона. Пушкину не нравился Бальзак, но «П. дама» перекликается с Бальзаком.

Глубокий, хотя и намеренно затуманенный (недосказанный) психологизм «П. дамы», где катастрофа Германа есть бессознательное самонаказание убийцы, развенчание наполеонизма, мотивы игры, безумия, нечистой совести — всё это сделало «П. даму» прототипом романа Д-ого (особенно явно — «Преступления и наказания»). Важно отметить специфический петербургский колорит повести.

И эта повесть имела средний успех. В русской прозе 30-х годов царили Марлинский и Гоголь. Первого Белинский вскоре развенчал, а вот Гоголя уже в 1835 объявил «главою поэтов». Проза Пушкина казалась неактуальной.

По сути дела, русский романтизм 30-х временно победил Пушкина. Вот где исток его драмы.

Но он боролся мужественно. Он отстаивал свои позиции, стремясь освоить романтизм, подчинить его историческим задачам и общечеловеческим, гуманистическим сверхзадачам. Он его использовал как средство, сам же оставался вне романтизма.

Поэма «Медн. всадник» при жизни автора не могла быть опубликована. Это лучшая поэма, когда-либо написанная на русском языке.

«Настоящий герой её — Петербург» (Белинский). Пушкин дал в подзаголовке жанровое определение: «Петербургская повесть». Уже это открывает новую эпоху — урбанизм в литературе.

Сюжет — «бунт смиренного». В советской науке стиливое своеобразие «М. всадника» определялось как «реализм классического типа». Вступление в поэму прямо связано с одической традицией XVIII века. Картины наводнения, безумия, оживающей статуи Петра — это романтизм. В конце поэмы выражено гуманное сострадание к «маленькому члку»:

И там страдальца моего
Похоронили ради Бога.

Это последние слова поэмы.

Тема «высокого безумия». Жизнь Евгения раздавлена металлическим чудовищем, бездушной машиной, к-рая просто не может замечать отдельных судеб. Оппозиция «личность ↔ целое». Для Пушкина стремление даже заурядного члка к личному счастью свято и законно. В то же время Пушкин признаёт историческую правоту Петра I, зиждителя Петербурга. Как же быть? Конфликт не решён. Он «характеризуется трагической неразрешимостью» (С. М. Бонди). Он завещан нам.

Для Пушкина свобода личности — сверхценность; русская национальная государственность — тоже. Оппозиция абсолютных ценностей.

Центральный символ поэмы — Медный всадник. Задолго до Пушкина он стал центральным символом П-бурга. Но Пушкин его переосмыслил, у него М. всадник — символ абсолютизма или вообще великодержавности.

Как известно, Манифест 17 октября 1905 упразднил самодержавие в России. Она стала конституционной монархией. А проблема осталась, и А. Блок записал в дневнике 1910 года: ««Медный всадник» — все мы находимся в вибрациях его меди». При Сталине эта проблема так обострилась, что за гуманистическую интерпретацию пушкинской поэмы профессор Македонов был сослан на каторгу.

Итак, пролог поэмы — ода. Основной сюжет — романтический: катастрофа города, катастрофа личности. Широкая аналогия с картиной Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Но где же тут «реализм»?

«П. даму» советская наука трактовала как «символично-реалистическую» поэму. На деле же это символическая поэма, опередившая свою эпоху. Её завершением станут романы Д-ого, поэма Блока «Двенадцать» и роман Белого «Петербург». Пушкин придал петербургскому мифу в русской культуре классически стройную форму.

«Медн. всадник» — это классико-символическая поэма: опора на XVIII век и скачок в XX-й. современники Пушкина еще не очень-то поняли поэму. Ещё не могли понять.

Исторически эволюция Пушкина выглядит так: классицизм — романтизм — символизм. Пушкине не был реалистом в смысле XIX века, он был скептиком романтизма, но не бытописателем. В 30-е годы он создал великие символы: старуха-графиня, из гроба подмигивающая молодому честолюбцу; бронзовый император, к-рый злобно гонится за протестующим маленьким члком по улицам Ночного Петербурга; нерукотворный памятник, к к-рому не зарастет народная тропа. С глубокой меланхолией Пушкин наблюдал суету мимоидущей эпохи, и всё чаще задумывался о смерти, а вместе с тем — вспоминал о Боге, к-рым в юности так ветрено шутил.

Веленью Божию, о муза, будь послушна:
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

(«Памятник»).

Пушкин назвал «Старосв. помещиков» «шутливой трогательной идиллией», составляющей нас «смеяться сквозь слёзы грусти и умиления».

В остальном отношении Пушкина к Гоголю было сдержанным, если не подозрительным.

Терпимость Пушкина: печатал в «Совр.» присланные из Германии стихи молодого дипломата Тютчева, сознавая чуждость его поэтики.

Интересно хозяйски-заботливое отношение Пушкина к русской лит-ре. Читая «Опыты в стихах и прозе» Батюшкова, Пушкин возле гусарской баллады пометил на полях: «Цирлих-манирлих. С Давыдовым не должно и спорить.» Что это значит? Что поэт-партизан Денис Давыдов создал вечный канон «гусарской лирики» (сражения, пьянство, любовь); его форма — неоспорима, по-своему классична.

Великие философские элегии Баратынского вызывают шутиливо-паническую реакцию Пушкина: бежим врассыпную, братцы! Больше не буду писать элегий.

Или вот Пушкину приносят поэму 18-летнего студента из Сибири — «Конёк-Горбунок». Пушкин восхищён, требует привести к нему автора и говорит ему, что теперь он. Пушк., может и оставить этот жанр: лит-ная сказка привилась в России. Дело сделано (правда, Пушкин еще напишет «Золотого петушка»).

Итак, Пушкин стремился застолбить все жанры, от трагедии до сказки. Он мыслил жанрами. Почему он не писал Басен? Потому что басни Крылова — вершина жанра, не стоит повторяться, «лучше не напишешь».

Пушкинский молодой протеизм перерос в главный принцип его писательской стратегии: опробовать по-русски все жанры, великие темы, мировые типы, открыть все пути новой русской лит-ре, наметить разные возможности. Он сознательно строил новую систему жанров, стремясь сделать её такой же широкой, как в Зап. Европе. Это и есть принцип системности. Пушкин ничего не пытался исчерпать до конца, его произведения суть постановка проблем и указание открытых возможностей. Он типичный первопроходец, зачинатель.

Типологически Пушкину подобны композитор Глинка, основоположник русской музыки, и живописец Карл Брюллов, первый классик русской живописи. Не случайно все трое восхищались друг другом и любили творч-во друг друга.

Эстетика Пушкина в целом классична. Принципы меры и гармонии — основные; дневной, солнечный характер его эстетики нарушается лишь увлечением скользкой темой — красота смерти, что сегодня ложно именуют «некрофилией» Пушкина. Да, его порой притягивала смерть!

Мудрость Пушкина — отвержение крайностей. Это еще в «Вольности» (1817): «порок на тронах», т.е. произвол абсолютных монархов, с неизбежностью порождает революционную месть черни. Если не хотите якобинского террора, избегайте деспотизма и произвола.

Творч-во Пушкина есть компенсация пропущенного Русского Ренессанса. Отсюда его жизнелюбие, вера в случай, даже некоторый авантюризм, отсюда и эротика Пушкина, к-рую мы должны приветствовать как избавление от лицемерного, потаённого разврата средневековой морали, вовне — принудительно-бесполой, внутри — скотски-чувственной. Лучше откровенно любить женское тело, блистательную наготу античной богини.

Всё же «африканская страстность» Пушкина, его языческо-ренессансный культ женской красоты сослужили ему дурную службу, став источником его личной драмы. Очень хорошо понял ее поэт Давид Самойлов, написавший в своем дневнике:

«Пушкин заплатил жизнью за то, что в угоду своей страсти женился на Н. Н., не заставив её полюбить себя, то есть преступил высший человеческий закон.

Скажут — тогда все так поступали. Но на то он и Пушкин, чтобы отвечать за всех.»

Наталья Николаевна никогда не любила Пушкина, хотя и нарожала ему детей. Он её принуждал к наслаждению (см. стихотворение «Нет, я не дорожу минутным наслаждением...»). В Дантеса она влюбилась до безумия. Нам сегодня совершенно не интересен вопрос: «изменяла или не изменяла?» — Важно то, что Пушкин безумно ревновал. Его ревность стала предметом подлой игры компании светских бездельников, задетых шутками Пушкина.

Особенно драматично то обстоятельство, что свет знал об увлечении царя Натальей Николаевной и дразнил Пушкина, что его жена — фаворитка Николая I, что было неправдой. Пушкин решил, что подобные оскорбления смываются лишь кровью, в устроителем «игры» считал барона Геккерна. Царя на дуэль нельзя было вызвать, Геккорт был старик и посол Нидерландского королевства; оставался лишь Дантес...

В измену жены Пушкин не верил. Умирая, торжественно объявил её невинной. Простил Дантеса. Умер по-христиански. Его похоронили тайком из страха демонстраций.

С учётом критики катенинцев (младо-архаистов) Пушкин произвёл лексико-стилистическую коррекцию языковой реформы Карамзина и дал золотую норму нового русского языка — достаточно широкую, но довольно строгую. Он завещал России идеал тоскующего скитальца, ищущего правды (Онегин), и идеал русской женщины, стоической героини (Татьяна). Рационалист, гуманист, враг мистики, Пушкин от классицизма перешёл к романтизму и символизму, совершенно исключив сентиментализм. Реалистические тенденции в искусстве Пушкина — не определяющие.

Поэт Владислав Ходасевич в дневнике за 1920/21 (нет, в записной книжке) записал:

Пушкин — творец автономных миров, теург. Он поэтому многомыслен. Лермонтов тенденциозен и не теургичен. Из Лермонтова не выжмешь ничего, кроме Лермонтова (который велик, конечно).»

От Пушкина пошла социально-психологическая линия русской лит-ры XIX века, в которой главными вехами станут Тургенев, Алексей Толстой, Лев Толстой, Чехов.

Противоположность — линия Гоголя.

Фактически Пушкин и Гоголь были лит-рными оппонентами, противниками. Но они низа что не хотели ссориться, хотя сознавали свои противоречия. Их общим врагом была репутационная пресса, в центре которой стоял «журнальный триумvirат» — Булгарин, Греч и Сенковский. Пушкин оценил юмор Гоголя, хотя и считал, что Гоголь не умеет писать по-русски. Гоголю были нужны авторитет и влияние Пушкина. А свёл их Жуковский, понявший, что Гоголь — его ученик.

Пушкину Жуковский был нужен, как придворный заступник, друг-покровитель, а Гоголь — как талантливый союзник. Своим для Пушкина (как Языков, Дельвиг, Баратынский) Гоголь не мог быть.

Денис Вас. Давыдов (1784–1839) — гусар, партизан 1812 года, был близок к декабристам и Пушкину. Военный писатель, теоретик партизанск. войны. Поэт. Его «гусарская лирика» — образе военного романтизма (идеал боевого братства). Лирич. герой её — воин, удалой рубака и повеса, но одновременно члк свободомыслящий, презирующий светские условия, гроза салонов.

Бурцов, ёра, забияка,
Собутыльник дорогой!
Ради рома и араки
Посети домишко мой. . .

В 1831 — генерал-лейтенант. Осмеял либералов и Чаадаева. Скептик, патриот, фрондёр. . .

Иван Иванович Козлов (1779–1840) — поэт, переводчик. В 1821 ослеп.

Романтич. поэма «Чернец» (1825); современники порой ставили его выше Пушкина. В 1828 Козлов перевёл стихотворение Т. Мура «Вечерний звон», к-рое стало русской нар. песней. Переводил Мицкевича, перед к-рым преклонялся.

Николай Мих. Языков (1803–1846/47) — поэт, друг Пушкина. В ранней лирике — мотивы радости бытия, студенческое вольнолюбие: долго учился и жил в Дерпте. Студенческая лирика. Нек-рые его стихи стали популярными песнями, напр., «Нелюдимо наше море» (музыка Вильбоа). В 30-е годы, заболев сифилисом, Яз. переходит к религиозности и раскаянию. Сближается со славянофилами. Ярый националист, автор инвективы «Не-нашим» (т.е. западникам). Один из пионеров русского романтизма.

Князь Пётр Андреевич Вязевский (1792–1878) — поэт и критик, в ранней лирике сочетал гражд. традиции XVIII в. и «легкую поэзию». Знаменитый остряк, денди, поражавший Петербург клечатыми брюками. Симпатизант польской свободы (служил там, знал поляков), насмешник над немецким карьеризмом в СПб («Русский Бог»), над расейской отсталостью. Ближайший литературный союзник Пушкина.

В 30-е годы пошёл на гос. службу, в 1841 — уже член СПбской Академии наук. В 40-е годы — поэзия воспоминаний, трагич. мотивы; превратился в консерватора, сделал большую карьеру. Стал другом Ал-дра П. Тургенев его изобразил под именем «князя Коврижкина».

Лёгкий язык и бодрый ритм молодой лирики Вяземского создали ее успех — впрочем, недолгий.

Романтизм 30-х годов

Романтизм — общепризнанный стиль эпохи. Романы Загоскина и даже Греча («Чёрная женщина»), повести Павлова и Марлинского — вся новая проза связана с романтизмом.

Романтизм Алексея Кольцова — крестьянский (идеализация сельского труда и любви). Белый стих, песенные размеры. Есенин будет считать его своим предшественником.

Кумир чиновников — Бенедиктов, самый смелый поэт петербургского романтизма, новатор, авангардист, не боявшийся безвкусицы (предтеча Игоря Северянина).

Марлинский сохранил прежний декабристский пафос личной героики, но наполнил его случайным содержанием: подвиг ради подвига. Первый дэнди Кавказского корпуса был отлучён от политики, отсюда и напряжённая пустота его прозы. Предтеча Лермонтова. Светские повести, морские рассказы, кавказская экзотика (псевдо-ориентальная). Языковые эксперименты.

Самый талантливый критик из романтич. стана. Наконец, Полевой — романтик-демократ, противник Пушкина и его группы, сломленный личной немилостью царя и закрытием его журнала.

Главной же фигурой русского романтизма стал Гоголь.

Белый писал, что фраза Гоголя — это его мир в миниатюре (она имеет специфич. Конструкцию, изоморфную структуре гоголевск. мира). «Мастерство Гоголя», 1934). Лотман: «Соединение семантически несоединимых единиц в одну фразовую цепочку — закон построения словесного ряда у Гоголя». «При этом не все семантич-кие связи разрываются: при сохранении основного пучка семантич. отношений один какой-н. признак получает свободу, делаясь от этого особенно активным. В результате образуются сдвиги». (Из наблюд-ий над структурами принципами раннего творч-ва Гоголя. — Уч. Зап. Тарт. ун-та, вып. 251. Тарту, 1970, 29).

Творчество Гоголя

Он учился в Нежинском Безбородском лицее, где игра комически стариков и старух на школьно-театре. С детства выдумщик, мистификатор и блестящий имитатор украинской народной речи. Его отец был «придворным» комедиографом богатого украинского магната Трощинского. Мать была красавица, пережила сына. В детстве отец сильно порол мальчика Гоголя за онанизм; искалечил его психически, сделал скрытным, лукавым, приучил к состоянию вечной вины.

В Нежинском лицее (сперва назывался «гимназией высших наук») преподавал чудесный немец, прививший Гоголю мечтательную любовь к сентиментально-сказочной Германии, самой поэтичной стране Европы.

Н. В. Гоголь — бастард позднеукраинского барокко (Котляревский и Нарежный) и немецкого предромантизма. Когда он появился в Петербурге и стал чиновником, он практически не владел русским языком, выражался вычурно, витиевато, с бесчисленными инверсиями и поэтизмами. Принцип барокко давно сформулирован на западе: «Цель искусства — удивлять». Гоголь, не владея русским яз., создал свой русский язык ad hoc, противоположный норме Пушкина.

Литературу Гоголь понимал через язык. 30 марта 1832 он писал своему другу А. С. Даниловскому:

«Любовь до брака — стихи языкова: они эффектны, огненны и с первого раза уже овладевают всеми чувствами. Но после брака любовь — это поэзия Пушкина: он не вдруг обхватит нас, но чем более вглядываешься в неё, тем она более открывается, развёртывается, и наконец превращается в величавый и обширный океан. . . » — «Ты, я думаю, уже прочел «Ивана Фёдоровича Шпоньку». Он до брака удивительно как похож на стихи Языкова, между тем как после брака делается совершенно поэзией Пушкина.»

Гоголь, восхищаясь народным языком, говорил: «. . . Что ни звук, то подарок; всё зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название ещё дороже самой вещи.»

Вот его языковые принципы: 1) примат звучания над смыслом; 2) примат слова над предметом.

Языковые установка Пушкина и Гоголя противоположны: цель Пушкина — изобразительность, риторика, язык — самооценочность.

Гоголь — экспрессионист. Всяда всё различие. В философском плане — рационализм Пушкина ↔ иррационализм Гоголя.

Пушкин предпочитает солнце (северянин!), Гоголь — луну. Для араба полная луна — высшая похвала женской красоте. В испанской нар. поэзии луна — символ смерти.

Гоголь — мелодист, ученик Жуковского. Пестрота и неправильность его языка: лексическая гетерогенность (украинизмы, поэтизмы, тюркизмы, социальная жаргонность) и перегруженный синтаксис.

Гоголь рисует словесные картины, арабески, узоры, мозаики. Длинные фразы с массой эпитетов, сравнений, метафор и гипербол (главный троп Гоголя). Орнаментальный стиль.

Он ищет экспрессивные оттенки звучания, в звуковой оболочке слов выкапывает особый смысл и обыгрывает его.

Экспрессия Гоголя порождает его антинормативность. Если Пушкин создал золотую норму русского языка, как явился Гоголь нарушать эту норму.

Начало начал Гоголя — юмор. Это и оценил в нём более всего Пушкин, смеясь сквозь слёзы грусти и умиления над «старосветскими помещиками».

Юмор Гоголя — троякий. Прежде всего это светлый лирический юмор украинского народа, как в «Старосветских помещиках», где изображены дедушка и бабушка Гоголя. Порою этот юмор может быть лукавым, а намёки — опасными («Шпонька», эротич. символика).

Героический юмор: «Ночь перед Рожд.», «Т. Бульба». И третья разновидность, что ранее обозначалось, как юмористический алогизм: «Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках. . . » Но в сюжете алогизм раскрывается как абсурдный юмор («Нос», «Мертвые души»). Алогизм самой жизни.

Итак, он сразу внёс в русскую лит-ру столь не достававший ей украинский юмор и романтическую сказку о своей золотой Родине — Украине.

Готический элемент в творч-ве Гоголя (напр., «Странная месть», «Вий»). Гуковский говорит об этой стороне Гоголя: «лирика ужаса». Она уже была у Жуковского.

Призыв Гоголя:

«Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

«Страшная месть» — единственная в русской лит-ре готическая повесть, в центре её демонический Колдун, предатель Бога, христианства, родины. Предательство его, как выясняется в эпилогической легенде, не индивидуально, а фатально, наследственно, оно есть завершение злодеяний проклятого Богом рода («Каинов род»). Приёмы страшной сказки.

«Тарас Бульба» сюжетно примыкает к «Страшной мести», но готический элемент полностью вытеснен гомерическим: это эпопея, казацкая «Илиада» (Сказался опыт «Энеиды» Котляровского). Предатель здесь не старый Колдун, а красавец-юноша, сын Тараса, и предатель из любви к полячке. Мотив самоубийства — из «Матео Фальконе» Мериме (русс. Перевод Жуковского). Ещё Белинский писал о «Тарасе»: «Если в наше время возможна историческая эпоха, то вот вам. . . » etc.

За «Тараса Бульбу» Гоголя в семье Аксаковых прозвали «русским Гомером».

Альтман: Гоголь и Гомер. «Русская лит.», 1963, № 1, с. 144.

Сюжеты Гоголя

Свой пэан Золотой Украине он творил, используя сюжеты сказок, суеверий, легенд, исторических песен и дум. Повести «Вечеров» фольклорны, причём это фольклор изображаемой среды и эпохи.

Но Гоголь и далее шёл тем же путём. «Старосветск. помещики» изображают XVIII век. Сентиментализм, для него типична идиллия. Это будет лит-рный жанр. А сюжет идиллии? Маленькая сказочка о серой кошечке.

Теперь современность, XIX век. Чиновники, провинц. дворяне, мещанство. Какая фольклорн форма типична для этой среды и эпохи? Мещанский анекдот. Фантазии у Гоголя хватало, но к этой среде, к этому материалу он не мог применить традиционную фабулистику — это было бы эстетич. ложно. У мещанства нет настоящего фольклора. Отсюда — анекдотизм «Шинели», «Ревизора», «М. душ» и т.д. Анекдот, факетия, шванк — всё это зародышевые формы новеллы. Гоголь применяет эпическое развитие новеллистических сюжетов. Сюжет и жанр противоборствуют. Жанр торжествует над сюжетом. В «Тарасе Бульбе» не видать «Матео Фальконе».

Это в «М. душах» выражение — скверный анекдот. Достоевский романтизирует эпiku Гоголя, обнажает трагич. начало его юмора. Трагикомедия Д-ого.

В ранних «украинских» повестях Гоголя экзотика национального быта потребовала развития предметной детализации; Гоголь сразу определился как мастер бытописи, став учителем для тех, кто хотел изображать конкретную, насущную действительность. В то же время экзотика была связана со сказочно-романтической фантастикой и народной демонологией. За этой демонологией до поры скрывался мистицизм Гоголя, прямо связывающий его с Жуковским.

В отличие от Жук-го, Гоголь не психологичен. Типы его часто кукольны, восходят к украинскому «вертепу» (народному кукольному театру), где запорожец, простоватый мужик, злая жинка и чёрт — постоянные персонажи. Кукольность персонажей Гоголя роднит его с Диккенсом!

«Миргород» — царство захолустной пошлости, дремучего украинского мещанства. Гоголь — страстный выслеживатель пошлости, т.е. фальшивой и наносной цивилизации, новейшего невежества, хамства, припомаженной дикости. Гоголь особенно зло рисует пошлость Петербурга.

У него тема Петербурга — форма подспудной критики военно-бюрократической империи. Задавшись целью демифологизировать блестящий Пушкинский П-бург, Гоголь нена-

роком создал противоположный полюс перербургского мифа, тем самым внося в него диалектику и динамику.

В петербургских повестях Гоголя — триумф иронии и гротеска. Его ирония — «это замаскированная усмешка, . . . восторг по форме и издевательство по существу» (С. Машинский). Так, прекрасную лужу среди города Миргорода Гоголь описал в манере «язвительного восхищения».

Фольклоризм Гоголя был довольно поверхностным (он делал ошибки), но зато Гоголь обладал гениальной мифологической интуицией.

Вольфганг Кайзер: «Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung».

Oldenburg-Hamburg, 1957. Ученый определяет гротеск как «игру с абсурдом» и «открытие демонического мира»: Гротеск Гоголя — доказательство того, что он не реалист. Так считает Кайзер. Бахтин разгромил его теорию гротеска.

Гротеск — это устрашающе уродливый комизм. В. В. Виноградов определил знаменитую повесть «Нос» как «эксперимент художественного издеательства».

Но важнее её — повесть «Шинель», романтически протест против овеществления чллка. Акакий Акакиевич — полудиот, ходячая машинка для переписывания бумаг, чиновник-автомат, винтик административной машины. «Построение» новой шинели сделал его члком. В тот же вечер на одном из пустырей Петербурга грабители сняли с него шинель, Ак. Акакиевич требует реституции собственной личности. Только в предсмертном бреду он поднимается до бунта. . .

А после его смерти следует фантастический анекдот: у Калинкина моста появился призрак чиновника, крадущий шинели (на деле, естест., банда разбойников). Когда призрак ограбил молодого генерала, тот «узнал» в нём чиновника, умершего по его вине. Генерал в ужасе помчался домой, и от страха всю ночь страдал поносом, о чём Гоголь сообщает посредством своих лукаво-извилистых эвфемизмов.

Изображение угрызений совести через понос — в этом весь Гоголь, беспощадная скрупулёзность к-рого в описания не боится натуралистического физиологизма (ср. народный юмор, украинские песни с элементами скатологии в письмах Гоголя). К этому ведет сам сюжет: он у Гоголя всегда анекдотичен.

Отношение Гоголя к маленькому члку — это «смех сквозь слезы», лирич. юмор. Но зачем вообще осмеивать маленького члка? Чтобы стать выше его: только с позиции превосходства возможна жалость к члку. Сильного мы не можем жалеть: робость или уважение противоположны жалости. А Гоголь хотел, чтобы читатели жалели бедняков (и самого Гоголя). Филантропическая позиция противоположна революционной.

Белинский приветствовал первые сборники гоголевских повестей и посвятил им статью «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), дерзко поставив молодого писателя (26 лет) на первое место в русской лит-ре, это при живом Пушкине.

«Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» (Белинск.: ПСС, Т. 1. С. 284).

Он же: «Верность натуре в творениях Гоголя вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности. . . Всякое лицо говорит и действует у него в сфере своего быта, своего характера и того обстоятельства, под влиянием которого оно находится».

Белинскому, однако, страшно не понравилась мистика «Портрета»; эту повесть она назвал «неудачно попыткой» г. Гоголя в фантастическом роде». Гоголь переделал «Портрет», но Бел. остался неумолим. Ему не понравилась романтическая критика капитализма в «Портрете». Белинский уже знал труды утопических социалистов и не принимал демонологического истолкования капитализма.

Гоголь вещает: «Антихрист уже родился в мир». Это капитализм. Через сюжет об одушевленном портрете (мотив из готического романа Мэтьюрина «Мельмот Скиталец», названного Пушкиным в предисловии к «Онегину» «гениальным творением») Гоголь связывает судьбу живописца Чарткова с общеевропейской легендой о договоре с чёртом, о продаже души дьяволу (Мельмот). Глаза покойного ростовщика на портрете глядели, словно «готовясь сожрать или высосать члка». Ба, да он еще и вампир!

Белинский хотел социологического анализа проблемы, а ему подсунули романическую чертовщину!

В сущности, именно Гоголь создал русский миф о демонизме капитала, столько роковой для истории России.

Зрелый Гоголь привил русской лит-ре метафизическую тоску, проповедь и пророчество: к Пушкина этого не было. Стихотворение «Пророк» было, но сам Пушкин не пытался прорицать, а Гоголь — очень даже.

Белинский считал «Ревизор» великим юмористическим творением, противопоставляя его сатирической комедии «Горе от ума» и отдавая пальму первенства Гоголю. Белинский прав!

Комедия «Ревизор» сочетает жестокий юмор петрушечного театра с россыпью анекдотов, к-рыми инкрустирован главный анекдот, построенный на ошибочном узнавании (qui pro quo, «кипроко»). Хлестаков — это Петрушка + сам Гоголь. Великий юморист гиперболизировал свою собств. черту — склонность прихвастнуть. Он придал Хлестакову и своё собств. гурманство в еде, и мн. др. Осмеял весь мир и себя в придачу. Перехваченное письмо Хлестакова — пародия на сатиру.

Другая его высокая комедия — «Женитьба», прямое предварение купеческих комедий А. Н. Островского. Купеческая невеста и сваха — типы из будущего Островского, а Подколёсин — это прототип Обломова.

В Подколёсине Гоголь объективировал собственную женобоязнь, к-рая обрекла его на холостяцкое одиночество. Очень чувствительный к женской красоте, он никогда не знал женщин. Опять же посмеялся над собой самим.

Комедия «Игроки» основана на мировом фольклорном сюжете «Обманутый обманщик». Для искусства Гоголя характерна крайняя объективизация члка, что противоположно пушкинскому лиризму. Также объективные типы удобны для дидактических целей.

Ибо Гоголь трактовал искусство как воспитание, что противоречило его природному экспрессионизму. Поэтому с годами Гоголь все более мистифицировал свою экспрессию, заволакивался в облаке величия.

Поздний христианский морализм Гоголя долженствовал служить воспитанию дворянства и перевоспитанию самого автора. Искусство заменялось «послушанием», превращалось в религиозное самонаказание.

Гоголь и театр XVIII века

Комедия Княжина «Несчастье от кареты». «Путешествие критика».

Капнист: «Ябеда». Обличение взяток ил правосудия. Это дальше продолжил Гоголь. Гимн взятке после Капииста ввёл Островский в «Доходное место».

«Игроки» князя Шаховского || «Игроки» Гоголя. И Хлестаков уже появился у Шаховского.

Бытовая конкретность обличительной комедии XVIII века.

«Женитьба» Гоголя создавалась в 1833–1842 с перерывами. Форма анекдота. Социально-бытовая комедия из купеческой жизни. Все персонажи наделены пороками, но не сознают их. Подколёсин лежит на диване и мечтает жениться (зерно Обломова). Его друг-ругатель (зерно Штольца). Агафья Тихоновна и её отец-купчина, предшественник купцов Островского. Сваха Фёкла. Претенденты, экзекутор Яичица, отставной моряк Жевакин.

«Ревизор» — внутренний и внешний конфликты соединены в трагическом парадоксе.

М. А. Булгаков, «Жизнь г-на де Мольера»:

«Финал этот замечателен. Когда мошенник Тартюф, он же Панюльф, уже торжествовал и разорил честных людей и когда, казалось, от него уже нет никакого спасения, все-таки спасение явилось, и, изошло оно от короля. Добродетельный

полицейский офицер, свалившийся как бог с неба, не только в самый нужный и последний момент схватывает злодея, но ещё и произносит внушительный монолог, из которого видно, что, пока существует король, честным людям бояться нечего и никакие мошенники не ускользнут от королевского взгляда. Слава полицейскому офицеру и слава королю! Без них я решительно не знаю, чем бы господин де Мольер развязал своего "Тартюфа". Равно как не знаю, чем бы, по прошествии лет ста семидесяти примерно, в далекой моей родине другой больной сатирик развязал бы свою довольно известную пьесу "Ревизор не прискочи вовремя из Санкт-Петербурга жандарм с конским хвостом на голове».

По мнению Белинского, в «Ревизоре» Гоголь «выразил идею отрицания жизни, идею призрачности».

«Городничий Гоголя — не карикатура, не комический фарс, не преувеличенная действительность и в то же время нисколько не дурак, но, по-своему, очень и очень умный члк, к-рый в своей сфере очень действителен, умеет взяться за дело — своровать и концы в воду схоронить, подсунуть взятку и задобрить опасного ему члка».

Единственным «честным, благородным лицом» своей комедии Гоголь назвал смех. Секрет в том, что Хлестаков — отчасти сам Гоголь; в комедии царит лирический юмор. — А Белинский натягивал социальное значение комедии и позже заявил: «писатель нашего времени вместе с людьми изображает и общество» («Русская лит-ра в 1843 году»).

Юрий Манн считает, что у зрелого Гоголя мало внешней (событийной) фантастичности. Зрелый Гоголь пришёл к «нефантастической фантастике, ушедшей в быт, в вещи, в поведение людей, в их способ мыслить и говорить». А до этого, по мнению Манна, фантастика Гоголя — это в основном фантастика зла (демонология).

По словам Белинского, для Городничего в «Ревизоре» «Петербург есть таинственная страна. . . , мир фантастический».

Гоголь изобрёл комизм вещей. Напр., в «Мертвых душах» часы Коробочки сначала шипят, как змеи, а потом бьют. Одушевлённость вещей странно соответствует опредмеченности людей. В тех же «М. душах» Чичиков замечает в окошке сбитенщика со своим самоваром, причём у продавца сбитня такое красное лицо, что издали казалось, будто в окне — два самовара, только один — с большой чёрной бородой.

Бородатый самовар! Превосходный образец его гротеска. В XX веке Сальвадор Дали ошеломил Нью-Йорк: приглашенный оформить витрину большого универмага, он выставил в ней ванну, отороченную мехом. Бредовые вещи Гоголя расположены между гротеском Гофмана и сюрреализмом С. Дали.

Молниевидные вспышки ошеломительных деталей придают описаниям Гоголя небывалую занимательность и комическую силу (напри., описание желтой гостиницы Чичикова, где в стенах торчали, как чернослив, тараканы). Работа Гоголя с предметной деталью — школа для писателей всего мира.

Из неск-ких частных деталей лепится незабываемый образ.

NB! Характерным принципом реализма Роман Якобсон и Дм. Чижевский считали принцип метонимии (часть вместо целого). С бытовой живописи Гоголя, социальной характерности его беспсихологических типов и с искусства детали начался реализм в России.

Но при этом он отбросит гротеск, мистику и эмоционально-взвинченную риторику Гоголя в пользу Пушкинского психологизма.

Исключит-ное значение для становления русского реализма имела поэма Гоголя «Мертвые души». Её внешняя форма — плутовской роман, а внутренняя — «гомерическая» эпопея (гомеровский элемент очень силён и в «Тарасе Бульбе»). Поразительны экзотика русского провинциального быта, фантастика пошлости, абсурдный юмор, ирония и гротеск.

Гоголь широко применяет бытовые детали для раскрытия характера (проекция характера на его обстановку). Он использует в комических целях канцелярский стиль, юмористически сгущает косноязычие бытовой речи («Повесть о капитане Копейкине»).

Национальный консерватизм и религиозная моралистика автора не снижают ценности «М. душ», а являются необходимыми элементами целого. Без этих знамениты авторских (лирических) отступлений с их дидактикой или прорицаниями поэма «М души» немыслима.

Плутовской роман — это путешествие, создающее серию встреч героя-плута с характерными персонажами. Эти помещики и являются воистину «мертвыми душами». Но эпопея — это величие, панорама истории, прославление народа как целого. Как же примирить столь вопиющие противоречия?

В идейном плане — через иррациональную веру в будущее России, к-рая мчится вперед, словно «птица-тройка».

В сюжетном плане — через образ Чичикова, единственного, кто изображён без гротеска: только он способен влюбиться, растеряться перед красотой юной девушки, а значит — не омертвел душою, способен к перерождению. Что и планировалось Гоголем.

«... озирать всю громаднонесущуюся жизнь сквозь видимый миру смех и незримые неведомые слезы».

(Гоголь)

Лиризм Гоголя всегда есть только жалость, скорбь, "незримые слезы сквозь видимый смех как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предше-

ствуя ему, но всегда за ним следуя. Это великая жалость к члку, так изображённому, скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе и, нарисовав так, хоть ею и любит, но её презирает, ненавидит.

(В. В. Розанов: Мысли о литературе. М., 1989. С. 173)

«Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких, юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все члчские движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдаёт назад и обратно. Могила милосерднее её, на могиле напишется: "Здесь погребён члк!— но ничего не прочитаешь в хладных бесчувственных чертах бесчеловечной старости!"»

(Гоголь: «Мертвые души»).

Необычайно многозначителен контраст скряги Плюшкина, несчастного, полубезумного накопителя, с динамическим Чичиковым, поэтом приобретателем.

От «М. душ» пойдут неск-ко ветвей преемственности: 1) «Записки охотника» Тургенева (мёртвые души помещиков ↔ живые души крестьян, к-рых у Гоголя не было); 2) «Обломов» Гончарова; 3) «Тюфяк» и «Тысяча душ» Писемского; 4) «Банкрот» — первая комедия Островского («купеческое М. души»).

Истоки Гоголя: барокко, готицизм, сентиментализм, Жуковский, Гофман, вплоть до Мериме. Центральный мотив «Тараса Бульбы» (казнь сына его отцом) взят из новеллы Мериме «Матео Фальконе», переложенной Жуковским. У Гоголя есть статья «Мериме». — Пушкина Гоголь внешне боготворил, прославлял, но оспаривал: его «История капитана Копейкина» — ироническая реплика «Дубровского».

Итоги Гоголя: Писемский, Гончаров, Островский, Герцен, Достоевский, Лесков, Зощенко, Пильняк и мн. др.

Реализм Гоголя уже чреват экспрессионизмом и сюрреализмом, поэтому Гоголь — кумир русского модерна (А. Белый, М. Зощенко, Вл. Набоков и др.).

Драма Гоголя — в крушении его пророческой миссии. Но проповедь и пророчество остались неотъемл. чертами русского реализма; Только Чехов отказался от них, а символисты — сплошные пророки (не моралисты!).

Очень ценны нек-рые наблюдения Алексея Ремизова, лучшего стилиста русского модерна: «Толстой, насупясь, говорил о Гоголе, что Марлинского и русского гофманиста Погорельского, автора «Черной курицы», «Лафёровой маковницы» и «Монастырки»: еще бы,

для его барского слуха какой лакейской звучала гоголевская уличная галантерея я французской суперфлю. Аристократ Катенин, друг Грибоедова, переводчик Корнеля и Расина, без содрогания не мог слышать имени Гоголя: «сально и тривиально!» А между тем вся русская лит-ра вышла из Гоголя и без «Мёртвых душ» не было бы «Войны и мира».

(Ремизов, «Огонь вещей». М., 1989. С. 92).

Себя, Андрея Белого и Горького А. Ремизов возводил к Мельникову-Печерскому:

«В лит-ре, как и Андрей Белый, оба мы приходим от Мельникова-Печерского, преданнейшего ученика Гоголя: ритм Андрея Белого — со страниц «Лесов» и «Гор», из «Лесов» и «Гор» — тема моей «Посолони». И это совсем другой исток и другие корни в нашей лит-ре, чуждые Чехову».

(«Огонь вещей», с. 465).

«Пушкину гоголевское показалось смешным, для нас загадка: что смешного в «Вечерах» и «Миргороде»? как остаётся загадкой: чем взяла современников мрачно-зубоскальная «Шинель»?

Гог. И сам поверил в смех и в слёзы — ведь этак и приличней и значительней!

Придёт срок и Гоголь осудит этот «ум». В «уме» — гордость, а надо смириться. И он задумал уйти под кров церкви. И ещё 2-я часть «М. душ».

Но и в церкви, и в земных праведниках (праведники «Живого дела», Констанжогло) — насадить сад на земле, разочаруется.

«Мало вижу добра в добре».

А последняя запись:

«Если не сделаетесь, как дети, не войдёте в царствие Божие».

(Там же. С. 61–62)

Мережковский безоговорочно зачисляет Чичикова в серо-мышинное чёртово воинство. Видимо, это ошибка: Чичиков — единственно живой среди мёртвых душ.

Розанов ненавидит Гоголя: весь Гоголь для него — это одни «словечки». Несмотря на всё чутьё Розанова, ему не хватало поэтической чуткости. Он назвал Гоголя стеклянным идиотом, помешавшемся на пустопорожном нигилистическом «мастерстве». Но после 1917 пришлось «идиотом» зачитываться, и в Розанове вспыхнуло небывало верное чутьё: он, наконец, признал в бездоннейшей пустоте правоту тоскующего гоголевского взгляда.

Творч-во Лермонтова

Гоголь после I тома «М. душ» написал в эмиграции второй, к-рый сжёг в Москве за 10 дней до смерти, и книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», вызвавшую скандал. Фактически для публики его худож. творчество прекратилось в 1841 году.

В этом самом году прервалось и творч-во Лермонтова. Гениальный юноша писал с детства; в 1835 его друзья, без уведомления автора, самовольно опубликовали его кавказскую поэму «Хаджи Абрек». Лермонтов приобрёл узкую известность в своём кругу. он был лейб-гусар, некрасивый, маленький и потому отчаянный, вечно жаждал первенства (комплекс неполноценности + гиперкомпенсация). Изобретал себе экзотическое происхождение: дескать, он потом испанского герцога Лермы. На самом деле, русский дворянский род Лермонтовых происходит от шотландца Лермонта, въехавшего в Россию при Алексее Михайловиче. . .

Лермонтов — крупнейший романтич. поэт России. Он учился писать через переложения и подражания любым поэтам (в основном романтическим), но сам подражателем не был:

Нет, я не Байрон, я другой,
Ещё неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

С одной стор., ещё В. В. Розанов проницат-но указал на целый ряд черт, типологически сближающих творч-во Лермонтова с творчеством Гоголя.

С др-й стор., прямым предшественником Лерм-ва явился Бестужев-Марлинский, мотивы и приёмы к-рого Лерм. Широко использовал в своей поэзии и прозе, но к-рого намного превзошёл.

Лермонтов идеологически связан с декабризмом. Он революционер без революции, декабрист после поражения; только в атмосфере поражения он вырос и самовоспитался, он не прожил 1812 года, породившего декабристское движение. Своё гордое одиночество он облёк в комплексе «последнего из могикан». Свою собственную среду он презирал, но с тёплым уважением относился к одним лишь разжалованным декабристам, встреченным им на Кавказе (ещё в первой ссылке). А. И. Одоевского называл «милый Саша».

Точно так же Лерм-в и поэтически связан с гражданской поэзией декабристов. Это их риторика составляет всю «грозовую» пафосную поэзию Лерм-ва; напротив, его мелодизм и психологизм — в основном от Жуковского (вплоть до наследования и развития трёхсложных размеров).

Перед Пушкиным Лерм-в преклонялся и volens-nevolens оспаривал его. Не пародировал, а переделывал его темы и мотивы. Это похоже на позицию Гоголя.

Лерм-ву принесло внезапную славу стихотв-ие «На смерть поэта», 1937, за к-рое он и был впервые сослан. В нём Пушкин заgrimирован под романтического юношу, под Ленского,

сведён к собственному персонажу. Пафос Лермонтова — мечь (начиная с эпиграфа: «Отмщение, сударь, отмщение!..»). Стихотворение уже кружило по Петербургу, когда Лерм-в приписал революционную концовку, угрожающую придворной знати:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов. . .
.....
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью,
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь.

Прогремев в момент смерти Пушкина, это стихотв-ие сделало Лерм-ва в глазах всей России «наследником», «преемником» Пушкина. По общей значимости это почти верно, но творческой ориентации — нет.

Ибо Лермонтов далёк от Пушкина и по языку, и по мирозерцанию, и по общей настроенности своей лиры. Это ясно видно во всех случаях, когда Лерм-в поднимает пушкинские темы. Возьмём хотя бы тему Петербурга.

Пролог к «М. всаднику» отдаёт нек-рой официальной, патриотической казёнщиной: «Красуйся, град Петров, и стой || Неколебимо, как Россия. . .» Но Пушкин дал и более задушевную, уютную зарисовку Петербурга:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит —
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой¹.

Для Пушкина ножка любимой женщины согревает каменные мостовые Петербурга.

Лерм., страстно любя женщин, в то же время презирал их (кажется, кроме одной-единственной Вареньки). Женская красота для него не согревает Петербурга, и Лерм-в описывает его высокомерным тоном дэнди:

Увы! как скучен этот город,
С своим туманом и водой!..
Куда ни взглянешь, красный ворот,
Как шиш, торчит перед тобой²!

¹Помета на полях: 4-стопн. хорей («Буря мглою небо кроет. . . »)

²Помета на полях: 4-стопный ямб

«Красн. ворот» — деталь полицейской формы. Энергичная и насмешливая строчка. Полиция как неизбежная деталь пейзажа. А у Пушкина — женская ножка и золотой локон.

Тема родины у Пушкина неотделима от русской истории; Пушкин гордится величием России, даже её гигантскими просторами, от Китая до Кремля, её бранно славой.

Лерм. всё это отвергает в своём гениально стихотв. «Родина»:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья. . .

Лермонтов любит русскую природу и воспринимает её сугубо лично субъективно, не рационально, передавая красоту России с щемящей грустью:

. . . Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Тут словно сами деревни дрожат. . .

Но далее он преодолевает эту грусть и приободряется:

. . . С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно.
А в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Изумителен скрытый, эмоциональный сюжет стихотворения, его музыка. Новое, неклассическое выражение любви к Родине.

Но, когда Лерм-ва вышвыривают из Петербурга, он бичует свою родину с яростной насмешкой:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

«Мундиры голубые» — жандармы. «Всеслышащие уши» — шпионы. Пушкин ещё не отразил (не успел?) того факта, что Николай I построил полицейское государство. Отвращением к режиму проникнута эта горько-презрительная инвектива «против России», невозможная у Пушкина.

Что Лерм-в любил Россию, лучше всего свидетельствуют не декларации, а его стихи. Народно-песенный стиль и фольклорность авторского образа в «Бородине», «Казачьей колыбельной», «Песни про купца Калашникова» греют русскую душу, выражают нравственные идеалы народа.

Совершенно затеряна в нашей науке проблема религиозности Лермонтова. «Когда волнуется желтеющая нива», «Ветка Пелестины», «Выхожу один я на дорогу» — шедевры русской религиозной лирики. В них выражена религиозная тоска, плач о недостижимости душевного блаженства. Отметим капризность религиозного чувства Лермонтова. Так, в стихотв-ии «Когда волнуется желтеющая нива», любовно описывая спокойную, летнюю красоту природы, поэт заключает:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Таким обр., поэт «видит Бога» только в хорошую погоду. Андрей Платонов неск-ко зло вышучивал «мировую скорбь» Лермонтова, отмечая её инфантильный характер: как дуту обиженный ребенок надулся на весь мир. И то сказать, Лерм. погиб в 26 лет.

Отнюдь не безбожник.

«Пророк» Пушкина — это романтич. самопонимание поэзии. Ср. Мицкевича ↔ Wieszcz.

Но у Лерм-ва «Пророк» будет непризнанным, презираемым. И логично, Лерм-в назовёт «осмеянным пророком» поэта-мстителя («Кинжал»).

А Некрасов на эту тему продолжит иронически:

А ты, поэт, любимец неба,
Глашатай истин вековых,
Не верь, что не имущий хлеба
Не стоит вещей слов твоих.

Главное во всём творч-ве Лермонтова — его метафизический бунт, его теомахия. Он не атеист, а богоборец. Конечно, это романтическая черта, как и апофеоз горой и свободной одиноким личностью¹.

За три дня свободы можно отдать всю жизнь — таков смысл кавказской поэмы «Мцыри». В ней есть и перекичка с западной поэзией, и с грузинской классикой: бой Мцыри с барсом восходит к одному из главных эпизодов «Витязя в тигриной шкуре». Русского перевода поэму Руставели тогда ещё не было, но Лерм. дружил с просвещёнными грузинскими аристократами и жаждал использовать подлинные кавказские сюжеты (ср. азербайджанскую сказку Лерм-ва «Ашик Кериб»). Сюжет поэму Руст. Он узнал в пересказе.

Владимир Набоков сказка о «Мцыри»: «Как это обычно бывает у Лермонтова, в поэме сочетаются невыносимые прозаизмы с прелестнейшими словесными миражами».

Главное дело всей жизни Лермонтова — это поэма «Демон» (8 редакций). Вершина русской романтич. поэзии. Истоки: Мильтон (образ Сатаны в «Потерянном рае»), Гёте (эпизод Маргариты и Фауста), де Виньи («Элоа»: любовь падшего ангела, ставшего прекрасной женщиной, к Сатане). Кавказские мотивы поэмы.

«Демон» — мифологизация личной судьбы поэта и вершина его теомании (богоборства). Лермонтов воспел муку демонизма, фатальное одиночество Демона. Даже сама искренняя его любовь убивает женщину (Тамара умирает от его поцелуя). «И проклял Демон побеждённый» — но душу Тамары ангелы уносят в рай: её Лерм. полностью оправдывает.

Таким обр., ему чужды атеизм и религиозный индеффеерентизм. Лермонтов активно недоволен Богом. Он пламенный протестант против Бога. Именно поэтому фресковые росписи неск-ких русских церквей изображали Лерм-ва горящим в аду. Атеисты такой «честь» не удостоивались.

Эмпирическая¹ версия демонизма — это Печорин. Тот же демон в мундире кавказского офицера. И так же фатально одинок, и так же приносит женщинам горе и страдания.

«Герой нашего времени» — аналитический роман, с тайной полемикой против «Евг. Онегина» (Онегин ↔ Печорин, ономастическая подсказка, замеченная современниками, напр., Белинским). Этот роман — пик романтического психологизма в русской лит-ре. Мотив предреши́нной дуэли заимствован из «Шагреневой кожи» Бальзака, вплоть до антуража (водяное общ-во, враждебное герою и желающее изгнать или убить его; впрочем, если он убьёт противника, результат получится тот же). «Герой нашего вр.» сохраняет многие черты романтизма: опущено прошлое Печорина (есть намеки на декабризм); сюжет «Бэлы» близок к сюжетам романтически поэмы; романтична стилистика «Тамани». По совпадающим мнениям Толстого и Чехова, «Тамань» — это лучшая русская новелла. Тургенев сделал из неё своего «Лейтенанта Ергунова».

Недобросовестное советское литературоведение объявило роман «Герой н. вр.» реалистическим произведением. Но в романе отличные бытовые наблюдения имеют частный харак-

¹ Помета другими чернилами: Мильтон, Гёте («Фауст»), А. де Виньи.

¹ Помета другими чернилами: бытовая

тер. Лермонтов высмеивает вульгарный характер имитаторов, чтобы превознести истинный демонизм одинокого и единственного героя.

Онегин склонялся к ногам Татьяны; Печорин превыше всех, женщины у его ног. Это не различие половых темпераментов двух поэтов, а различие мировоззрений. Лермонтов — крупнейший русский романтик. Но психологизм Лермонтова прямо повлиял на Льва Толстого.

О персонажах романа «Герой н. вр.» Достоевский сказал убийственно: «Люди из бумажки». Но в одной статье 60х тот же Д-ский с оттенком почтения говорит о «двух наших демонах» — Лермонтове и Гоголе.

Несомненно, Лерм-ву свойственен романтический эстетизм (самолюбование стиля). *Enfant gâté* русского романтизма, баловень читателей (им восхищалась императрица), но его ненавидел император Николай I). Дмитрий Мережковский объявил Лермонтова «предтечей Ницше».

Лермонтов и Гоголь знаменовали романтическое преодоление Пушкина, превращение его в исторический канон, тогда как до них он был живым фактором литр-ного процесса. «М. души» и «Герой н. времени», опубликованные почти одновременно, закрыли эру Пушкина.

Эпигоны пушкинской школы — все будут врагами реализма.

1830 начался «второй Пушкин».

1841/42 Гоголь и Лермонтов закрыли пушкинский период (романтическое преодоление Пушкина). Канонизация Пушкина означала его дистанцирование от живого процесса и была необходима для развития реализма. Последующее освоение Пушкина (Тург., Толстой, Дост.) станет свободным.

Пушкинская «школа гармонической точности» не вмещала в себя новую эпоху, и с 40-х годов лит-ра пошла по пути фактического отрицания пушкинской традиции, хотя чтит самого Пушкина как высшего идеолога, сформулировавшего легальную идеологию либерализма («певец империи и свободы»). Можно быть верноподданным, но призывать к отмене крепостного права.

Сороковые годы. Натуральная школа

40-е годы — время глубокой реакции в России. Третье отделение. Николаевский протекционизм и подготовка раздела Турции, к-рую Ник. I назвал «больным члком на Босфоре». — Реакция и в Европе: Луи-Филипп, Виктория, Меттерних. Но это золотые годы европейской лит-ры: Генрих Гейне, Бальзак, Диккенс.

Распад школы Гегеля. Становление Маркса. Фейербах и его материализм. Во Франции «огюстконтизм» — первая стадия позитивизма, созданного Огюстом Контом. Жоржзандизм. Популярность социальных утопий, появление эмансипированных женщин и «свободной любви» (Шопен и Ж. Санд, Лист и графиня д'Агу).

В России набирает силы либерализм (Станкевич, Грановский). Революция не актуальна, однако бодрая вера в будущее не чужда молодым либералам. Алексей Плещеев, «Тиртей 40-х годов», создаёт гимн либералов — «Вперёд, без страха и сомненья...»

Декабристы в Сибири, Гоголь в Италии, Лермонтов убит, Бакунин уже эмигрировал. На смену характерам пришли таланты. Какой-то кирасирский офицер пишет простую, прелестную лирику: Афанасий Фет. Но его быстро заглушает растущий успех рыдальческой и гражданственной поэзии Некрасова. Баратынский умер в 1844 году.

Русские либералы-идеалисты были поклонниками западной цивилизации, парламентаризма, свободы личности; в филологии — в основном гегельянцы. Позже Некрасов иронически писал:

... Воплощённой укоризною
Ты стоял перед отчизною,
Либерал-идеалист!

Их первая цель — отмена крепостного права. Их главных худож. выразителей с конца 40-х годов стал Тургенев. Среди многочисленных талантов выделялись тогда два великих ума — Белинский и Герцен.

Виссарион Белинский (1811–1848) — величайший критик в истории русской лит-ры и пока единственный такого масштаба.

Прошел сложную эволюцию, к-рую доселе трактуют лишь политико-философски (его гегельянский период — «примирение с действительностью»). На деле же главное в его эволюции — это три этапа: романтизм (романтический революционизм) — кризис романтизма — реализм.

То, что молодой Белинский — романтик, это доказать легко: восхищался Шиллером и Байроном, из южных поэм Пушкина предпочитал «Бахчисарайский фонтан», преклонялся перед Жорж Санд и перед искусством самородного романтического трагика, любимца москвы — Мочалова. Романтизировал Франц. революцию и даже якобинский террор. В 1835 провозгласил Гоголя «Главой литературы, главою поэтов». Прозу Пушкина недооценивал.

Характерную черту «новейшей идеальной поэзии» Бел. Видел в «схватывании» идеальных сторон действительности. Содержание романтических произведений, по его словам, «составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного члчства».

По его мнению, передовая романтич. поэзия обнаруживает «уклончивость от всего мелочного и житейского», её привлекают люди высоких мыслей и сильных чувств, занятые не будничными делами, а «проблемами века».

Любвиобильную Жорж Санд он называет «Иоанной д'Арк нашего времени», «звездой спасения и пророчицей великого будущего».

Кризис романтизма у Белинского вызвал и его философскую капитуляцию перед режимом, оправданную его плохо переваренным гегельянством: «примирение с действительностью», 1838–1840.

«Не заметив» у Гегеля идеи негации (отрицания), Бел соглашается принять действительность, т. е. политическую реакцию. В этот период он обращается к Гёте и вообще к немцам, отвергает французов и социализм. Наиболее интересная его статья кризисного периода — это сравнение «Горя от ума» с «Ревизором».

Комедия Грибоедова талантлива, но это сатира, **а значит**, не искусство. «Ревизор» гениален, Гоголь — великий юморист, отнюдь не сатирик.

В 1839 Белинский переехал из Москвы в СПб для работы в «Отеч. записках» Краевского. Здесь он возобновляет знакомство с Лермонтовым (неудачно начатое в Пятигорске 1833) и предрекает ему великое будущее. Хвалит «Героя н. времени». Белинского отрезвил едкий скептицизм Лермонтова. Конец «гегельянского периода» (1841?) совпал с появлением «Сущности» Фейербаха. Эта книга сильно повлияла на Белинского, но Гоголь и Лерм. — сильнее.

В Петербурге вокруг Бел-го складывается натуральная школа — сперва кружок при «Отеч. записках», оппозиционный к николаевскому романтизму с его фальсификацией русской действительности и истории. Это были ученики Гоголя, но без мистики и Гротеска. Писатели мелкобуржуазные: Бутков, Гребёнка, И. И. Панаев. . .

Потом в этой шухере выделились Тургенев, Некрасов и Григорович, последний привёл своего приятеля Достоевского с «Бедн. людьми», примкнули Гончаров и Писемский; параллельным курсом шел Герцен, а в Москве откликнулся А. Н. Островский с «Банкротом», в котором Гоголь сразу увидел продолжение своей манеры. То было ядро русского реализма.

В. В. Виноградов назвал его раннюю стадию «сентиментальным натурализмом». Термин «реализм» возник во Франции в конце 40-х годов и не сразу привился. Но Белинский стал антиромантиком — так что даже обругал рассказ Э. По «Золотой жук» (о находке пиратского клада): дескать, такие рассказы воспитывают в юношестве алчность! — Он требовал правдивого изображения современной действительности, хотя термина «реализм» не знал.

Коронный жанр натуральной школы — физиологический очерк, заимствованный у французов (Жюль Жанси, Бальзак). Русский реализм начинался под французским влиянием. В физиол. очерках разрабатывалась культура описания социального быта, необходимая для реализма¹. Затем на первый план начала выдвигаться бытовая повесть.

По Бел-му, искусство несёт в себе национальное и общечеловеческое содержание, а каждое отдельное произведение есть малая копия мира, исполненная обобщающего, символич. Смысла. Именно от Бел-го идет специфически русская традиция рассмотрения литературы не как конгломерата личных творений, а как единого целого. В борьбе против романтического эскапизма Бел. Во многом способствовал укреплению реалистических традиций.

¹Сноска Назирова: Для физиологич. очерка характерны предметность, точность и последовательность описаний.

Очень важное место в его системе занято представление о худож. произв-ии как некоем живом организме, земном воплощении духовного начала: концепция восходит к теориям Платона, Аристотеля и особенно Плотина, у к-рого произв-ие иск-ва наделялось не только «телом», как того требовал Платон, но и «душой».

В России эта концепция (под влиян. нем. романтизма) стала утверждаться в 20-х годах XIX века, но наиболее полно воплотилась в эстетич. взглядах Гоголя. Его мысль о том, что в худ. произв-ии низкая действительность возводится в «перл создания», т.е. освещается светом глубоко духовности, нашла отклик у мн. русских писателей, включая Толстого и Дост-го. У Белинского, к-рый также испытал влияние Гоголя, представл. о произв-ии как о живом организме реализуется в центральном для его эстетики понятии «художественный образ». Именно в худож. образе достигается плотинское слияние высокой духовности с жизненным материалом. Идея становится конкретной, форма превращается в зеркало жизни.

Идейно-художественное содержание

Гегель в «Лекциях по эстетике» показал, что не только форма, но и содержание художественно, ибо оно способно порождать образы. Белинский развил учение Гегеля о художественном пафосе. Объективное — познавательная ценность, субъективное — эмоциональная оценка. Белинский указал, что что худож. пафос — это единство объективного и субъективного; он связал пафос с талантом, порождаемым эпохой.

В конце жизни Бел. впал в ошибку. антидиалектического характера: он объявил, что специфика искусства заключается только в образной форме, а содержание искусства едино с наукой. Это сводило значение искусства к иллюстрации взамен творения собственного мира.

Атеизм Белинского, к-рый так мучил Достоевского, сочетался с навыками идеалистического мышления.

С 1841 он писал годовые обзоры. Два последних, особенно «Взгляд на русскую лит-ру 1847 года», стали своего рода программой «Современника». Стержень этого последнего обзора — защита натуральной школы. И теоретически, и на примерах Бел-ий доказывает, что только натур. школа отвечает духу времени (гегелевскому *Zeitgeist*). Понятие «натур. школа» здесь расширяется на весь ранний реализм, происходящий от Гоголя (Герцен. Гонч., Тург., Дост., Некрасов).

Параллельно кружку Белинского в СПб, в Москве развивалась противоположная группировка: там наследие Гоголя оспорили у натуралистов его настоящие друзья — славянофилы. Если натуральн. школа развивала социальную критику крепостничества и бытовую достоверность (отсюда реализм), то славянофилы — национально-религиозную и моралистическую тенденцию гоголевского романтизма.

Московские Любомудры отчасти слились со славянофильством, отчасти ему сочувствовали. Патриархом славянофилов считался выходец из крепостных проф. Погодин, в доме

к-рого подолгу живал Гоголь (однако его страшно тяготило стремление Погодина руководить его творч-вом). Ведущие славянофилы — С. Т. Аксаков, Иван Киреевский (умнейший из них, серьезный критик западной цивилизации), Хомяков, затем Самарин и др. Идеализация допетровской Руси, патриархальность.

Белинский вёл борьбу против славянофилов за Гоголя, и в конечном счёте потерпел поражение. Вечным памятником его досады и гнева стало знаменитое письмо Белинского к Гоголю (1847) — фактически памфлет против самодержавно-бюрократической системы Николая I и казённой, порабощённой церкви. Заодно бешеное поношение Гоголя.

Гоголь, перестав быть художником, полностью отдался славянофилам. Они усвоили его проповедь и пророчество, но у них не было художников: камерные произведения С. Т. Аксакова, убогие повести Погодина, позже Ап. Григорьев и Ал. Толстой. Сильным поэтом был Языков, в конце жизни ярый славянофил, но он уже умирал от сифилиса.

В основном славянофильство — это специфически русская школа национально-романтической философии и критики. Секрет её в том, что она базируется на философии Шеллинга и Гегеля, равно как её культ русской общины — на социологии Хакстхаузена. Несмотря на добавку восточной патетики, всё равно это русская форма немецкого идеализма. А либеральных демократов обругали «западниками».

Славянофилы утверждали, что творч-во писателей «натуральной школы» чуждо русскому национальному характеру, что это направление возникло исключительно под влиянием европейских образцов и обречено на быстрое исчезновение. Факты опровергли эту точку зрения.

Поздний Белинский признавал относительную ценность буржуазной цивилизации, её превосходство над Россией, необходимость буржуазного развития России.

«Белинский последних лет накладывает вето даже на социалистическую критику буржуазного общества и выступает против «Писем из Франции» Герцена, обличавших торжествующих лавочников. Практически, в условиях 40-х годов в России, герценовская критика Запада только могла запутать, отвлечь, родить славянофильскую мысль о примирении с отсталостью русских обществ-х отношений; и в самом деле, Герцен не избежал идеализации общины и полупримирения со славянофильством» (С. Г. Померанц).

В конце жизни Бел. возлагал надежды на промышленное развитие России и был либеральным демократом. Характерна его апелляция к идеям первоначального христианства как к основе нравственного будущего.

Употребляя слово «романтик» в презрительном смысле, он сам оставался романтиком прогресса, свободы и гуманизма. Третье отделение следило за ним. Он умер от чахотки.

«Белинский, симпатичный неуч, любивший лилии и олеандры, украшавший своё окно кактусами, как Эмма Бовари, умер с речью к русскому народу на устах» (Владимир Набоков).

Он был похоронен на Волковском кладбище СПб.

Тезис Белинского об органической целостности лит-ры как выразительницы национального духа был воспринят представителями всех направлений русской лит-ры и критики. Его правомерность признавали и реалисты, и символисты (русские!).

Утверждавшийся Белинским принцип историзма искусства также оказал значит. влияние на развитие русской эстетич. мысли. Русские писатели от Д-ого до Горького стремились не только отобразить настоящее, но и прозреть будущее. Только Чехов решит-но отказался от пророчества.

Единственная группа русских критиков, порвавших с эстетической системой Белинского — это формалисты XX века. Органическому подходу к лит-ре они противопоставили взгляд на худож. произведение как на совокупность приёмов и мотивов, организованных по определённым схемам. Они разрушали понятие худож. образа, доказывая его «сделанность».

Белинский слишком прямолинейно толковал гегелевский тезис об отражении «духа времени», основных проблем общественной жизни в искусстве. Эстетика Белинского уделял больше внимания идейной стороне худож. произв-ния, нежели его форме, и только замечательный вкус критика и подлинная любовь к искусству компенсировали чрезмерный интерес его к таким аспектам литературы, к-рые лежат вне эстетических критериев.

Его тенденция к политизации критики будет доведена до предела революционными демократами 60-х годов. Тенденция эта обусловлена растущим социальным напряжением в России и борьбой за реформы. Отсутствие свободной политической мысли в России, младенчество своей философии и социологии частично возмещались 1) социально-политической ангажированностью русской лит-ры и 2) её глубокой философской проблематикой. Лит-ра XIX в. в России несла дополнит-ное бремя, была «более, чем литературой». — «Поэт в Росси больше, чем поэт.»

С этим связаны и перемены в русской классич. реализме, и его внутренняя конфликтность.

Самым ненавистным «западником» был главный демократ из всех прогрессистов, самый яркий полемист и насмешники — А. И. Герцен (1812–1870), по матери немец. Этим его в стихах попрекал Языков.

Герцен, поклонник якобинцев и декабристов, в молодые годы записал в дневнике: «... Будущее России необъятно, — о, я верую в её прогрессивность.» Он любил Россию за её «молодые силы» и способность в будущем войти в европейский концерт. Русскую азиатчину он ненавидел. Друг Бакунина, Белинского, Тургенева. Москвич, питомец Моск. ун-та, блестящий популяризатор передовых научно-философских идей. С этого и началось его писательство.

Стиль Герцена характеризуется энергией и свободой, выразительной неправильностью, лексической пестротой и метафоричностью. Прямое следование Гоголю.

Из его рассказов и повестей выделился случайно сложившийся роман из двух повестей «Кто виноват?»

I часть этого романа (1841) многим обязана «Миргороду» и «М. душам»; приёмы ситуационного комизма Герцена, вроде *qui pro quo* близорукого Круциферского с мадам Негровой, и вся фабула I части перекликаются с «Сорочкинской ярмаркой». Бросается в глаза и сходство дебелой и страдострастной Негровой с гоголевской Хиврей: один и тот же тип распутной мачехи, ненавидящей падчерицу и нагло обманывающей мужа. Герцен дополнил этот тип чертами жены Пентефрия из библейской легенды: попытка соблазнить молодого члка и месть за его отказ в форме клеветы на него же. Иронический хэпиэнд I части.

Только во II части появляется подлинный герой романа — Владимир Бельтов, аттестующий себя «беспольным члком».

Это блестяще образованный дворянин, разочарованный романтик, сравнивающий свою ситуацию то с побеждённым Наполеоном, то с бунтующими лионскими ткачами. Он влюбляется в Любоньку Круциферскую, а она — в него. Однако д-р Крупов сурово корит Бельтова — дескать губите семейное счастье. И вдруг Бельтов отвечает, что и сам уже решил уехать, чемоданы его уложены.

Итак, Бельтов скитается по Европе, Любонька чахнет от тоски по нему. Круциферский спивается, медленно погибая. Верность традиционной морали сделала несчастными всех. Так Герцен оспорил финал «Евг. Онегина» и стоицизм Татьяны.

Герцен — не художник, а пропагандист. Он был слишком умён, он исходил из предзаданных тезисов. Его фабула — искусно развитые философские схемы. Зато он был художником в своих социально-философских памфлетах и в своих знаменитых мемуарах («Былое и думы», начата в 1852, публиковалась в 1861–1867, в Россию проникла нелегально, но получила большое распространение).

Неправильный, живой, многоцветный язык, остроумно-экспрессивный стиль. Возмутительные словесные вольности («искандеризмы»), напр.: «Попадья была непроходимо глупа». Ирония, юмор, сарказм. Герцен, напр., писал:

«Из манеры славянофилов видно, что если бы материальная власть была их, то нам бы пришлось париться где-нибудь на Лобном месте».

Для Герцена и смысл его политич. деят-сти, и высшая поэзия есть свобода мысли, а она выражается в свободе языка. В эмиграции его близкими друзьями были Прудон, Кошут, Мадзини, Ворцель, Гарибальди и др-ие деятели европейской «левой», но Герцен язвительно критиковал Карла Маркса и его группу в I Интернационале («серая шайка марксидов»), а в конце жизни и своего друга Бакунина. Он поддержал польское восстание 1863/64, проиграв на этом свою популярность в России, и печатно отшлёпал Тургенева за малодушие.

Герцен основал вольное русское слово за границей, в частности «Колокол». Разочарованный крахом буржуазного республиканизма, он создал теорию «русского социализма», он же «общинный социализм», соединив западный утопизм со славянофильским культом русской поземельной общины.

1867-м годом завершаются небывалые политич. мемуары Герцена и его издание «Колокола». Герцен измучен. Падение его успеха, личная драма — всё старило его. Умер от крупы в 1870.

В его утопии Ленин не увидел «ни грамма социализма». Впрочем, Ленин это прощал и любил Герцена, тогда как Маркс в грош его не ставил и отзывался только издевательски.

«Однако справедливость требует сказать, что, при всех колебания Герцена между демократизмом и либерализмом, демократ всё же брал в нем верх.» (Ленин).

Герцен — родоначальник русских народников. Но он же — святой патрон русского либерализма. В лит-ре принадлежит, несомненно, к московской, гоголевской школе.

История Любоньки — это обличение крепостнического быта. Тридцатые годы XIX века ознаменовались в Западной Европе первой волной борьбы за равноправие женщины и расцветом творчества Жорж Санд. Эти явления и это творчество сразу же нашли сочувственный отклик в передовых кругах русского общества, для к-рого, в связи с его отсталой крепостнической системой и средневековой моралью, мало затронутой поверхностной и лицемерной «европеизацией, проблема женского равноправия стояла еще острее, чем на Западе. Возникает «русский жоржзандизм» — одна из характерных черт русского либерально-демократического движения 40-х годов. Живым воплощением это направления стала писательница Авдотья Панаева, прозванная «русским Жорж Зандом», а одним из главных представителей направления — сам Белинский¹. Для «русского жоржзандизма» характерна тесная связь борьбы против самодержавно-крепостнической системы и служившей этой системе официальной церкви.

У Гоголя фабула об избавлении девушки («Сорочинская ярмарка») имела мечтательно-политический характер. К началу 40-х годов она приобрела злободневное общественное звучание. Началась большая жизнь этой фабулы в русской литературе — в основном в творчестве писателей «гоголевской школы».

Любопытную позицию занял в этом вопросе молодой А. В. Дружинин. В «Полиньке Сакс» (1847), к-рую одобрил Белинский и восторженно приняли читатели, Дружинин прямо черпал из романа Жорж Санд «Жак». Это сразу отметила критика, и сам автор назвал Сакса «вторым Жаком».

Герцен — романтик в реализме. Отсюда его чувство кровной связи со славянофилами, отсюда его ненависть к Гончарову, отсюда же и невольная тяга Достоевского к Герцену (несмотря на прямую политич. вражду). Метафоризм Герцена для реалистов был бы невозможен.

Николая I он называл «взлызистая медуза с усами» и осмелял его манеру взглядом цепенить окружающих («Былое и думы»).

¹Сноска Назирова: О начале «русского жоржзандизма» см.: Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество (1842–1848). М., 1967, с. 35–67

Годы блестящих дебютов

В 40-е годы под эгидой Белинского в лит-ру вступают несколько молодых писателей, к-рые составят славу XIX века.

Молодой поэт Иван Тургенев, начав писать прозу, создаёт умную психологич. повесть «Андрей Колосов» (1844). В 1847 в некрасовском «Современнике» появляется его рассказ «Хорь и Калинич», начало «Записок охотника».

Поэт Николай Некрасов специализируется на страданиях бедняков, дерзает в стихах вскрывать язвы общества, в частности, проституцию.

Дебютирует «Бедными людьми» Федор Достоевский, однако вскоре он порывает с натуральной школой.

Лёгкую и недолгую популярность приобретает богатый вивёр Иван Панаев; его красавица-жена вскоре перейдёт к более перспективному Некрасову.

Первым писателем, изобразившим русских мужиков, оказался Дмитрий Григорович: его повести «Деревня» (1846) и знаменитый «Антон-горемыка» (1847) внушают негодование против крепостного права и мысль о необходимости его уничтожения.

Алексей Писемский, из обедневшего дворянского рода, в 1844 окончил математическое отделение Моск-го унив-тета. В 1846 написал в духе натуральной школы свой первый роман «Боярщина», но публикация его затянется до 1858. В 1848 Писемский дебютировал в лит-ре с рассказом «Нина».

В 1847 Иван Гончаров дебютировал романом «Обыкновенная история»: это русская версия «Утраченных иллюзий» Бальзака, весьма популярного в России. Правда, «Обыкн. история» далека от бальзаковского драматизма, она мягче и чуточку печальнее. Крупный успех.

Появляются первые повести Мих. Салтыкова (тогда ещё не Щедрин). Уже вторая повесть вызвала его арест с последующей ссылкой в Вятку.

Без лишней помпы, без треска победил реализм. Интерес публики перешёл к когорте Белинского. Им самим были развенчаны бенедиктовщина и марлинизм. Провалилась светская повесть. В 1844–1848 в русской лит-ре утвердился бытовой и социальный реализм. Как это произошло?

Русский реализм вырос из романтизма. Знаменем натуральной школы был Гоголь. Позже Достоевскому приписывалось признание: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Но реалистическая культура бытописания шлифовалась в физиологич. очерках, вроде «Петербургских шарманщиков».

Прямое влияние французов, у к-рых «неистовая школа» и физиология породили бальзасизм. Тайным крёстным отцом Гончарова, Писемского и Достоевского был Бальзак.

Тургенев более тяготел к Пушкину и Стендалю. Его вечные ориентиры — это «Евг. Онегин» и «Ванина Ванини». Его стиль чище, изящнее гоголевского. — в гоголевском направлении Тург. был пришельцем извне.

Ибо русский реализм сначала назывался гоголевским направлением.

Два разл. события — причины перелома в лит-ре

1) В 1848 произошла Февральская революция во Франции. Король Луи-Филипп бежал. Царь Ник. I, получив депешу из Парижа, вошёл на придворный бал и сказал гвардейским офицерам: «Седлайте коней, господа! Во Франции республика».

Всю жизнь он завидовал старшему брату и мечтал взять Париж. Однако бредовая идея русской интервенции вскоре разоблачила свою химеричность. Революция 48-го года вскоре охватила пол-Европы; Г. Гейне назвал её «Весной Народов». — В России началась крайняя реакция, полицейская лихорадка, цензурный террор. Запрещались самые невинные романы, если они были переводными с французского.

Что же печаталось в журналах? «Современник» продолжает публикацию «Записок охотника» (1847–1851) и пикареск Некрасова и Панаевой «Три страны света».

Василий Петрович Боткин (1812–1869) публикует в 1847–1849 свои известные «Письма из Испании».

2) + В том же 1848 умер от чахотки В. Г. Белинский. После его смерти натуральная школа быстро распалась. Герцен эмигрировал двумя годами раньше, Тургенев блуждал по Европе, прикованный к Полине Виардо; Салтыков был сослан в Вятку; Достоевский отошёл от школы, рассорился со всеми, а в апреле 1849 был арестован на дому петрашевцев и надолго выпал из лит-ры. — Первый кризис роста в реализме¹.

После первого, большого успеха реализма произошло два контрнаступления на него: 1) со стороны петербургских западников; 2) со стороны славянофилов.

В СПб оформилась под знаменем Пушкина оппозиция гоголевскому (социально-критическому) направлению — группа «эстетической критики». Она считала гоголевское направление «низменным», «грязным», словом — антиэстетичным; провозглашала лозунг «искусства для искусства» (самоцельность худож. творчества). Собственно, теории эту выдвинул во Франции поздний романтик Теофиль Готье, поэт, романист, эстет: «Всю жизнь меня интересовала лишь форма флакона и никогда — его содержимое». Эта теория выразила негативную реакцию художников на буржуазный утилитаризм. Но в России такого не было. Зато был царский заказ и казённая пропаганда.

Русская «эстетическая критика» одновременно выступала против казённости и против неофициального диктата прогрессистов. Глашатами чистого искусства стали Дружинин, Боткин и Анненков.

Главная фигура — Александр Васильевич Дружинин (1824–1864), писатель и критик, заядлый англоман. Он, действит-но, хорошо знал и пропагандировал англ. лит-ру. Повести самого Дружинина бесцветны. Известность ему принесла повесть «Полинька Сакс» (1847), к-рую одобрил Белинский и восторженно приняли читатели. В ней Дружинин отстаивал права и достоинство женщины. При этом он прямо черпал из романа Жорж Санд «Жак». Это сразу отметила критика, и сам автор назвал Сакса «вторым Жаком».

¹Помета на полях к подчеркнутому: **NB!**

Но жоржзандизм Дружинина слегка компрометируется его эротоманией. Он трудолюбиво воспитывал петербургских гризеток в духе «свободной любви» и устраивал с ними «афинские ночи» (напр., рождественскую ёлку в бане). Этот учёный, проницательный критик был снобом и весьма неглубоким умом. Тургенев заметил в нем натуру русского барина и отметил в известной эпиграмме:

Дружинин корчит европейца,
Но ошибается, чуждак:
Он труп российского гвардейца,
Одетый в английский пиджак.

В. П. Боткин, писатель-западник из культурной купеческой династии, в молодости был членом кружка Станкевича, другом Белинского и Герцена. Он естественно пришёл к «чистому искусству» из любви к комфорту.

Третьим представителем эстетич. критики был Павел Васильевич Анненков (1813–1887). Заслуга и группы — четкое ограничение пушкинского и гоголевского направлений. Они во имя Пушкина, как родоначальника «чистого искусства», отвергали реализм. Уже в 50-е годы против «чистого иск-ва» выступили Чернышевской и Добролюбов.

subsection*Важный лит-рный эпизод

Гоголь вернулся из-за границы и поселился в Москве, когда молодой Островский читал в гостиных свою первую комедию «Банкрот». На одно из чтений Гоголь пришёл, но опоздал и всё чтение простоял у дверей, чтобы не мешать. Он отметил зависимость «Банкрота» от своего собственного творчества. Писемский назвал первую комедию Островского «купеческие Мертвые души».

Славянофильство было национально-романтич. движением, к-рое незаконно присвоило Гоголя, а потом временно завладело Островским. Столицей славянофильства была Москва (оппозиция петербургской бюрократии и демократии). Славянофильское наступление на реализм, к-рое подчёркивало непатриотичность последнего, имело доносительский характер. — На время обозначился водораздел: либеральные демократы — это реалисты, патриоты — это романтики. Борьба доходила до иррациональной злобы и клеветы.

Особое место заняла молодая редакция «Москвитянина» (1850–1854), к-рую возглавлял фактически Апполон Григорьев и в к-рую входил Островский.

Глашатаями славянофильства в поэзии были Тютчев и Хомяков. Победы при Синопе и у деревни Баш-кадыклар вызвали патриотическое завывание. С началом крымской кампании оно смолкло.

Ловушка деспотизма

Начиная с середины 40-х годов Николай I готовил раздел Турции и захват Проливов, ошибочно полагая, что Англия ему не воспрепятствует, а Франция, если и захочет, то не сможет помешать. В 1849 интервенция России подавила венгерскую революцию и тем самым спасла Австрию; в последующие годы царь усиленно поддерживал Австрию против Пруссии и сильно надеялся на благодарность молодого императора Франца-Иосифа. Сильно дезориентированный угодливыми донесениями своих дипломатов из Парижа и Лондона, царь вёл дело к войне.

Идеи панславизма начали приобретать реальные очертания. В начале 50-х годов антитурецкая панславянская пропаганда достигла наивысшего подъема. Самоуверенность воинственного царя была безосновательной: Пальмерстон и Наполеон III быстро сумели сговориться против него. Но царь не понимал угрозы с Запада. Его послы докладывали ему только то, что было угодно воинственному Николаю. Сказать ему неприятную правду, предостеречь его — значило бы потерять карьеру. Но царь шёл к войне с завязанными глазами.

Ник. I был чистейший захватчик. Но предстоящей войне постарались придать священный, религиозный смысл. Предлогом конфликта послужил спор о ключах к Вифлиемскому храму в Палестине (тогда — провинция Турции). Славянофилы провозглашали святое право России освободить от турок Константинополь и заменить полумесяц на Святой Софии прежним золотым крестом. «Крест на Святой Софии» стал постоянным припевом славянофильской пропаганды.

Славянофилы, бывшие всегда на подозрении у царя, оказались его главными идейными союзниками, что разоблачило имперский, высокочерствый характер их патриотизма.

1850–1853 были пиком активности славянофилов. В своих стихах и статьях они славили будущую войну, словно исполнение Божественной миссии. Массовый, вульгарный национализм просто настраивал Россию на захватский лад: сколько уже били турок — ну так ещё раз побьём!

Намеренно взвинтив напряжённость в отношениях с Турцией, царь двинул сильную армию и без объявления войны оккупировал Молдавию и Валахию. Он был страшно удивлён резкой реакцией Англии и Франции, но ещё более — «предательством Австрии». Державы сплотились против него.

В ноябре 1853 Нахимов уничтожил в Синопской бухте эскадру Осман-паши. В ответ Англия и Франция ввели в Чёрное море соединённый флот и начали войну на стороне Турции. Во Франции её называют Восточной войной, в России и Англии — Крымской войной.

Она сразу выявила военно-техническую отсталость России и общую неготовность к борьбе против промышленных стран Запада. Самонадеянная пропаганда лопнула, как мыльный пузырь.

Сразу переменялись настроения! Фёдор Иванович Тютчев, ещё недавно призывавший Николая I стать «всеславянским царём», уже в 1854 запел иные песни. Печалился о страшных русских потерях. В Крыму. — Вскоре публика начала опасаться, что царь — дурак.

Простой народ не мог понять, почему боевой флот был затоплен у входа в гавань Севастополя. Эти пугающие слухи позже отразил стихами Некрасов:

Царь дурит — народу горяшко,
Точит русскую казну,
Красит кровью Чёрно морюшко,
Корабли валит ко дну. . .

В 1854 рухнул культ Николая I. В начале 1855 он внезапно умер (до сего дня сохраняется подозрение о самоубийстве). Перед смертью он сказал своему сыну Александру: «Сдаю тебе команду, но не в полном порядке».

Литературная ситуация 1850 – 1853 годов

Победа реализма подкралась незаметно. Выцвели и забились Загоскин, Лажечников, Марлинский; некогда грозные Греч и Булгарин были покрыты всеобщим презрением. В Петербурге задавала тон группа Дружинина, в Москве — молодая редакция «Московитянина» (с 1850 им руководили, вместо Погодина, Алмазов, Эдельсон, Рамазанов, Третий Филиппов, Апполон Григорьев, Ал-др Островский — славянофилы-демократы, сделавшие ряд поправок к доктрине).

В 1847–1851 «Современник» Некрасова и Панаева печатал «Записки охотника». В 1852 они вышли отдельной книгой, и загремела слава Тургенева. Этот большой цикл лирической прозы вызвал восторг современников; на него оказали влияние *Dorfgeschichte* Ауэрбаха и сельские повести Жорж Санд, но Тургенев писал лучше. Кстати, в 1850 вышла его повесть «Дневник лишнего члка», давшая имя разочарованному герою, — современному русскому наследнику романтического дендизма.

В 1852 в Германии умер Жуковский, а в Москве запостился Гоголь (убил себя голодом). Тургенев написал о нём пылкий некролог, но в СПб цензура похерила его, т.е. зачеркнула красным карандашом крест-накрест в виде буквы х (хер). Тогда Тургенев в обход цензурных правил послал чистую копию в Москву. Его предостерегли, но Тург. ответил: «За Гоголя я готов отсидеть в крепости».

Некролог вышел в свет. На Тург-ва донесли. Он был наказан месячным заточением на гауптвахте с последующей ссылкой в свою орловскую усадьбу. Гауптвахта стала триумфом. Модного страдальца навещали друзья и светские знакомые, улицу перед гауптвахтой загородили кареты симпатизантов Тургенева, его комнату заполнили цветы и шампанское. Николай I понял, что петербургская публика им недовольна.

Отсидев месяц, Тург. уехал в Спасское-Лутовино, где дописал начатый на гауптвахте рассказ «Муму» — образец его манеры. Злая барыня в «Муму» портрет деспотичной матери

Тургенева, а Герасим — это её дворник Андрей; конец писателем придуман. «Муму» чуть ли не на 200 лет вошла в школьные хрестоматии. Сегодня в молодёжном жаргоне «муму» означает скучную проповедь, но тогда повесть имела большой успех.

Тургенев представлял лирическую линию в прозе реализма, но тут сильно выступил его антипод — бытовик-объективист Алексей Феолактович Писемский (1821–1881). В 1850 «Москвитянин» опубликовал его повесть «Тюфяк», в к-рой описал провинциальный город, мягкотелого дворянина Павла Бешметова и мучающую его жену. Картины были гоголевские, но тон — свой: никакой риторики. Из-под пера Писемского посыпались картины русской провинции, дворянские, мещанские, крестьянские типы: в 1851 — «Комик» и «Богатый жених», в 1852 — «М-г Батманов», рассказ «Питерщик», комедия «Ипохондрик», в 1853 — рассказ «Леший» и комедия «Раздел», в 1854 — «Фанфарон», в 1855 — «Плотничья артель»... Серьезный успех.

Апполон Григорьев первых заговорил о Писемском как о зачинателе нового течения, противоположного натуральной школе, ибо Писемский относится к униженным и оскорблённым, «как следует, комически», причины их страданий видит не в окружающей обстановке, а в самой натуре этих людей («Москвитянин», 1853, т. I. С. 29). Дружинин провозгласил Писемского одним из основателей школы чистого и независимого творчества.

Чернышевский же заявит, что Писемский идёт «тем путём, к-рый проложил Гоголь... Но чувство у него выражается не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения» (ПСС. Т. 4, 1948, с. 569, 571). Конечно, Писемский — гоголист. Всеобъемлющая ирония его захватывает и персонажей, к-рые разыгрывают «лишних людей». Порой и в характерах крестьян, своих лучших героев, он находит черты лакейской развращённости («Леший», «Старая барыня»). Писемский правдив до жестокости.

Тургенев, столь пылко оплакавший Гоголя, на деле принадлежал к пушкинской линии. В «Записках ох.» помещики — это мёртвые души, но противопоставленный ему крестьянский мир овеян поэзией («Певцы», «Бежин луг» etc.). Тургеневское гуманное сочувствие к народу уважительно, но не жестоко.

В русском реализме Тургенев займёт особое место.

Система жанров: повесть, рассказ, очерк. — на очереди стоит социально-психологический роман.

В поэзии исчезли оды и элегии. Неуклонно нарастает успех Некрасова, в творч-ве к-рого происходит процесс прозаизации лирики. Стихотворные повести, эпичность.

Своеобразной эпичностью отличаются комедии Островского, прозванного «Колумбом Замоскворечья».

С «Мёртвых душ» русская лит-ра вступила в эпическая период, к-рый продлится почти сорок лет (по 1880 год).

В 1853 вышла злободневн.-историческая поэма Апполона Майкова «Клермонтский собор», выразившая его патриотические чувства накануне Крымской войны¹.

¹На полях последние четыре абзаца объединены.

Вторая фаза русской лит-ры XIX века начиналась под гром пушек 14 декабря 1825 и кончилась громом пушек нахимовской эскадры. Русский патриотизм эпохи Николая I горделивый и воинственный, достиг апогея в 1853 году. В следующем году он приобрел трагическую окраску, а в 1855 потерпел сокрушительную катастрофу.

В 1853 опубликован «Набег» — рассказ 25-летнего волонтера графа Льва Толстого, первое честное и скорбное произведение о постыдной Кавказской войне, в которой молодой генерал Баратинский разорял горские аулы.

Но ещё в 1852 «Современник», № 9, напечатал «Детство» — повесть, подписанную инициалами Л. Н.: это и был дебют Толстого. Он ещё не особенно замечен.

Корифеи реализма — Тургенев, Гончаров, Писемский. В поэзии Некрасов, в драматургии Островский. Кроме Тургенева, все они — последователи Гоголя. Интерес этой фазы — в ярких социальных типах. Уже замечается ослабление сюжетности, характерное для реализма. «Лишние люди» и обыватели реактивируют романтическую антитезу художника и филистера, однако положительный полюс антитезы (художник, энтузиаст, мечтатель) изобличается в слабоволии и нежизнеспособности. Требуется активный герой, и эта потребность в последующие десять лет быстро возрастает.

Начало III периода. Крымская война. Реализм

Крымская война принесла России протрезвление. По мере военных неудач совершалась стремительная литературная эволюция. Необычайно характерна, напр., эволюция Тютчева, одного из самых громких глашатаев патриотизма.

Разглядев реальность войны, этот романтик испытал тяжёлое потрясение. Он назвал её «война кретинов с негодьями». Смерть Николая I (нач. 1855) вызвала жестокую эпитафию Тютчева «Не Богу ты служил и не России...»; она кончается приговором:

Ты был не царь, а лицедей.

Этим моментом перемены мировосприятия и должно датировать начало III периода русской лит-ры XIX века. С февраля 1855 года!

В августе 1855 Тютчев написал стихотв-ие

Вот от моря до моря
Нить железная скользит...

(Это Сименс экстренно провёл телеграфную линию от Крыма до Петербурга).

Концовка:

Уж не кровь ли ворон чует
Севастопольских вестей!

И тут как раз пал Севастополь!

В декабре 1855 Тютчев пишет: «Стоим мы слепо пред судьбою».

Параллельной была эволюция Толстого, слава которого началась с «Севастопольских рассказов». В первом очерке выражена гордая вера в неокрушимость Севастополя, в третьем — гневное разочарование армии и всей России. Толстой стал глашатаем оскорбленного национального достоинства.

Поражение России в Крумской войне было поражением славянофильства: Аксаковы в Москве пришли в ужас при вести о начале мирных переговоров.

Славянофильство начало распадаться. Вторая половина 50-х годов, время либеральной оттепели Александра II, — это агония славянофильства.

Напротив, либерализм на подъёме, он наступает, либерален сам Горчаков, заменивший Ниссельроде в министерстве иностр. Дел; министром внутр-х дел становится бывший масон Ланской, кузен к-рого женат на вдове Пушкина. Либерализм проникает в Зимний дворец. Началась либерально-административная расправа с николаевским режимом.

Представитель эстетической критики Павел Васильевич Анненков (1813–1887) опубликовал в 1855 материалы для биографии Пушкина и подготовил первое научное издание сочинений Пушкина (1855–1857). Пушкин — святой патрон русского либерализма. Приближается реализация его главной мечты — отмена крепостного права.

В то же время почти вся русская лит-ра уже идёт по гоголевскому пути. В Крымской войне победил Белинский.

В СПб, 1855, Николай Чернышевский защищает магистерскую диссертацию. «Эстетическое отношение искусства к действительности»: фейербахианская и упрощательская декларация социального реализма. «Прекрасное есть жизнь». Искусство — лишь «суррогат действительности». Общепонятность — вот причина молодёжной моды на Черн-го. Примитивный мыслитель.

Содержание

1 вариант:

Русская лит-ра XIX века

I период: 1801–1825

II : 1825–1853

III : 1854–1880

IV : 1880–1904

2 вариант:

Русская литература XIX века

I период — 1801–1830

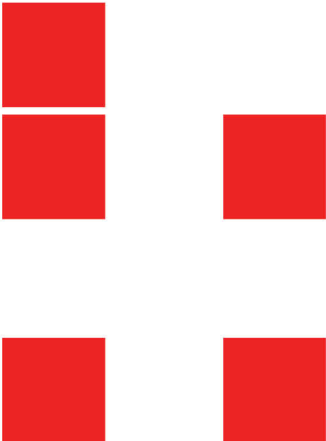
II период — 1831–1853. Этот период — решающий.

III период — 1854–1880. Появление Толстого. — Братья Карам.

IV период — 1881–1899



Биографический отдел



Сейчас иногда на какой-то ^(-кибур) вопрос отвечают
распространённой шуткой: „ОТКУДА Я
ЗНАЮ – МОЖЕТ, ТЫ ШПИОН?“



Биографический отдел

Воспоминания дипломницы Р. Г. Назирова

С. С. Гаврилова,
выпускница БГУ 1995 года
МБОУ Школа № 85 г. Уфа

Так случилось, что самый яркий след в моей студенческой жизни оставили 2 человека — Л. Г. Бараг и Р. Г. Назиров. Но жизнь Л. Г. Барага так нелепо оборвалась, а с Ромэн Гафановичем мне посчастливилось долго общаться. Началось с того, что на 2 курсе нам нужно было писать курсовую работу по русской литературе XIX века. И я пошла на кафедру. В этот день там находился только один Ромэн Гафанович, предложил сесть, начал расспрашивать обо мне, потом спросил, какой больше поэт или писатель нравится. И сейчас уже не помню, на какую именно тему я писала. Но это был Гоголь. Р. Г. накидал мне примерный план, посоветовал литературу, и через месяц я к нему пришла уже с готовой работой. Помню, что мне ее зачли сразу. И когда я пришла уже с зачеткой, Р. Г. спросил, не хотела бы я продолжить тему Гоголя. . . К выпускному курсу мне уже было понятно, что диплом я пойду писать только к нему, его лекции завораживали, мягкий голос и его повадки настоящего джентльмена кружили голову. «Ловелас и франт, но ведь он талант», — эти строчки из студенческой стенгазеты я помню до сих пор.

И вот начался процесс подготовки к диплому на тему: «Русский человек будущего в представлении Гоголя». В первый раз мы долго сидели на кафедре. Р. Г. долго рассказывал мне что-то о Гоголе, дал список литературоведов, которые я должна была изучить. И вот через некоторое время он приглашает меня с черновой работой к себе домой. . . Я жила в студенческом общежитии, рядом с его домом на улице Пушкина, мимо которого до сих пор прохожу с замиранием. Старая, давно не видевшая ремонта двухкомнатная квартира. Но сколько книг вокруг. . . Они лежали всюду: где-то с закладками, где-то открытые, на журнальном столике у дивана кipa бумаг. . . Такой и должна, видимо, была быть квартира у настоящего советского ученого. Р. Г. просматривал написанное мною, правил мало, но если замечал грамматическую ошибку, недовольно морщился и говорил что-то резкое. Это приучило меня тщательно выверять то, что я пишу. Потом мы много говорили о том, что прочитала, что думаю. Всегда складывалось впечатление, что мы не научную работу пишем, а ведем светскую беседу. . . шутил как-то больше «по-литературному»: очень любил цитировать Булгакова, тогда еще мы его только открывали для себя. . . И вот, когда мне уже казалось, что моя дипломная работа идет к завершению, он начал говорить о существующей

в литературных кругах совершенно противоположной точке зрения на творчество Гоголя и при этом дал мне 3 книги из своей личной библиотеки для изучения. Помню, что прочтя их, я ужаснулась: как я могла так жестоко ошибаться. . . и, придя к нему в очередной раз, сказала об этом. И тогда он сказал: «Теперь Вы знаете два взгляда на одну и ту же проблему, теперь я жду Вашего личного ответа. . . подумайте, через недельку приходите ко мне со своим планом работы». Через неделю он мой план в целом одобрил, и я второй раз (!) начала писать дипломную работу. Сказать к слову: он очень четко ставил сроки, многие мои одногруппники еще не начинали писать или еще возились со вступлением, а я уже шла по второму кругу, чем вызывала сочувствие у своих подруг. И вот счастливый день настал: он разрешил мне отдать в печать диплом. Мы умудрились его написать за месяц до защиты!.. И когда у всех шла дипломная и экзаменационная горячка — я уже спокойно пару раз пришла побеседовать к нему о дипломе. Защитила его на отлично: трудно было «завалить» меня, мне казалось, что я помню все наизусть. После защиты я пришла к Р. Г., и он сказал мне: «Диплом был написан на отлично, но я боялся, что Вы с Вашей неуверенностью можете все испортить». Мы вновь сидели в зале, заваленной книгами, и Р. Г., расспрашивая меня о дальнейших планах, спросил, не хотела бы я в дальнейшем написать диссертацию на эту тему. И тут же с ходу предложил: «Мы могли бы написать диссертацию на тему “Мечта Гоголя о человеке будущего”». Но я тогда отказалась. . . и только через года два, встретив его случайно на улице, дала согласие придти обсудить этот вопрос. И вновь я в его квартире. . . Вижу на столе какую-то книжку из области ширпотреба. Смотрю в недоумении на книгу и на него. . . он так спокойно отвечает, что иногда, чтоб разгрузить мозг от умных книг и обилия информации, нужно почитать какую-нибудь глупость. И вот мы приходим к решению, что начнем писать диссертацию на ту тему, которая вытекает из моего диплома. Организационные вопросы решались по ходу и не совсем серьезно, вроде куда-то записал меня слушателем, пока не афишировал, он никогда не торопился в таких вопросах, я кандидатский успела сдать до его смерти и обозначиться на кафедре как-то со своей работой. К тому времени из бесед с Р. Г., чтения различных монографий я уже уяснила, что человек будущего в представлении Гоголя — это некий сплав гения Пушкина и предпринимателя Чичикова. Но диссертацию мы начали писать с исследования творчества В. Ф. Одоевского и декабристов. Под руководством Р. Г. успела опубликовать в Бельских просторах (№ 9, 2002 г.) статью «Мечта Гоголя о человеке будущего».

Я помню, что когда я что-то из диссертации зачитывала на кафедре, на меня так налетели, чуть не порвали, да и ему досталось: Р. Г. вышел смущенный. . . говорит. . . ничего-ничего. . . поправим.

И вот кто-то из однокурсников мне позвонил на работу и сообщил, что Р. Г. умер. . . Я испытала шок: он, конечно, не был молод, но всегда подтянутый, моложавый, спокойный, хотя на кафедре ох какие иногда баталии были. . . и дома уже он был часто один. Видимо, он страдал от чего-то — но он никогда не делился своей личной жизнью, хотя интересовался всем, что меня касается: спрашивал о муже, детях, учениках, коллегах. . . Помню я рассказала

о своей коллеге, которая заменила уроки по Шекспиру Мустаем Каримом, поскольку уже требовали этот пресловутый национальный компонент, и он оживился. Говорит: «Дайте-ка мне бумагу быстрее. Я запишу этот анекдот».

На гражданской панихиде в БГУ профессор из БГПУ пообещала, что все наследие Ромэна Гафановича будет опубликовано, все его работы с дипломниками и диссертации доведут до конца. К ней-то я и пришла. . . но через некоторое время получила ответ, что у нас такими вопросами не занимаются, чтоб я искала научного руководителя в Екатеринбурге или Челябинске. . . Но что могла в это время позволить себе скромная учительница русского языка с двумя детьми! И все ушло. . . в связи с многочисленными переездами утеряны, а, может быть, и выкинуты наброски, и только память хранит прищур теплых глаз Романа Гафановича сквозь толстое стекло его очков, осталась одна книга В. Ф. Одоевского из его личной библиотеки, которую я не успела вернуть, и любовь к Гоголю, ко всей русской литературе.

Исследования

Жирные сладкие губы и раздвоенная подбородок, тонкие серые бровки и светлые кокетливые глазки — признаки Эгоизма и Сладострастия (Этой девушки).

„Руки дрожат так, как будто я кур воровала.“ „Ты меня не окуривай, на мне клопов нет.“

„Был скверный майский день“ — вот начало для рассказа! Так и нужно начинать, сразу задавая тон всему произведению.

„БАЛАСНИЦА“ — бойкая, речистая девушка. Баласник.

— В сахаре и рукавицы сладки.“

— Какая остановка?

— Большой телеграфный столб. (В поезде местного сообщения).

Исследования

Современное состояние освоения и вовлечения в научный оборот наследия Р. Г. Назирова и связанные с этим проблемы*

Сергей С. Шаулов

Башкирский государственный университет

Начнём с констатации: многое новое, нужное и потенциально востребованное наукой из наследия Назирова до сих пор в этом качестве не осознано почти никем, кроме издателей журнала «Назировский архив». Как это объяснить и что с этим делать?

Ответ на эти вопросы имеет не одну, а, как минимум две логических и методологических перспективы. Первая — это перспектива теоретическая, собственно научная. Вторая — практическая, связанная с возможной корректировкой нашей издательской деятельности. Но у этой перспективы, в свою очередь, два измерения: «как это надо делать в идеальном мире?» и «как это в итоге возможно на практике?» Это позиции, в общем, различающиеся.

Что мы имеем сегодня? Назиров до сих пор ещё не вышел за границы достоевсковедения. Мы, вероятно, даже укрепили его репутацию достоевковеда. Назирова в этом научном сообществе действительно цитируют и вспоминают чаще, чем, например, в промежутке между (условно) 2005 и 2012–2013 годом. Цитируют не только прижизненно изданное. Из того, что выходило в нашем журнале, упоминают материалы к монографии о «Бесах»¹ и материалы к монографии об «Игроке»². Активно ссылаются и на кафедральные переиздания прижизненных публикаций³.

За пределами достоевсковедения всё не очень хорошо. Ссылки, о которых мы знаем, в значительной степени единичны, прочтение критично (см. прочтения работ по фольклористике С. Ю. Неклюдовым и А. Л. Топорковым)⁴. В этом есть и плюсы: его читают как

*Предлагаемый текст построен на основе моего рабочего выступления на редакционном семинаре журнала «Назировский архив». — С. Ш.

¹Назиров Р. Г. Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Назировский архив. 2013. № 2. С. 5–83.

²К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 12–93.

³Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. 208 с.; Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа, 2010. 408 с.

⁴Топорков А. Л. Рецензия на: Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 408 с.; Назиров Р. Г. Становление ми-

настоящего ученого, он не воспринимается как сектант и представитель «фолк-литературоведения» (каковая опасность могла быть), но его не склонны воспринимать как «нового Бахтина».

Почему так получается? Этот вопрос я бы хотел развернуть в другую сторону. Почему это у нас вызывает ощущение неудачи? Вопрос не схоластический, и я попытаюсь в ходе доклада показать, почему. Дело в том, что в промежутке между 1960-ми и 1990-ми случилось сразу несколько гуманитарно-научных не революций, а, скорее, как раз реставраций. Самый известный случай, это, разумеется, Бахтин: прочно забытого саранского гуманитария настолько удачно «вытащили» молодые московские интеллектуалы, что он успел ещё при жизни превратиться в мировую величину, масштаб которой не склонен уменьшаться, даже несмотря на то, что история бахтинистики — это история постоянных корректировок, поправок, споров и реинтерпретаций. Есть ещё несколько подобных примеров. Из близких нам — О. М. Фрейденберг, Б. И. Ярхо. Сложился определенный шаблон таких «реставраций» и их восприятия. На это работала и ситуация конца 80-х — начала 90-х и общий тренд *возвращения* культуры: возвращенная литература, возвращенная философия, возвращенное литературоведение. Строго говоря, возник миф (в назировском понимании термина)¹, а у этого мифа — вполне определенная сюжетика: некие молодые энтузиасты находят либо неопубликованное, либо опубликованное, но давно забытое, выводят это на белый свет, и это вдруг оказывается для дальнейшего развития гуманитарной науки чем-то, как минимум, чрезвычайно значимым.

По итогам нашей почти десятилетней работы хорошо видно, что Назиров в этом сюжете не функционирует. Это имеет, разумеется, и объективные причины: информационный взрыв последних десятилетий, социально-бытовые условия существования российской науки (особенно гуманитарной и особенно в провинции) и т.д. Но ощущение неудачи вызвано другой причиной: миф, в который мы себя вписали, оказывается нереализованным.

Шаблон восприятия мешает нам быть полностью объективными. Следует начать задавать себе неудобные вопросы. Если мы осознаем себя как люди, находящиеся под властью мифа (а это именно так), нужно попытаться этот миф дезавуировать хотя бы в порядке эксперимента. Я постараюсь в этом докладе быть как раз в этой позиции, позиции скептика.

Первый из этих неудобных вопросов, который нам задавали все окружающие (и продолжают задавать, хотя уже меньше), который мы всегда отменяли как вопрос людей, не склонных к работе: «Почему он это не публиковал? Не стоит ли довериться его решению это не публиковать?»² Практический ответ наш известен. Но вопрос этот не такой простой.

фов и их историческая жизнь. Уфа: ГУП РБ «Уфимский полиграфкомбинат», 2014. 292 с. // Традиционная культура. 2016. № 2. С. 162 – 167.

¹См. об этом: Орехов Б. В., Шаулов С. С. Сумма мифологии // Назиров Р. Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа, 2014. С. 8 – 9. Кроме того, имплицитно это понимание мифа как предзаданного человеку шаблона восприятия реальности и воздействия на него содержится в книге в целом.

²Справедливости ради, следует сказать, что это мнение значительно теряет в силе, будучи высказанным кулуарно. Пока только один человек сумел заявить это мнение, взяв на себя ответственность за него. См.: Власкин А. П. Сложное впечатление // Назировский архив. 2016. № 1. С. 179 – 180., см. также ответ

В порядке эксперимента дам неудобное, но вполне возможное осмысление и возможный ответ на этот вопрос.

Этот вопрос для нас неприемлем, потому что у нас иное отношение к этому материалу. Но наше отношение к материалу обусловлено именно мифологически. Посмотрим на конкретный пример — монографию «Эффект подлинности»¹. Я не буду говорить о его прочтении В. В. Файнберг². Это отдельный вопрос.

О самом тексте: существует его план в двух вариантах, существует текст первых пяти глав. Шестая (о Пушкине) представлена в конспекте, причем конспект в большой степени публицистичен. Все остальные существуют только в формате заметок. Причем чем дальше, тем эти заметки становятся фрагментарнее. То есть, вообще говоря, полностью свою концепцию он не представил и не публиковал именно потому, что не закончил. Но посмотрим на законченные главы. Они, по большому счету тоже не закончены. Что нужно для публикации их в качестве концептуального научного текста в рамках современных представлений о таких текстах? Нужна библиография, нужна рефлексия над предшествующим научным процессом. Этого нет или почти нет. С точки зрения жанра и поэтики жанра, «Эффект подлинности» — это конспективное эссе. Причем эссе, которое мало заботится о, так сказать, формальной верификации своих смыслов. Главное для этого текста — красиво представить идею. Если мы обратимся к рефлексивным материалам Назирова, то мы увидим там две особенности.

Первое — это постоянное автоуказание писать увлекательнее, писать красивее, «вот тут у меня скучно» и прочее.

Второе, что мы увидим: любой текст практически на любой стадии у него воспринимается как рабочий. То есть в его собственных представлениях для научной публикации это не подходило. По большому счету этот текст может быть понят с высокой степенью достоверности как подготовительный материал к будущим работам. Скептик может упрекнуть нас в том, что мы авторефлексивные, может быть даже эго-материалы публикуем под видом готовых научных трудов.

На эту мысль меня натолкнул ещё не опубликованный читательский дневник Назирова по «Евгению Онегину». Там очень забавные три тетрадки. Одна из них начинается с записи типа «буду записывать свои впечатления», он читает последовательно, что-то записывает. Потом он внезапно теряет структуру дневника и начинает писать текст-размышление монографического плана, меняет стиль, потом внезапно спохватывается и возвращается к дневнику. Для него эта грань между эго-текстом и предварительным вариантом научной монографии довольно проницаема. Если представить это как схему творческого процесса, то «Эффект подлинности» — это следующая стадия. Он мог бы, вероятно, взять эти полудневниковые записи по «Евгению Онегину», перекомпоновать, сшить воедино и полу-

Б. В. Орехова на это мнение: Орехов Б. В. «Звезда и совесть» как учёная проза // Назировский архив. 2016. № 1. С. 181–190.

¹ Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа, 2016. 140 с.

² Файнберг В. В. Эффект подлинности. Уфа, 2016. 140 с. Рецензия // Назировский архив. 2017. № 1. С. 121–123.

чилась бы монография по «Евгению Онегину», выросшая из его читательского дневника. Не исключено, что и с «Эффектом подлинности» имело место что-то подобное. Не случайно в отрицательной рецензии на статью Назирова «Эффект подлинности»³, предложенную в некий научный журнал, рецензент бросает упреки типа «почему вы это берете, а то не берете?», «этому такое значение придаете, а этому такое?»

А это, между прочим, как раз следы именно такой дневниковой работы. Условно говоря, он читает «Принцессу Клевскую», попутно у него возникают какие-то мысли: вот тут в сторону Лессажа, тут в сторону Даниэля Дефо, тут к Бальзаку дорожка. Если мы представим себе гипотетический дневник-источник, то там так и будет: начал читать — одна ассоциация, развил, на следующий день другая ассоциация. Потом Назиров берет материал этого дневника и перекомпоновывает. В результате получается монография. В значительной степени это не конвенциональные научные тексты. Назиров, чрезвычайно ответственно относившийся к своим публикациям (может быть, на том уровне ответственности, который сейчас не очень доступен), прекрасно все понимая, эти вещи и не публиковал. Тем более, что субъективно эмоционально реагируя на некоторые рецензии, он объективно должен был понимать их частичную правоту. Между прочим, судя по всему, на эту рецензию он среагировал и в других главах эти лакуны в итоговом тексте оказываются отчасти заполнены.

Достойны ли эти тексты публикации именно в качестве научных, или их надо подавать как-то иначе, этот вопрос у нас висит, и мы должны на него ответить уже в практической перспективе. Может быть, чуть позже этот ответ я также постараюсь дать.

Второй неудобный вопрос: «Так ли это оригинально и независимо, как мы это представляем и себе, и в публичном пространстве?» Может быть, это до некоторой степени общий тренд 1970-х годов? Тогда не совсем понятно, зачем это публиковать, если с 1970-х годов кто-то это уже сделал. Имеем ли мы тогда шанс на какое-то повышенное признание Назирова сейчас, если (вдруг) он другими словами (может быть, более красивыми и даже более умно) говорит то, что прозвучало, было использовано и развито несколько десятилетий назад?

У ответа на этот вопрос тоже несколько аспектов. Во-первых, тут нет общего ответа. Уровень новаторства будет различен для его фольклористики, его исторического литературоведения, его Достоевсковедения (хотя для Достоевсковедения это менее актуально, потому что оно почти всё опубликовано), его культуролого-философских работ. Ответы будут разные. Во-вторых, повышенная оригинальность не всегда хороша. Наибольшей оригинальностью обладают концепции параученых, представителей фольклорной науки. Лучшие примеры — концепции многочисленных авторов «фолк-истори».

Так что нам в каких-то вопросах, в каких-то текстах (опять перехожу в практическую плоскость) нужно подчеркивать не оригинальность назировских концепций, а как раз искать связи, искать соотнесения в его современности, тем более, что они могут найтись, хотя не всегда он их сам декларирует. И строго говоря нам на это указал Топорков в рецензии

³См.: Шаулов С. С. Предисловие к публикации // Назиров Р. Г. Эффект подлинности. С. 5.

на «Становление мифов»¹ : именно в начале и середине 1990-х выходит целый ряд работ, посвященных такому мифологическому анализу культуры. Вовлечение в научный оборот «Становления мифов» могло выглядеть не так, как мы это сделали. Мы это соотносили, в основном, с классическими работами, а можно и нужно было поискать более близкий контекст, на фоне которого была бы более очевидна реальная включенность Назирова в современный ему научный процесс.

С этой точки зрения, и «Эффект подлинности»: это ещё не прочитанная нами книга, а также интересный пример взаимодействия Назирова с хронологически близкими ему литературоведческими концепциями.

Возьмем для относительной краткости не центральную тему этой книги, не историю романа (скорее, даже «романичности» как свойства художественной структуры), а побочную — назировскую концепцию романа-эпопеи. Позволю себе несколько цитат и кратких комментариев к ним.

Итак: ««Робинзон Крузо», книги Филдинга, «Война и мир» Толстого, «Улисс» Джойса и многое другое — не романы, а эпопеи»¹. До этого момента Назиров об эпопейности не говорит, то есть тема появляется сразу же в форме парадигматического определения, обладающего, к тому же, довольно сложными контекстами. С одной стороны, термин «роман-эпопея» в применении к Толстому — общее место советского литературоведения. С другой же, в современном научном дискурсе порой весьма убедительно оспаривается адекватность этого термина литературной реальности.

Через несколько страниц Назиров развивает мысль:

«От «Дон Кихота» происходят и роман как «эпос нового времени», и собственно прозаическая эпопея новых времён, которая всегда оставалась внеположна роману. Сведение к роману всех больших форм повествовательной прозы новых времён не покрывается фактами истории литературы»² В свете влиятельных традиций понимания романа как своего рода «супержанра» и даже отдельного «рода» литературы или, наоборот, теоретического разложения и даже противопоставления друг другу жанровых разновидностей романа (но не «ограничения» жанра) эта фраза приобретает полемический смысл, который, подчеркну, в самом тексте монографии открыто не заявлен.

Кроме того, сами понятия «эпос нового времени», и «прозаическая эпопея» новых времён явно восходят к идеям Белинского в работе «О разделении поэзии на роды и виды», где он отождествляет роман и эпопею, прямо говоря, что роман — эпопея нашего времени, а подлинный роман и не может быть ничем иным, кроме эпопейного обобщения реальности. В советском литературоведении это отождествление было смягчено — отчасти, видимо, с помощью термина «роман-эпопея», подразумевающего, что это только одна из разновидностей романа. Однако полностью сохранилось понимание романа-эпопеи как вершинно-

¹Топорков А. Л. Указ. соч. С. 166 – 167.

¹Назиров Р. Г. Эффект подлинности. С. 16. Есть и вариация этого тезиса: «Книга о Робинзоне — важное звено великой эпической традиции, которая не сводится к жанру романа («Мёртвые души», «Война и мир», «Улисс», «Сто лет одиночества» — тоже не романы)» (с. 43).

²Там же. С. 17.

го жанра. Назиров в цитированной выше фразе усиливает разделение жанров, хотя при этом сохраняет определенную иерархичность своей жанровой классификации («Эпопеи — золотые миллиарды литературного процесса, обычно отстоящие друг от друга на большие исторические расстояния»)³.

Более оригинален, по моему мнению, его взгляд на природу жанра эпопеи: «Между тем, утопия — это жанр, исторически вычленившийся из эпопеи»; «Более того, утопия составляет душу всякой эпопеи. Энциклопедические обзоры, возводящие жанр утопии к диалогам Платона, забывают о том, что уже Одиссей у Гомера посещает разные «блаженные» острова. *Остров среди моря* — архетип всякой утопии»¹. Литературоведческий источник такого сближения утопии и эпопеи обнаружить пока не удалось. Возможно, что этот источник вообще не литературоведческий, а находится в пространстве культурологии или философии истории.

Тем не менее этот подход близок к литературоведческим «технологиям» Назирова: в «Истории усадебного сюжета»² именно пространство — ключевая часть структуры этого сюжета (в более поздней терминологии Назирова — онегинской фабулы). При этом такое пространство, по сути, становится неотделимо от фабульного смысла: «В более поздних эпопеях остров будет часто заменяться каким-либо иным местом: Телемским аббатством или образцово-показательным русским помещьем у Гоголя, но основным архетипом останется Остров. На излёте традиции архетип утопии прямо сольётся с робинзонадой («Таинственный остров» Жюль Верна); потом наступит черёд далёких планет. Однако даже в наше время Голдингу для его чёрной антиутопии «Повелитель мух» понадобился всё тот же старый архетип — необитаемый остров»³.

Это представляется одним из самых сильных мест «Эффекта подлинности». За этим местом стоит очень серьёзный анализ текстов, с которым, детально в него всматриваясь, довольно трудно спорить. Для 1970-х годов это ещё не очевидная мысль — нерасторжимая связь утопии и антиутопии, понимание того, что утопия существует только в связке с антиутопией, которая может быть не описана («минус-приём»), но она всегда есть в подтексте всякой утопии. Получается, что любая утопия ещё и публицистична, она активно продвигает идеал, а активно продвигать идеал можно только при наличии подразумеваемого или очевидного и современного для любого читателя антиидеала. Таким образом, эпопея — это всегда универсализирующий эпический взгляд на мир (с этим Назиров не спорит), но наряду с этим он вычленяет в этом жанре и элемент философско-утопической дидактики или философской публицистики: эпопея должна давать и утопический идеал, например, человеческого характера. Утопия в «Войне и мире» есть, это финал — достижение, пусть

³Там же. С. 45.

¹Там же.

²Назиров Р. Г. История усадебного сюжета // Назировский архив. 2017. № 1. С. 13–113.

³Назиров Р. Г. Эффект подлинности. С. 45.

даже, вероятно, временное, Пьером своего духовного идеала, слияние общественного и семейного в неразрывном единстве.⁴

Назировское восприятие эпопеи, с одной стороны, укладывается в советскую традицию, оно иерархично, отчасти коррелирует с исторической поэтикой жанра, а отчасти полностью оригинально. При этом историю литературы он воспринимает как историю культуры, а историю культуры воспринимает в контексте философии истории. Утопия в его же понимании мифологично, а миф — программа исторического развития народа и шаблон действий индивидуума в истории (общий смысл его «Становления мифов»). Эпопея, с этой точки зрения, не просто отражает национальное становление, но является важнейшим актором этого национального становления. В процессе создания эпопеи народ фиксирует свое самосознание и, собственно, становится *народом*.

Но в контексте настоящего доклада более важно, что концепция эпопеи у Назирова, безусловно, интересна, во многих смыслах сохраняет свою методологическую актуальность, но изложена в полутора абзацах, в весьма широком историко-литературном обзоре. За этим обзором, безусловно, стоит большая аналитическая и библиографическая работа, проделанная самим Назириным, но книга «Эффект подлинности» построена так, что читатель должен проделать эту работу заново.

Итак, что я только что сделал? Я эксплицировал концепцию Назирова. Но что это означает? Я её фактически до- и реинтерпретировал. Эта концепция уже не только его, но и в какой-то степени и моя. Получается, что с ним невозможно работать, как с Бахтиным. У Бахтина всё-таки есть выраженные (даже можно сказать «разжёванные») идеи. С ними можно соглашаться или не соглашаться, понимать по-разному, но они не требуют подобного уровня додумывания или, точнее, «доформулирования». Более того, такому додумыванию и разворачиванию его идеи будут сопротивляться, он концы такого додумывания тщательно прячет, ему важно именно чтобы поняли его идеи. Собственно поэтому традиция Бахтин это в наибольшей степени традиция истолкования. Я хорошо это почувствовал, когда писал статью о прометеевском сюжете. Там остаётся буквально один-два «хвостика» от этого сюжета становления собственной мысли. У Назирова, наоборот, один-два «хвостика» от концепции. Эту концепцию надо вытягивать из общего подготовительного «болота», и какую вытянешь — это ещё вопрос. Я вытянул «бегемота», а кто-то за тот же самый хвостик вытянет «носорога».

Что мне потребовалось сделать? Я не объяснял концепцию, а фактически пытался ее достроить по проекту, от которого у нас имеются только отдельные части. Если мне потребуется подобным образом разобрать всю книгу (а в принципе понадобится), то что это будет? Это будет ещё одна книга. Возможно, с интересной концепцией, безусловно с ориентацией на Назирова, но Назиров тут будет не только источником, но и главным содержанием этой книги.

⁴Об эпопейном характере «Войны и мира» у самого Назирова см.: Назиров Р. Г. Заметка о «Войне и мире» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 94–98.

Её итогом станут не результаты, а новые поставленные вопросы. Тут можно сказать: «Ну и прекрасно! Это как раз показывает актуальность концепции». С другой стороны, если мы это предлагаем как новую теорию, то должен быть и некий бесспорный положительный результат, которого здесь без этого додумывания, без реинтерпретации, нет.

Не случайно В. Файнберг, у которой нет внутреннего желания вытягивать назировскую концепцию за эти хвосты, восприняла книгу как учебное пособие. Можно с ней согласиться и сказать, что это монография под маской учебного пособия, у которой есть положительные, актуальные научные смыслы. Какие? В ответ вот вам новая монография. Это ещё не делает Назирова потенциальным основоположником новой теории романа. Чтобы эта новая теория родилась, нам потребуется серьёзно Назирова дорабатывать, и это будет уже не теория Назирова, это будет уже теория Назирова плюс его интерпретаторов.

Утрируя можно сказать, что «Эффект подлинности» здесь выступит как материал. Воздействие Назирова на дальнейший ход и развитие этой теории будет даже меньше, чем воздействие Веселовского на дальнейшую теорию мотива. Но современная наука нуждается не столько в материале, которого и так много, а именно в новых концепциях (хотя тут, вероятно, многие со мной не согласятся). Вывод по поводу «Эффекта подлинности»: это корень — концепции, но не сама концепция.

Теперь перейдём к наследии Назирова к тому, что в нём, по его собственному признанию, является главным. Это его докторская диссертация «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул»¹ или, как это первоначально зафиксировано в его подготовительных материалах: «сравнительная история сюжетов». Складывается впечатление, что он долгое время «плавал» между этими терминами, хотя в итоговом автореферате этого «плавания» нет.

Во-первых, существует методологическое признание Назирова². Есть краткие методологические отсылки и в самой диссертации. В числе своих главных ориентиров он указывает А. Н. Веселовский, Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман — может быть, в смысле структуралистского аналитического инструментария.

Пожалуй, в контексте нынешнего разговора интереснее всего ориентация на Веселовского. При внимательном взгляде обнаруживается, что у Веселовского он берет не так уж много — саму идею эволюции элементов текста (что, в общем и не оригинально). Если у Веселовского это мотив, то у Назирова это фабула и фабульная ситуация. От Веселовского же взят замах на тотальную систематизацию литературного процесса и литературной реальности. Сама идея подобной систематизации и классификации не то чтобы совсем сейчас не актуальна, просто сейчас наша наука испытывает к ней глубокое недоверие, потому что сразу

¹ Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул / автореф. дисс. . . . докт. филол. н. Екатеринбург, 1995. 46 с. См. также публикации отдельных глав: Назиров Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература 1870–1890 гг. Свердловск, 1980. С. 94–107; Назиров Р. Г. Фабула о колдуне-предателе // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 49–87; Назиров Р. Г. Фабула о продавшемся таланте // Slavica Revalensia. 2014. I. С. 101–117.

² «... главные мои ориентиры в науке — Александр Веселовский, Юрий Тынянов и Юрий Лотман», — Назиров Р. Г. Автобиография // Назировский архив. 2013. № 1. С. 139.

несколько предыдущих систем подобной классификации, в общем-то, провалились. Современная система литературоведческих знаний — это не периодическая система Менделеева, а что-то вроде антично-средневекового учения о трех гуморах и четырех стихиях.

Назирова, с учётом «додумывания», о котором шла речь выше, мог бы быть актуален в этом смысле, если бы...

Что же не так в этой концепции? Чего ей не хватает? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, что вообще сделано? Что представляет собой назировская «классификация» фабул? Это достаточно полная схема развития сюжетики (или фабулистики) русской повествовательной литературы (не только прозы). Более того, я в своей публикации по сюжету сумасшествия¹ показал, что и в лирике возможны реализация и дальнейшее развитие тех же фабульных схем.

Назировская схема привлекательна впечатлением полноты и возможностью чисто экстенсивного развития: можно брать новые и новые тексты и применять эту схему к ним: вот здесь у нас избавление девушки, здесь фабула мечтателя, а здесь любовь среди народной войны. И вся литература раскладывается по этим десяти столбикам. Это, конечно, приятно. Но есть и минусы. Это не все фабульные традиции. Даже из трудов самого Назирова их можно выделить ещё несколько.

Во-первых, это фабульная традиция «Скверного анекдота», которую он возводит к эпизоду «Шинели» и которая потом развивается².

Во-вторых, это фабула «Сильфиды» Одоевского, то есть фабула, связанная с безумием, но не с мудростью безумца, а с его бегством от реальности и фатальной неудачей в финале жизни. Сам Назиров эту фабулу разработал, как видно по статье об Одоевском, вполне подробно, проследив её через всю русскую литературу XIX века вплоть до А. П. Чехова³. Кстати, не исключено, что решение не защищать и не публиковать полный текст диссертации связано с реакцией Г. М. Фридендера на эту статью. Фридендер из всей огромной статьи об Одоевском помог Назирову напечатать три страницы, а полный вариант подверг жесткой эпистолярной критике. Может быть, Назиров не решился провоцировать литературоведов 1980-х годов десятью подобными обзорами (в диссертации анализируются десять фабул), коль скоро даже один обзор вызвал от весьма дружественного читателя такую критику.

¹Шаулов С. С. Сумасшествие как эстетическая и жизненная стратегия: некоторые вариации фабульной схемы // Семиотика поведения и литературные стратегии. Лотмановские чтения. XXII. Выпуск III. РГГУ, Москва, 2017. С. 369–385.

²Назирова Р. Г. Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. № 32. СПб., 2014. С. 181–196. Пример экстенсивного развития этой концепции см.: Шаулов С. С. Паралипомены к статье Р. Г. Назирова «Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского» // Достоевский и мировая культура: альманах. № 32. СПб., 2014. С. 197–211

³Назирова Р. Г. О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе // Назировский архив. 2017. № 4. С. 12–59. Прижизненная публикация: Назирова Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Русская литература. 1974. № 3. С. 203–206.

В-третьих, к числу этого фабульного инструментария принадлежит и петербургская легенда⁴, с одной стороны, связанная с фабулой об ограблении бедняка, а с другой, видимо, вполне самостоятельная.

В-четвертых, это ещё один вариант наполеоновской фабулы. В диссертации это трагедия узурпатора. Но в некоторых работах Назирова намечено и другое развитие фабулы — от пушкинского Германа (сюжет «роковая игра»¹). Плюс есть ещё один вариант фабулы как истории карьеры, это развивается вплоть до культуры XX века с его историями о миллионерах, начинавших чистильщиками сапог, и это уже не трагедия узурпатора.

Кроме того, эта концепция не учитывает возможного сосуществования проявлений нескольких фабульных традиций в одном тексте. Не буду даже говорить о «Войне и мире», где второ- и третьестепенных фабул, сопутствующих, но не сливающихся с основной фабулой любви среди народной войны, вероятно, десятки. Возьму пример менее очевидный, но более показательный — совпадение второстепенных фабул «Обломова» и «Преступления и наказание» в историях Штольца и Разумихина. Их жизненный путь начинается с низкого старта (причем, у Штольца это сознательный выбор), для обоих характерна исключительная самостоятельность, спокойная жизнерадостность прохождения трудностей и действительный положительный итог биографии. Разница в том, что Штолец нам показан в итоге этого пути, и о периоде его становления мы мало знаем. Он уже имеет состояние в 33 года, когда начинается основное действие. А Разумихин нам показан, по сути, в начале пути, хотя из эпилога динамика его биографической истории вполне очевидна и вполне похожа на штольцевскую. Таким образом, при различии основных фабул возможно сходство второстепенных. Может быть, есть типовые сочетания фабул, характерные для определенных жанров? Этим вопросом Назиров вроде бы не задается.

Все это означает, что необходима дальнейшая классификаторская работа. В каких направлениях её стоит вести? Во-первых, с точки зрения повторяющихся мотивно-сюжетных схем нужно пролистать всего остального Назирова. Я подозреваю, что мы найдём, как минимум, ещё десяток фабул и их вариаций. Кроме того, нужно дорабатывать понятийный аппарат этой теории: выделять второстепенные фабулы, выявлять разные варианты взаимодействия фабул, явно нужна более детальная проработка типов их взаимодействия, нежели та, которая дана в автореферате² и т. д.

Вторая сложность, с которой мы столкнемся при работе с этой частью назировского наследия — сложность теоретическая. Что такое фабула? Научная абстракция, возникающая в духе аристотелевского обобщения сюжета? Либо фабула — это миф? Предпосылки к подобному сближению есть. В этом случае фабула — реальное явление социального и культурного процесса, и это провоцирует иное развитие мысли. Тогда можно выявлять фабульные схемы и их реализацию в общественной жизни, в политике, в бытовом поведении писателей

⁴Петербургская легенда и литературная традиция // Ученые записки Башкирского университета. Вып. 80. Традиции и новаторство. Уфа, 1975. С. 122-135.

¹Назирова Р. Г. Игрок // Назирова Р. Г. Международные литературные сюжеты и типы. Уфа: РИЦ БГУ, 2012. С. 67-69.

²См. сноску 19.

и так далее³. Причем у самого Назирова такой подход вполне можно найти. Скажем, в «Фабуле о мудрости безумца» он пишет о том, что фабула реализуется в том числе и в жизни, вспоминая Чаадаева и декабристов⁴, в «Истории усадебного сюжета» называет брак Инсарова и Елены Стаховой «модельным» для брака революционера и революционерки (явно имея в виду, самый известный в советской культуре такой брак)⁵ и т.д. С другой стороны, он же много писал и говорил о том, что непосредственный переход литературной схемы в жизненную программу всегда снижает исходный материал.

В итоге мы имеем ту же ситуацию, что и с «Эффектом подлинности». Мы имеем корень концепции. Конечно, этот корень здесь гораздо больше и разветвленное. Но для его практического использования (а единственное его практическое использование — это предложение полноценной классификации) эту теорию следует ещё многократно дорабатывать.

Что это означает в практическом плане? Что делать? Первый пункт плана таков: нужно опубликовать докторскую диссертацию в составе огромного тома приложений, дополнений, интерпретаций и комментариев. Это означает длительную предварительную работу. В публикацию докторской диссертации на правах всяких дополнительных, сопутствующих материалов должны войти не только подготовительные, параллельные редакции, которых очень много, но и те работы (желательно, в их авторском виде), в которых в той или иной степени представлены другие фабульные схемы. В таком виде набор фабульных схем будет с относительной полнотой воспроизведён. Всё это потребует и нашего концептуального и текстологического комментария, но, по крайней мере, не требует полностью представленной концепции в современном её виде. Это выглядит относительно выполнимым на практике.

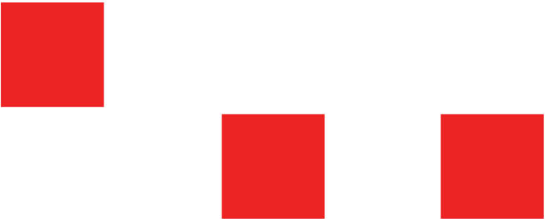
Вариант развития концепции, как он мне видится, связан с актуальной сейчас методологией количественных исследований. Сколько текстов проанализировано в его докторской? Сотня? Полторы? Нам нужно сделать не просто схему, а нам нужно предложить количественный анализ фабулистики русской прозы, то есть нужно выйти на статистически значимый уровень количественного обобщения фабул. Условно говоря, мы должны взять не только «Войну и мир», но и огромный пласт нарративной прозы второго, третьего, энного ряда, в которой основой фабулой является любовь среди народной войны. Конечно, такая работа представляется титанической, однако от исходной программы «Исторической поэтики» Веселовского ее масштаб все-таки выгодно отличается в меньшую сторону.

Результат этой работы даст нам, во-первых, эмпирическую базу для сверки назировских обобщений с реальностью литературного процесса и для возможной корректировки (этих обобщений). А во-вторых, даст эмпирическую классификацию фабульного репертуара русской прозы в синхронии и диахронии. На мой взгляд, это наиболее актуальное направление работы с архивом Назирова.

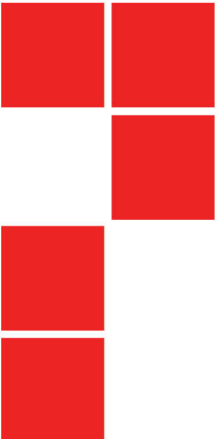
³ Возникает даже искушение поискать еще нереализованные фабулы, то есть такие структуры общественного сознания, которые еще не нашли воплощения в конкретных текстах культуры.

⁴ Назиров Р. Г. Фабула о мудрости безумца. С. 104.

⁵ Назиров Р. Г. История усадебного сюжета. С. 77 – 78.



Мнение



Из рта его вылетало белое ды-
хание.

"НАСТАЛ ЧАС РАДОСТИ И ПОЛЁ-
ТА ДЛЯ КРЕПКИХ ДУШ И ЗДО-
РОВЫХ ТЕЛ."

"Рассыпчатая струя фонтана."

"Грузовик въехал по тропе в
лес, и ветка жёлтых и зелёных
листьев наотмашь хлестнула по
стеклу кабины."

"Закрой поддувало и не си-
фонь!" = "Заткнись!"

Женщина с рывками от страсти гу-
бали.

Метаморфоза поговорки: "Душки
у людей хуже автостоп". (Из ре-
лики Мейгалика).



Мнение

Анкета журнала «Назирский архив»

Ответы Сергея С. Шаулова

1. Как бы Вы оценили и описали востребованность трудов Р. Г. Назирова о Достоевском (и вообще его литературоведческих трудов) современной наукой?

Как недостаточную. К сожалению, многое из назировского наследия, что должно активно «работать», до сих пор не прочитано специалистами, которым это, на мой взгляд, нужно.

2. Что из его концепции по-прежнему актуально, что сохраняет только историческую ценность, а что требует дальнейшего расширения?

В рамках соответствующей отрасли актуальны его работы по Достоевскому. В более широком научном поле актуальна его историческая поэтика сюжета/фабулы. К сожалению, эта актуальность, скорее, потенциальная, чем «кинетическая». Может быть, ситуация изменится после публикации полного текста его докторской.

3. Насколько, по Вашему мнению, достоевсковед Назиров совпадал с магистральной линией развития отечественного достоевсковедения? Насколько советским/антисоветским литературоведом в Вашем восприятии является Назиров? Насколько он «академичен» / «неакадемичен»?

Не думаю, что советское литературоведение, особенно, в шестидесятых-семидесятых годах было единым. К кому-то Назиров был ближе, от кого-то дальше. Материалы архива свидетельствуют, что он довольно сознательно сохранял дистанцию со многими «центрами силами», иногда полярными по отношению друг к другу. Его собственное научное развитие, мне кажется, шло по индивидуальной траектории. Это предмет для долгого разговора, не всем, возможно, интересного.

С другой стороны, находясь внутри традиции, я не могу адекватно судить, что в ней является магистральным. Для меня сам Назиров — вполне магистральный достоевсковед и литературовед.

4. Какими Вам видятся отношения между его интерпретацией наследия Достоевского и концепцией М. М. Бахтина?

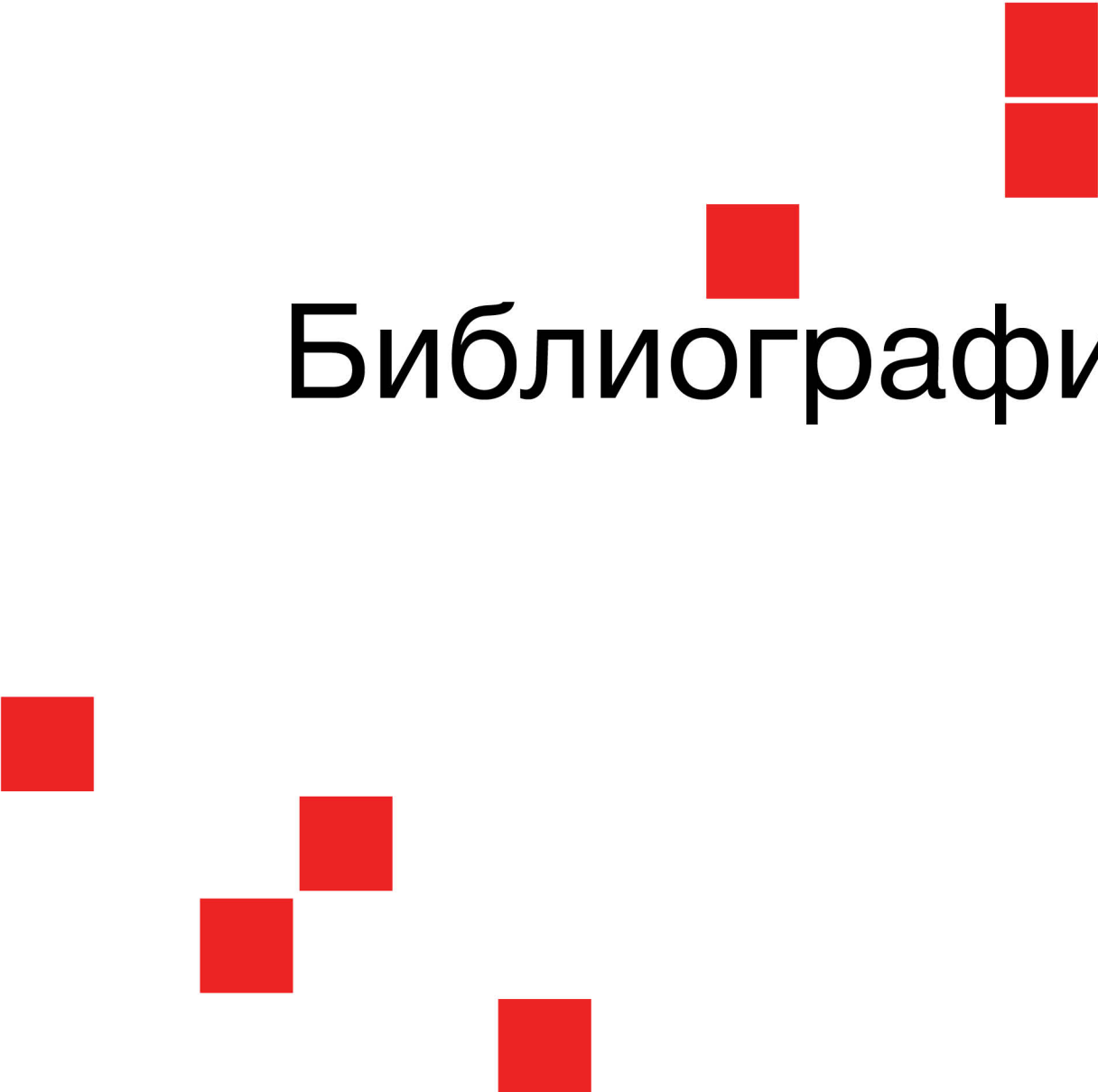
Думаю, что Назиров все-таки более оппонент, чем последователь Бахтина. Степень и характер этой оппозиционности опять же требует отдельного разговора. Ясно, что в полемике с Бахтиным, в размышлениях о его концепции Назиров многое определил и сформулировал в своем видении Достоевского и литературного процесса в целом.

5. Какие труды Назирова о Достоевском (или о других писателях) оказались наиболее полезны именно в Ваших научных занятиях?

Полезны все. Наибольшее впечатление произвели «Творческие принципы Достоевского», «Петербургская легенда», «Петр Верховенский как эстет». Из посмертно опубликованных — «Становление мифов», «Эффект подлинности».

6. Знакомы ли Вы с его сравнительно-историческим описанием фабульного репертуара русской прозы («Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул»)? Насколько продуктивной она представляется вам на современном этапе развития литературоведения?

В моем случае вопрос не имеет смысла. Да, знаком. Весьма продуктивной — именно на современном этапе.

A series of red squares of varying sizes are scattered across the page. One square is at the top right, another is below it, and a third is to the left. A cluster of four squares is on the left side, and a single square is further down and to the right.

Библиография

неужели всю жизнь мне хлебать
свою долю из тарелки с надписью "Об-
щепит" ? (печаль одинокого).

Сказка покрыта снегом, и на слое снега
кудрявым девчачьим почерком нацарапана
надпись — Вася любимый

A solid red horizontal bar at the bottom of the page.

Библиография

Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова

Тексты Р. Г. Назирова

1. Назиров Р. Г. Гоголевские отражения в романах Достоевского. Тезисы доклада. Подготовка текста и вступительная заметка С. С. Шаулова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 35. — СПб.: Серебряный век, 2017. — С. 263–271.

Опубликованные труды о Р. Г. Назирове

1. Шаулов С. С. О возможности и необходимости реконструкции замысла Р. Г. Назирова «Превращения сюжетов» // Культурные коды русской литературы: материалы Всероссийской (с международным участием) очно-заочной научно-практической конференции, посвященной 60-летию филологического факультета Башкирского государственного университета (г. Уфа, 15 декабря 2017 г.) / Отв. ред. А. В. Курочкина. — Уфа: БашГУ, 2017. С. 308–313.

Правила для авторов

Рукописи в машиночитаемом виде представляются в редакцию по электронной почте nevmenandr@gmail.com. Во избежание недоразумений авторам предварительно следует ознакомиться со статьёй о принципах и целях издания (2013 № 1) до того, как посылать текст на рассмотрение редакции. Непрофильные статьи приняты к публикации не будут.

Ссылки на литературу оформляются в виде постраничных сносок. Фамилия автора цитируемой работы выделяется курсивом. Между названием работы и местом издания, а также между годом издания и страницами тире не ставится.

Вместе с представляемым в редакцию текстом следует прислать и сведения об авторе, включающие фамилию, имя, отчество, аффилиацию.

Вопрос о публикации в журнале будет рассмотрен после внутриредакционного рецензирования.

Публикация в журнале бесплатная.



Современной литературе нужен парадоксальный эпитет: своеобразная радость гибели, "ласковая и светлое лицо подлица", "ледяной юмор убийцы", "выжженная и некавистная улыбка", "выражение кичливой бедности", "раскалённое добела терпение", или:
"При взгляде на молодую женщину в нём загоралась слюнявая старческая алчность", "гневный и яростно светлый день."
и так далее. "И властно поздоровался, и Я ответил малодушным поклоном"