

Юферева Е. В.

Динамика периферийных жанров  
в русской поэзии  
второй половины XIX века

МОНОГРАФІЯ

Видавничий дім Дмитра Бураго  
Київ, 2014

УДК  
ББК

Печатается по решению ученого совета  
Запорожского национального технического университета  
(протокол № 2 от 06 октября 2014 г.)

**Рецензенты:**

*И. Я. Павленко, доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии Запорожского национального университета*

*А. С. Киченко, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, зарубежной литературы и методики преподавания Черкасского национального университета им. Б. Хмельницкого*

**Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века.** [монография] / Е. В. Юферева. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014 – 408 с.

**ISBN**

В монографии освещаются проблемы развития поэзии второй половины XIX века (1840 – 1880-е гг.) в контексте жанровой динамики. Осмыслиются процессы «периферизации» в литературной системе. Основное внимание автора сосредоточено на путешествии в стихах, поэтическом «дневнике» и послании. Анализируются произведения известных поэтов эпохи, а также забытых и малоисследованных авторов.

Для специалистов-литературоведов.

У монографії висвітлюються проблеми розвитку поезії другої половини XIX ст. (1840 – 1880-ті рр.) у контексті жанрової динаміки. Осмислюються процеси «периферизації» у літературній системі. Основна увага автора зосереджується на віршованій подорожі, поетичному «щодиннику» і посланні. Аналізуються твори відомих поетів доби, а також забутих і малодосліджених авторів.

Для спеціалістів-філологів.

ISBN 978-966-489-000-0

УДК  
ББК

© Е. В. Юферева, 2014

© Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
<b>РАЗДЕЛ I РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМА ПЕРИФЕРИЙНОСТИ.....</b>	
1.1. Вокруг теории Ю. Тынянова: к дискуссии о литературной эволюции.....	24
1.2. Основные стратегии исследования неканонических явлений литературы в современной гуманитаристике.....	32
1.3. Эволюционные процессы в жанровой структуре .....	44
1.4. Авто(мета)рефлексия в поэзии и периферия.....	51
<b>РАЗДЕЛ II ДИНАМИКА ПУТЕШЕСТВИЙ В СТИХАХ: ЖАНРОВЫЙ И ГЕОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ .....</b>	
2.1. Поэтическое путешествие как метажанр: становление жанровой парадигмы .....	71
2.2. О жанровых источниках поэтического путешествия в русской литературе .....	80
2.3. Процессы циклообразования и основные сюжетные оппозиции путешествия в стихах второй половины XIX века .....	89
2.4. Эволюция пародийных путешествий в стихах XIX века .....	103
2.5. Провинциальный «ландшафт» и жанровая периферизация поэтического путешествия.....	123
2.5.1. Русская «заграница» или окраина? Образ Ливонии в пародийном произведении Н. Языкова «Чувствительное путешествие в Ревель» .....	140
2.5.2. «Картины Поволжья» А. Коринфского в свете «Тавриды» А. Муравьева: жанрово-стилевая архаизация путевого цикла .....	147
2.6. Поэтические импульсы в путевой прозе (цикл «Мурманские отголоски» и травелог «Поездки по Северу России в 1885 – 1886 годах» К. Случевского).....	160
2.7. Лиминальная «зона» в поэме П. Грабовского «По Сибири»: особенности воплощения «принудительного» путешествия .....	171

---

<b>РАЗДЕЛ III ЖАНРОВАЯ МЕТАФОРИЧНОСТЬ ДНЕВНИКА КАК СТРАТЕГИЯ ОСВОЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ</b> .....	184
3.1. О чем говорит эндогенное имя «дневник» в поэзии?.....	184
3.2. Жанровая метафоризация дневника в лирике в контексте становления категории субъективности .....	191
3.3. Версии «дневника» в поэтических циклах Н. Кукольника («Из записок влюбленного») и В. Печерина («Поэтические фантазии»): к вопросу о жанровой «неудаче».....	211
3.4. Поэтика «искренности» в цикле«Дневник любви и молитвы» Ап. Григорьева .....	224
3.5. Латентная субъективность в формульной литературе (цикл А. Шеллера-Михайлова «Листки из записной книжки»).....	238
3.6. Между элегией и инвективой: жанровые контаминации в лирических «дневниках» С. Надсона и Ф. Червинского.....	251
<b>РАЗДЕЛ IV КРИЗИС ЖАНРА ПОЭТИЧЕСКОГО ПОСЛАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА</b> .....	261
4.1. Жанровые модификации послания в украинском и российском литературоведении.....	261
4.2. Между литературой и бытом: стихотворение в эпистолярии русских поэтов .....	271
4.2.1. Юмористические послания в эпистолярии Вл. Соловьева 1890-х гг. и поэтическая традиция XIX века.....	290
4.3. Семантика скуки в посланиях второй половины XIX века .....	301
4.4. Ответные послания в процессе периферизации жанра в литературной системе периода .....	309
4.5. Признаки послания второй половины XIX века как окказионального жанра.....	322
4.5.1. Особенности «похвального» портрета адресата посланий: прагмастилистические аспекты жанра .....	330
4.6. Гибридизация русского послания в украинской поэзии (М. Устиянович, П. Кулиш, П. Грабовский) .....	342
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	358
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</b> .....	364

## ВВЕДЕНИЕ

*Я последний из писак,  
Но поэт второстепенный;  
Ты же — критик мой почтенный,  
Первой степени дурак*

*Я. Полонский  
(Из письма к И. Тургеневу)*

Русская поэзия второй половины XIX века традиционно освещалась как промежуточный период между двумя значительными литературными эпохами, период, в котором, за исключением нескольких ярких имен, многочисленная составляющая «плеяды» представлялась номенклатурно<sup>1</sup>. Потребовалось немало исследовательских усилий, чтобы преодолеть инерцию «оценочности»<sup>2</sup>, а судьба поэти-

<sup>1</sup> Размышляя о полемичности поэтических перечней в переходной ситуации начала XIX века, Ю. Лотман высказал соображение о том, почему так сложно выстраивать подобные списки: «Литературный “фон” по своей природе не может быть чистой литературой. Он гораздо теснее связан с читательским восприятием, бытом, пестрым потоком окружающей жизни, гораздо труднее вычленяется в чисто словесный ряд. Свести его без заметного остатка к цепи “произведений” (что характерно для исторического восприятия “высокой” литературы) почти никогда не удается» [238, 370]. Чем далее мы удаляемся от «вершин», тем менее исследователю представляется осуществимой классификация периферийной литературы на единых основаниях.

<sup>2</sup> Укорененное представление о творческой второстепенности периода преодолевается очень медленно. Вот, к примеру, один из таких случаев, взгляд, высказанный «между прочим», и его неотрефлексированность выступает ярким свидетельством стереотипности восприятия эпохи: «Один из самых, может быть, характерных примеров пустого (или более точно — сильно разреженного) времени — последняя треть XIX века. Конечно, в эти годы писал Некрасов, стихи которого были иконой интеллигенции. Продолжал выпускать “Вечерние огни” Фет. С удивительными стихами выступил Константин Случевский. Заявили о себе Мережковский и Гиппиус. Барышни плакали над строчками Надсона и распевали романсы Полонского... И все равно, когда мы сегодня оглядываем этот период, он кажется пустыней, и только редкие одинокие голоса доходят до нас оттуда, но уже отражен-

ческого поколения 1840 – 1880-х гг. превратилась в один из актуальных сюжетов современного литературоведения.

Явный признак этого сюжета – сходство литературных биографий: резкая, уязвляющая достоинство поэта, критика; творческое молчание и одиночество. Критический отклик часто оказывается деструктивным, а «пророчества», как показывает время, ошибочными. Вспомним, известное высказывание Дмитрия Писарева о «микроскопических поэтах» Полонском, Фете, Щербине и принижающем сравнении их с модисткой [313, 440]. Только ближе к исходу века начали происходить какие-то смещения, в частности, становление новых принципов критического анализа. «Особнячество русской критики кончилось, теперь ей необходимо перейти на общечеловеческую почву <...> Мы теперь должны приучиться изображать личность писателя и его сочинения во всей исторической и субъективной обстановке, если так можно выразиться; должны уметь нарисовать характер писателя, а не сделать ему начальственный выговор за непохвальное поведение» [Цит. по: 308, 14], – так Д. Шестаков, критик конца XIX столетия, отмечает формирование иных методов и задач оценки литературного произведения.

В незамысловатых строках «домашнего» сочинения Я. Полонского, приведенных в эпитафии, иронично отражается рассогласованность коммуникации критики и поэта в этот период, но также и возрастание уровня авторского самоосознания. Едкость рефлексии, трезвую оценку своего таланта сохраняют письма, дневники и поэзия многих поэтов. Так, в записной книжке Петр Бутурлин писал: «Я, конечно, не достаточно глуп, чтобы корчить из себя новатора»<sup>13</sup> [64, 131]. Более чем скромное понимание значения собственного творчества не помешало литератору создать своеобразные лирические произведения, высоко ценившиеся символистами. Но удаленность от центра литературной жизни, ранняя смерть привели к забвению П. Бутурлина вплоть до

---

ным светом, через их прочтение и восприятие в более позднее время. Кажется, что русская поэзия тогда ходила под паром, отдыхала перед началом XX века, который принес целое созвездие поэтов, изменивших все» [123].

недавнего времени, когда осуществились переиздания и первые попытки осмысления его сочинений<sup>3</sup>. Важно подчеркнуть, что длинные перечни малоизвестных имен 1840 – 1880-х гг. состоят из поэтов различных «лагерей» и направлений, самих себя выносящих за скобки центра литературного процесса и часто осознанно покидающих «мир поэзии бесплодной» (А. Пальм).

Как определяется «второстепенный» автор в русской критике и литературоведении? В. Белинский называет авторов второго и третьего ряда «обыкновенными», подчеркивает их, как бы мы сказали сегодня, «медиационную» функцию в текущей социокультурной ситуации: «Обыкновенные таланты часто столь неважные в глазах потомства, весьма важны для своих современников, они имеют на них большое влияние, потому что служат посредниками между толпою и гениальными писателями, прибавляя новые идеи, порождаемые великими писателями, к понятию масс» [32, 379].

Б. Дубин – автор работы «Сюжет поражения» – о феномене «признанного опоздания» пишет: «Это своеобразный и по-своему сложный феномен эпох признанного “опоздания” или, по-другому, сознания своей творческой инертности, принятия своей вторичности. Спад, ослабление или невозможность активного смыслопроизводства сопровождаются при этом чувством диффузной зависимости от “пришлого” или “чужого”, но вместе с тем неспособности это прошлое в сколько-нибудь организованном и осмысленном виде удержать» [137, 155]. Замыкание групп, ослабление межгрупповых

---

<sup>3</sup> Упоминания о поэте до сих пор фрагментарны. Примечательно, что наиболее полный и детальный анализ поэзии П. Бутурлина содержится в монографии, изданной в Мюнхене в 1971 г. Однако превращение фигуры поэта в «слепое пятно» произошло именно в XX веке. Для девятнадцатого же – лирика П. Бутурлина известна и признана, о чем говорят посвящения более именитых поэтов эпохи («Графу П. Д. Бутурлину в ответ на его «Двенадцать сонетов» К. Р., «Сонет, посвященный поэту П. Д. Бутурлину» В. Брюсов, «Сонет XXX» И. Северянин). Переиздание стихотворений поэта после выхода последнего сборника, осуществленного усилиями жены П. Бутурлина, появилось лишь в начале XXI века (Бутурлин П. Сонеты и разные стихотворения. СПб., 2002)

коммуникаций, истощение обновленческих импульсов в обществе и культуре – черты времени эпигонов, времени «короткого дыхания», «малых» инициатив, отказа от «долгих мыслей» [137, 156]. Эти признаки проступают в форме и семантике стихотворных произведений второй половины столетия, зачастую определяются архаизацией художественной структуры. Дискомфортные ощущения «зажатости», творческого «опустошения», всплеск автоматарефлексии приводят поэтов нескольких десятилетий XIX века к общему пониманию своей исторической роли «как экспертов и хранителей, призванных заново пересмотреть и упрочить традиционную систему эстетических ценностей» [268, 53]. Вынужденный «консерватизм», обусловленный замкнутостью поэтической сферы, декларируется не только на текстуальном уровне, но и поведенчески, в «анахоретстве», подчеркнутой отстраненности от литературной жизни, вызванной различными причинами. Так, держался в стороне А. Толстой, «встречаясь и переписываясь лишь с немногими писателями – “не газетчиками” <...> Он чувствовал себя социально одиноким...» [465, 323]. Популярный и призанный Н. Огарев, эмигрировавший в 1850-е гг., уже через десятилетие, в 1860-е, как поэт на родине забыт. После лондонского сборника, изданного в 1858 г., больше собрания стихов при жизни автора не выходит. Вероятно, наиболее известным событием вынужденного «молчания», отчужденности является творческая судьба П. Вяземского, даже отклики на творчество которого напоминали «надгробные слова над заслуженным покойником» [46, 473].

Ближе к концу столетия эта тенденция усилится и продолжится в том, что авторы перестанут соотносить свое творчество с «поэзией», и приведет к иной форме творческого изоляционизма – «дилетантизму». Так, К. Случевский, как верно, на наш взгляд, охарактеризовала И. Роднянская, всю жизнь психологически оставался дилетантом, «преодолевая сопротивление тогдашнего вкуса, ввел в свою практику импровизационный стиль стихотворной речи, импровизационный преткновенный синтаксис, оголяющий сам процесс подбирания слов к забрезжившей мысли <...> За пастернаковскую свободу изъясняться и был жестоко осмеян [341].

Открытое или нет, но отождествление себя с «дилетантом» показывает стремление к свободе от творческих предписаний, принадлежности к «школам». Вместе с тем, энергия «негативности», повышающая потенциальность, ценность произведения, не умножается. Так происходит потому, что эпигонство/дилетантизм – две полярно противоположные формы литературной и социальной реакции на исторический стимул, идеологическое давление, жесткую биполярность, выталкивающие за границы центра литературного поля, в котором разместились признанные. Факт признания в этот период, пожалуй, ярче и выразительнее демонстрирует шаткость, даже призрачность, оборачивается мимолетной модой (как в случае В. Бенедиктова, позже – С. Надсона). И, наоборот, у канонизированных современным литературоведением Ф. Тютчева и А. Фета путь к читательскому успеху был сложен.

Как известно, во второй половине XIX века статус поэта в литературе и обществе меняется. Эпоха «литературного бескорыстия» уходит в прошлое [285, 33]. В тридцатые годы, часто называемые с легкой руки В. Белинского «смирдинским» периодом, поэзии не становится меньше, но меняется ее «качество»: «это профессионалы, от “столпов”, вроде Греча, Булгарина, Восейкова, до грошовых поденщиков журнального дела, и любителей из чиновников и офицеров средней руки, “полужандармов и полулитераторов”, как писал в “Былом и думах” Герцен о посетителях вечеров Одоевского...» [101, 118]. После поэтических «сумерек» 1860 – начала 1870-х гг., невзирая на общую тенденцию к снижению интереса к поэзии, следующие десятилетия русское общество снова охвачено «стихоманией». Статус «массового» поэта окончательно утверждается, журнальные издания переполнены стихами. Вырастает, по выражению В. Крестовского, «рабочий класс журнальной литературы», литературные каторжники, живущие в нужде, труде и безызвестности [210]. В нестабильной литературной ситуации образовывались факторы, приятствующие попаданию в литературное поле авторов, действительно, со слабым поэтическим чувством. Отсюда неустойчивость, кратковременность поэтического вдохновения, например, Н. Ку-

кольника, А. Пальма, В. Печерина, Ф. Червинского и др. В этой волнообразной динамике на фоне дискуссий о литературных иерархиях вырастает проблема «второстепенности», которая чаще всего рассматривается в ключе стиля, поэтического языка, тематики, – преобладающий подход, сужающий процесс ко «вторичности», который, тем не менее, корректируется попытками дать иные интерпретации творческого наследия, осмыслить незамеченные ранее детали историко-культурного контекста и ввести их в обновляющуюся сегодня теоретическую модель научного освоения подобных явлений.

Начиная с 1840-х гг., поэзия вступает в длительный переходный период, который традиционно «вымеряется» десятилетиями. Однако творческая активность поэтов в течение полувека то затихала, то возобновлялась снова, образуя пунктирность динамики поэтических форм, сюжетов. Как связать между собой десятилетия? Что может выступить объединяющей силой для различных, с точки зрения творческой программы, авторов?

Одна из первых попыток осмысления специфики описания поэзии второй половины XIX века предпринимается в известном цикле статей «Второстепенные поэты». В начале XX века А. Блок в работе «О списке русских авторов» выскажет мнение о том, что в рассмотрении литературы «мы не должны бояться множества имен» [37, 383]. Поэт напишет: «Составляя список русской литературы XVIII и XIX вв., можно идти по пути Марфы, которая печется о многом, и по пути Марии, избравшей благую часть. Я избираю первый путь потому, что он, как мне кажется, продиктован исторической минутой <...> Кроме поэтов, признаваемых всеми, есть много стихотворцев, каждый из которых создал несколько замечательных вещей и массу произведений, потерявших всякое значение» [37, 382]. Слова А. Блока не утратили актуальность. Действительно, множество имен ожидает внимания, «пропущено» замечательное. Нельзя не отметить также и то, что период дает ценный материал для изучения «полупроявленных» художественных процессов, например, скрытых механизмов периферизации образов, сюжетов, жанров. Решение этих задач требует не только тщательной систематизации материала, но

и выработки принципов его типологической организации. Узловой момент историко-литературной модели периода, как нам кажется, заключается в категории «поколения», объединяющей различные имена и характер творчества общей литературной «судьбой». Несмотря на то, что категория поколения «нежесткая формация» (С. Зенкин) и не обеспечивает стройность классификации, именно поколение полагается в основу наиболее широко применяемых периодизаций развития поэзии второй половины XIX века. Под этой, возможно, не лучшей, с академической точки зрения, метафорой понимаются сходные цели деятельности и результат, особая взаимосвязь с прошлым и современниками.

И. Каспэ указывает, что в русском литературоведении прижилась метафора «незамеченное» поколение [186]. Но поэтов второй половины трудно назвать «незамеченными», также как и применить к ним другую распространенную метафору – «утраченное» поколение. «Энтелехия» поэтических движений периода ознаменовалась внутренней противоречивостью, трагической несовместимостью устремлений и их реализации, порождая преждевременно умолкающих авторов и сближая творческое видение тех, кто начинал в 40-е и в 80-е гг. XIX века. Пожалуй, в качестве более точной характеристики может выступить понятие «непризнанности», сквозь призму которого оценочные понятия «опоздания» или «опережения» выглядят иначе. Определение «непризнанный» не отменяет творческой значимости созданного, напротив, раскрывает суть дистантности, в которой возникает креативный потенциал: воплощение новых переживаний, обогащение образности и эмоционального фона поэтического искусства. В этом ракурсе несколько иначе освещается проблема автора и «времени»: «велик» или «мал», но если «временем» не признан (здесь мы используем представление П. Бурдые о времени и его влиянии на литературное поле), шанс представлять его в будущем незначителен. Такие произведения становятся «второстепенными», потому что «принадлежат только настоящему» [28, 331].

В научной рецепции периода второй половины века стадийная четкость и последовательность размывается: в наиболее упорядочен-

ных и отрефлектированных научных версиях десятилетия объединяются, хронологический порядок «сжимается» в сильных стилевых или, если речь идет о более ранних, советских изданиях, идейных течениях. В академическом двухтомном издании «История русской поэзии» 1969 года период структурируется следующим образом:

- демократическое направление 1850 – 1870-х гг;
- гражданская и демократическая поэзия 1850 – 1860-х гг.
- крестьянские поэты 1860 – 1870-х гг.;
- поэзия революционного народничества;
- лирическая и историческая поэзия 1850 – 1870-х гг.
- поэзия 1880-х гг.<sup>4</sup> [177]

Невзирая на идеологическую заангажированность, таксономический «слепок» эпохи отображает полиморфность, к которой приводит неоднородность развития стихотворного творчества. Так, завершающий этап – восьмидесятые годы – классифицируется через категории продолжателей и предшественников, «старших» и «младших». Последующие академические издания (например, «История русской литературы в 4-х т.» (Л., 1980) [178], «История русской литературы в 4-х т.» (Л., 1982) [179] повторяют принцип выстраивания периода, основанного на вершинных фигурах и выразительных процессах литературной динамики.

Существующие периодизации поэтического искусства второй половины XIX века подчеркивают недостатки утвердившихся подходов к отображению диахронии художественных эпох. Нижней хро-

---

<sup>4</sup> Классификация поэзии 80-х гг. XIX века в указанном издании включает: заканчивающих свой путь представителей демократической поэзии середины века (А. Плещеев, А. Жемчужников, С. Надсон, А. Боровиковский и др.), продолжателей некрасовских традиций (А. Трефолов, С. Дрожжин, Д. Садовников), продолжателей традиций традиционно-демократической сатиры (П. Шумахер, Ф. Филимонов, И. Бойчевский), поэтов либерально-консервативной ориентации (старшее поколение (А. Майков, А. Фет, Я. Полонский), младшее поколение «эстетов» (Д. Цертелев, А. Голенищев-Кутузов, К.Р.) эпигоны (К. Льдов, Б. Добрынин, С. Андреевский); предшественники раннего модернизма (Вл. Соловьев, Н. Минский, К. Фофанов, Д. Мережковский).

нологической границей поэзии второй половины века традиционно полагаются 1840-е гг., когда стихотворное творчество отступает на второй план, но также в литературу приходят Н. Некрасов, А. Фет. С таким образом очерченной нижней границей второй половины века большинство исследователей соглашается. И, тем не менее, поэзия 1840-х в основном рассматривается в контексте процессов 1850 – 1860-х гг., а «тридцатые» буквально «повисают в воздухе», оставляя открытыми вопросы не только о каких-то частных явлениях, но и даже о преемственности, взаимосвязи с последующим ходом литературного развития. Отодвигаются в сторону вещи, которые выпадают из художественной парадигмы, не отвечают доминирующей в десятилетие тенденции, на фоне которой они и получают оценку. «Внесистемной» оказывается, например, поэзия А. Полежаева, Д. Ознобишина, В. Туманского, Е. Зайцевского. В «промежутке» вторичности застывает «рефлексивная школа», а также так называемая «поэзия мысли» 1830-х гг. Итак, оглядка на этот период, ситуативные аналитические «экспедиции» могут оказаться полезными в процессе реконструкции исторической динамики ряда художественных структур второй половины столетия, что мы и попытаемся осуществить в разделах, посвященных А. Коринфскому и А. Муравьеву, Вл. Соловьеву и А. Полежаеву, Н. Кукольникову и Вл. Печерину, во включении в орбиту исследования поэзии И. Мятлева, И. Ключникова, В. Красова, Д. Ознобишина, Н. Языкова.

О том, что «хронологический» подход к истории литературы нуждается в пересмотре, исследователи говорят уже давно. «Поколенческий» взгляд значимость этой мысли многократно усиливает<sup>5</sup>. Поиск методологии, актуализация компаративного, культурологического векторов изучения литературной эволюции становятся главными те-

---

<sup>5</sup> Уже у истоков теории «поколения» В. Дильтей подчеркивал, что их сосуществование имеет более чем просто хронологическое значение. В детском, юношеском и пожилом возрасте люди испытывают одни и те же господствующие влияния, вызванные преобладающими условиями интеллектуальной, социальной и политической жизни. Они – современники, они составляют одно поколение и именно поэтому подвержены общим влияниям.

мами научной дискуссии в последние десятилетия XX века. Ю. Виппер в фундаментальной работе «Творческие судьбы и история: о западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX вв.», увидевшей свет в 1990 г., подвел черту своим многолетним исследованиям в области истории литературы. Главный концептуальный акцент – преодоление позитивистской установки в рассмотрении хода литературной эволюции как зеркального отражения исторического процесса: «Такая, если так можно сказать, “хроникальная” иллюстративность в воспроизведении литературного развития придает последнему чрезмерно пассивный и механически зависимый характер (в контексте этой проблематики возникает и целый ряд вопросов, связанных с принципами специфически историко-литературной периодизации и степенью ее зависимости от периодизации сугубо исторической) <...> В последнее время все очевиднее становится необходимость не ограничиваться в работах историко-литературного характера <...> историко-генетическим подходом – при всей его принципиальной важности, – а сочетать его с другими способами анализа материала. Я имею в виду и так называемый ценностный подход, выдвигающий на первый план определение идейно-эстетической значимости литературных феноменов, и тот подход, который получил в советской науке наименование “историко-функционального” и который направлен в первую очередь на вычленение воздействия художественных произведений на читательскую среду и в том числе на изучение посмертной судьбы этих творений, их жизни в веках» [77, 285 – 311].

Спустя несколько десятилетий уже другой исследователь и с иных позиций провозгласит ту же идею, свидетельствуя, что проблема не преодолена и ее решение, особенно для русской литературы, еще впереди: «Существующие историко-литературные типологии можно условно разделить на внешние и внутренние. Внешние строятся на основании внелитературной истории и рассматривают историю литературы как ее эпифеномен. Внутренние же типологии основываются на имманентном анализе литературных текстов, а историю литературы рассматривают как автономный процесс, имен-

но структурализм и позитивистская историография доминировали и во многом продолжают доминировать в русском литературоведении. <...> Очевидно, что ее интерпретация (русской литературы – прим. мое Е.Ю.) не может быть структурирующей и гомогенной...» [453, 10 – 11]

Наконец, в последние годы о недостатках существующих подходов к периодизации литературного процесса говорится настойчиво и уже применительно к XIX веку – эпохе, казалось бы, тщательно изученной: «В анамнезе периодизаций XIX века находится связь с этапами освободительного движения <...> Такой принцип не является удовлетворительным и не должен сохранять свой приоритет бесконечно. Необходимы твердые основания собственного филологического свойства...» [214, 181]

Взгляд на русскую поэзию второй половины XIX века в литературоведении до 1990-х гг., невзирая на блестящие труды знаменитых филологов (Д. Благого, Б. Бухштаба, Л. Гинзбург, В. Кожина, Б. Кормана, И. Ямпольского, Б. Эйхенбаума), в историко-типологическом аспекте оставался практически неизменным. На одной из дискуссий, инициированной авторитетным изданием «Вопросы литературы» в 1996 г., проблемы литературной эволюции и методологии ее изучения обсуждали ведущие специалисты. Затронутые в ходе обсуждения аспекты предсказывают ключевые тенденции последующих научных изысканий. Исследователи говорят о литературной динамике, о Ю. Тынянове и Ю. Лотмане, о синергетическом понимании истории, о жанровой функции. Среди прочего также артикулируется малоизученность периода русской литературы – 40 – 80-е гг. XIX века, о чем Д. Бак сказал следующее: «Мало кого из ученых ныне привлекают эти десятилетия. То ли золотой или серебряный века приковывают к себе львиную долю внимания, то ли уж слишком навязли у всех в зубах расхожие характеристики 60-х годов как эпохи всеобщей и нещадной “борьбы за реализм”. Все это, думаю, временное явление. Ведь именно в середине века завершается кардинальная перемена самого статуса литературы в культурном целом» [17, 26]. Литературовед оказался прав, и уже в начале

нового тысячелетия интерес к периоду значительно возрастает. В девяностые появляется ряд значительных работ о развитии поэзии второй половины XIX века: Б. Егорова, М. Строганова, Е. Таха-Годи, Е. Тарланова. В последующие десять лет активизировалось изучение жанровых процессов, которым посвятили исследования А. Боровская, П. Гапоненко, Е. Дмитриева, О. Мирошникова, Е. Завьялова, О. Зырянов, Л. Щенникова. Нужно отметить более пристальное внимание к «региональной» литературе, поиск и анализ творчества забытых поэтов. Появляется все больше монографических исследований, в которых главными героями становятся Ап. Григорьев, А. Коринфский, А. Майков, Н. Огарев, Я. Полонский, В. Печерин, К. Случевский и т.д.

Сдвиги, которые происходили в раскрытии особенностей поэзии периода, отображаются итоговыми академическими изданиями 90-х гг. XX века, в которых постулируется, что процессы 1850-х и 1880-х гг. обнаруживают типологическое сходство, а значит, и рассматривать их целесообразно в исторической перспективе. Так, в обзоре Е. Ермиловой «Поэзия второй половины XIX века» отсчет начинается с 1850-х, деятельности А. Фета, Я. Полонского, А. Майкова и, через поэтов-демократов, линия развития доводится к А. Апухтину, К. Случевскому. Лейтмотивом, концептуально окаймляющим исследовательскую работу, стал путь «пятидесятников», в частности А. Фета, к признанию в 1880-е, как сигнал того, что в поэзии «закладывается чувство традиции» [144, 90].

Несмотря на заметные шаги, сделанные в литературоведении последние несколько десятилетий, создание целостного «портрета» эпохи второй половины XIX века – задача по-прежнему актуальная. Изучение литературного процесса в русской поэзии периода происходит на фоне осмысления проблем эволюции литературной системы: смещения границ поэтического и прозаического, литературного и внелитературного, центрального и периферийного. Многие поэтические темы, жанры, образы в русской литературе второй половины XIX века стали «лишними», не вписывались в доминирующую социокультурную «модель». Но они возникали вновь и вновь, настойчи-

во повторялись в творчестве различных авторов на протяжении нескольких десятилетий. Некоторым из них было суждено обновление и продолжение в будущем. Однако некоторые будут принадлежать только своей эпохе, превратятся в памятник ее своеобразия. И, тем не менее, поэзия второй половины века отмечена важными преобразованиями: возникновением новых идейных течений, изменением статуса поэта и осознанием необходимости формирования поэтической иерархии на фоне отсутствия «первого поэта», – процессы, свидетельствующие о перестройке литературной системы и разрыве с «золотым веком» [74; 139]. В критической мысли в течение второй половины XIX века также проявляются иные акценты. «Категория художественности претерпевает существенные семантические сдвиги; с ней уверенно соперничает категория “искренности” и “поэтической личности”» [74, 90]. Весомое значение приобретает формирование новой концепции человека в 1830 – 1840-е гг. Складывается и одно из ведущих общеэстетических требований эпохи: тождества личности и творчества. В этом ракурсе становление поэтического искусства протекает с ощутимым влиянием прозы периода. «Развитие русской психологической лирики середины XIX века следует, по видимому, связывать прежде всего с характерным для этой эпохи всеобщим интересом к внутренней жизни, индивидуальной психологии человека <...> Существенное значение имели и завоевания русского и европейского психологического романа» [466, 23].

Выражению «искренности» в лирике были подчинены трансформации жанровой системы, поиски новых выразительных средств, размыкание художественной структуры произведения в «жизнь». Диалогически соотносясь с предыдущей поэтической эпохой, эти поиски осуществлялись в соприкосновении с традицией, предшествующим опытом. Вероятно, отсюда такое сильное ощущение «вторичности», неполноты совершающихся преобразований. К такому же эффекту приводит и выполнение поэтическим высказыванием неэстетических функций.

Жанровая система поэзии рассматриваемого периода неустойчива: зарождаются новые формы, у «старых» – появляются не свой-

ственные им ранее признаки. Ведущую роль в этой динамике играют жанровые преобразования, выдвигаются принципиально иные принципы оформления художественной целостности – метажанровые. «Отдельное стихотворение “последних могижан” уходящего века, потеряв высокую степень “плотности вещества”, уже не вмещало смысловой “бездны пространства”. Оно тяготело к объединению с другими, чтобы уже в составе контекстового образования выполнить свою художественную миссию. Эстетический акцент сместился на более емкие репрезентативные структуры» [267, 36]. Развитие лирики часто выступает фоном для исследования межжанровых и межродовых процессов, бурно протекающих в постромантическую эпоху. Активностью отличаются и трансформации структурно-семантических характеристик, функциональности жанровых образований, взаимообусловленных подвижками литературной системы. Акцентируя внимание не на «главных» жанрах, а на тех, чей статус неопределен, подвижен, маргинален, мы получаем инструмент, позволяющий проанализировать особенности развития поэзии периода, осмыслить значение ее «медленных» изменений для будущего литературы, очертить основные их направления.

Таким образом, цель нашей работы заключается в том, чтобы раскрыть жанровую специфику путешествия, «дневника» и послания как периферийных жанровых образований, а также их динамику в системе русской литературы второй половины XIX века. Систематизация и обобщение результатов изучения жанра, показала, что методология анализа периферийных жанров в литературоведении еще не предложена. Мы предпринимаем попытку освещения переходных состояний жанрообразования, воплощение которых выходит за рамки и границы, не вписываются в нормы, принципиально оставаясь, между тем, в их пределах. Так, «лирический дневник» – не «дневник» в общепринятом смысле, а результат жанровой метафоризации – механизма трансформирования жанра, расширения способов выразительности лирического произведения. Жанровое определение поэтического путешествия также проблематично, в связи с недостаточностью критериев для выделения такой разновидности, ведь раз-

умнее говорить об общей теме пути, облакаемой в поэтический цикл – главной тенденции жанрообразования в период второй половины XIX века. Несколько с другой стороны, не теоретической, а историко-литературной, оспаривается онтологический статус послания – жанр, согласно выводам большинства исследователей, в этот период окончательно утрачивает жанровую определенность в русской литературе и, стало быть, как объект исследования исчерпан. Разрешить противостояние исторических/теоретических жанров, на наш взгляд, позволяет обращение к авторской жанровой рефлексии. О проблемах жанровой эволюции и автометафрефлексии в периферийных зонах речь пойдет в первом разделе монографии.

Во втором разделе – «Динамика путешествий в стихах: жанровый и геопоэтический аспекты» – основное внимание уделяется путешествию в стихах, его ключевым особенностям в историко-литературном контексте. Бурное развитие туристической практики и «анти-туристской» версии перемещения в пространстве приводит к появлению специфических текстов, которые сегодня объединены понятием литературы путешествий – определением довольно широким, однако позволяющем охватить варианты литературного бытования путешествия: от художественных путевых очерков до путеводителей, журналистской продукции и «наивных» отчетов, дилетантских журналов-травелогов. Историография изучения литературного путешествия в последнее время активно дополняется исследованиями, инспирирующими новые подходы к таким текстам, и утверждающими, что, невзирая на внушительную номенклатуру, системное изучение путешествия в русской литературе осуществлено не было.

Насколько сместился угол зрения современных литературных студий, насколько разнообразен контекст рассмотрения путешествия позволяет судить обзор А. Сорочана «Туда и обратно: Новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки» [365] на материале зарубежных работ. Показательны появляющиеся в последнее время тематические сборники исследований о путешествии, актуализирующие культурологические подходы к его изучению.

Разносторонние наблюдения динамики путевой литературы позволяют изменить взгляд на процесс путешествия и его обязательные компоненты-этапы, учитывать его «текучесть» в современной культуре (З. Бауман [26], Б. Вандельфейс [70], Б. Кемпбел [478]). Так, традиционные для сюжета концепты дома, отъезда, прощания, границы постепенно утрачивают соотнесенность с живым опытом путешествующего [478, 263]. Безусловно, это тезис, который необходимо учитывать при объяснении изменчивости жанровых границ путешествия.

Путешествие – особая литературная форма, отображающая географические, идеологические, культурные ориентиры человека, принадлежащего определенной нации, ландшафту, времени. Принадлежность к литературе путешествия определяется наличием следующих признаков содержательного плана: перемещение в реальном/вымышленном пространстве, преодоление расстояния; пересечение границы между «чужим»/ «своим»; описание малоизвестного региона.

Модель литературного путешествия требует историко-литературного уточнения. Существуют ли внеременные критерии путешествия? А. Тиме полагает, что одной из основных особенностей путешествия является временное и пространственное несовпадение реального путешествия и его описания [383]. С. Франк настаивает на том, что даже до наступления Нового времени, когда паломники направлялись в святые места, только их считая достойными описания, литература путешествий постоянно оперировала двумя категориями: во-первых, случайностью событий и впечатлений – и, во-вторых, географической конкретностью и существенностью изображаемого. То и другое служило в описании путешествия для создания эффекта аутентичности [425, 203]. Проблематичным представляется однозначное отнесение к путешествию принудительных путешествий (этот аспект мы будем обсуждать в подразделе, посвященном П. Грабовскому), а также прогулок как камерных путешествий<sup>6</sup>. Как

---

<sup>6</sup> Рассмотрение прогулки на фоне путешествия, например, привело исследователей к выводу, что прогулка отпочковалась от этого жанра и представляет его «игрушечный вариант» [134, 76]. Сравнивая жанр прогулки и травелог начала

видим, вопросов немало. Мы же сосредоточимся на следующих: что такое путешествие в стихах, какое место занимает эта форма в разнообразной путевой литературе? Каковы особенности его смысловой структуры, поэтики? Как поэтическое путешествие видоизменяется в течении XIX века?

Третий раздел монографии – «Жанровая метафоричность дневника как стратегия освоения новых форм выражения субъекта в лирике» посвящается анализу проекции дневниковых принципов освоения действительности в русской поэзии 40 – 80-х гг. XIX века. Одним из основных вспомогательных инструментов в рассмотрении этого явления выступает процесс метафоризации жанра – явление малоизученное, но продуктивное в развитии современной жанровой системы.

Дневник как жанр, требующий откровенности, открытости, покорялся не всем. М. Волошин в «Истории моей души» писал: «Я не могу говорить о текущем – внутреннем. Если говорю – преувеличиваю. Через несколько месяцев я почти свободно говорю о себе и анализирую. Поэтому я не могу писать дневник. У меня есть непосредственное чувство, но нет для ни непосредственных слов. Слова всегда запаздывают» [81, 188]. Словесные «запаздывания» ощущались многими поэтами и писателями. В этом и заключается одно из немногих, но показательных совпадений дневника как внехудожественной формы и «дневника» как лирического произведения. В поэзии второй половины XIX века разлад между словом и чувством подпитывался уже не только романтической идеей «невыразимости» внутреннего мира, но и осознанием ограниченности литературных ресурсов. Проблема усложняется также и тем, что устранение барьера «условности» не может приобрести абсолютный характер, за-

---

XIX столетия, западный ученый А. Шенле справедливо указывает на ряд важных отличий между ними. Признаками травелога, по его мнению, является продолжительность повествования и пристальное внимание к социальной действительности, что не характерно лапидарной и меланхоличной прогулке, которая «описывает удаление в безлюдные места из городской среды» [440, 81].

висит от историко-культурного контекста. Тем не менее, в очерченный нами период достижения и неудачи репрезентации искренности, интимности дают посыл к развитию художественной системы. Появление жанрового маркера «дневник» в лирическом творчестве является частью этого процесса.

Что подразумевали поэты под этим жанровым названием? Какими жанровыми особенностями отличаются такие произведения? Что объединяет «дневники» в лирике и в чем их уникальность? Исследование «дневниковых» интенций в художественном пространстве поэзии не ограничивается вниманием к жанровым смещениям, междоусобным взаимодействиям. Поэтические циклы и стихотворения, озаглавленные как «дневник» кажутся явлением малозаметным и периферийным, но при детальном рассмотрении становятся показателем существенных системных изменений, приближающих художественные открытия в сфере авторского самораскрытия, психологизации лирики в будущем.

Итак, во второй половине века наблюдается активизация, так называемых, «дневников» в лирике. Реконструкция творческого замысла различных поэтов второй половины, использующих понятие «дневник» (В. Брюсов, З. Гиппиус, Ап. Григорьев, Д. Мережковский, А. Шеллер-Михайлов, Н. Кукольник, А. Майков, С. Надсон, А. Плещеев, С. Фруг, Ф. Червинский), анализ способов его реализации направлен на понимание того, что меняется в представлении и воплощении внутреннего опыта человека в литературе, и как эти перемены сказываются на поэтическом искусстве в его кризисный историко-культурный момент.

В четвертом разделе – «Кризис жанра поэтического послания второй половины XIX века» – в эпицентре исследовательского внимания оказываются переходные моменты жанра, поскольку именно здесь, на окраине литературного процесса, происходят значимые для будущего жанра процессы.

«Эпистолярная литература – разножанровые произведения художественной литературы, в которых используется форма письма или послания, узаконенная законами художественной условности»

[236, 241 – 242]. Как взаимодействуют эпистолярная литература и жанр послания, ставший маргинальным в русской литературе второй половины XIX века? Почему трансформируется функциональность послания? В чем заключается его маргинальность? Чтобы разобраться в этих вопросах мы прибегнем к описанию современного категориального аппарата, с помощью которого традиционно анализируется в диахронии жанр послания, а также установим выпавшие из поля зрения исследователей звенья, в которых могут быть скрыты интересующие нас проявления системных сдвигов жанра.

В ряду современных исследований проблемы жанровых особенностей послания особый интерес привлекает подход, согласно которому жанр эффективно изучать как часть автобиографического диалогического дискурса. Распространение внимания на эголитературу, как часто принято называть мемуары, переписку и другие виды художественно-документального творчества, в контексте поэтики лирического жанра обязано тому, что послание в свой «периферийный» период становится «окказиональной» поэзией, сближается с «домашними» сочинениями, шутками, стихотворениями «на случай». Такой взгляд был представлен, в частности, в работах, объединенных недавним изданием Латвийского университета «Окказиональная литература: послание в текстах культуры» (2012). Совмещение дружеской и юбилейной разновидности, послание в контексте переписки поэта, изменение проблематики и эмоционального фона жанра в период, когда послание становится мало заметным явлением художественной жизни эпохи, – те аспекты, которые, как мы полагаем, способствуют освещению специфики процессов маргинализации.

Автор признателен научному консультанту Виктору Андреевичу Гусеву, без которого эта скромная работа могла не начаться и не завершиться. Хотелось бы поблагодарить коллег кафедры журналистики ЗНТУ за участие и помощь в подготовке монографии. Особенную благодарность я выражаю семье, терпение и поддержка которой вдохновляла и вселяла уверенность.

## РАЗДЕЛ I РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМА ПЕРИФЕРИЙНОСТИ

### 1.1. Вокруг теории Ю. Тынянова: к дискуссии о литературной эволюции

В современном литературоведении дискуссии вокруг теории Ю. Тынянова не прекращаются. Размышления об эволюционных процессах возвращают к идеям исследователя, какая бы точка зрения не отстаивалась. Комментарии и соображения о теоретических положениях Ю. Тынянова и, шире, формалистов, порождают обширную библиографию, отзываются в различных исследовательских школах и направлениях. Понятия «литературности», «непредсказуемости», «случайности», «литературной эволюции», «автоматизированности», которые образуют терминологический арсенал и теоретический базис современного литературоведческого исследования, восходят к теории формалистов. Во избежание повторения научно общеизвестных положений Ю. Тынянова о процессах литературной динамики, сосредоточимся на характере преломления его ключевых позиций в современных работах, а также обратимся к некоторым теоретическим параллелям и трактовкам, предлагающим новое видение теории ученого, в частности, В. Проскурина, И. Светликовой, И. Смирнова, О. Ханзен-Леве, В. Эрлиха, М. Ямпольского.

Среди тенденций научного восприятия наследия Ю. Тынянова привлекают внимание попытки подвергнуть критическому переосмыслению основные положения теории эволюции, выходя за пределы литературоведения к широкому контексту идеологических течений. Так, И. Смирнов ищет истоки формалистических взглядов в нигилизме: «Как бы ни были плодотворны тезисы Тынянова и Якобсона о структурно-системном подходе к знаковым образованиям (“Проблемы изучения литературы и языка”, 1928), они оставля-

ют открытым тут же навязывающийся вопрос о том, кто и как порождает системы. Дегуманизация, от соблазна которой Хайдеггеру так никогда и не удалось избавиться, превращается в теории систем (к адептам которой принадлежали и “преодолевшие формализм”) в умолчание об учинителе креативного акта – теряется, но не замещается ничем, что могло бы объяснить в антропологическом аспекте нашу созидательность» [363].

Дегуманистичность усматривает и В. Проскурин, но уже в ином аспекте – в пренебрежительном отношении к «эпигонству»: «Для него феномен эпигонства важен лишь в той степени, в какой его можно связать с «эволюционными процессами», причем с процессами, идущими в определенном направлении, – борьбы со «средним стилем», «гладкостью» и «эстетизмом». Там, где Тынянов таких процессов не обнаруживает (вернее, там, где их не позволяет обнаружить его концепция), он беспощаден и высокомерен не меньше, чем «старое литературоведение»» [334].

Вместе с тем, западноевропейские гуманитарии, отмечая увлеченность Ю. Тынянова текстом и лингвистическими моделями, которые удаляют от признания и понимания роли «человека», рассматривают эту направленность лишь как отправной этап, приближающий зарождение рецептивных идей. Интересно, что приверженцы рецептивной методологии вступают в диалог с тыняновскими идеями, например, при объяснении новизны произведения, проистекающей из взаимодействия «горизонта ожидания» и эстетического отклонения, «правил игры», которые, по мнению Х.-Р. Яусса, могут варьироваться, сменяться или же только повторяться [470].

Концептуально созвучны идеям Ю. Тынянова размышления Я. Мукаржовского об особенностях функционирования периферийной литературы, ее близости к внеэстетической сфере, высказанные в работе «Эстетическая функция, норма и ценность». Склонность колебания между эстетической и коммуникативной (внеэстетической) функцией составляет суть, например, беллетризованных биографий или дидактической поэзии [277, 42] – явлений периферийных. Идеи ученого отвечают тыняновскому представлению об

эволюции. «Непрерывная изменчивость» [277, 61] нормы как фона постоянных нарушений определяет и характер оценки произведения, и направление развития. Однако формалистское условие деформации принимается с существенным уточнением: центробежная сила (энергия нарушения правила) должна рассматриваться наряду с силой центростремительной (действие конститутивных принципов). На основе последней, то есть сохраняющей интенции, формируется ценность художественного произведения: «Ценность – есть стабилизированная норма, иначе говоря, общее правило, применимое к каждому конкретному случаю, ему подчиняющемуся» [277, 59]. И, вместе с тем, творение, целиком отвечающее принятой норме, есть творение эпигонов [277, 69].

Итак, формула развития видится Я. Мукаржовскому следующей: норма покоится на основополагающей диалектической антиномии между действенной силой, не признающей исключений, и простой регулирующей или даже ориентирующей наши оценки потенцией, включающей в себя допустимость неподчинения ей. Каждая норма обладает этими двумя противоположными тенденциями, и между ними происходит все ее развитие [277, 60].

Вопрос о том, как «получается» художественно вторичное произведение и какова его роль в литературной эволюции, решается и в работах пражского структуралиста Ф. Водички. Отталкиваясь от имманентного понимания эволюции как усложнения системы, исследователь описывает «причины литературных изменений в «изношенности, в автоматизации, конвенционализации форм одного периода и эволюцию в борьбе «личности с косностью поэтической структуры»» [Цит. по: 262, 19]. Повторение и варьирование одного жанрового генотипа, постоянное появление жанровых мутаций ведет к прекращению роста, стереотипизации, консерватизму.

Освещение художественных явлений, произведений, которые «выпали» из истории, переоценка «хорошей» и «плохой» литературы, акцентуация «периферии» и ее взаимодействия с «центром» как фактора развития литературы, – все эти важнейшие концептуальные сдвиги обусловлены пересмотром идеи телеологичности эволюции.

В представлении Ю. Тынянова о литературной эволюции исследователи обнаруживают различные исторические теоретические течения. Упомянутый выше литературовед В. Проскурин замечает о воздействии популярных в первой четверти XX века «маятниковых» или «циклических» теорий на тыняновскую эволюционную модель [333]. М. Ямпольский же пишет об использовании ламарковской модели естественной истории как устойчивой биологической системы, что «тяготеет к вечной стабильности, которая может быть нарушена только влиянием извне, резко стабилизирующем систему и приводящим к системному слому» [469].

В ряде последних публикаций исследователи ищут основание в философии А. Бергсона, актуализируя концепт прямо противоположный «вечной стабильности» – «вечной изменчивости». «Модель эта (истории литературы как эволюции – прим. мое Е.Ю.) заставляет вспомнить название одной из работ французского философа – “Творческая эволюция”. Как и эволюция жизни, названная Бергсоном творческой, новая история литературы, по Тынянову, представляет постоянную изменчивость; изменчивость литературного ряда, обусловленную сменой систем, или литературных эпох. Подобно тому, как эволюция жизни стремится к сотворению нового, сменой литературных систем движет необходимость обновления конструктивной функции, т.е. выдвижения в центр системы нового элемента, обретающего более важную функцию, чем “автоматизированный”, неощутимый более элемент, функция которого становится иной» [257, 30]. Принцип динамического становления, активный в концепции Ю. Тынянова, позволяет увидеть ее близость с теорией литературной эволюции пражской школы структурной лингвистики, семиотикой Ю. Лотмана, функционально-системными исследованиями литературы И. Эвен-Зохара.

Поиск теоретических междисциплинарных предпосылок, различное их толкование вызвано сложностью категории эволюции в научно-философском дискурсе. Не менее спорной эта категория предстает и в литературоведении, в котором неоднократно озвучивалась мысль о скачкообразности и непоследовательности эволюции, под-

нимался вопрос о роли стабильности в литературной изменчивости, перманентности преобразований. Постепенность, непрерывность «переворота» литературной системы осмысливается в трудах А. Веселовского, Д. Лихачева. А. Михайлов в ходе изучения проблемы формирования исторической поэтики обратил внимание на значение идеи эволюции в теории А. Веселовского, в которой прослеживается постепенное «прорастание» сквозь представление о поступательности эволюции мысли о нарушении литературного развития извне» [270, 54], что согласно с основными принципами эволюционного движения в системе Ю. Тынянова. Эти идеи отразятся и в известных работах И. Смирнова, А. Михайлова. Соотнесение развития, истории литературы с категорией «становления» перекликается с концепциями А. Лосева, М. Бахтина. Проблемы эволюции решаются в исследованиях Г. Гуковского, В. Вацура, М. Панова, Ю. Лотмана.

Разграничение исторического и эволюционного моментов литературной динамики происходит уже в работах П. Сакулина. «Эволюция – развитие явления по “природе”, как выразился еще Аристотель, а история получает конкретный процесс, обусловленный действием каузальных факторов» [цит по: 213, 21]. В его теории поставлен вопрос о методологических различиях между историей литературы и исторической поэтикой. Современный исследователь, комментируя трактовку истории и эволюции в трудах П. Сакулина, подчеркивает: «Историческая поэтика занята “телеологическим” эволюционным компонентом литературного процесса, в то время как история литературы изучает его каузальные закономерности» [213, 22]. В другой работе о вкладе П. Сакулина в изучение истории литературы акцент поставлен на «нелинейной» траектории развития, в частности, «законе исторической инерции», или «сохранения творческой энергии» [337, 251].

«Эволюционный подход изучает формацию факта; генетический – природу фактора» [427, 215]. Стремление распространиться за свои пределы, способность художественных явлений быть одновременно и фактором и фактом, свободным и связным, рассматривала О. Фрейденберг в контексте эволюции как интерференции: «То, что воспринимается как эволюция, есть только интерференция,

взаимодействие между отдельным и вечно новым явлениями, своей встречей, поглощением и усилением, составляющими непрерывность процесса общего» [427, 217]. Генетический аспект является центральным для концепции О. Фрейденберг.

Ю. Тынянов генетический и эволюционные аспекты разводит, что принципиально важно для понимания динамической концепции, отличающейся от отождествляющей генезис и эволюцию формальной поэтики. Понятие эволюции удаляется от биологических трактовок, «смещения» рассматриваются в динамике, открывается путь к осмыслению функции. «Функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция)». Положения, выдвинутые Ю. Тыняновым и Р. Якобсоном (вместо вопроса старой науки «почему» на первый план выдвигается вопрос «зачем» (проблемы функциональности), стали определяющими для современного рассмотрения литературной системы. Изучению подлежат не только конструктивные функции (функции элементов, образующих литературный факт) и внутрилитературные функции различных жанров, но и социальная функция литературного ряда в разные периоды времени.

Различение генетических и эволюционных аспектов, концентрация на понимании механизмов «движения» привела к осмыслению роли «случайности» в развитии. Придавая этому факту огромное значение в сегодняшней дискуссии о необходимости и случайности эволюции, А. Ханзен-Леве говорит о том, что случайные факторы «иногда только гомеопатическими дозами – преобразуют целые системы, нарушают “системность”» [488, 100].

Тем не менее, эта идея подхватывается и плодотворно разрабатывается в современном литературоведении, в котором особое распространение получает концепт нестабильности системы, а изменения, в ней происходящие, понимаются как следствие столкновения системных и несистемных элементов. Также следует подчеркнуть, что уже здесь намечен путь к синтезу эволюционистской и системной теории в исследовании развития.

Категорически не приемлет эволюционизм автор популярной работы «Возможна ли история литературы» Д. Перкинс. Поступательность развития, аналогии с жизненным циклом в природе Д. Перкинс объявляет банальными<sup>7</sup>. Характер исторических построений развития литературы, жанровой системы он связывает с системным принципом Ю. Тынянова, обращая внимание на аргументацию разрывов в развитии, «вытеснения» [308, 132].

И. Эвен-Зохар, известный израильский ученый, называет концепцию, предложенную формалистами, динамическим функционализмом. Она выступает фундаментом для разработки собственной «полисистемной» теории, в которой литература представляется не изолированной сферой социума, отделенной эксклюзивными законами от других форм человеческой деятельности, но как интеграл, централь-

---

<sup>7</sup> Своеобразно подсвечивается мысль о границе между историей и эволюцией в интересной книге Ю. Степанова «Протей. Очерки исторической изменчивости»: «Эволюция мерит свое время крупно — периодами, эпохами, у нее спокойная величественная поступь <...> “исторички истории” меряет ее бесконечными “переворотами” и “революциями”, между которыми они оставляют место для “парадигм”. Эволюция ведет к великой цели, не к очередной «революции», а к какой-то “удаче эволюции”» [370, 49]. Автор принимает «эволюционную» сторону, считая «историю» поверхностной и незначительной. Между тем, Д. Перкинс сомневается в телеологичности литературы и утверждает, что невозможно подтвердить факты прогрессивного исчерпания форм, потому что мы не предвидим их развитие в будущем [308, 124].

Более нейтральную «оценку» категориям истории и эволюции в рассмотрении литературного процесса дает А. Компаньон: «Для подхода к отношениям между текстами во времени - как они меняются, движутся, почему они не всегда одни и те же - я выбрал термин история. Возможны были и другие термины, например литературное развитие или эволюция. Но история показалась мне более банальным, более обычным термином - а вместе с тем и более нейтральным по отношению к любой позитивной или негативной оценочности: история не рассматривает перемены ни как прогресс, ни как упадок. Возможным недостатком слова “история” является то, что оно ориентирует наши размышления в другую сторону: им предполагается взгляд на отношения текстов не только друг с другом во времени, но и со своими историческими контекстами. Однако эти две точки зрения не столько взаимно противоречивы, сколько взаимно дополнительные, и во всяком случае неотделимы одна от другой: в самом деле, обычно обращение к историческому контексту как раз и служит для объяснения литературного развития» [199].

ным и влиятельным фактором среди них [483, 2]. Многие постулаты формалистов в этих исследованиях не утрачивают силу. Например, о борьбе между первичным и вторичным в эволюции системы. И. Эвен-Зохар последовательно раскрывает значение страт, напряжений между ними для ее развития: центр/периферия, высокое/низкое, инновации/консерватизм. Помимо расширения системы, воссоздания модели системы систем, концепция исследователя получила признание благодаря раскрытию «динамического» аспекта. В контексте нашего предмета изучения особый интерес составляет такой процесс системных смещений, как «овторостепенивание» («secondarization»). Переход первичного во вторичное неизбежен и сопровождается параллельным механизмом – «расвторостепениванием» («of secondarization»). В ходе этого процесса новые элементы подвергаются переводу, прежние функции переходят на новые «рельсы», не отменяя функцию вообще [483, 22]. Закономерность внутрисистемных сдвигов как принципа запуска инноваций И. Эван-Зохар видит во взаимосвязи этих переходов, трансформаций и процедурой перевода.

Значительную роль в концепции полисистемы выполняет социокультурная составляющая. К исследованию стабильных форм литературы привлекается теория габитуса П. Бурдьё. К точкам притяжения между литературой и социологией в представлении о системе нужно также отнести исторический аспект (взаимосвязь генезиса и эволюции): взгляд на динамику системы и ее ценностей. В одной из работ, «Генезис художественного поля и изобретение чистого взгляда», П. Бурдьё пишет: «Однако подвергнуть историзации значит не только, как многие полагают, релятивизировать продукты культурного производства, напоминая, что они приобретают свой смысл исключительно через соотнесение с определенным состоянием поля и борьбы в нем. Это также означает: восстановить их необходимость (лишив их неопределенности, вмененной им вследствие ложного увековечивания), дабы отнести эти продукты культуры к социальным условиям возникновения, понимаемым как их действительное генетическое определение» [61]. Движение к автономизации литературного поля в системе, стремление оторваться от внешних значений формирует чистый

«взгляд», отраженный, например, в известной формуле «искусство для искусства». Это тоже этап эволюции. П. Бурдые конкретизирует: «В общем виде эволюция различных полей культурного производства в сторону большей автономии сопровождается своего рода рефлексивным и критическим обращением производителей на свое собственное производство, которое заставляет их выводить из него (производства) свое собственное начало и специфические предпосылки» [61].

Напряжение между имманентным и историческим подходом к истории литературы, между непрерывностью и скачком в науке не снято. До сих пор в преодолении противоречий и обоснования механизмов эволюции отталкиваются от «динамической синхронии» русских формалистов (Х. Дуброу [481]; Р. Уэллек, О. Уоррен [415]). Многие теоретические конфликты были бы решены, если бы их деятельность не была бы прервана [157, 65], – полагает польский ученый Е. Земек. Ю. Тынянов, разрабатывая общую модель динамики литературы как системы, через отказ от иерархизации литературы, телеологичности ее развития сформировал и вывел на новый уровень проблему «периферийных» фактов, их факторов и значения. Сегодня работа по изучению этих аспектов продолжается.

## **1.2. Основные стратегии исследования неканонических явлений литературы в современной гуманитаристике**

В литературоведении последних десятилетий в результате влияния постмодернистской философии ацентризма<sup>8</sup> исследовательское внимание отчетливо сместилось с центральных, ведущих фигур и явлений к периферийным и/или маргинальным, которые представ-

---

<sup>8</sup> Ацентризм - фундаментальная установка постмодернистской философии, базирующаяся на радикальной критике классических представлений о структурности и фундированная отказом от презумпции наличия выделенных (как в топологическом, так и в аксиологическом отношении) точек и осей пространственной и семантической среды [346, 68].

ляются более сложными, неустойчивыми, таящими неизвестные или забытые имена, тексты, события. Одновременно с этим, зарождаются и становятся с каждым днем заметнее сомнения касательно методологии определения художественной ценности произведения. Об относительности критерия степени одаренности говорилось неоднократно (А. Белецкий, И. Прозорова, Н. Пахсарьян, И. Розанов, Х.-Р. Яусс). Н. Пахсарьян, размышляя об «оценочности» в гуманитарном знании, показывает возможные пути решения проблемы, которые приводят к взаимодействию «исторического» и «субъективного»: «По-видимому, историки литературы навсегда обречены искать филологическую истину между Харибдой вкусовщины и Сциллой холодного равнодушия. Филологическое исследование не может (и, наверное, не должно) быть объективным, оставляющим за скобками личность самого исследователя, но оно может – и должно – быть по-особому, не математически точным, причем первым условием этой гуманитарной точности является позиция не выносящего приговор, но рассуждающего исследователя, применяющего исторический подход как к изучению самого произведения, его поэтики, так и к анализу его судьбы, его художественной ценности, разводящего понятия читательской репутации произведения (в разное время всегда разной) и его историко-литературной значимости, его значения в генезисе и развитии жанра, стиля, типа героя или сюжетного мотива...» [303]. Сегодня проблема «первых» и «вторых», «больших» и «малых» поэтов и даже литератур остается одной из наиболее острых и полемичных. Возражение вызывает, прежде всего, эпистемологический принцип построения культурной традиции, основанный на иерархичности и антиномическом столкновении «первостепенного» и «второстепенного». Таким образом, в науке назрела необходимость углубленного исследования и упорядочивания существующих знаний о периферийных процессах. Среди приоритетных векторов научной рефлексии выделяется намерение обнаружить истоки формирования этой антиномии, создать классификацию маргинальных явлений в литературе, смоделировать структуру периферии и раскрыть закономерности ее взаимодействия с центром.

Активизация интеллектуальных усилий в этом русле привела к появлению теоретических направлений, например, «теории инаковости», «теории меньшинств», использующих концепт «маргинальности» в рассмотрении механизмов сообщения и диффузии, принципов развития пограничных «сущностей» (об этом см. Д. Ллойд [497; 498], Дж. Каллер [183], С. Павличко [301], Н. Хартсок [490]). С разновекторностью изучения подобных объектов в литературе связано возрастающее количество дефиниций «нецентрального», акцентирующих тот или иной аспект анализируемого материала.

Л. Ренза, осмысляя попытки демистификации иерархичности литературного канона и их неуспешность, особенно в части «облагораживания» второстепенной литературы, использует широко употребляемый в западной гуманитаристике термин «*minor*» [503]. Эта лексема получает различное семантическое наполнение в западноевропейском академическом дискурсе. Если Л. Ренза выдвигает значение «второстепенности» в эстетическом ключе, то авторы работ, отталкиваясь от идеологических концептов эссе Ж. Делеза и Ф. Гваттари, развивают этноцентрическую содержательность понятия и, тем самым, устанавливают такое значение термина как «малая» литература.

С. Саливан предлагает широкое понимание, в котором также на первом плане оказывается идеологический аспект: «это форма культурной продукции внутри доминирующей культуры», «вид “отчуждения”», основную модальность которого формируют «сложные взаимоотношения между инакомыслием и согласием» [510].

Авторы публикации «Парадоксы маргинальности» подчеркивают синонимичность понятий «маргинальный», «периферийный», «второстепенный» («*minor*»), наиболее близким термином к последнему из перечисленных, по мнению исследователей, является лексема «неканонический» [476].

«Канон» вовлекается в определение «*minor*»-литературы и известным исследователем Д. Ллойдом, который уже в ранних работах говорит о том, что исключенность из «канона» обуславливается не только эстетическими или этническими факторами. В книге «Наци-

онализм и второстепенная литература» Д. Ллойд обращает внимание на трансгрессивность «второстепенного»: «оппозиционность» такой литературы по отношению к канону, острая поляризация, которая приводит не просто к открытию «альтернативного» канона, но образованию «антиканона» [497]. Закономерно, что к основным стилистическим стратегиям «второстепенного» письма ученый причисляет пародию, перевод, цитатность.

Д. Ллойд разделяет выводы Ж. Делеза и Ф. Гваттари, изложенные в известной работе, посвященной Ф. Кафке, о характеристиках «малой» («minor») литературы: детерриторизации языка, связи между индивидуальным и политическим контекстами, коллективности высказывания. Д. Ллойд также считает верным вести поиски отличий между «малой» литературой, созданной на «другом» языке, языке меньшинства, и «второстепенной» литературой, которая пытается встроиться в доминирующую. И если последняя обладает признаками, которые можно определить как противоположные каноническому письму, то первая должна отвечать следующим критериям: вовлечение деструкции идентичностных концептов; отказ от репрезентации становления автономии и аутентичности; подозрительность по отношению к нарративам примирения и единства [498, 381].

Смысловое наполнение понятия «канон», согласно Я. Асману, включает в себя как представление о «наборе священных текстов», так и ценностную ориентацию, «освящающий принцип»: «мерило и критерий сферы эстетики, общеобязательность традиции, имеющей «жизнеобразующий», “национальный” авторитет; образцовое воплощение “вневременных” форм; “автономная” обязательность собственного выделенного порядка» [15, 128]. Через противопоставление канона «традиции» и «классике» Я. Асманн описывает механизм «исключения»: «Для различения традиции и канона решающим критерием является исключение альтернатив и выгораживание отобранного. Непризнанное классикой не получает тем самым клейма “малоценного” или даже “вредного”, “еретического”. Цензура, руководствующаяся понятием классики, касается лишь вопроса авторитета, способности служить образцом для подражания и ме-

рилом. <...> Всякая эпоха создает свой собственный канон. Эта изменчивость возможна лишь при условии, что не включенное в канон тоже сохраняется в культурной памяти и никогда не попадает под вердикт абсолютно исключаящей цензуры» [15, 129] То, что центр и периферия, каноническое и неканоническое – переменные понятия, гибкие и зависимые от контекста, в современном литературоведении является общепризнанным фактом. Однако сегодня более остро звучит вопрос о «памяти» в новой аранжировке. Дискурс «второстепенности» – это продукт разрушения, главной стратегией которого является забывание [487, 6], образующее пустоты, пропущенные и невидимые звенья.

Я. Асманн сравнивает канон с «линейкой», позволяющей сравнивать различные критерия, резко разграничивать А и неА, проводя границу между соразмерным и отклоняющимся [15, 133]. Понятие «канона» рождает биполярную схему, против которой, как уже упоминалось, выступают западные исследователи. Так, Л. Ренза критикует даже попытки преодоления противопоставления «первостепенного» и «второстепенного» в литературе, поскольку в них осуществляется имплицитная оценочность. Например, «Формалисты, соглашаясь с эпистемологической и культурной ценностью второстепенной (minor) литературы, утверждают такое письмо в качестве “послушного союзника” (первостепенной (major) литературы – примое Е.Ю.), если и не открыто вторичного, то по сути своей когнитивной деятельности» [503, 5]. Исследователь приводит мнение М. Корти о том, что за культивированием пиетета к «второстепенным» писателям стоит функция изоляции такой литературы формами и топосами, учрежденными основной, доминирующей литературой: «Их работы (второстепенных писателей – примое Е.Ю.) открыто воспроизводят нормы литературного выражения, выступают гарантией подлинности жанра, с их помощью мы регистрируем жанровые открытия доминирующих (major); они служат “протагонистами” институциональной стабильности» [503, 5]. Л. Ренза скептически оценивает декларации о выходе за пределы модели второстепенной литературы как «тропа» центральной. В этом перечне упоминаются

наиболее влиятельные методологические выкладки Н. Фрая, Т. Блума, Ж. Делеза, а также идеологический концепт *Jetztzeiten*<sup>9</sup>, который созвучен идее Т. Блума об «отменяющем» повторении как невротической травме, влечения к «регрессу» [37, 69].

В исследовательских ответах на вопрос о том, что такое «второстепенный» автор, все чаще преобладает «страдательный» уклон. Таким является мнение Ю. Лотмана: «Многие второстепенные и третьестепенные поэты – это поэты, которым не дали сказать в полный голос свое поэтическое слово» [238, 371]. Но кто или что выступает сдерживающей силой? Рефлексии на эту тему показывают, что поиски сути «второстепенности» в литературе приводят к новым решениям, в частности, в русле постколониальных студий, активно задействующих метафору «голоса». Отвечая постмодернистским поискам, исследователи провозглашают, что «становление второстепенности» является вопросом не сущности, но позиции. Аксиологическая основа разведения вторичного и первичного экстраполируется и на принципы познания. Так вот эти позиции и необходимо нивелировать на пути к пониманию полифоничности культуры. В работе Г. Джиллиленд концептообразующий характер получает метафора «голоса», которая выступает в качестве инструмента критики критерия имплицитности/эксплицитности, опирающегося на неизвестность, разные формы «молчания» в определении «второстепенности» писателя [487]. Исследователь соглашается с тем, что взгляд на литературу через биполярную оптику категорий «второстепенности»/«первостепенности» – путь преград на пути понимания и описания развития литературы во всем ее многообразии. Концепт «голоса», несовершенный в академическом смысле, позволяет увидеть промежутки и отклонившиеся от научного дискурса случаи. Исследователь «второстепенный» («minor») трактует как «второй» голос, снимая семантику «незначительности» и предлагая говорить о нем,

---

<sup>9</sup> «*Jetztzeiten*» возникает вследствие ощущения совершенства ушедшей эпохи, которое проецируется на несовершенное настоящее. Это «мгновение настоящего, в котором исчезает все символическое и прошлое» [16, 44].

как о единственном «заговорившем». Такие голоса, как женский или «черный», нельзя представить проявленным или скрытым. Они есть то, без чего не может существовать доминирующее. Г. Джиллиленд вносит принципиальное уточнение, что необходимо дифференцировать «аккомпанирующий контраст»: «Женщина, пишущая в рамках того, что преимущественно обозначается как белая мужская традиция, тоже относится к второстепенным» [487, 9] В этом аспекте Г. Джиллиленд, как и Д. Ллойд, апеллирует к первому из трех критериев «второстепенности», сформулированных Ж. Делезом и Ф. Гваттари.

В научном тезаурусе понятие «второстепенности» тесно связано с термином «периферия». Как известно, периферия характеризуется нестабильностью, непредсказуемостью, гетерогенностью. Явления, попадающие в периферийную сферу, в котором накапливаются недоили отработанные факты, плохо поддаются системному описанию. Именно поэтому «периферийный» текст, жанр – употребительное, но неотрелфлексированное понятие.

Под периферийностью подразумевается литературное явление, которое смещается от центра литературной системы исторического периода, приобретая признаки, не свойственные, противостоящие или же, напротив, наиболее частотные в текущей литературной ситуации, делающие автора, произведение, группу произведений в этом контексте менее влиятельными, менее заметными и признанными в среде читателя или критики. Базовым параметром периферийного литературного феномена выступает его пониженная ценность в текущей социокультурной ситуации: такие произведения не пользуются популярностью, не оцениваются позитивно критикой или вообще не получают оценки. Периферийность как состояние – динамичное становление, имеющее конвенциональную природу, не исключаящее высокого художественного «качества» и новизны и переоценку в последующих этапах литературного развития.

Суммируя наблюдения над периферийными образованиями, весьма разрозненными и ситуативными, необходимо констатировать противоречивость общей картины представлений о них. Про-

блема заключается, по нашему мнению, в том, что периферийность рассматривается как результат; игнорирование процессуальности явления и системного фона приводит к упрощению «формулы» периферийного явления. Так, с одной стороны, и в ряде случаев это действительно верно, подобное образование характеризуется консервативностью, архаизацией, стабилизацией, поиском опорных универсалий, четкостью жанровых границ, контаминацией как основным способом межжанрового взаимодействия. Однако в перечне доминант нельзя указывать отсутствие установки на эксперимент, стремления к творческой новизне. Эта «новизна» может быть не реализована, не понята, перейти в латентное состояние. В противном случае нивелируется весь эволюционный потенциал периферийности. Речь идет о сфере не только «готового», формально завершеного материала, но и «неготового», «недовоплощенного». Однако в любом случае необходимо учитывать ориентацию на переосмысление той нормы, которая распространяется из «центра» системы. В объяснении принципов взаимодействия центра/периферии в аспекте нормы и ее нарушения мы ориентируемся на пояснения Ю. Лотмана. Для нас принципиально важными являются наблюдения динамики и ее замедления, процесса генерирования новаций, происходящего из напряжения между центром и периферией: «На периферии – чем дальше от центра, тем заметнее – отношение семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными. Тексты, порожденные в соответствии с этими нормами, повисают в воздухе, лишены реального семиотического окружения, а органические создания, определенные реальной семиотической средой, приходят в конфликт с искусственными нормами. Именно здесь создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки» [239, 259].

В попытках осмысления и коррекции понимания значения периферийных явлений понятие «периферийная» литература уверенно оттесняется определением «маргинальная». Этот междисциплинарный термин, войдя в исследовательский обиход сравнительно недавно, оброс многочисленными значениями. В наиболее общем виде

«маргинальный» – безоценочное понятие, обозначающее «внесистемный» [249]. В исконном антропологическом смысле: «Маргинал – тот, кто отстал и тот, кто опередил. Он может быть атавизмом отжившей уже культуры, ее ценностей, мышления и языка. И может быть человеком будущего, чьи творения, не понятые и не принятые современниками, войдут в основание грядущей культуры. Но маргинал и тот, кто «заблудился», кто производит «продукты», – действия, произведения, ценности, не имеющие ни прошлого, ни будущего» [248, 62].

Приоритными в изучении маргинальных явлений в художественных системах являются эпохи модернизма и постмодернизма. Однако обнаруженные закономерности, как, например, в работе С. Буниной, выполненной на материале русской литературы Серебряного века (исследователь определяет такие черты маргинализации: недовольство культурой, противопоставленность литературной норме, отказ от участия в литературной жизни наряду с эксцентричностью литературного поведения, изживание авторского себялюбия и самолюбования, творчество «вне групп», неопределенность литературных связей [59, 384]), присущи и другим, более ранним художественным эпохам.

О маргинальной лиминальности мировоззрения постмодерна пишет Г. Тульчинский. Исследователь выделяет «стрессогенную лиминальную ментальность, характерную для ситуаций перехода (социальных ломок, реформ, катастроф и т.д.), с ее типичными темами акцентированного (черного) юмора, тотальным пародированием и трансвестированием, повышенным вниманием к теме смерти, катастрофизмом, сюжетом конца света, специальным интересом к социальным девиациям, маргиналам, сексуальной свободе, гомосексуальности, транссексуальности, отрицанием научной рациональности, мистицизмом, эзотерикой» [396, 40].

Системно-функциональное исследование периферии и маргинальности опирается на описание взаимодействия периферии и центра, толкуемое в качестве источника развития системы. Исходя из дихотомически организованного механизма развития системы

«центр/периферия», маргинальность, включенная в эту систему, привносит дополнительное звено и ресурс. Особенности маргинальности подробно обсуждались в курсе летней школы «Маргинальное в/для литературе/-ы», результаты которой развернуто представлены в периодическом издании «Критика и семиотика». О жанровой системе в контексте маргинальности размышляет А. Милтенова на материале средневековой болгарской литературы. В этой работе предложена интересная схема развития художественной формы, состоящая из четырех степеней: каноничности, квазиканоничности, неканоничности, антиканоничности, – соотносящиеся с центром, периферией, маргиналией, анти-центром, «причем остов трехчленный: центр – промежуток – антицентр, где в промежутке остаются как количественно разные величины периферия и маргиналия» [246, 126].

К. Станчев обратил внимание на нюансы, которые часто выпускаются из виду – о различиях между периферийным и маргинальным явлением. «Периферийное, в отличие от маргинального, принадлежит к основному тексту, тому же самому автору (или авторитету) и при определенных условиях может стать центральным. Он указал на два типа периферийности, в зависимости от подходов к ней: типологизирующего и оценивающего. В рамках первого, мы называем периферийным текст, который так удален от модели, что он приближается к модели какого-то иного текста или же к не-тексту. В рамках второго, мы называем периферийным текст, который близко следует за моделью, но сильно от нее разнится по качеству или интенсивности» [246, 121]. Исследователь моделирует сферу периферийного более широко: в нее вмещена, а иногда с нею совпадает сфера маргинального: «маргинальное оказывается не больше и не меньше как степень (примерно, нулевая) периферийного, латентная периферия (подобно тому, как периферия – латентный центр)» [246, 121].

Характер взаимодействия периферии и центра (модели) в озвученной точке зрения представляется более обоснованным, но вот значение и роль маргинальности оспорили бы многие исследователи. В их числе Ч. Кронфельд, которой обобщены типы маргинально-

сти, выявленные в рамках различных методологических подходов. Автор сводит в единую таксономическую таблицу типы маргинальности в литературе. В результате обобщения классификация предстает эклектичной и во многих аспектах противоречивой, вместе с тем, она несет понимание сложности и неоднородности проявлений изучаемого феномена. Экстралитературная, лингвистическая и интралитературная маргинальность разветвляются на виды и подвиды. В наиболее общем виде экстралитературная маргинальность подразделяется на гендерную, территориальную, этническую, политическую виды; лингвистическая – переводную и би/мультилингвальную литературу. Интралитературная маргинальность показана через «вид» («genre»): субканонический подвид (популярная литература, детектив, порнография) и маргинально-канонический (нетипичский жанр канонического писателя (поэзия прозаика), небеллетристика («nonbellettristic»), манифесты, мемуары), детская литература, «исповедальная» литература (автобиографии, дневники, мемуары); а также направление («trend»): эпигоны, авангардные группы, авторы, не входящие ни в какие группы [496].

Маргинальность, также как и периферийность, опирается на характеристики промежуточности и переходности. В первую очередь, маргинальный жанр – это определенный вид текстов, произведенный на границе, выталкиваемый за границы системы, вмещающий «внесистемные» элементы. Но социально-антропологические корни явления сблизили его с особым статусом пограничности и позволили углубить понятие, открыть в нем неожиданные для литературоведения новационные резервы путем внедрения концепта «литературной лиминальности». Соотношению лиминальности и маргинальности в системе литературы посвящен комплекс исследований (Д. Мазотта [499], Г. Перез-Фирмат [501], М. Спарису [506]), авторы которых отталкиваются в своих теоретических построениях от концепта «лиминальности» В. Тэрнера в синтезе с категорией маргинальности в схеме перехода А. ванн Геннепа. Лиминальность – зона «между», зона, ведущая структуру к антиструктуре, текст – к «нетексту». Лиминальность демонстрирует не

только удаленность от центра, но также возможность и механизмы создания альтернативных структур [506, 133]. Один из дискуссионных аспектов теории, ставящей себе цель показать процесс превращения и появления нового в промежуточной зоне, это акцентуация субверсивности в формировании «других» форм и смыслов. Иными словами, периферия более активна, нежели центр, но также стремится стать центром, «агрессивно отрицая его стазис и имобильность» [506, 52]. Интересно, что о «бунтующей периферии» замечает и Ю. Лотман, описывая «карьеру» кинематографа, а также тактики и художественные стратегии авангардистов. Впрочем, именно на дальних планах, в глубине смысловой структуры, как подчеркивает филолог, намечаются и накапливаются новые элементы, постепенно проникающие на первый план.

Таким образом, аналитические установки изучения периферийности существенно изменились в последнее время. Критически переосмысляются прежде всего аксиологический и эссенциалистский аспекты эпистемологии вытесненных явлений. Прослеживаются методологические сближения дискурса «меншинств» и тех теоретических построений, которые фокусируются на эстетических процессах маргинализации. Приобретают более точные очертания размытые и многозначные понятия, что в будущем может быть приведено к общему знаменателю. Так, «периферийность» уподобляется тому понятию «второстепенного», что описывает круг литературных явлений, пытающихся встроиться в «канон», а «маргинальность» – с тем, что проявляет поиск «другого» языка в рамках канона. Но и эти пересечения контекстуально обусловлены, приблизительны. В рамках системного подхода мы наблюдаем попытку эту приблизительность преодолеть и обосновать закономерности механизма периферизации в литературной системе. Идея изучения перехода и преобразования нецентральных сфер как процесса появления нового в литературе образует каркас современных исследований периферии.

Сфера периферийного неоднородна. Одним из свойств периферийного поля является то, что его элементы, будучи малозаметными для «центра», между собой активно взаимодействуют, что мо-

жет привести к выстраиванию особой, альтернативной парадигмы. Анализ периферийных явлений производится в горизонте нормы и коммуникации. Необходимо выделять уровни сдвигов относительно границы системы вплоть до контакта с внесистемными зонами – случай, который классифицируется как маргинальный. Но постепенное смещение, удаление от «центра», часто сопровождающееся консервативными творческими решениями, мы будем рассматривать как процесс периферизации.

### 1.3. Эволюционные процессы в жанровой структуре

Отказ от онтологичности в понимании природы жанра и разочарование в разнообразии теорий привели к сомнениям в теоретической познаваемости этой категории [308; 491]. Все чаще сетуют современные исследователи на ослабление теоретического потенциала в изучении жанра. Исследовательский скепсис коснулся и таксономических возможностей категории «жанр».

Ревизионистский пафос современных жанрологических студий направлен против биологической модели развития жанра, восходящей, в частности, к выкладкам Ф. Брюнетьера. Ее влияние ошутимо, например, в приобретшей традиционный статус аналогии жанров и семейного родства (А. Фаулер, Д. Фишлов) в теоретическом построении эволюции, преемственности, интерференции. В этом ключе также разворачиваются ассоциации жанров с циклами жизни человека (Э. Штайгер), природы (М. Абрамс). «Биологизмы» в теории жанров типичны – подчеркивает А. Большакова в обзоре англоамериканских концепций жанра, – особенно выразительно влияние дарвинистской теории [42, 108].

Сегодня ключевая тенденция жанрологии – переосмысление трансисторической сущности жанра. Критика эссенциалистского подхода привела к появлению и признанию ряда теорий жанра, которые удачно представлены, на наш взгляд, в одном из новейших зарубежных изданий [473]. Эта классификация опирается на принцип

соотнесения текста и жанра. Основные траектории исследования жанра здесь определяются следующим образом:

- неоклассическое направление (Н. Фрай и трансисторические теоретические жанры);
- структуралистское (О. Фишлов и жанр как способ организации текста);
- романтическое и постромантическое (Б. Кроче – Ж. Деррида и текст как репрезентация жанра);
- прагматическое (А. Розмарин и жанр как инструмент интерпретации текста);
- «культурологическое» (М. Бахтин, Т. Биби, Э. Девиитт и динамика между жанрами, литературными текстами и социокультурной средой).

Очевидно, что сегодня истолкование жанра должно опираться на серьезную и развернутую аргументацию, систематизацию обширной историографии вопроса. Утверждение о повторяемости, конвенциональности, устойчивости жанра нуждается в существенных уточнениях, поскольку нельзя недооценивать динамичность, «текучесть», актуальность как концептуальных доминант жанра. Учитывая разрастающееся количество исследований, выдвигающих или даже абсолютизирующих эти аспекты, Н. Лейдерман формирует классификацию жанровых теорий, основополагающим критерием которой становится истолкование процесса развития жанра:

- таксонометрическая концепция: главная функция жанра сводится к тому, чтобы быть «единицей классификации» (Л. Чернец, М.-Л. Райан, Д. Формэн). «Самодовлеющие классификации, которые нужны разве что аспирантам для придания своим студиям академической солидности, вызывают у серьезных писателей идиосинкразию, доходящую до отрицания самого феномена жанра» [232, 148].
- релятивистские концепции: изменчивость жанра равна его неувловимости (С. Аверинцев, Ж. Деррида).
- структурно-семантическое направление: жанр как тип высказывания (А. Фридмэн, П. Мэдуэй, С. Скварчинська, Цв. Тодо-

ров). Смещение художественных и речевых жанров принципиально неадекватно, поскольку речь идет о различных уровнях моделирования высказывания.

- генетическое направление: установление семантики жанровых форм (П. Эрнади, Н. Фрай, М. Бахтин). «Эти концепции подвергались критике за большую степень отвлеченности и за теоретические натяжки» [232, 149].

Н. Лейдерман завершает обзор тем, что указывает на основной просчет большинства исследований: невыявление специфических функций законов жанра в созидании художественного целого [232, 150]. В стремлении охватить и описать все возможные способы изменения жанра исследователи усматривают «вымывание» самой сути изменяющегося. Так, Н. Лейдерман, проводя параллель между работами Ж. Деррида и С. Аверинцева, относит их к релятивистским подходам, с которыми не соглашается, впрочем, критика авторитетного литературоведа, как видим, направлена на многие жанровые определения, в которых освещение устойчивых свойств недостаточно определено [232, 149]. В то же время, известную работу ученого «Движение времени и законы жанра» также приводят в качестве примера подхода, в котором из-за отождествления жанрообуславливающих и жанроформирующих факторов осуществляется подмена типологического анализа изучением жанровой динамики [108, 92].

Категоричное неприятие постструктуралистских визий жанра и его изменчивости демонстрирует И. Смирнов в одной из новейших работ. Исследователь резко критикует Х.-Р. Яусса, А. Фаулера, Ж. Деррида. Суть разногласий – отсутствие генетического аспекта, игнорирование момента возникновения жанровой определенности. Наиболее остро прозвучала критика в адрес «трансформационной» концепции А. Фаулера, на основе которой сегодня выросли многие теоретические построения: «Для опровержения Фаулера приходится впасть в примитивизм, извиняемый только тем, что без такового никак не справиться с высоколобой постмодернистической алогичностью: чтобы какие-то предметы стали преобразуемыми, они до того

должны попросту быть» [361, 33]. Тем не менее, И. Смирнов настаивает, что жанры «создают предпосылку для историзации литературы и только потому и сами преобразуемы в зависимости от общекультурной диахронии» [361, 14]. Трудно не согласиться и с утверждением о полиморфности, парадигматичности и альтернативности настоящего жанра, которое оказывается непознаваемым, поскольку, судя по утверждению автора, «историзирующие литературу жанры поддаются постижению лишь *ex postfacto* – после того, как время принимает в них какой-то из своих многочисленных обликов» [361, 14]. Получается замкнутый круг, причина которого – неустоявшееся понимание закономерностей исторического процесса в целом, несоответствие между прошлым и современностью.

Жанровые классы, действительно, существуют *post festum*, – заявляет Ж.-М. Шеффер [448, 36]. «Безнадежны любые попытки причинной дедукции жанровых классов из заложенного в них внутреннего принципа» [448, 72]. Резюме: жанры не обладают внутренней динамикой порождения. В своих построениях Ж.-М. Шеффер постоянно обращается к таким образованиям как дневники, письма, которые обладают специфическим набором черт в рамках акта коммуникации (адресация, прагматическая функция, характер субъекта высказывания), задействованном в анализе жанровых имен. Это выгодный материал для раскрытия подвижности границ при сохранении специфического жанрового имени.

Ж.-М. Шеффер отдает себе отчет, что его построение слишком дробно. Все дело в разнообразии жанровых имен, которое объясняется разнообразием функций, усложняющимся коммуникативным статусом. Соотношение «эндогенных» (авторских) и «экзогенных» (созданных теоретиками) имен выявляет это функциональное разнообразие. Важно не то, какие признаки включает текст, а положение или статус текста в литературной практике данного периода, его интенционально-коммуникативный статус. Главным же толчком к развитию жанра и его перемещению в пространстве жанровых систем, то есть усложнению его вариативности, становится реконтекстуализация или «жизнь вне первоначального контекста».

Системные исследования привели к пониманию, что жанр уже не может объясняться как категория для классификации текстов. Жанр обладает как регулятивной, так и конституирующей функцией. «Как и социологический концепт, жанр конституирует и регулирует литературную деятельность с помощью определенных пространственно-временных конфигураций» [472, 346]. А. Баварши анализирует работу Т. Биби и соглашается, что жанр, благодаря особой системной функции, может переводить язык с денотативного на коннотативный уровень. «Жанр – актуализатор дискурса, трансформирующий его обобщенность в социоузнаваемый и значащий текст» [472, 349]. Таким образом, функция жанра для А. Баварши – это конституирование дискурса и авторского способа бытия, любого коммуникативного действия.

Системно-функциональный подход способствует методологическому пересмотру исследования жанра, синтезу между теорией литературного жанра и «риторического». Об этом речь идет в одной из работ Э. Девитт «Интеграция риторической и литературной теории жанра». Отталкиваясь от тезиса о жанре как типизирующем социальное действие, оспаривая представление о нем как о конвенциональной формуле, утверждается институциональность и историчность жанровой категории. Э. Девитт вводит понятие «исторической ситуативности» и указывает на возможность выхода за границы «ситуации» как функциональной составляющей литературного жанра [480, 713]. Иными словами, исследователь описывает функцию «транскендирования» ситуации, конкретики, преодоление исторических рамок, что перекликается с приведенной выше концепцией Т. Биби.

Основываясь на системных исследованиях функциональности литературы, предпринимаются попытки разработать концепцию «гибкой» классификации, особенно в отношении «смешанных» жанров. Так, формируется «теория прототипов», согласно которой степень принадлежности к той или иной категории варьируется, исключая дихотомизм в определении жанровой идентичности. Жанр может содержать как признаки одной категории, так и другой, выраженные с различной интенсивностью. Таким образом, границы жанров всегда подвижны.

Жанр непосредственно связан с нормативностью и оцениванием. Через жанр происходит приобщение к системе литературы и ее механизмам (стандартизация/инновация, периферия/центр, вторичность/первичность). В этом ракурсе индивидуальный текст оказывается в амбивалентном состоянии, с одной стороны, поддерживая жанровые конвенции, с другой, критически их оценивая, обновляя или даже разрушая [486, 43]. Эта критическая функция достигает максимума в пародии. Для успешного изучения жанра, в первую очередь, необходимо тщательно проработать концепт нормы. Релевантны не только явные запреты и разрешения, но, наверное, в большей степени, противоположная семиотическая зона. По мнению авторов этой работы, исследование нормы позволяет постичь жанровую динамику: как внутреннюю (трансформации жанра), так и внешнюю (межжанровые взаимодействия, положение в глобальной литературной системе).

Замечания, высказанные исследователями, заставляют задуматься о возможности анализа динамики, не игнорируя стабильный компонент, а также о тех шагах, которые предпринимаются в литературоведении для преодоления дихотомизма субстанциональность/изменчивость. Принципиально важно, что устойчивость не ставится под сомнение, но возникает совершенно иной, нежели ранее, расклад сил. «Всякий жанр образует “поле стабилизаций” для принадлежащих ему единичных произведений» [404, 35], – подвергая ревизии результаты по выявлению соотношения жанра и дискурса, В. Тюпа сожалеет, что литературоведение не пошло по пути размежевания исторических и теоретических типов произведений, предложенных Цв. Тодоровым, Н. Тамарченко. Но построение инвариантной жанровой модели исследователь считает возможным. «Инвариантная структура произведений определенного жанра обнаруживается на пересечении двух векторов: “генеалогического” (историческая траектория генезиса и эволюции жанровых образований) и “телеологического” (потенциал креативных возможностей, к реализации которых устремлена жанровая практика) [404, 39].

Обозначенные тенденции изучения жанра намечены уже в 1990-х гг., в частности, в работе Ю. Шатина «Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе

XIX века (Эпос. Лирика)». Для плодотворного рассмотрения постоянства «обновляющейся литературной практики» предпочтительно описывать жанрообразовательные процессы, приведшие к возникновению новых видов [445, 9]. Исследователь утверждает необходимость установления «некоторых конвенций, позволяющих ориентироваться в усложнившейся динамике» [445, 9]. Ю. Шатин выявляет основные черты и направления процессов жанрообразования: влияние одного жанра и распространение его признаков на смежные жанры; проникновение признаков архаических жанров и их преодоление в новой целостности; появление органической целостности, образование метаструктурного единства. Подводя итоги, литературовед пишет: «Если до возникновения органического типа целостности жанрообразовательные процессы протекали крайне вяло, то в XIX веке именно процессуальный аспект стал главной характеристикой жанра, отодвинув на задний план его нормативно-структурные признаки» [445, 26].

Теоретическому урегулированию противоречия жанровой устойчивости и текучести способствуют исследования в духе когнитивной методологии, направленные на объяснение динамической структуры жанра [40; 504; 507; 509]. Приверженцы этого методологического подхода не отказываются от стабильности как одного из существенных признаков жанра, но выступают против идеалистической его трактовки [489, 101]. Например, представление о жанровой динамике как плодотворном источнике инноваций [507, 78], не исключает стабильности определенного элемента, или модуля, в терминологии Э. Спольски, что позволяет создавать новые структуры [507, 8]. Исследовательница предлагает концепцию моделирования, согласно которой примирение старых и новых репрезентаций системы, процесс ассимиляции и приспособления, положено в основу механизма появления новой информации [507, 8]. Понятие «рекатегоризация» («recategorization») жанра показывает процесс перехода от одного состояния категориальных возможностей к другому.

П. Стоквел выявляет три основных способа развития: нарастание («accreation») – возникновение дополнительных элементов; перенастройка («tuning») – модификация фактов или отношений в системе

(схем); реструктуризация («restructuring») – создание новых систем (схем) [509, 79].

Сторонница когнитивной методологии в украинском литературоведении Т. Бовсунивская формулирует мысль о жанровой стабильности более категорично: «С когнитивной точки зрения чем больше устойчивых признаков в жанре, тем ближе он к собственной смерти <...> Для того, чтобы жанр существовал, нужно, чтобы он поддерживал функции когнитивной лаборатории. В свою очередь это требует от жанра вечно заостренной актуальности и гибкости форм, способных перестроиться в соответствии с испытанием новых идеологий текстом» [40, 71 – 72]. Жанровая «актуальность» созвучна с представлением о «текущей стабильности» («stabilized-for-now») и утверждением иллюзорности стабилизации жанра [480, 713].

Таким образом, узловыми моментами в исследовании жанровых смещений становятся постоянные и изменяющиеся величины, обуславливающие и формирующие факторы. Их системное взаимодействие в художественном целом призвано объяснить возможность развития и совершенствования жанра. Соотношение постоянных и изменчивых факторов жанровой структуры; степень устойчивости постоянного, закономерности его преобразования. На пересечении этих проблемных векторов возникает ряд теоретических моделей, конструирующих динамику жанрового изменения. В одной из них, получившей обстоятельную аргументацию, опирающуюся на традицию конкретно-исторического изучения жанра, утверждается стабильность генетической памяти, способной к постепенным изменениям, подготовленным жанрообразовательным уровнем. В концепции В. Головки с привлечением герменевтической методологии соединены идеи органического синтеза обуславливающих, формирующих и образующих средств, «соприродных друг другу и создаваемому им эстетическому целому», интеграции и дифференциации этих частей целого, а также динамики соотношения части через целое и целого через части, восходящей к идее герменевтического круга [108; 109]. Во взглядах, высказанных исследователем, четко прослеживается мысль о диалектических отношениях составляющих

жанра, несмотря на утверждение о «внутренней непротиворечивости», с чем, на наш взгляд, согласиться сложно. Вот и сам ученый, рассуждая о постоянстве обуславливающего фактора, апеллирует к утверждению М. Бахтина о способности к изменению и обновлению архитектурной устойчивости, которое не может произойти скачкообразно, но лишь путем преодоления определенных противоречий, обеспечивая преемственность в развитии литературы. Вместе с тем, попытки исследователя размежевать концепцию и идею человека с точки зрения их влияния на жанровое становление, а также его внимание к особенностям корреляции рода и жанра, их притяжения в точке обуславливающего начала, безусловно, продуктивны в выявлении действующих сил родо-жанровых изменений. В. Головкин демонстрирует на примере типов повести, различающихся по принципам и способам жанрообразования, что, благодаря формирующим и обуславливающим элементам, они являются представителями одного жанра.

Ядерная основа жанра обладает константными признаками, передающими тип мирообраза, и факультативными, более подвижными, «оживляющими» схему художественной модели мира. Их системное взаимодействие может привести к появлению новой разновидности жанра. Более того, как утверждают авторитетные исследователи, и основа может переворачиваться: «Само существование констант парадоксально, потому что их долговечность построена на зыбком схождении сторон, дающих, однако, нечто необычайно прочное в результате (как основателен жанр романа в его лучших образцах), и иной раз совсем не исключает того, что и сам “фундамент” постоянно переворачивается» [269, 287]. Очевидно, речь идет о скрытом противоречии, приводящем к видоизменению, смысловому приращению ядра жанра. Но такие превращения базируются на устойчивом механизме, обеспечивающем снятие обострившихся противоречий.

О том, что жанровый архетип, не препятствуя межжанровому взаимодействию, обеспечивает единство художественной формы, писал и С. Аверинцев. В промежуточных формах основные признаки отеснены наплывом чужих признаков, но они не мешают друг другу

и не противоречат, поскольку соотнесены с различными уровнями произведения [4]. В этом случае мы имеем дело с взаимодействием жанров. Ядро жанра, оставаясь незатронутым, жанрообразовательно вмещает признаки других содержательных форм.

Таким образом, в жанровой теории, для которой абсолютизация динамичности является «угрожающим» фактором, поиски соотношения устойчивого и нестабильного становятся приоритетными. Они реализуются в изучении становления, постоянства движения, и целостности. Соответственно, в жанрологии на первый план выдвигаются проблемы интерференции, трансформации, синтеза и взаимодействия нового и традиционного как основных путей осуществления развития.

Тенденция к изучению границ структуры жанра, отражающих характер изменений, акцентирует «трансформационные» явления: уточнение признаков динамики жанра сквозь призму межжанровых конвергенций, определение модификаций и их жанрообразующего значения, уяснение смысловых «потоков», влияющих на преобразования жанровой системы конкретного историко-культурного периода, – такие аспекты вызывают наибольшую заинтересованность в современной науке. Например, понятие «метажанр» в конце XX века разрабатывалось в нескольких, хотя и очень серьезных, монографиях, в начале нового столетия оно становится «популярным», о чем свидетельствует количество диссертационных работ и разнообразие их проблематики. Конечно, одним из традиционных вопросов жанрологии является жанровый синтез, в изучении которого диалектика нестабильных и устойчивых состояний играет роль важнейшего методологического инструмента. Актуализация становящегося, процессуального способствует усовершенствованию представлений и в этой сфере. Так, в монографии О. Зырянова, посвященной эволюции жанрового сознания, речь идет, в частности, о новеллизации лирики, понимаемой не как образование аналога, своего рода копии жанра в иной системе, но как о процессе, имманентном родовому началу лирики [161, 319]. Жанровая конвергенция опирается на общие основания, обеспечивающие и закрепляющие взаимоотношение лирики

и новеллы: повышенная суггестивность и символичность, сжатость, пунктирность сюжета, нагруженность частного события всеобщим смыслом. Ученый опровергает возможность трактовки новеллизации в русле поэтического аналога эпическому жанру, объясняя свое мнение спецификой родовой основы синтеза, которая, как пишет исследователь со ссылкой на Л. Гинзбург, не переносит, не воспроизводит, а открывает [161, 319]. Но он также уточняет, что поэтический аналог действительно имеет место быть, в случае возникновения гибридных структур, в которых «некритическое отношение» к усваиваемым элементам эпоса или драмы ведет лирику к потере родовой чистоты.

Актуализация художественного синтеза происходит в случае «взаимоосвещений» жанров – явления, получившего особое значение в эпоху романтизма и традиционно связываемого с понятием жанровой диффузии. Прямо скажем, обозначение распространенное, но неудачное. Диффузия – это утрата четкости границ форм, их аморфизация. Проблема жанровой «диффузии» и ее понимания в литературоведении указывает на то, что и к явлению синтеза в литературе нужно относиться осторожно.

В теоретических работах С. Бройтмана говорится о том, что жанры не сливаются в сплошную массу. Происходит уход жанра с поверхности в ядерные глубины произведения, поэтому «он труднее опознаваем, чем прежде» [51, 363]. Схождение в едином художественном целом двух жанровых моделей усиливает ощущение их своеобразия, а не приглушает. Анализ жанровой модальности – отношения между жанрами – побуждает обратиться не к составу и его количественным показателям произведения, а к характеру отношений между этими компонентами, поскольку здесь формируется непредзаданная внутренняя мера, образующаяся из «игры сил» и обозначающая предел изменений [51, 368].

Рассматривая систему литературного ряда через непрерывность соотношенности его конструктивной функции с соседними рядами, в которой взаимодействие элементов осуществляется вокруг выдвинутости определенного элемента или доминанты, Ю. Тынянов с помощью понятия «конструктивное направление» выводит жанр

из сферы законченного и замкнутого существования. Устойчивость речевой функции оды, например, позволяла, как показывает филолог, «привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы» [398, 245], оживляться за счет других жанров и при этом оставаться собой. Важной идеей в контексте современных уточнений процесса жанровой изменчивости представляется и разграничение модифицирующего и эволюционного взаимодействия.

Аналізу качественного преобразования модификаций жанровой структуры посвящено обстоятельное исследование Т. Андреюшкиной, в котором замечается, что контаминация – это объединение в одном стихотворении структурных или содержательных элементов двух или более жанров. Контаминация «предполагает отступление от жанровой нормы, выступающей как определенная рама для произведения, создающая и внешние границы его формальной организации, и внутренние границы — границы его содержания, формирующие также перспективу, способ его восприятия читателем. В результате контаминации происходит либо соприкосновение различных жанровых рамок, так что двойственность заметна, либо преобладание одной над другой, когда одна жанровая форма оказывается в раме другой» [10, 15].

Отступление от нормы, актуализированное в этой работе в качестве фактора развития жанра, выступает интересующим явлением многих жанрологических исследований. Если произведение не нарушает нормы, «довольствуется воспроизведением типичных элементов жанра», оно является частью стереотипной литературы, в которой виден процесс деградации жанра [470, 102].

Норма и ее нарушение образуют неометодологический контекст изучения эволюции жанра. Т. Биби полагает, что жанр «постоянно задает себе вопросы о жанровом статусе и постоянно отвечает» [474, 136]. За образностью этих пояснений просматривается диалектичность между четкостью, повторяемостью и сдвигами, новациями. Теоретически отобразить этот процесс, не упрощая и не схематизируя, сложно. Ведь возникает вопрос о необходимости автору «входить» в жанр и невольно придерживаться в той или иной степени

«нормы». Это и называется «власть жанра», – считает И. Смирнов и раскрывает ее суть: «Власть, отправляемая в жанре – это иго дисциплины, которое автор сам накладывает на себя <...> Такая самоотдача (даже если ее совершает конформист, слагающий сам оды во славу правителей) всегда представляет собой по большому счету некий свободный выбор <...> Принципиальная произвольность в обращении автора к жанру (который сам по себе, разумеется, имеет характер литературной закономерности) проистекает из того, что самообъективирование не бывает окончательным, – трансцендентальность означает потерю старой идентичности, но не преуказывает однозначно, какова новая» [362, 43].

Но и вызов норме, и воспроизведение ее познаются в системном рассмотрении. Процесс утраты жанровой ценности, изменение его функций, смещение в системе во многом обусловлено подвижностью «нормы». Ощущение того или иного жанра периферийным, маргинальным связано не только с тем, что он нарушает правила слишком радикально или, напротив, слишком последовательно передает нормативные признаки, но с ролью в системе или установкой, позицией по отношению к существующим литературным конвенциям.

То, что эволюцию определяет смена систем, в которой «влиянием» не исчерпывается преобразующая сила изменений, писал Ю. Тынянов. Появление смешанных произведений, для которых нет готового обозначения в литературном ряду, свидетельствует о повышении различий и появлении ранее неизвестных свойств. Новое понимание природы художественной деятельности, что приводит к смешению ценностных ориентиров художественного сознания, как пишет В. Тюпа, вызвано качественным скачком творческой рефлексии. Однако очередная парадигма не в состоянии отменить освоенного ранее: «гипертрофируя вновь открытое, она лишь оттесняет на второй план (дезактуализирует) то, что доминировало на предыдущей стадии и будет аккумулировано последующими» [403, 68]. Анализируя характер столкновения нового и архаичного в пределах жанрообразовательных процессов, Ю. Шатин приходит к выводу о том, что проникновение в текст признаков прежних жанров и их преодо-

ление является фактором появления уникальной целостности [445, 9]. Сложность органической целостности заключается по Ю. Шатинову в реализации и одновременном отрицании жанровых законов.

Мысль о создании целостности на основе противоречия жанрового и личностно-родовых принципов организации художественного целого последовательно развивает М. Гиршман. Выделение и обособление ранее существующих художественных единств и превращение их в новое целое – синтетический процесс возникновения новой целостности, в результате которого «личный мир и выделяется как элемент из жанрового целого, и в то же время включает в себя ранее самостоятельные жанры, трансформируя их в свете нового системообразующего принципа» [105, 177].

Трансформационные и модификационные сдвиги обладают многообразностью проявлений. Их основная суть – обеспечение участия жанра в развитии системы. Степень этого участия определяет положение и ценность той или иной формы в литературе. Мы видим, что в теориях жанра фиксируются реактуализирующие действия, деактуализирующие и актуализирующие – они и способствуют вращению жанра в системе, передвижению ряда признаков от ее центра к периферии.

В сфере прикладных исследований жанра понятие периферии и маргинальности не дифференцируется. Тем не менее, необходимость более точного представления о явлениях, которые с жанрологической точки зрения трудно диагностируются и поддаются анализу, уже осознана. Н. Лейдерман одним из первых в российском научном пространстве уделил внимание этой проблеме и предложил классификацию маргинальных жанровых явлений. К таковым относятся как стереотипные, так и новационные образования: антижанр (пародия), фрагмент (диссоциация маргинальной структуры), новые жанровые модели (концепт жанровой феноменальности), новые старые модели (неактуальные или «долитературные») [231].

Используя эту модель, последователи пытаются насытить ее конкретным содержанием. Так, в авангардном тексте в рамках жанровой маргинальности рассматриваются процессы демонстративного профанирования жанрового канона (антижанр), создания фрагмен-

тарных текстов, реанимации забытых, создания принципиально новых (иногда одноразовых) жанровых форм. Например, новаторской жанровой формой футуризма является опус, которому свойственно: реализация образа дискретного времени, существенные признаки авангардной поэтики неготовности, синтез искусств (музыки и литературы), актуализация приемов визуализации текста, изменение заголовочно-финального комплекса – апеллятивность, формирующая читательские ожидания, ирония по отношению к тексту, балансирование на грани элитарной и массовой культуры.

О правомерности индивидуальных жанров споры ведутся давно. И в последнее время – с ощутимым перевесом в их пользу. Если в 1980-е гг. относительно индивидуального жанра выводы были категоричными: индивидуальная жанровая форма объявлялась фикцией, то в литературоведении XXI века понятие «идиожанр» или его более популярный синоним «авторский» жанр – видовая форма, не имеющая преемственности и сохраняющая стабильность внутри корпуса текстов автора – обсуждается в статьях, становится объектом диссертационных исследований, используется в обзорах современной художественной литературы на страницах научных журналов.

В литературе XIX века отмечается формирование произведений, типологически близких, но, вместе с тем, характеризующихся особенной подвижностью внутренней структуры, происходящей от индивидуального творческого осмысления действительности. В течение нескольких десятилетий складывалась своеобразная традиция обозначать это явление неопределенное, неустойчивое, выбивающееся из круга привычных, понятием «свободный» жанр. Истоки ее можно усмотреть в переходе к новому типу художественного сознания, приведшего к переосмыслению, в том числе, и категории жанра. Как известно, тенденция «освобождения» жанра или разрушения строгих жанровых канонов, ознаменовавшая эпоху романтизма, или лучше сказать, начавшаяся в эту эпоху, выявила широкие и неиспользованные возможности художественной формы. В процессе индивидуализации жанра создается свободная поэма, а также фрагмент, культивируются отрывок, беседа, импровизация – формы, не обладающие композиционной

определенностью, не связанные с четкими правилами развертывания смысла, лирического переживания. Теоретическими предпосылками возникновения метафоры «свободный» стали изменения в интерпретации жанрового развития, в частности, формирование представления об эволюции как взаимодействии и появление «генерализирующих» подходов, сверх-жанров. «Диффузность», нестабильность не только жанровых, но и родовых границ, границ между прозой и стихом, указывает на широкое употребление лексемы «свободный», соотносящейся с разными уровнями системы литературы.

Исповедь, дневник, письмо, путешествие, эссе – жанровое прочтение таких произведений редко обходится без акцентуации их принципиальной «не вписываемости» в привычные рамки. Общим знаменателем всех этих жанров выступает «личный» фактор: пристально прослеживается внутреннее становление, кризис, пере рождение личности, которое требует особой формы воплощения. Например, об исповеди М. Уваров пишет, что ее трудно удержать в рамках определенной формы религиозности, об отсутствии единого вербального кода, что она создается как бесконечный поток самовыражения творческого гения [408]. Политематичность, полифункциональность отличают письмо [34], а «свобода» родственного жанра – поэтического послания – выражается в неограниченном «общении» с другими жанрами [114; 208]. Жанровая «свобода» путешествия, обнаруженная исследователем В. Гуминским, также раскрывает принцип свободного, бессюжетного повествования [124, 141] и прокладывает путь для дальнейшего изучения обозначенных особенностей путешествия. Таким образом, перечисленные жанровые образования отличаются расширением границ содержательности, стремлением к взаимодействию с иными жанрами, формированием сверхжанровых типов произведений, а также смещением границ – модификации, вызванные межжанровым синтезом, выходы к пределам условности, активное введение в сюжетную структуру непредсказуемых элементов.

Обратимся к авторитетной работе М. Эпштейна «Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени)», в

которой исповедь, дневник, автобиография представлены как очень близкие эссе жанры. Исследователь отмечает «неуловимость» и «неопределенность» эссе, его промежуточность, интегративную систему, в которой равновесие обеспечивается «эссемой». Особенность жанра состоит не только в необычности предмета и способов его раскрытия, но в принципах саморазвития жанра, который обречен на непрерывный процесс жанрообразования: «<...> у эссеиста с каждым пассажем заново создаются сами критерии, любая система, едва проявившись, должна разрушить себя – иначе разрушится само эссе. Нет ничего тяжелее и требовательнее жанровой свободы, сполна предоставленной эссеисту, – за нее приходится платить непрерывными поисками жанра <...>» [456, 128]. Характеристики эссе как «свободного» жанра подчеркнута динамичны и парадоксальны. Эссе постоянно переступает границы разных способов постижения мира, образуя некую «самоподвижную» основу [456, 125], интеграл, обеспечивающий бесконечно многообразное освоение. Наконец, происходит эссеизация литературы и философии, которая вовлекает разнообразие формы в интегративный процесс.

Развитие жанра – одна из наиболее волнующих современных литературоведов, лингвистов, культурологов тем. Свершившийся пересмотр доминирующего в литературоведении представления о субстанциональности жанра дал толчок к изучению принципов его исторического развития. Вариации, трансформации, а также его «память», сохраняющая прошлое, – это и есть составляющие компоненты «истории» жанра. Тем не менее, в жанрологии чаще используется термин «эволюция». Превалирование «эволюционного» значения в объяснении изменчивости жанров обусловливается влиянием аналогии триадичной схемы «рождения», «расцвета» и «смерти» на теоретическое мышление. Наряду с этой схемой, востребованной можно назвать и модель рассмотрения развития жанра, базирующейся на динамике от первичного к вторичному и наоборот. Однако верно формулирует вопрос Х.-Р. Яусс: «Как представить развитие жанра иначе, чем движение к шедевр и закат в эпигонской стадии?» [470, 103], – вопрос, ответ на который еще предстоит найти.

## 1.4. Авто(мета)рефлексия в поэзии и периферия

Знаменательной тенденцией современного литературоведения является осмысление литературного процесса и творческой деятельности сквозь призму авторского сознания с сопутствующими ему феноменами: метаописанием, авторефлексией, автореференцией. По мнению исследователей, процессы творческого самораскрытия художника ферментируют и структурируют современную литературу, а их исследование прокладывает путь к пониманию индивидуальных текстовых стратегий авторства. Внимание к особенностям выявления авторского самосознания, кристаллизация аналитических подходов к автореферентному дискурсу сформировало предпосылки создания и осмысления метакатегорий в художественной литературе.

Вместе с тем, отношение поэтического искусства к понятиям, связанным с автометаинтерпретацией, остается малоизученным. Проигрывая уровню осмысления метапрозаических явлений, метапоэзия обладает богатым материалом для уяснения специфических возможностей «моделирования моделирования» (Д. Сегал) в литературе. Важным заданием ее исследования является проведение параллелей между концепциями метапрозы и метапоэзии, выявление точек «притяжения» как пути к пониманию специфических отличий метапоэтического высказывания.

Сегодня в науке представлена разветвленная система понятий, обозначающих формы авторского сознания. Этот феномен становится объектом исследования различных дисциплин, что обеспечивает стремительное развитие сферы гуманитарной науки, которую называют метапоэтика. В литературоведении выделение метапоэтики в особую область знания становится возможным благодаря фундаментальным разработкам проблем метаязыка и метатекста, основы которых заложены в работах М. Бахтина, А. Вежбицкой, В. Каппле, Ю. Лотмана, а также актуализации проблематики авторского сознания в художественном произведении (М. Абашева, Э. Ауэрбах, Д. Бак, М. Кодак).

Исходным методологическим направлением в изучении проблемы метатекста является структурно-семиотический метод, в духе которого метатекст рассматривается как код к первичной информации. С развитием семиотики самоозначивание получает различные интерпретации, которые опираются на истолкование природы авторефлексии и автореференции. Полагая, что «определение себя» является слишком общим критерием, исследователи обращают внимание на отдельные аспекты, через которые осуществляется анализ категорий автореферентности: обозначение собственной организации, системности; других знаков или текстов (подчеркивается корреляция понятий метатекст и интертекст); особенностей создания и фиктивной природы [129, 30]. При более широком взгляде автотекстуальность может быть интерпретирована как один из аспектов автореферентности текста: «Если метатекстуальность понять как сознание о тексте в широком смысле слова, тогда автореферентность можно определить как автотекстуальность, то есть сознание о собственном тексте, или же самосознание текста» [296, 187].

В русле автоинтертекстуальности о метатексте размышляет Н. Фатеева. Литературовед обращает внимание на актуальный для нашего исследования вид метаописаний. Это «портреты» поэтов друг друга: «Эти поэтические изображения в стихотворной форме воспроизводят как мировоззренческие константы изображаемого поэта, так и основные формальные признаки его идиостиля. В какой-то мере происходит “межмировой” и “межъязыковой” перевод метатропов портретируемой личности на свой “тропный” язык» [416, 101]. В качестве примера приводятся поэтические диалоги Ахматовой и Мандельштама, Мандельштама и Пастернака, Пастернака и Цветаевой, Ахматовой и Пастернака, Цветаевой и Ахматовой, «что получило отражение в последнем из всех откровений Ахматовой “Нас четверо” (1961)» [416, 101]. Промежуточным звеном между метаописаниями и автотекстуальностью исследователь называет переписку поэтов [416, 102].

Еще одно важное наблюдение содержится в этой работе. Н. Фатеева замечает, что многие герои в романах XX века – alter ego их автора [416, 117]. Организация «метасознания», полифонизма в ли-

тературе XX века, конечно, предстает более полно и ярко. Но и в предыдущем столетии уже угадывается значение зарождающихся форм авторской рефлексии. Так, зеркальность повествования, позволяющего постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, «текст в тексте» и «рамочный текст», постоянное взаимопроникновение текстовой и внетекстовой реальностей [416, 45] проглядывает и в XIX веке, в том числе, в структуре жанров.

К автореференциальности, становящейся наиболее очевидной, по мнению Ж.-Ф. Жаккара, в период модернизма, подводит осмысление проблемы правды и лжи в искусстве. Исследователь говорит о разнообразных взаимодополняющих проявлениях автореференциального дискурса (внутренних по отношению к произведению («говорящая структура») или внешних (интертекстуальные связи, пародии, дебаты между школами). Но это всегда способ литературы «заговорить о себе и показать себя» [148, 14], а также способ ее формирования и постоянного самообновления: «Она колеблется, словно диафрагма, между периодами, когда описывает внешний мир (хоть и выдуманный, но дающий ощущение реальности), и периодами, когда она увлекается особенностями формы и сосредоточивается на принципах построения, то есть на себе самой» [148, 15].

Таким образом, автореферентные явления ассоциируются с авангардизмом, культурой постмодернизма, с жанровым кризисом и формированием унифицированных категорий, отображающих различное соотношение реальности и художественного пространства. В большинстве исследований отстаивается мнение о «не-устраненности» референта вследствие отсылки текста к себе, а также об удвоении семиотического значения – автономности и коммуникативности – неоднозначности и трансформированной референциональности текста.

В свете автореферентности преодоление герметичности текста, текста как закрытой системы, становится основным содержанием концепции «двоичности» метатекста или «двутекста» по А. Вежбицкой, а также метадезивационного означивания [437], то есть обращения к акту творчества как способу размыкания тестовой реальности

и синтеза с жизненным процессом. В современном литературоведении словосочетание «творящая форма» наиболее точно отображает определяющий подход к автореферентным явлениям. Обобщая основные признаки метапрозы, М. Липовецкий выделяет, в частности, «оголение приема», который «переносит акцент с целостного образа мира, созданного текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще незавершенного образа. Как следствие этого качества рассматривается специфическая активизация читателя, который становится соучастником игры» [233, 45].

Исследование литературы XX века привнесло в теорию метапоэтического важные уточнения. Вместе с тем, нельзя не учитывать, что это явление серьезно рассматривалось и ранее. Появление и первые шаги к осознанию феномена авторефлексии в лирике восходят к античной эпохе. Безусловно, первенство в раскрытии природы явлений авторефлексии принадлежит именно поэтам. Исследователи же до сих пор находятся в поиске инструментов истолкования, углубленного прочтения самоинтерпретационных текстов. Понимание автореференционного процесса как сложного смыслопорождающего механизма, в котором осуществляется взаимообмен процесса и результата, мысли и ее характеристики разрабатывались в философии романтизма, в частности, Ф. Шлегеля. Философ рассматривал «поэзию поэзии» как «прекрасное самоотображение», движение от «внешнего» к «внутреннему» поэтической рефлексии [450, 302].

Процесс игры, постоянство смен и превращений – главный постулат романтической «поэзии поэзии», в основе которой лежит идея саморефлексии, «отождествления языка с забытым знанием, оживление внутреннего языка, раскрытие метафоризма в слове» [68, 27], – фундамент категории «потенциализации». Связь между потенциализацией и автореферентностью выявлена Ф. Исраповой, в статье которой раскрывается действие динамизирующего принципа двоичности-дополнительности оксюморона («Восходит месяц обнаженный / При лазоревой луне»), что также прослеживается в картинах современников русского поэта К. Моне («Дикие маки») и В. Ван Гога («Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой»). Дублика-

ция, повтор, который, как известно, является ключевым механизмом потенциализации, становится способом трансформации статического показа в динамический переход [175, 42]. Главное же то, что удвоение приводит к открытию особенной формы сотворчества автора и читателя в метапоэзии.

Автореферентные импульсы поэтического текста составляли важную часть изучения внутренних механизмов самосознания и разных аспектов ее объективации. Как замечает С. Бройтман, формирование процесса самосознания в объектных терминах осуществляется на фоне развития представлений о фундаментальных основах лирики, например, в концепции А. Веселовского [52, 427].

Усиление авторефлексивности в различные периоды развития литературы и особенно в XX веке приводят к зарождению новых жанров. Метатекст смещается в сферу жанрологии и играет значительную роль в динамизации прозаических жанров. Метапроза как жанр активно анализируется западноевропейскими учеными. Трактовка письма как артефакта [512, 2], осмысление отношений между текстом и реальностью, процессов восприятия текста [493, 37], самоопределения в творческом процессе [500, 132] являются основными критериями автореферентных феноменов. По мнению А. Большаковой, термин «метапроза» довольно субъективен, вместе с тем, он отображает интерес человека к субъектным, внутренним формам жизни, к собственной ментальной, творческой природе, которая и становится предметом напряженной рефлексии [42, 127].

Если провести параллель между прозой и поэзией в контексте жанрового становления, то со всей очевидностью проступает широта, расплывчатость жанровой парадигмы метапоэзии, которая, кроме прочего, не ограничена определенным историко-культурным периодом, но значение которой существенно повышается и достигает уровня жанросозидающих возможностей, начиная с эпохи романтизма. Разумеется, метапоэзия опирается на идею саморефлексии искусства, что констатируют авторы энциклопедического словаря «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий». В этом издании «металирика» определяется как «то же самое, что и “поэтологи-

ческая лирика”: стихотворения с установкой на профессиональное самоопределение и самопознание, с поисками мотивировки права на существование, с привлечением аргументов поэтической “правоты” через ссылку на прецеденты, с рефлексией над собственными генетическими и типологическими параметрами» [176, 119]. Среди основных координат металирики в статье выделяются: во-первых, «искусственность» поэтологических стихотворений, в которых тематизация «изготовления» произведения лежит в основе сюжетной структуры; во-вторых, синхронность содержания и его переживания в языке текста; в-третьих, смещение к центру поэтической системы собственно творческого акта, что выразилось в полной мере в эпоху модернизма [176, 119]. К отмеченным векторам развития металирики присоединятся также и многоголосие, введение «чужого слова». С точки зрения исторической поэтики, эволюция металирики (от искусственной конструкции к интертекстуальному уровню образотворчества) отталкивается от представлений о художественной целостности и их переосмысления. Этот процесс, а также его подоплека, описывается С. Бройтманом. Освобождение творческого сознания, попытки вывести событие творчества «в становлении» обусловлено открытием другого измерения целостности мира, осознания того, что «акт творения еще не завершен – он еще длится» [51, 265]. Рождение нового уровня рефлексии в лирике – авторефлексии – переход к «самоосознанию» первичной связи субъектной и образной структур с дальнейшей динамикой к интертекстуальности является результатом прорыва творческого сознания к новым формам intersubjectивной целостности [51, 463].

Как упоминалось выше, уже в концепции Ф. Шлегеля актуализируется определяющий, возможно даже исходный принцип авторефлексии, который со временем разовьют и теоретически обоснуют последователи. Речь идет о создании особой целостности, к которой причастны все уровни произведения, в том числе и форма, которая получает определение автометаописательной [384]. Например, анализируя архитектонику субъектной сферы произведений Д. Джойса, С. Бройтман указывает на существенные изменения в воссоздании

авторефлексии: «Вместо того, чтобы давать отдельно форму и отдельно размышления о ней, он вводит рефлексию внутрь самой формы. Поэтому форма у Джойса становится не только сотворенной, но и рефлексирующей над собой, вторично разыгранной, а значит, оказывается чем-то больше, чем просто форма» [51, 305].

Свое видение ряда аспектов формы как метатекста в русле раскрытия творческой позиции предлагает Ю. Лотман. Так, в размышлениях над «Евгением Онегиным» исследователь акцентирует отказ от литературности, антиномии литературного и жизненного как основы авторской позиции, что сообщило особенные качества и особый статус романной формы: «Пушкин сопоставил с реальным движением своего текста “идеальную” романную норму, введя в ее повествование как метатекстовый элемент» [240, 178].

Таким образом, «поэзия поэзии» – понятие более сложное, чем эксплицитное выявление метарефлексии, «поэзии о поэзии» или поэтологического стихотворения. Столкновение эксплицитных и имплицитных уровней металирики существенно влияет на методы ее исследования, определения и дифференциацию. Об этом пишет, например, Е. Мюллер-Зетельман. Исследователь резонно замечает, что, учитывая тесную связь лирики с эстетической саморефлексией, а также значение структур внутренней референции, нужно говорить о разработке особенных критериев металирики [500, 140]. Поэтому к корпусу металирики не относятся нехудожественные метатексты, так как металирика ориентирована исключительно на «фикциональный» дискурс [500, 142]. К слову, о логической ошибочности смешения автоосмысляющих моделей и фактов собственно творчества говорил и Ю. Лотман, подчеркивая стройность и упорядоченность, искусственную схематизированность и унифицированность таких моделей [239, 501 – 502], их несводимость к «жизнеориентированным» метатекстам.

Закономерно, что в современной науке метатекстуальные категории также рассматриваются через призму синергетической методологии, для которой случайность и неупорядоченность являются основными объектами изучения. В одной из работ, посвященной изучению метапоэтических явлений, предлагается взгляд на автореф-

лексию как аутопоэтику, – концепция, которая базируется на влиятельной теории аутопоэзиса, разработанной в 1970-х гг. У Матурана и Ф. Варена. Сопоставляя семантику «мета-» и «ауто-», В. Фещенко отдает предпочтение последней составляющей термина, поскольку в ней заложено значение автономности, аутентичности, естественности против искусственности, внешней заданности понятий, обозначаемых терминами с «мета». По мнению ученого, в таком направлении исследования осуществляется переакцентуация внимания к «внутренней модели», ее способности к саморазвитию [422].

Систематизация теоретических и эмпирических исследований авторской рефлексии, разработка научного подхода к метапоэтическим данным осуществлялась ставропольскими учеными. Д. Петренко, В. Ходус, К. Штайн определяют инструменты анализа метапоэтических явлений, то есть особенностей автоинтерпретации, авторефлексии, которые охватывают не только явные и скрытые уровни текста, но и отражаются в критических, теоретических работах поэтов. Прежде чем перейти к основательному изучению метапоэтических уровней (эксплицированному и имплицированному, горизонтальному и вертикальному), авторы концепции теоретически обосновывают метапоэтику как «систему систем», отличающуюся сложностью, гетерогенностью, амбивалентностью, и предлагают следующую дефиницию: «Метапоэтика – это поэтика по данным метаязыка (языка, на котором описывается язык-объект) и метатекста, поэтика самоинтерпретации автором своего или чужого текста» [452, 21]. Универсализация этой категории позволяет обнаружить критерии размежевания смежных текстов, а также синтезировать в рамках метапоэтики разные виды текста о творчестве: автоинтерпретация, автометаописание, автометадискрипция и др. [452, 20]. Самоинтерпретация поэта не всегда сознательна, – положение, которое создает почву для иерархизации структуры метапоэтики. Вертикальное и горизонтальное прочтение произведения нацелено на выявление скрытых, имплицированных метатекстов, которые корреспондируют с сепаративным метатекстом (непосредственно работы авторов по поэтике). Следующая ступень, по мнению исследовате-

лей, формируется автокомментарием поэта, маргиналиями текста [452, 19]. Итак, отличие концепции К. Штайн и Д. Петренко заключается в том, что они не отказываются от включения в метапоэтический текст эссе и статей художника о творчестве на том основании, что они также являются произведениями искусства. Размышляя в этом направлении, филологи приходят к выводу: «Основной объект исследования в метапоэтике – художественное (словесное) творчество; в более узком значении – это проблема “ремесла”, мастерства художника, еще уже – анализ приема работы с материалом – словом. Сближение метапоэтики с искусством, связь с ним приводит к способу отталкивания от него – связью с наукой» [452, 25].

Таким образом, Д. Петренко, В. Ходус, К. Штайн отстаивают точку зрения, согласно которой метапоэзия является понятием более широким, чем метатекст. Метатекст скрыт в метапоэтической структуре [452, 19], а также связан с внутренней текстовой организацией. В то же время, метапоэтика базируется на «метатекстовой нитке» и имеет текстоформирующий характер [434, 29].

Появление обширных метапроцессов в литературе обусловливается изменением представлений о целостности мироустройства, сдвигами в художественном постижении и воплощении новооткрытого качества целостности – незавершенности. Метапоэзия как особый вид металитературы имеет общие черты с феноменом метапрозы, что объясняется общим направлением развития творческого сознания. Речь идет о таких признаках: тематизации творческого акта, «оголение приема», активизации и переосмысления роли читателя. Однако специфика объективации автоинтерпретационных установок в поэзии и прозе различна. Так, уровень авторефлексии, наблюдение за внутренними процессами свойственно лирике имплицитно, а это означает, что способы отражения автоинтерпретации здесь должны быть иными, углубляющими уровень самораскрытия. К примеру, в лирическом произведении может реализовываться установка к превращению акта творчества в собственный объект, смещению акцентов к игре, неупорядоченности, подвижной художественной структуры.

Существенным толчком к развитию теории метапоэтики является концепция потенциализации, динамизирующего удвоения, сформулированная романтиками. Концепт «удвоения» актуализируется и в современных научных представлениях о метатексте, метапрозе. «Удвоенность» проступает, прежде всего, как фактор творческого воплощения реальности, формирования новых форм целостности, форм «в становлении», способных синтезировать сосредоточенность на индивидуальном видении с постижением универсальных законов творчества.

Таким образом, «поэзия поэзии» – это воссоздание процесса творчества, рефлексия над его сутью и собственной ценностью, что инициирует автометареферентную форму поэтического высказывания и втягивает в ее поле широкий культурный контекст. Автореферентность в поэзии выступает не только кодом к пониманию текста, то есть в роли статического описательного качества, но и принципом, благодаря которому разворачивается становление текста через самоосознание автора в момент рождения образа, художественной мысли.

Метатекст в поэзии маргинален и представляет собой вариант текстового диалога нескольких сознаний: автора, структурирующего повествование, автора, выстраивающего в тексте свой образ, и читателя, – таков вывод, к которому приходят современные исследователи Е. Барина [24], Т. Тернова [381], М. Хатямова [431]. Метапоэтический текст имеет различный статус в различные эпохи, так же как и тот текст, по отношению к которому он возникает. Метаописательные элементы способны занять центральную позицию, в то время как их порождающее явление останется в периферии литературной системы.

---

## РАЗДЕЛ II

### ДИНАМИКА ПУТЕШЕСТВИЙ В СТИХАХ: ЖАНРОВЫЙ И ГЕОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

#### 2.1. Поэтическое путешествие как метажанр: становление жанровой парадигмы

Путешествие в стихах в рамках путевой литературы находится в особом положении. Воплощение дорожных впечатлений в стихотворной форме дает поводы к размышлению о том, как в художественном целом примиряются различные модусы достоверности наблюдения путешествующего автора и опосредованного литературной традицией поэтического высказывания условного субъекта.

В разное время путешествия в стихах были нацелены на функции информирования, познания пространства, его культурного освоения, что осуществлялось путем смещения границ поэзии, поиска расширения возможностей поэтического языка. Поэтическое путешествие определить довольно сложно. Общепринятого мнения, скажем, о смысловой структуре, постоянной основе этого жанра, нет. Более того, отсутствует ясность: что относится к так называемой путевой поэзии? Что такое поэзия географическая и топографическая? Можно ли относить сюда путевой цикл, поэму или дорожную медитацию? Терминологические обозначения жанровых вариаций путешествия в стихах являются неурегулированным вопросом. Это усложняет исследовательскую работу особенно в последние годы, когда популярность проблемы привела к появлению новых понятий. Например, геопэзия – «это не любые стихи, написанные поэтом-путешественником. Как и к обычным путевым заметкам (дорожным дневникам, вахтенным журналам, отчётам о путешествиях), к геостихам предъявляется требование документальности: сообщаемые в них сведения географического характера должны быть точны и достоверны. Так что хочешь не хочешь, а описываемое путешествие

поэт для начала должен совершить. Как бессмысленно было бы читать путевые заметки, написанные по литературным источникам, так же теряют смысл геостихи, написанные по материалам туристических проспектов» [91].

С другой стороны, как утверждает автор цитаты, «не относится к геостихам и краеведческая поэзия. Для геопэзии важен именно специфический взгляд путешественника, человека по-определению стороннего – взгляд одновременно острый и поверхностный (“прибыл – глянул – убыл”). Глубокие исследования стран, народов и человеческого духа мы оставляем другим составителям. За рамками геопэзии лежат также и всевозможные буриме на географические рифмы (типа: “Колизей – глазет”), и глубоко уважаемая нами поэтическая топонимика» [91].

В результате расширения границ стихотворного путешествия к нему в последнее время стали относить и, так называемые, путевые медитации [151]. С этим утверждением спорят сторонники другого подхода, согласно которому особого жанра «путевого стихотворения» не существует: можно вести речь об универсальном мотиве дороги, пути, имеющего различные жанровые воплощения: аллегории, исповеди, портрета [443]. Пожалуй, следует признать, что включение всего массива текстов, развивающих тему дороги, лишает жанр специфики, размывает определенность и устойчивость внутренней структуры.

Широкая смысловая амплитуда путешествия, вариативность жанровых признаков проявилась довольно рано. В определенной мере такие процессы возникают в переходные эпохи. Начиная с литературы XVIII века («Путешествие вокруг моей комнаты» Кс. Де Местра, «Писем об Италии» Ш. Дюпати, «Письма путешественника» Н. Карамзина) активно формируются новые жанровые модели, в которых личностные переживания становятся жанрообразующими. Непредсказуемость и стремительность развития литературы путешествий приводит исследователей к выводу, что во второй половине XIX века, периоде реорганизации жанровых систем, путешествие как жанр прекращает существование, рассыпается, поскольку приглушается действие объединяющей основы. Именно эта мысль доминирует в российских ис-

следованиях динамики национальной прозы путешествий XIX века. Синтетический потенциал путешествия – аргумент в пользу путешествия как не жанра, а формы текстов с общей тематикой [443, 13]. В новейшем отечественном издании «Литературознавча енциклопедія» (2007) путешествие определяется как метажанр, «распространенный в форме хождения, записок, дневников, мемуаров, очерков и т.д., основывается на хронотопе дороги, на перемещении персонажа в пространстве и времени, генетически происходит из воспоминаний» [235, 203]. Важно обратить внимание, что в упоминаемой статье выделяется разновидность повествования о вымышленных путешествиях по образцу утопий, научной фантастики, фэнтези.

Однако существенным для прояснения особенностей развития поэтики путешествия нужно признать и действие собственно литературных факторов: смысловой и структурной гибкости, интенсивного взаимодействия с другими жанровыми образованиями, подвижность границ между документальностью и фикциональностью. Пограничность этой литературы как источник смыслового приращения и структурного обновления – основной предмет пристального внимания исследователей. Поэтому чтобы четче определить константные признаки жанра, необходимо провести границу между документальным и художественным путешествием, а также различными промежуточными вариантами с разной степенью притяжения к одному из этих полюсов.

Текст путешествия может быть как правдой, так и иллюзией. Это касается специфики образного воплощения действительных событий, жанровой техники соединения пространственно-временной точности, достоверности с художественными приемами, образными средствами организации материала. «Загадка» путешествия, по мнению В. Гуминского, заключается в колебании не только по горизонтальной шкале (от правды – к вымыслу), но и по вертикали (считали правдой – оказалось вымысел) [124, 134].

Общим местом исследований жанра путешествия является его понимание как переходного образования, на границе художественной/нехудожественной систем. Установка жанра на правдивость,

документальность наряду с художественной обработкой реализуется большей частью в путеводителях, дневниках. Пограничность фактуальности и фикциональности путешествия и есть основа его гибридности, – полагает Т. Гаврылив. Следует уточнить, что гибридность понимается исследователем как результат изоморфии жанров, то есть размывания межжанровых границ, а также соединения разных жанров в границах одного художественного пространства [90, 165]. Относительно внутривидовой классификации Т. Гаврылив разделяет мнение австрийского ученого М. Линка о размежевании путеводителей, научных и научно-популярных изданий, дневников, репортажей, новел и романов путешествий в зависимости от степени проявления признаков «фикционализации».

Другой подход предлагает автор докторской диссертации «Эволюция языка путешествия» М. Шадрина, которая разграничивает религиозные путешествия (хождения, деловые документы, вымышленные путешествия с публицистической целью), научные и литературные путешествия (сентиментальное, романтическое путешествие, литературные путешествия середины XIX века) [441].

Типология путевой прозы пристально рассматривается в работе Е. Пономарева, освещающего также зарубежные подходы к этой проблеме: «Если Лид выстраивает историческую типологию, опирающуюся на разнообразие форм передвижения и различие целей путешествия в различные эпохи, то Адамс усложняет описание: на историческую типологию (отражающую, скорее, эпохальное сознание и географические представления человечества) он накладывает типологию используемых в литературе путешествий литературных форм. Путешествия подразделяются по содержанию: на (литературные) путеводители и отчеты о поездках; по формам нарратива: письма, дневник (журнал), простое повествование от первого лица, а также выделяются многие атипичные формы. Эти типы прослеживаются на огромном историческом материале от античности до XVIII века во взаимодействии с “представлениями эпохи”. Кроме того, типология путевой литературы тесно взаимодействует с развитием обычной беллетристики» [322, 7]. Исследователь резюмирует:

«Часто “путешествие” именуют особым жанром, однако это заведомо неточно, ибо литература путешествий использует большой набор традиционных жанров и жанровых форм. С другой стороны, очевидно, что литература путешествий представляет собой сложившееся идейно-тематическое и структурное единство, требующее комплексного изучения» [322, 4].

Однако, эта мысль отстаивалась в исследовательской литературе уже давно. Пожалуй, утверждение о том, что путешествие – это метажанр<sup>10</sup>, не должно встретить неодобрения. Метажанровая сущность путешествия опирается на особенности его развития, которое во многом определяется межжанровым взаимодействием. Синтетичность путешествий неоднократно отмечалась исследователями, обращалось внимание на характер ее проявления в тех или иных аспектах структуры, содержания произведений. Сложность жанровой палитры путешествия дает богатый материал для изучения синтетических образований. Синтетичность – одна из ярких отличительных черт жанра путешествия, составившая своеобразие и его разновидности в стихах. В поэтике этого жанра в XIX веке можно встретить отголоски различнейших форм, с которыми когда-либо пересекалась судьба путешествия. Именно поэтому его открытость,

---

<sup>10</sup> Несмотря на различия в трактовке метажанра, его признаки диагностируются довольно точно. В самом общем смысле метажанр – это, прежде всего, тенденция, стремление содержательно-формального единства распространить свое влияние и обогатиться с помощью взаимного проникновения жанров в жанровой системе. В его основе – имплицитная концептуальная общность ряда жанров, способствующая проницаемости внешних родо-жанровых границ и возникновению единого структурного принципа оформления определенного смыслового инварианта или познавательно-ценностного принципа (в понимании Е. Лейдермана). Исследователи по-разному трактуют причины и способы образования подобного рода единств. Их выводы зависят от объяснения характера синтеза в литературной эволюции. Одним из регулярно упоминаемых инвариантных признаков метажанра является пограничность: межродовая (Р. Спивак), междисциплинарная (Е. Бурлина), межжанрородовая (О. Зырянов). Метажанровый инвариант как определенный смысловой монолит, возникший благодаря соединению множества, указывает не только на количественный прирост, но, прежде всего, на «повышение емкости» жанра [230, 207].

непринужденный диалог с иными жанровыми образованиями не разрушает целостность такого произведения, но придает ему большую выразительность.

«Их единственное неизменное свойство заключается в способности меняться» [440, 46], – эта парадоксальная формула отображает динамичность путешествий в межжанровых отношениях, беспрепятственное принятие любого стилистического облика. Широкое распространение получила «идея жанровой свободы», изложенная в обстоятельной книге о путешествиях В. Гуминского: «Идея жанровой свободы пронизывает все уровни художественной структуры “путешествия” и закрепляется в его основе как принцип свободно-го, бессюжетного повествования» [124, 27]. Действительно, особая эклектичность и пластичность формы путешествия проявилась довольно рано под влиянием нарастающего требования автономности человеческого «я» и существенно отразилась на дальнейших взаимодействиях жанра. «Свобода» как некий константный элемент художественной структуры жанра путешествий был выявлен и обоснован в работе Е. Ивашиной. Показ раскрепощенной личности, ее стремление к нарушению заведенного порядка жизни, требовало от путешествия чередования множества разнородных жанровых образований [168, 121].

Абсолютизация способности путешествия к открытой сопряженности с другими жанрами, перевес в его модели непостоянных индивидуально-стилевых признаков характерны для многих концепций литературы путешествий. В работе Е. Ивашиной эта способность лежит в основе синтетичности («синкретизма») путешествия, приведшего к размыванию устойчивых критериев и постепенному расслоению жанра, которое завершилось в русской литературе замещением путевым очерком.

История путешествия подтверждает, что первоначально его становление связано с опытом других жанров, их включения, как пишет исследователь, в основное произведение по принципу «текста в тексте» (с сохранением внешних границ таких образований, как, например, в паломнических хождениях документальных «малых»

форм: проезжих грамот, личных и официальных посланий, прошений, статейных списков) [295, 146].

«Собирательность» формы путешествий, включение «в себя, на правах целого, элементов различных жанровых образований, не деля разграничений между видами, традиционно разделяемыми на “высокие” и “низкие”, на “научные” и “художественные”...», что не означает, однако, ее подчинения чужой жанровой логике, как художественной (не роман, не повесть и т.п.), так и научной (не трактат, не статья)» [124, 140] – характеристика синтетизма жанра, данная В. Гуминским, которую разделяют многие, пишущие об этой проблеме, исследователи. Так, В. Грешных описывает два взаимообусловленных пласта произведений путешествий, один из которых – внешний – представляет собой сцепление ряда малых жанровых форм под эгидой путешествия [116]. Как бы там ни было, определение «собирательный», на наш взгляд, не удачное, поскольку актуализирует выше обозначенное значение суммы входящих в целое частей. Вместе с тем, справедливым является признание устойчивости жанровой структуры путешествий, указание на сформированный центр, обуславливающее начало жанра.

Концепциям путешествия как жанра-«аккумулятора» [130, 4], как подчиняющего начала [169, 3] противостоит точка зрения, согласно которой синтетичность рассматривается не как соединение различных элементов, а как сплетение их в единую ткань [446]. Е. Стеценко удачно называет путешествие жанром диалектическим, основанным на двойственности и взаимодействии полярных начал, и замечает, что в нем возникает «сложное взаимодействие объективного и субъективного, реальности и фантазии, статики описаний и динамики пути, ожидаемого и действительного, общего и частного. В нем происходит формирование целостной картины бытия из разрозненных деталей, индивидуальное соотносится с универсальным, личность и нация находятся в процессе самопознания» [371, 11]. Выводы исследователя убедительно и емко отображают сущность синтетического образования жанра путешествия. Симптоматично, что Е. Стеценко формулирует противоречия путешествий широко, несколько аб-

страктно. Это уже становится своего рода традицией в осмыслении синтетических образований. Тем самым исследователь не только указывает на обширный диапазон жанра, с трудом укладывающийся в узкие рамки межжанровых корреляций, но и на усвоение путешествием полярных принципов художественного осмысления действительности. В размышлении Е. Стеценко прозвучала важная мысль, о том, что сложность произведения объяснить только вычлениением вошедших в путешествие жанровых форм довольно трудно.

Решение проблемы классификации жанра путешествия усложняется тем, что к национально-историческим жанровым разновидностям (хождениям, очерку, заметкам), тщательно описанным в исследовательской литературе, добавился термин «травелог», который широко используется в западном литературоведении и уверенно внедряется в отечественном. Однако, что он обозначает: особенное формально-смысловое единство, или совокупность тематически близких форм, или же типологически подобные формы передачи достоверной и новой географической, социокультурной, исторической информации?

Поскольку жанр путешествия связан с реалиями социального или естественного мира, то и жанровые разновидности имеет смысл классифицировать с точки зрения референциального потенциала: от объективной констатации факта к индивидуальному переживанию, эмоциональному отображению явлений и событий путешествия. И если на одной стороне этой шкалы окажется путеводитель как разновидность травелога<sup>11</sup>, то на другой – поэтические циклы путешествий.

---

<sup>11</sup> Трактовки понятия «травелог» довольно противоречивы. Английский ученый Й. Борм убеждает в целесообразности размежевания травелога и литературы путешествий на том основании, что травелог относится к литературе non-fiction, хотя филолог и напоминает о сомнительности абсолютного разделения достоверности и фикциональности путешествия [475, 19].

В одном из современных исследований предполагается, что травелог – это европейский аналог путевому очерку [163]. Иная трактовка, значительно расширяющая рамки понятия, встречается в статье Н. Морозовой. Здесь травелог замещает термин «литература путешествия», объединяя путевые письма, очерки, дневники, а также

Поэтическое путешествие, формирование которого в русской литературе активизируется в XIX веке, к концу столетия представит сложившимся жанром, демонстрирующим признаки регресса. Мы уже отметили, что до сих пор не был систематизирован и проанализирован значительный пласт текстов таких путешествий ни в зарубежном, ни в украинском литературоведении. Внимание уделялось лишь отдельным произведениям, ярким и интересным, однако не дающим полной картины о жизни этого художественного образования. Разнообразие прозаических вариантов жанра исследуется охотней, о чем свидетельствует внушительное количество статей, диссертаций, посвященных многим аспектам путешествия в прозе. Вместе с тем, поэтическое путешествие, наследуя свойства путевой прозы (гибкость сюжетно-композиционной структуры, фрагментарность, описательность), отличается специфическими признаками, отличающими именно эту форму передачи дорожных впечатлений. Речь идет о своеобразном лиризме, о ярком художественном эффекте, возникающем при взаимодействии поэзии и прозы, об ощущении особой внутренней напряженности, возможной благодаря переходности, двойственности жанра.

---

художественные произведения, которые «отражают процесс открытия и освоения нового мира, пространства другой культуры автором или героем-путешественником» [276].

Попытка различения травелога и очерка предпринимается и в украинском литературоведении. Согласно исследованиям, травелог является особым «словом» о путешествии, отличным от очерка, прежде всего, большим охватом изображения, децентрализацией художественного содержания, полиструктурностью, сюжетно-композиционной раскрепощенностью. Более того, эти жанровые формы обладают собственными подвидами: травелог вмещает путевой дневник, письма, заметки; очерк подразделяется на путевой, моралистический, этнографический и т.д. [130, 8 – 9].

Итак, травелог, судя по высказываниям исследователей, относится, прежде всего, к литературе non-fiction, предельной разновидностью которого является путеводитель. Путеводитель и травелог (в значении описания-отчета) сближает форма показа «другого» с минимализацией контраста и сопоставления со «своим» опытом.

## 2.2. О жанровых источниках поэтического путешествия в русской литературе

Прозаические формы литературного путешествия опережают становление его поэтической разновидности в истории русской литературы. Речь идет об описании путешествий, которые принято называть литературой *pop-fiction* (путевые журналы, дневники, записи), а также о художественных жанрах путевой литературы. Конечно, важнейшие стимулы для утверждения метажанра путешествия исходили от культуры перемещения и освоения пространства, осознания его самобытности, необходимости осмысления территориальных границ, а также взаимовлияния географии и литературной традиции.

Итак, в формировании жанрово-стилевого своеобразия путевых поэтических циклов долгое время была определяющей ориентация на путевую прозу. Эта тенденция инспирирована тем, что стиховая форма в силу подчеркнутой литературности удаляла сказанное от эффекта подлинности, требовала включения прозаических приемов или выработки каких-то подтверждающих «техник». Поэтому одной из первых задач, которая была поставлена поэтами, создающими путешествия в стихах, оказывается концентрация на разработке способов передачи внешних наблюдений, переживания дороги, восприятия пространства. Вместе с тем, важно подчеркнуть маргинальный статус первых стихотворных путешествий, которые возникают в русской литературе в качестве пародии на путевую литературу (об этом речь пойдет в следующем подразделе). Входя в поэзию как периферийное образование, путешествие в стихах постепенно набирается новых смыслов, формирует новые формы воплощения образов пространства и перемещения в нем.

Сюжетный динамизм, зарождение описательности, натуралистической детали, внимание к новым, непривычным для литературы дорожным подробностям, – отличительные признаки путешествия, которые выделяются уже в период петровской эпохи, когда путешествие предстает как переходная форма между древнерусским хождением и путевым очерком [332, 132]. Уже тогда, по замечанию исследователя Н. Прокофьева, зарождается национальная основа этих

произведений: «учеба у Запада не коснулась литературной формы и стиля путевых записок» [332, 138] Появление «высоких» литературных (беллетризованных) путешествий в русской литературе связывается с «Письмами из Франции» И. Фонвизина и «Письмами русского путешественника» Н. Карамзина. Помимо сентиментального путешествия намечается вариант, в фокусе сюжета которого оказываются факты внешнего мира, бытовые, повседневные вещи и явления, что приводит к обновлению жанра: «С пробуждением вкуса к бытовому рисунку, “путешествие” получило новое наполнение: дидактическая стихия постепенно заменилась нравоописательной живописью. В этом состоит тот элемент новизны, который сделал «путешествие» к концу XVIII века новым жанром» [353, 35].

На исходе эпохи, в 1770 году, появляется стихотворение «Путешествие» М. Муравьева, в котором уже заложены многие признаки поэтического путешествия XIX века. Поэт описывает в стихах речной маршрут от Вологды в Петербург через Новгород. Новаторский характер произведения заключается в специфике передачи черт местности, бытового уклада с предельной географической и этнографической конкретикой, биографической достоверностью. «В структуре “Путешествия” название реки выполняет функцию одной из художественных деталей, участвующих в создании пространственной организации стихотворения» [224, 120], – пишет исследователь текста, обнаруживший ошибку в современном редактировании сочинения и изменении названия реки Углы на Ухру, что можно видеть сегодня в издании стихотворений 1967 года. Текстолог устанавливает те села, в которых останавливался в путешествии автор сочинения. «Поездка из Вологды в Петербург не могла не превратиться в длинное и долгое путешествие с несколькими остановками, отмеченными радостью встреч с друзьями и родными. Эти “свидания” определили не только выбор маршрута путешествия, но и структурную организацию текста. Она строится на чередовании фрагментов двух видов: изображения картин природы (они возникают “по ходу” движения) и описания встреч (ими заполнены перерывы (остановки) в пути)» [224, 124]. Р. Лазарчук заключает статью выводом, который мы

полностью разделяем: в название стихотворения вынесено не только переломное событие жизни автора, но и обозначение нового для русской поэзии начала 1770-х гг. жанра – путешествия.

В тексте М. Муравьева выдвигаются главные жанроформирующие принципы поэтического путешествия: наблюдение, как ключевой способ художественного постижения, и описательность, как способ передачи дорожных впечатлений. Как увидим в ходе нашего исследования, эти, не самые почитаемые в поэтическом искусстве, признаки сыграют важнейшую роль в создании словесных пейзажей, разнообразных видов поэтической «живописности». С описательностью в период реализма коррелирует повествовательность и этнографичность как отличительные черты поэтических путешествий.

Для стихотворных путешествий в предромантический период открываются новые возможности, возникают условия для интенсивного жанрового развития. Поэтическое путешествие в начале XIX века формируется на почве описательной поэмы<sup>12</sup>, испытывает влияние более молодой романтической поэмы. Одним из первых поэтических опытов, сближающих поэму и путешествие, становится «Таврида или Мой летний день в Таврическом Херсонесе» (1798) С. Боброва. Новаторство художественных решений в произведении, закладка нового направления жанра раскрыты в ряде значительных научных работ (Л. Зайонц, В. Коровин, С. Люсый). Совершенно справедливо С. Бобров именуется «поэтическим Колумбом» Крыма. «Таврида» С. Боброва имеет отношение и к жанру масонского “литературного” путешествия, основоположником которого в русской литературе был Н. Карамзин, будучи противником “шишковизма”, к которому примыкал С. Бобров. Согласно тогдашней масонской идеологии, которой в той или иной степени были причастны представители и этого направления, “внешнее” путешествие искателя мудрости – лишь разновидность его “внутреннего” странствия» [244].

---

<sup>12</sup> Репрезентативный перечень жанровых признаков описательной поэмы, а также ее генезиса приводит И. Шайтанов в книге «Компаративистика и/или поэтика» [442, 334].

В развернутом посвящении к его превосходительству Николаю Семеновичу Мордвинову поэт поясняет особенности произведения. Вымышленность и поэтичность обусловлены стремлением избежать сухости и скуки в изображении красот Таврического дня. Выбор белого стиха («безрифменный стих – дань эпохи: отказ от высокой одической поэзии и одновременно акцент на общественной значимости содержания» [238, 303]) потребовал от автора обстоятельных пояснений. Кратко изложив проблему неустойчивости русского стихосложения, автор вопрошает: почему же не избрал прозу? – и дает неожиданный ответ: «Не спорю, лучше была бы проза. <...> Но всегда ли парение Парнасское терпимее в прозе, без коего я не мог обойтись здесь?» [38, 11 – 12]. Далее указывается источник и ориентир художественного своеобразия «Тавриды», чему предлагается новаторское, обозначающее генетическое притяжение прозы и стиха в поэтических путешествиях, определение – «прозаическое стихостремление» в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо.

С. Бобров пытается вместить разнообразную информацию о недавно присоединенной к России новой территории. Это стремление приводит к тому, что путевая литература и читатель испытывают информационное перенасыщение, желая эмоций и осмысленности географии. «"Таврида", действительно, отличалась беспрецедентным для русской литературы жанровым синкретизмом, но ее романтический естественно-научный энтузиазм, безусловно, был завещан Боброву культурой Возрождения» [152, 95].

Поэтический вариант путешествия в это время издается с прозаической, часто нехудожественной, «поддержкой» как свидетельство подлинности опозитизированных явлений локуса. Широкие комментарии и примечания географического или этнографического характера к поэтическому тексту встречаются также в более поздних стихотворных сочинениях А. Муравьева, И. Бороздны. Эти обязательные компоненты обусловлены, по мнению К. Норимацу, формированием знаний о территории в процессе колонизации. Интересно, что и фактор развития художественного видения и способов его

представления также играют немаловажную роль. Исследователь показывает, что если на начальных этапах знание изолировалось от рассказывания, и этим обуславливались развернутые комментарии, то постепенно действия смотрения и узнавания вступают в соперничество с рассказыванием и, затем, соединяются у одного субъекта [291, 185]. По мнению Ю. Манна, исторические и этнографические комментарии, эпитафии, разрушающие устойчивость «locus amoenus», коснулись и романтической поэмы. Следовательно, жанровое «зрение» становится шире, и в его поле начинают проникать предметы пространства ранее незамечаемые [253, 136].

В начале XIX века произведения, посвященные перемещениям в пространстве и его художественному освоению, получают жанровые имена: очерки, письма, элегии. Образуется новая форма взаимодействия между фрагментами-стихотворениями, передающими впечатление в развитии. Жанровое воздействие поэмы на путешествие в стихах идет на убыль, но все еще осязаемо. Так, «цикл “Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма” (выпущен отдельной книжкой в 1837 г.), по сути, является описательной поэмой, согласно жанровых установок которой художественная организация опирается на реальные впечатления, отражает конкретные реалии. Но поскольку это все же поэма, а не прозаические очерки, в ней допустимы и поэтические преувеличения [374, 82]. Возможно, с тем, что художественные средства циклоформленности еще не кристаллизовались, связано сохранившееся стремление к усилению референциальности текста путем соотнесения с документом, будь-то собственные письма или чужие свидетельства. Например, уже В. Тепляков в виде цикла оформляет не только «Фракийские элегии» (1836), но и «Письма из Болгарии» (1832). Оба эти произведения описывают путешествие автора по Болгарии. В примечаниях к «Фракийским элегиям» поэт включает отрывки из «Писем из Болгарии».

Особенности художественного построения цикла В. Теплякова были подробно описаны М. Дарвиным. Среди основных признаков «Фракийских элегий» исследователь выделяет строгий хронологический порядок расположения элегий, характер дневниковости, сквоз-

ной сюжет путешествия. «Налицо – все формальные признаки путевых очерков в стихах» [128, 43], – подытоживает литературовед.

Итак, в 1820 – 1830-е гг. в русской литературе фиксируются протоциклы, синтезированные с описательной поэмой: А. Муравьев («Таврида» (1827), Ф. Тепляков («Фракийские элегии» (1836), И. Бороздна («Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма» (1837). Авторитетный исследователь поэтического цикла И. Фоменко отмечает, что циклизация в первой трети XIX века «не носила “инициативного” характера, все еще находилась в зависимости от внешних жанровых форм, подражая им и существенно преобразуя их изнутри» [424, 45]. Путевые впечатления, порождающие стихотворное творчество и во многом обуславливающие его сюжетную специфику, в этот период складывалось в циклы далеко не всегда. Яркое доказательство тому – творчество неутомимого путешественника Д. Ознобишина, у которого очень много стихотворений, относящихся к условному разряду «географической поэзии». Некоторые его произведения, такие как «Прости, Пятигорск», «Пятигорск», «Кисловодск», предугадывают географический интерес русской поэзии следующей эпохи. Как региональный поэт, он присматривается к периферии, и один из первых лишает ее «безымянности» (например, «Мариуполь (На новоселье)»). В его стихотворении «Уфа», в котором, невзирая на явную пушкинскую атмосферу, общее настроение «между шуткой и иронией», прослеживаются черты не традиционного пейзажа, но конкретные свойства повседневного уклада «городка». У Д. Ознобишина обнаруживается ряд стихотворений, посвященных Кавказу, однако они не были объединены автором в цикловое единство, не была развернута сюжетная основа путевого цикла – динамика путешествия.

Как известно, существенным катализатором в жанрооформлении «путевой поэзии» становятся «Крымские сонеты» А. Мицкевича. Уже наиболее ранний вариант путешествия в стихах А. Муравьева создается, по мнению исследователей, с оглядкой на принципы раскрытия крымской темы у А. Мицкевича, что отражается на усложнении структуры произведения, увеличении его объема, необычном ком-

позиционном решении, например, сплошной нумерации, включении историко-реальных примечаний [435, 296]. Однако первоначальный жанровый вариант «Тавриды» А. Муравьева, понимаемый автором как описательная поэма, откладывает отпечаток на внутренней структуре произведения: естественность связи стихотворений в художественном целом как цикле, отличающая произведение А. Мицкевича, не была воссоздана. Нет хронологического единства. Кроме того, жанровая модель этого произведения отличается контаминированностью, так как устойчивые жанровые элементы, встречающиеся здесь, весьма разнообразны, но не образуют органической целостности.

Долгое время в русской поэзии, в том числе и во второй половине XIX века, наиболее продуктивной была модель циклообразования, заданная в произведении «Крымские сонеты» А. Мицкевича. Единство обеспечивалось на сюжетном уровне, что позволило переводчикам, например И. Козлову, не соблюдать сонетную форму во всех стихотворениях, сохранив ее только в первом и заключительном. С. Титаренко приводит воспоминания современника поэта, Ф. Малевича, о том, что А. Мицкевич хотел написать поэму, но остерегся сходства замысла с «Чайльд Гарольдом» Дж. Байрона [385, 104]. К циклам, воспроизводящим модель сюжетного единства, уже во второй половине века относятся «Крымский альбом» А. Голенищева-Кутузова, «Крымские песни» П. Бутурлина, «Путевые заметки и впечатления (В Крыму)» В. Бенедиктова, «Картины Поволжья» А. Коринфского. Большая форма, доставшаяся раннему путешествию в стихах от поэмы, начинает уменьшаться. Складываются условия для реализации стихотворной формы отрывка из путевого журнала. Наиболее яркие приметы этого жанра встречаются у П. Вяземского («Зимние карикатуры. Отрывки из журнала зимней поездки в степных губерниях, 1828», «Коляска. Отрывок из путешествия, в стихах»).

Следы поэмы, особенно описательной, прослеживаются и далее, но после «Крымских сонетов» А. Мицкевича цикл становится наиболее востребованной формой поэтических путешествий XIX века. Вместе с тем, некоторые исследователи до сих пор высказывают сомнение в целесообразности отнесения произведения А. Мицкевича

к путевой литературе. «То, что видел и непосредственно переживал Мицкевич во время поездки существенно отличается от того, что выражено, отражено, воплощено в тексте “Крымских сонетов”» [6, 215]. Крым не мог восприниматься Мицкевичем вне художественного опыта Гете или Байрона, недавно им прочитанных. «То есть цикл сонетов никак не является ни путевым дневником, ни сборником лирических стихов о путешествии» [6, 216]. На самом деле, исследователь подходит к проблеме с несколько иной стороны – со стороны проблемы когнитивных аспектов жанра путешествия. Речь идет о том, что опосредует восприятие пространства и перенесение его образа в сферу художественности, свободен ли художник в передаче своих впечатлений от предшествующего и усвоенного литературного опыта, культурной памяти. В общей формуле жанра и особенно поэтических разновидностях специфика преломления «зрения» воспринималась аналитически и стала одной из предпосылок жанрово-стилевой автоматарефлексии в поэтическом тексте путешествия, а также стремительного распространения пародийного путешествия, в том числе и в стихах.

Решающее значение для этого процесса имеет история «темы» в историко-литературном контексте: представление о поэтичности или антипоэтичности, которое «в очень большой степени сводится к вопросу о том, о каких предметах считается возможным или невозможным писать в поэтическом произведении» [76, 27]. Поэтическое путешествие XIX века располагается между полюсами поэтичности/непоэтичности, успешно привязывая к сквозному образу дороги всевозможные «жизненные» впечатления, описания, мысли. В структурно-семантическом плане жанр продуктивно использует эту пограничность. К ней восходит и известный индуктивизм<sup>13</sup> жанро-

---

<sup>13</sup> Имеется в виду классификация лирики на дедуктивную и индуктивную, предложенная Л. Гинзбург. Ключевыми признаками индуктивной лирики являются единичность поэтической ситуации и сохранение предметных значений [99, 96]. Подчеркивая условность такого деления, исследователь обозначает принципиальные пути развития лирических жанров, поэтических значений, на пересечении которых, на наш взгляд, находится и поэтическое путешествие.

вого мышления путешествия, открывающий широкие возможности проникновения в поэзию эстетически необработанного слова, что активно использовалось поэтами середины и конца XIX века. Так, П. Вяземский в примечании к стихотворению «Станция», обозначенное как «глава из путешествия», заметил: «В стихах всего высказать невозможно: часто говори не то, что хочешь, а что велит мера и рифма. В прозе я был бы справедливее к русским дорогам: сказал бы, что в некоторых губерниях они уже улучшаются, что петербургское шоссе утешительный признак государственной просвещенной роскоши и проч.» [86, 143]. «Избыточная организованность» [356, 263] поэтического произведения приводит не столько к потере информации, сколько вводит изменения в объектные отношения, перестраивает сюжетную перспективу.

Представления о «поэтичности» этого времени регламентируют отбор явлений действительности для художественного отображения, а также способ его словесного изображения. Вследствие этого Крымский и Кавказский регионы становились частыми объектами поэтического путешествия, нежели иные пространства России. Важно также подчеркнуть, что в путешествиях в стихах русской литературы путники оставались в пределах «своего» пространства. Как географический контекст мог повлиять на жанровые характеристики? Идиллический, напоминающий об описательной поэме, или элегический модус (напоминающий о романтической поэме), а также их «топосы» (например, элегический пейзаж, идиллический образ «дома») не отвечали тем новым творческим задачам, которые предстояло решить поэтам второй половины столетия. Это предreshит преодоление романтизированного путешествия и ускорит переход к новому художественному образу пространства, в котором жанровые совмещения в рамках циклического образования как изоморфной путевому сюжету жанровой структуры обогатятся повествовательными, в частности очерковыми, техниками.

### 2.3. Процессы циклообразования и основные сюжетные позиции путешествия в стихах второй половины XIX века

Фактическая достоверность, не превратившись в ключевой принцип организации поэтических путешествий, входит в поэтическую систему как контекстообразующий фактор. И привносит она не конкретику, информацию о передвижении субъекта, но скорее свидетельство уникально-личностного опыта освоения мира. Ощущение того, что сказанное зародилось в непосредственном соприкосновении человека и действительности, встрече двух эмпирически конкретных данностей, формирует впечатление близости и ясности метафизических открытий, возникающих в произведении. Фактическое соответствие судьбы автора и повествующего субъекта обозначено уже в «Станции» П. Вяземского. Автобиографичны путешествия Я. Полонского, К. Случевского. Очертить маршрутную ось, основанную на биографической подоплеке, призваны затекстовые признаки, приобретающие в поэтических путешествиях особое значение с ослаблением фабульного плана. В циклах на первый план выдвигается развитие переживаний, отлившихся в емкие образы, поглощающие конкретику и четкое следование пространственно-временной объективности. Истончение фабулы затемняет автобиографические моменты в лирическом сюжете, которые в структуре текста компенсированы указателями на пространственно-временные реалии.

Произведения, в которых содержание циклов привязывается к пространственно-временной динамике, широко распространены в исследуемый период. В их заглавиях отражены географические приметы; пространственный ориентир («Станция» П. Вяземского); пространственно-временные компоненты в соединении с жанровыми обозначениями («Крымские песни» П. Бутурлина, «Крымский альбом» А. Голенищева-Кутузова, «Выдержки из путевых эскизов» Н. Добролюбова, «Очерки Рима» А. Майкова, «Деревенские очерки» А. Апухтина, «Крымские очерки» А. Толстого); сочетание указания места и характера его восприятия («Мурманские отголоски» К. Случевского, «Сельские впечатления и картинки» А. Жемчужникова,

«Сибирские мотивы» Оммулевского); совершаемое действие или процесс в момент создания текста («В пути» К. Случевского). Дополнительными, но также эстетически значимыми признаками, прямо связанными с авторской действительностью, являются определения жанра в затекстовой зоне: активизация датировки и географических координат (близость к дневникам), комментарии, преамбулы, подзаголовки, сноски, уточняющие этнографические понятия.

Безусловно, затекстовые факторы, непосредственно связанные с тематическим своеобразием путешествий, репрезентируют так называемую внешнюю линию таких произведений. Содержание в некоторых из них «эмоционального» компонента наряду с географическим понижает значение точности или верности пространственного обозначения, а, вместе с ним, и роль динамического начала в организации произведения. Лирические темы, рефлексии возникают из картин природного мира, – движение образов, поэтической мысли однородно с ними.

Результат динамики путешествия в стихах, заключающийся в установлении главенства внутренней линии в развитии сюжета, проясняется, если перенести внимание на произведения новой поэтической эпохи. Так, более удаленными от признаков прозаизированного путешествия в стихах являются циклы В. Брюсова «В пути», «Скитания». Конечно, эти произведения выделяются на фоне доминирующих тенденций поэтического путешествия второй половины XIX века. Циклы В. Брюсова прямо не соотносимы в жанровом отношении с путешествием, но они несут новую идею перемещения в пространстве и форму его воплощения, удаляющих от реалистического путешествия и его поэтики. Лирический субъект произведений «В пути» или «Скитания» принципиально не воспринимает внешний мир. Чуждость, проистекающая из отсутствия какой-либо заинтересованности в эмпирике, внешней мотивации для путешествия открыто манифестируется:

Мы ехали долго, без цели куда-то,  
Куда-то далеко, вперед, без возврата...  
Поспешно мелькали кусты,  
Вставали березы, поля убегали,  
Сурово стучали под нами мосты [55, 113].

Как продолжение этого свойства в произведениях наблюдается уход от такого сюжетного построения цикла, которое бы опиралось на статико-динамичные процессы. Отсутствие эмпирической «почвы» отразилось и на структуре текста, в которой нет перемещения в пространственно-временном континууме. Вместе с тем, произведения русского поэта «головокружительно» динамичны. Эта динамика – бег, от самого себя, невозможность остановки, напоминающая романтическую модель путешествий. Именно движение является объединяющим образом в циклах. С ним срослись мелькающие предметы объективной действительности, скупо перечисленные и забытые:

Вот на тропе пешеход запоздалый  
Стал, прислонился, глядит.  
Вырвались... Склоны, покрытые лесом,  
Домики, поле, река [55, 113].

Наряду с географической локализацией, эмпирикой, биографической конкретикой, в центре поэтических путешествий всегда находятся универсальные проблемы. Характер универсализма путешествий заключается не в возможности «растягиваться» в любом направлении, но емко, остро выражать наиболее устойчивые моменты человеческого существования. Разновидности поэтического путешествия, сложившиеся в XIX веке, демонстрируют, что для этого литературного жанра «чистое» пространство, достоверное, географически обозначенное не является смыслообразующей осью. Отсюда различные вариации в организации сюжета путешествия, вплоть до парадоксальных прямых отказов от событийной основы переживания, как, например, у Н. Огарева в стихотворении «Прощание с краем, откуда я не уезжал».

Очевидной и закономерной особенностью путешествия в стихах является его формирование вокруг передвижения в пространстве и остановок, имеющих практический и метафизический смысл. Эти константы поэтической онтологии – универсальны. Ими сформирован ряд важнейших структурно-смысловых оппозиций, которые активны в жанре на протяжении XIX века.

С культурологической точки зрения, «упорядочивание» «своей» местности и освоение «чужого» пространства – взаимообусловленные процессы. «Структурное измерение пути состоит в установлении темпа и ритма (ускорение и торможение, восхождение и спуск, смена способов движения, периодичность остановок и стоянок), задающих этапы продвижения по шкале социокультурных ценностей (исход, поиск дороги, возвращение, блуждание, скитание)» [185, 77]. Поэтические путешествия, приблизившиеся к раскрытию проблематики внутреннего переживания пространства человеком, выражают несовпадение реального пространственно-временного протекания и его ощущения. В этом, наверное, и состоит своеобразие художественного преломления статико-динамических процессов в жанре, его особого незамкнутого мира, поскольку путь – это «особый опыт, связывающий между собой разные онтологии и являющийся источником новых» [185, 79].

Итак, регуляторной функцией, обеспечивающей единство фрагментарности и завершенности, замкнутости и разомкнутости, наконец, художественности и реальности, большинство исследователей наделяют оппозицию статики и динамики (И. Банах, С. Травников). Уже у самых истоков путевой литературы оппозиция возникает вместе с усложнением представления о пространстве и его выражающей жанровой структуры. С. Травников, наблюдая за этим явлением, пишет: «Каждый первичный жанр по-своему организует жанровое пространство. Это приводит к появлению в хождениях разных типов пространственных построений, которые существуют, с одной стороны, на основе подчинения пространству объединяющего жанра, с другой стороны, на базе взаимодействия и сосуществования первичных жанровых единиц» [293, 79].

К дескриптивным моментам присоединяются размышления и медитации, проявляется склонность к «обобщенной, генерализирующей характеристике мира» в путешествии [19, 61]. Известно, что в путешествиях романтического периода «остановки» приобретали негативные коннотации, символизировали духовное замирание. В литературе конца XIX века такое значение встречается не часто.

Замедление внешнего событийного движения не означает покой в сознании субъекта, остановку внутренней жизни, которые выносит на поверхность лирическая направленность произведений. Кроме того, категории статики и динамики являются фоном для развития внутреннего сюжета. Наиболее яркой иллюстрацией сказанного является цикл А. Толстого «Крымские очерки», композиция которого определяется последовательностью движения и остановки. Импульсивный ритм динамики и статики формируют смысловую объемность картины мира чередованием выразительных пейзажных зарисовок, наполненных зрительными и звуковыми деталями («Вон там украдкой слабый луч / Скользит по липе, мхом одетой, / И дятла стук, и близко где-то / Журчит в траве незримый луч» [388, 84], «Туман встает на дне стремнин, / Среди полуночной прохлады / Сильнее пахнет дикий тмин, / Гремят слышнее водопады» [388, 79]), сочетанием поэтических «крупных планов» («Клонит к лени полдень жгучий, / Замер в листьях каждый звук, / В розе пышной и пахучей, / Нежась спит блестящий жук» [388, 77]) и «приземленных» иронических высказываний («Но мешают мне немножко / Жизнью жить среди этих стран / Скорпион, сороконожка / И фигуры англичан» [388, 80]). Но само движение в цикле не проявлено, лишь намечено в возвращении с Чатырдаха и остановкой на ночлег, конных прогулках, перемещении в опустошенном доме и косвенными на него указаниями, например:

Привал. Дымяся, огонек  
Трещит под таганом дорожным,  
Пасутся кони, и далек  
Весь мир с его волненьем ложным [388, 84].

Сюжет строится на сообщении о пути лишь через показ его следствия. Игра причинно-следственными планами восполняет ослабление внутренних связей между событиями, мотивируя изменения внешнего мира. Эмоциональная линия не подчинена пунктиру статики и динамики. Напротив, он обслуживает развитие внутреннего сюжета, придавая ему большую выразительность, эмпирическую определенность.

Многие путешествия в русской поэзии заявлены как отрывки из журналов поездок или писем, набросков. Элемент «из», часто встречающийся в заголовочной структуре, задает значение «выдержки» ситуации из общего событийного потока. В то же время, так воссоздается впечатление непосредственного «проживания» отрезка пути как действия и состояния с особым его преломлением через литературную форму, написанную как бы «между прочим». Именно поэтому жанровые указатели, привязанные к внешнему контексту жизни автора, соединяются с метаконструкциями, обнажением приемов, подчеркивающими «литературность» путешествия.

Фрагментарность в поэтических путешествиях выражена в нескольких вариантах: самостоятельным отдельным стихотворением, циклической формой «отрывка» в различных видах или соединением в рамках цикла ряда отрывков-набросков. Например, из путевых набросков состоит цикл Оммулевского. Поэт определяет путевыми набросками стихотворения «Бирюсинский лес», «Между Томском и Иркутском», «Барабинская степь», «Ангарская слеза», «Близ границы Монголии». В цикле «Сибирские мотивы» охватывается довольно широкая география, поэтому наброски, перемежающие стихотворения, являются описательными частями, посвященные какой-либо местности. А вот небольшой цикл Д. фон Лизандера «Путь в лесах» представляет собой не соединение набросков, а отрывок единого путевого впечатления: три коротких эпизода встречи человека и природы. И, наконец, стихотворение «Из путевых набросков» забытого русского поэта Ф. Червинского является стихотворением-отрывком – один эпизод путешествия и связанные с ним ассоциации повествователя. В скобках обозначим, что это произведение строится на традиционной образно-тематической модели (мотивы простора, ширь Волги, молчаливый спутник), но предлагает интересную стратегию, помещая путешествие в путешествие и, таким образом, соединяя две версии образа перемещения в пространстве. Одна из них оказывается прелюдией, кратким вступлением к основному путешествию – бегству «бродяги молодого», усталости и жажде воли, в свете которых Волга, едва обозначенная в начале текста, превращается в символ свободы.

Вместе с тем, фрагментарность, как ключевая, специфическая черта путешествий, отмечается почти в каждом исследовании, затрагивающем эту тему. В изучении ее функционирования в жанре реализуется принцип соотнесения путешествия и «потока жизни», диалектики эпизодичности и завершенности, особого взаимодействия художественной литературы и действительности. Фрагментарность организации циклов путешествий нарушает линейность фабульного развития, преодолевая ограничения в пространстве и времени, соединяя события и лирико-философские отступления, исторические комментарии и наблюдаемую реальность, что типологически сближает прозаическое и поэтическое путешествие.

Уже в период жанрообразования путешествия мозаичность, отрывочность выступала отличительным свойством нового единства. Наблюдениями по этому поводу делится в своей статье «Литература «путешествий» Т. Роболли, показывая, что путешествия выросли из «фрагментиков» и «повестушек», разбросанных в различных журналах эпохи XVIII – XIX вв. Но уже к середине XIX века они начинают отделяться от путешествия, «обескровливая» жанр [340]. Основным свойством фрагментарности, по мнению большинства исследователей, становится незавершенность [8; 68; 116; 205] как результат раскрепощения художественной формы, ее сближения с непосредственным, текучим процессом становления мысли, смыкания с многообразием жизненных проявлений. Поиск форм, «не ущемляющих жизнь» [68, 39], свидетельствующих о причастности к свободно возникающим явлениям природного или человеческого мира, составляет особенность и цель жанрового обогащения путешествия, а потому и фиксируется на различных этапах его развития. Но сама эта «жизнь» должна предстать неисчерпанной, как возможность, энергия, становление, что побуждает к ослаблению фабулы в сочетании с усилением лирического начала в путевых впечатлениях. Соединение этих принципов выражения осуществляется в кратких, открытых фрагментах. Вливание фрагмента в жанр путешествия существенно корректирует характер соединения компонентов. Бессистемность фрагмента, ассоциативность связи в едином целом приглушается

географической подоплекой развития поэтической мысли. Но все же фрагмент как концентрированный образ действительности, делает осязательнее единство циклов, особенно тех, что строятся по «точечно-му» принципу. Например, поэтические путешествия К. Случевского «В пути», А. Майкова «Из странствования», в которых осознанный контраст описательности, очерковости и медитативности, лиричности приводит к переозначиванию традиционных мотивов и образов путешествия. Взаимообратимость внешнего и внутреннего планов позволяет предметно изобразительным пейзажным зарисовкам, портретам стать неотъемлемой частью целостного образа переживания. Действительность не утрачивает ценности, художественной значимости, но приходит в поэтический текст не обезличенной, в лирически укрупненном «масштабе». Так, снежная высота схвачена и выражена лирическим субъектом А. Майкова конкретно, живописно: она – чистая, бирюзовая, в багрянце утра, «света полная глубина» – уже не просто видимая вершина, но ощущаемый покой, манящая таинственность, девственность, – олицетворение вечности, которую ищет лирический субъект в этом цикле.

Отступления, различные сюжетные ответвления – результат слияния медитативности и изображения внешнего мира, что усиливает свою значимость в тех произведениях, в которых центральная мысль передается с помощью повествовательных принципов. Но в ряде произведений отделить внешнюю и внутреннюю линию, линейность и пунктирность поэтической мысли крайне затруднительно. Возьмем, к примеру, путешествия в стихах Я. Полонского, П. Вяземского. С особой наглядностью в них выражено повествовательное начало, изобразительность достигает максимального уровня. Субъективные оценки, размышления, вставки – спонтанны, и в каком-то смысле, недосказаны, брошены попутно. Перемешанные между собой движение, наблюдение и рефлексия вызывают впечатление логической «несостыковки» в ходе развития мысли, если бы не объединяющий и уравнивающий образ субъекта.

Вместе с фрагментарностью в поэтическое путешествие приходят и оформляются формы набросков, заметок, но с измененной

интенцией. Передаваемые в форме письма, они предназначены не для себя, а для прочтения другим, что абсолютно в рамках жанровой традиции путешествия.

Наброски, элементы беседы, дневниковые записи, вошедшие в цикл или большую поэтическую форму путешествия наряду с иными компонентами – основной узел, через который проходит напряжение между литературной условностью и самой реальностью, обеспечивается динамика единичного и общего. Такой механизм наблюдается, например, в известном произведении Я. Полонского «Прогулка по Тифлису» (Письмо к Льву Сергеевичу Пушкину). Маркируется эпистолярный зачин, чередуется перспектива наблюдения и случайных попутных замечаний-намёков, выдающих особую близость адресата и пишущего субъекта: «Вот на полу какой-то кладовой / (Вы здешние дома, конечно, не забыли)» [321, 51]. У Я. Полонского экскурсия по городу, эскиз его обычаев и нравов выполнены в духе беседы, легко распознаваемой благодаря эллиптическим, инверсивным, вставным конструкциям, обрывкам фразы. Повествователь открыто и непринужденно обращается к адресату: «Тифлис для живописца есть находка. / Взгляните, например: изорванный чекмень, / Башлык, нагая грудь, беспечная походка...» [321, 52], «Представьте, наконец, – я в улицу вхожу / Кривую, тесную...» [321, 50], «И согласитесь, что нарисовать / Тифлис не моему перу» [321, 53]. Результатом совмещения письменного и устного слова становится приближение «адресата», возникновение диалога, живого общения, а также разрушение монологичности путешествия.

Интерес к быту, этнокультурным особенностям возникает в путешествиях с середины XIX века на фоне переосмысления темы странствия, разработанной романтиками. Многослойность смысловой и жанровой структуры таких произведений, как «Закавказье» Я. Полонского, «Крымские очерки» А. Толстого, уже отмечалась исследователями. По поводу первого из перечисленных произведений О. Мирошникова пишет: «Так, “Письмо из Тифлиса (Письмо ко Льву Сергеевичу Пушкину)” на первый взгляд является стихотворной парафразой очерка с чертами этнографического, историко-со-

циального, бытописательного стиля <...> “Физиологичность” повествования является лишь одной из составляющих парадоксального сочетания лирики, иронии, беспристрастной констатации. Из внешней пестроты деталей и ситуаций лепится два равноценных и взаимосвязанных образа – Тифлиса и поэта, находящихся в состоянии динамического взаимоотражения» [267, 71]. Ученый резюмирует: внимание к внешнему миру, детальность его воссоздания вписывается в «лирико-психологическое развертывание сюжета» [267, 72]. Таким образом, выясняется, что корреляция внешних и внутренних планов усложняется, их взаимодействие характеризуется различной степенью взаимопритяжения и отталкивания, образующих импульсы сюжетно-композиционного развития.

Часто отталкиваясь от фабульной формулы «еду я...», субъект поэтического повествования переплетает пейзажные зарисовки с собственными переживаниями, размышлениями («Еду в сумерки: зимняя тишь...» С. Андреевский, «Еду я... Саянские хребты» Оммулевский). Поэтические путешествия этого образца соединяют в себе повествование об изменениях реалий в обозримом пространстве и цепь переживаний, ассоциаций, формирующих «скрытый» сюжет внутренней жизни путешественника.

Маршрутная ось централизует высказывание в циклах «Сибирские мотивы» Оммулевского, «Дорожные песни» Иванова-Классика, «Картины Поволжья» А. Коринфского, в которых «готовые» сюжетно-композиционные схемы путешествий вступают во взаимодействие с эмоцией, переживанием. Именно поэтому эти произведения относятся к циклам с «естественным» или «объективным» ходом событий [127, 506; 424, 48]. В исследовательской литературе неоднократно говорилось о том, что начало и конец пути, совершаемые линейно, горизонтально, важны для жанра путешествия. Но мы также видим, что сохраняются они в поэтическом путешествии не всегда, подчеркивая многоаспектность самой идеи странствия. Например, цикл А. Жемчужникова «Сельские картинки и впечатления» фабульно подчинен не пространственному перемещению, а смене времен года, что, как мы уже отмечали, возникает благодаря актуализации

признаков описательной поэмы. Доминанта этой жанровой модели не препятствует проникновению идиллического (жизнь в деревне), элегического (прогулка по аллеям) модусов и их объединению с очерковыми зарисовками деревенского быта (стихотворение «Зима идет»). Но и здесь запечатлены начало и завершение путешествия, как метафора важных вех жизненного пути повествователя: «В вагоне за Москвою» в начале и «Отъезд из деревни» в конце. Сюжетный центр цикла – образ дороги – особенно выражен в первой части цикла, когда повествователь идет пешком, что метафоризирует его искания. Смысловое единство цикла скреплено субъективным ощущением времени, внутренним несогласием с ним. Повествователь торопится, испытывая душевный дискомфорт:

Черной ночи царство, царство чернозема...

Огонек бы видеть! Быть скорее дома [149, 155]

Скорей бы этот день прошел!

А что мне завтра делать?.. Боже [149, 156].

Постепенное понимание и признание повествующим субъектом значимости внутреннего противоречия между реальным миром и эмоциональным состоянием происходит на фоне естественного, линейного протекания события. Это еще один уровень, проявляющий снятие открытой напряженности, антиномичности между внутренним и внешним, приглушение драматизма их столкновения. Поиски человека, его цели во внешнем мире кажутся неопределенными, что, в свою очередь, освобождает высказывание путешественника от той или иной предустановленности. Все это создает условия для широкой вариации дорожных мотивов, их переосмысления, вплоть до появления своеобразного путешествия «без путешествия», как, например, у Н. Огарева в «Картинах из странствия по Англии», в которых никаких «картин» нет, нет разговора с попутчиком, «неизвестным господином». Переезд в Гаммерсмит – констатация, дорога – обычна, встреча и расставание – формальны. Путешествие – фон, предлог сказать о незначительности случайностей, что редуцирует, практически нивелирует сам путь. В подзаголовке Н. Огарев отсылает нас к путешествиям Гейне, который в «Путешествии от Мюн-

хена до Генуи» иронически пренебрегает необходимыми для путешественника представлениями. Повествователь забыл, куда едет, тем самым давая понять и метафорически расширяя тот смысл, что конечный пункт не имеет значения.

Осмысление и обыгрывание идеи путешествия состоялось в очень известном в свое время произведении И. Козлова «К другу В.А. Жуковскому. По возвращении его из путешествия», которое, конечно, путешествием назвать нельзя. В жанр дружеского послания со свойственной автобиографической подоплекой высказывания, обращением не к «чужому», а к «своему» пространству подключается путешествие «без путешествия» – мысленное или, вернее, чувственное следование за другом. Это воображаемое путешествие условно и отвлеченно: пейзажи пронизаны традиционной поэтической символикой. Альпийская природа – подчеркнуто величественна и обезличенна. Пейзаж разительно отличается от конкретики родных пейзажей, насыщенных не только воспоминаниями прошлого, но и окрашенных трагическим переживанием поэтом утраты зрения и расставанием со зримым миром.

О феномене восприятия пространства в культуре замечательно написал В. Топоров. Полагая, что строительство своего, индивидуального пространства положительно или отрицательно учитывает «общее» пространство, но, в то же время, соотносится с соответствующим героем, филолог описывает «экспансивную» пространственность [392, 447], что для путешествия в стихах играет особую роль. Взаимозависимость тесноты пространства и движения вовне, и, с другой стороны, простора и пребывания в бездвиги, движении вовнутрь, – импликации, обуславливающие образ пространства, его плотность, его глубинное ощущение, понимание. В стихотворении И. Козлова «бездвигье», вызванное недугом, и неспособность физически охватить пространство, парадоксальным образом привели к его расширению, образованию «плюс-пространства». Однако часто мы сталкиваемся и с противоположным. Простор оценивается как пустота, приводит к формированию «ноль-пространства» и, согласно пропорциональному взаимодействию «объема пространства и

количества движения» [392, 540], движение становится стремительным или тягучим и вязким во временном отношении. Примеры в русской литературе найти несложно. Первое соотношение обнаруживается в цикле Н. Огарева «Картинки из странствия по Англии», второе – в «Сельских впечатлениях и картинках» А. Жемчужникова, а их предельная концентрация и синтез, уже позже, – в цикле «Странствия» В. Брюсова.

Фактор раскрытия не столько конститутивных свойств реальности, сколько самоощущения в ней обеспечивает целостность путешествию как жанру в поэзии и является существенным критерием его идентификации в системе поэтического искусства. Путешествие «без путешествия» в прозе угрожает целостности произведения, для поэзии – нивелиция традиционных вариантов фабульного развития не столь существенна, поскольку они не играют жанроформирующей роли. Важно, что пунктирно намеченные внешний и внутренний планы, взаимоопределяемость движения, пространства и человека в нем воссоздают образ личности в путешествии или его эпизоде.

Однако нельзя не отметить еще одну важную тенденцию. Человек в путешествиях этого периода чаще отстраняется, оттесняется разнообразием окружающих его картин. Его монолог заглушается другими голосами. На жанровом уровне это выражается активным проникновением в поэтическое путешествие жанровых элементов письма, сценки, очерка. На первый план выдвигается ирония, небрежное, «шутливое» изложение дорожных перипетий. Они приобретают форму обращения, письма, исполненного в разговорном дружеском тоне, разрешающего обсуждение «не поэтических» явлений жизни. Воскрешается традиция натуралистических описаний, детальности физиологических подробностей. В поэтическое повествование вклиниваются «топографические справки», прямые характеристики социального уклада, имеющие публицистическую оценочность. Все это уже было известно жанру путешествия. Но, возникая в поэтическом произведении, эти элементы характеризуются новым звучанием и оформлением. Поэтические путешествия возобновляют традицию жанра, а также

притягивают и варьируют жанровые формы, в которых отпечата-лась установка на достоверность, которые указывают на тесную связь с жизненным планом.

Многое изменяется в поэтическом путешествии во второй половине века. Уже не любопытствующий странник, не вещающий и назидательный паломник, но, скорее, сомневающийся, и ищущий вокруг себя опоры человек, наследник знаменитого «чувствительного» путешественника и странника «поневоле», стремится к горизонту. Деятнадцатый век охвачен интенсивным переосмыслением идеи дороги, пути, которое влияет и на преобразование способов их художественной реализации.

Модель становления поэтического путешествия движется не по пути разрастания, накопления жанровых форм. Жанрово-родовой синтез приводит к конденсации жанровой идеи и однородности многообразия форм ее выражения, так что и метаструктуры поэтических циклов и отдельные произведения несут ее основы. Балансируя на грани повествовательности и поэтичности, в произведениях XIX века возможные варианты художественного преобразования пространства не просто соединяются. Возникает впечатление, что авторы перебирают их, ищут, примеряют к «материалу». Вместе с тем, поэтическое путешествие проходит процесс формирования, редко выходя за пределы допустимых ограничений. Отсюда некоторые жанровые наслоения, переключки в тексте четко обозначены, но и сами эти пограничные зоны весомы для раскрытия идеи произведения. Испытывая сильнейшее влияние традиций повествовательного путешествия, которые просматриваются на всех уровнях текста, поэтическое путешествие их существенно трансформирует, что исключает гетерогенность структуры. Вхождение путешествия в поэзию способствовало воплощению эмпирической плотности пространства в новом качестве, извлечения его метафизической сути, во многих аспектах недоступной для прозаической модели жанра. Но преодоление «ритуальности» путешествия и лирическое «увеличение» констант пути осуществляется в их тесной взаимосвязи, что и определяет сложную жанровую организацию.

## 2.4. Эволюция пародийных путешествий в стихах XIX века

Динамичное становление пародийных путешествий в русской литературе происходит в период активного развития путевой литературы. Пародия причастна тому, что литературное путешествие предстает ведущим жанром молодой русской прозы. Как и прозаическая, стихотворная пародия на путешествие возникла довольно рано. Ее своеобразие обуславливается вовлечением в пародирование поэтического контекста, образованием особого жанрового «сплава». Приобретая со временем в качестве объекта пародирования поэтическое путешествие, пародии в стихах вырастают на другой прецедентной основе, вовлекают лирический сюжет дорожных переживаний. Поэтому анализ пародийных форм стихотворного путешествия позволит точнее очертить линии развития жанра в XIX веке на фоне интенсивных подвижек жанровой и, шире, художественной системы.

Изучение проблемы пародии накопило интереснейший материал и солидную библиографию. Интерес к ней не угасает и сегодня, открывая новые перспективы исследования. Не утрачивает актуальности системно-функциональный подход, с позиции которого рассматривает значение пародии Ю. Тынянов. Пародия и ряд ее разновидностей, например перепев, находясь на периферии литературного процесса, создают мощные импульсы к развитию многих жанров. Не случайно, литературоведческие изыскания акцентируют внимание на специфике того или иного жанра «в зеркале» пародии. Это способность к отражению, а не «механическому копированию или искажению объекта» [290, 59], к отбору и оцениванию жанрового мировоззрения.

Пародия вырабатывает наряду с эстетической и иные функции. Хорошо известна критическая составляющая пародии, направляющая взгляд на слабые, «несвежие», эпигонские черты произведения. Однако амбивалентность, сложность переплетения в ней отрицательной и утверждающей сущностей является ключевым свойством культурной продуктивности пародии. Поэтому наиболее значимой исследовательской задачей представлялось разведение модусов па-

родирования. Например, А. Морозов выделяет юмористическую, сатирическую пародию и пародическое использование [274, 68]. Важные коррективы в эту типологию вносит В. Новиков, подчеркивая, что «пародия критическая не всегда перерастает в пародию сатирическую» [290, 102]. Критическая пародия – магистральная линия развития жанра в русской литературе – может быть и сатирической, и юмористической. «Фельетонный» же тон снижает ее интеллектуальный и критический уровень [290, 102 – 103]. Тем не менее, именно фельетонный уклон выразительно обозначился в характеристике русских пародий литературы путешествий. Неявная полемика между «фельетонным» и ироническим, «многосложным» пародированием проявилась в последнее время, в связи с возобновлением изучения путешествия и поисками новых подходов к его анализу.

Значение пародии как импульса к обновлению литературы, расширению жанрового потенциала велико. Размышляя об истоках вымысла, Д. Лихачев приводит факты его связи с пародированием: «Открыто признанный вымысел – не ложь, тем более, если этот вымысел прикрыт шуткой. Отсюда-то и идет возможность вымысла в пародии как одной из переходных форм к новым принципам художественного обобщения <...> Высмеивались, следовательно, жизненные явления как таковые, а не литературные формы» [237]. Уже на ранних этапах развития русской литературы фиксируются пародийные произведения на одну из жанровых предтеч путешествия. Так, Д. Лихачев разбирает пародию на дорожник в литературе XVII века – «Сказание о роскошном житии и веселии».

В конце XVIII века путешествие преобразуется: эпистолярная форма, субъективизм, особые формы проявления автора, насыщенность «информацией», – черты, приведшие к популярности жанра. Уже у самых истоков литературного путешествия получает развитие и его шуточный вариант, высмеивающий литературные особенности жанра. Знакомство с путешествием Л. Стерна в русской литературе привело к образованию своеобразной линии путешествия, которую отслеживает Т. Роболли. Согласно исследованиям литературоведа, на Западе утверждается два типа: стерновский («где настоящего путе-

шествия, в сущности, нет») и тип, происходящий из путешествия дневникового типа Дюпати («гибридная форма, где этнографический, исторический и географический матерьял перемешан со сценами, рассуждениями, лирическими отступлениями и проч.») [340, 48]. Первый из обозначенных векторов открывает широкие перспективы для пародийного путешествия в русской литературе. Т. Роболли убедительно показывает, какую важную роль играют эти пародии в становлении «серьезного» путешествия. В работе исследователя хорошо просматриваются стадии эволюции пародии на фоне жанровых поисков собственно литературного путешествия. Первым произведением пародийного характера на русской почве считается «Филон» (1796) – путешествие из Полтавской семинарии в Александровскую Академию, автором которого был, предположительно, И. Мартынов. Это «путешествие в форме дневника представляет собой попытку построить своеобразную повесть, пользуясь традиционной мотивировкой путешествия и применяя в сюжетосложении принцип неожиданности Стерна» [340, 56]. Уже в начале века появляется множество произведений подобного типа: анонимное «Путешествие моего двоюродного братца по карманам», «Мое путешествие или приключение одного дня» Н. Брусилова, «Путешествие в Малоросию» и «Прогулка в А или Новый Чувствительный Путешественник» П. Шаликова. Они основаны на гиперболизации признаков сентиментального путешествия, эпистолярной обработке со слабой мотивированностью тематических переходов. В произведениях П. Шаликова сентиментальные черты путешествия приходят к пародийному пределу, сигнализируя о спаде сентиментального жанра.

Таким образом, гибридное путешествие утрачивает беллетристические черты, национальный и русский материал осваивается развивающейся повестью, а стерновская линия синтезируется с фельетоном, «культивировавшего с одной стороны – нравоописательный очерк материала (главным образом семейные темы), с другой – описание городской жизни (улиц) вообще» [340, 64]. Фельетонный материал разворачивается в произведениях С-б-л-ва «Четырехдневное путешествие», П. Яковлева «Чувствительное путешествие по Не-

вскому проспекту». Известный исследователь пародии Н. Новиков обращает внимание на еще одно произведение П. Яковлева «Несчастье от слез и вздохов», в котором гиперболизируется неподвижность, нивелирующая окончательно сюжетообразующий мотив путешествия: «Рассветло – а путешественники спят, взошло солнце – путешественники спят, оно уже высоко – путешественники спят...» [Цит. по: 290, 357].

Наконец, фельетонная ветвь приводит к появлению «Фантастических путешествий» Барона Брамбеуса» О. Сенковского и «Странника» А. Вельтмана – «путешествий воображения», после которых, по мнению исследователя, как литературный жанр, путешествие окончательно разваливается [340, 72].

Фельетонная линия уходит вглубь XIX ст. и дополняется такими известными произведениями, как: «Чувствительное путешествие по передним», «Хладнокровное путешествие по гостинным» Ф. Булгарина, «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам» А. Дружинина, «Путевые записки г. Ведрина» А. Герцена. Фельетоны будут появляться и в поэзии, например, «газетные стихотворения» (Л. Гинзбург) у П. Вяземского. Однако антипутешествие, как спор с сентиментальным и романтическим представлением об освоении человеком пространства, в русской литературе значительно разнообразнее и сложнее. Рассматривать, например, произведения О. Сенковского и А. Вельтмана только в рамках пародии, односторонне, – полагает А. Шенле. Ложные травелоги в русской адаптации освобождали Стерна «от преобладающего в России морализаторского и сентиментального восприятия его произведений» [440, 152]. Зарубежный исследователь видит в них развитие романтической иронии, а в некоторых эпизодах подчеркивает гротескность, превращающую произведение в карикатуру на травелог.

Первые стихотворные пародийные путешествия зарождаются ближе к концу XVIII века. Они возникают как пограничные образования, опирающиеся на традицию путешествий с комбинированием прозаического и стихового языка. Одно из таких заметных художественных явлений – произведение Н. Львова «Ботаническое путе-

шествие на Дудорову гору 1792 г. мая 8-го дня» (издано в 1805 г.), восходящее, как известно, к «Путешествию Шапеля и Башомона» (1656). «С французским предшественником его роднит шутовская манера повествования, чередование стихов и прозы, введение элементов фантастики, условная обращенность к биографически конкретному адресату (А. Н. Мусиной-Пушкиной)» [225, 8]. Пародируемый тип путешествия в социокультурном ракурсе для русской литературы редкий, поскольку представляет модель путешественника-натуралиста, собирателя гербариев и минералов, распространенного в западноевропейской литературе.

Вместе с тем, шутка Н. Львова обогащена и иными жанровыми источниками. Здесь пародически используется легкая поэзия. Бурлескное начало связывает пародию с комической поэмой, которая в более поздней салонной разновидности предполагала новое решение образа автора, наделенного чертами ироничного светского человека, и образа читателя, эксплицированного в тексте и определяющего своим обликом стратегию иронического авторского повествования, а также стилистическую концепцию среднего слова [182]. Кроме того, русской комической поэме, по наблюдению исследователя, была свойственна и «домашняя семантика», – намеки или сведения, известные лишь близкому автору окружению. Именно поэтому в качестве читателя предстает условный адресат письма – графиня. Эпистолярной рамой обусловлен и разговорный тон («болтовня»). Автор, травестируя житийно-хожденческие мотивы, создает текст с обширным жанровым напластованием – письмо, отчет и шутка, портрет собственной персоны «с натуры». Усиленный «равноправием “странствующего автора” и других героев экспедиции» [304, 150], Н. Львов формирует произведение нового типа. Биографическая подоплека и возникающее напряжение между автором-персонажем и действительным автором – типичный для путешествия литературный ход. Нужно отметить, что диалогизированный текст в разрезе пародийного путешествия предстает у Н. Львова ранее, чем возникают беседы и словесная игра с читателем или адресатами в том же «Страннике».

К пародийной направленности «Ботанического путешествия», основанной на признаках комической поэмы, присоединяется жанр путешествия, который выполняет сюжетобразующие функции. Сюжетный ход традиционного путешествия – отправление в путь, достижение цели, (не)обнаружение искомого, – сталкиваясь с ситуацией обманутых ожиданий, превращается в анекдот. Высокие устремления «дерзкого предприятия» разбиваются о прозаичность или нелепость разрешений. Интересно, что именно в повествовательной структуре обнаруживается техника point-концовки, ведущая к образованию комического эффекта – прием, ассоциирующийся с поэзией: «Глазами жадными мерили они высоту дерзкого предприятия и, взглядывая друг на друга, казалось, каждый говорил: я первый буду на вершине. А потому едва только приблизились мы к подножию, то граф и предложил нам... завтракать» [242, 182].

Важными сюжетными компонентами путешествия являются привалы, завтраки и обеды, с присущим путешествию описанием разнообразных яств, что восходит к древнему жанру симпосия. У Н. Львова в них вторгается мысль об умеренности. Пародийно обыгрываются также и иные устойчивые ситуации путешествия: трудности пути и значительная усталость путников наряду с незначительностью открытий экспедиции, наилучшей из которых становится «гриб», «увековечивший» имя автора находки и текста. Мотивировка завершения повествования желанием уснуть, – одна из первых пародий на форму отрывочности и фабульные «пробелы», также свойственные литературе путешествий.

Авторской иронией пронизано все путешествие и направлена она не только к сентиментальному, но и просветительскому образцу литературы путешествий. В комическом свете предстает как идея единения с природой, «чувствительности», недосказанности, так и мысль о плодотворности, полезности путешествия.

Почти одновременно с изданием путешествия Н. Львова в русской литературе появляется произведение И. Дмитриева «Путешествие N.N. в Париж и Лондон, написанное за три дни до путешествия». Возникает уже знакомая модель вообразяемого или пред-

вкушаемого путешествия, воссозданная с помощью обыгрывания устойчивых формул жанра путешествия и смежных с ним форм, в частности, дружеского письма. Письмо прерывается ироническими комментариями повествователя, за которыми слышится авторский голос:

Валы вздувались горами,  
Сливалось море с небесами,  
Ревели ветры, гром гремел,  
Зияла смерть, а N.N цел!  
А N.N наш в коротком фрачке,  
В Вестминстере свернувшись в ком,  
Пред урной Попа бьет челом [133, 250].

Путешествие И. Дмитриева динамично. Преувеличенно-восторженный герой стремится к всеохватности. Вместе с тем, предупреждает, что истории будут «без украшения идей моих и чувств». В «живой и незлобной шутке» [336, 433] поэта хорошо просматриваются ключевые для поэтики жанра признаки: перечисление «знаковой» топонимики, выдающихся представителей посещаемой страны, характерных видов деятельности, ассоциирующихся с этой культурой, – все это нагромождается так, что ощущение их подлинности, достоверности нивелируется. Они превращаются только в ориентиры, объекты, ждущие оценки. Но ведь и путешествие еще не состоялось.

Источник пародии И. Дмитриева – путешествие Н. Карамзина. Стихи И.И. Дмитриева почти дословно повторяют письмо Карамзина от 2 апреля 1790 года: «”Я в Париже! Эта мысль производит в душе моей какое-то особое, быстрое, неизъяснимое, приятное движение... “Я в Париже!” – говорю я себе и бегу из улицы в улицу, из Тюильри в поля Елисейские, вдруг останавливаюсь, на все смотрю с отменным любопытством: на дома, на кареты, на людей”. И в пародии Дмитриева, и в эпистолярной Карамзина в качестве характерных черт Парижа определяются быстрый ритм жизни, калейдоскоп событий, восторг, который этот город внушает русскому путешественнику» [33, 74 – 75].

Говоря о пародийной специфике «Путешествия N.N. в Париж и Лондон», следует подчеркнуть шуточный, «положительный» характер произведения. Этот редкий вид пародий здесь обращен, как нам кажется, не только к стилю, но и к сюжету путешествия как освоению иного пространства, переосмысляющегося автором. Биографический контекст помогает увидеть нюансы представления поэта о пародируемом событии. «Ощущение грусти о неосуществленных путешествиях обостряется снова в связи с проектом приятеля, Василия Львовича Пушкина, отправиться в Европу в 1803 году, но в этом случае Дмитриев сумел преобразить грусть в юмор» [131, 57 – 58], – замечает С. Дикинсон. Возможно, грусть, проистекающая из неосуществленности в жизни И. Дмитриева значимого для культуры дворянства «grand tour», обусловила особенный комизм произведения.

Пародийность отчетливо проявляется и в том, что во второй и третьей части путешествия больше говорится о «своем», «нашем», о возвращении и встрече. Путешествие «без путешествия» является закономерным сюжетным ответом пародии. Но в произведении И. Дмитриева он наполняется иными содержательными акцентами и сигнализирует о зарождении нового понимания пространства и путешествия, которое дает повод исследователям справедливо утверждать: «Дмитриев сыграл особенную роль в сотворении некоторой “пан-идеи” русского пространства, очень важной для будущей русской литературы» [131, 65].

Отличительной чертой развития стихотворных пародий начала XIX века является дальнейшая интеграция поэтических и прозаических компонентов, обыгрывание сложившихся литературных моделей путешествия. Вместе с тем, пародия актуализирует форму отрывка из путевых впечатлений, который входит в литературную моду. Эта тенденция описана Е. Зейферт. Исследовательница жанра отрывка, ссылаясь на В. Новикова, связывает распространение отрывочности среди пародийных произведений с поэтикой кратости и фрагментарности – одной из ключевых тенденций периода. Однако другой важной предпосылкой, по мнению филолога, является широкое использование пародистами собственно формы «путешествия»,

путевых заметок, предполагающих передачу дискретных впечатлений от поездки. Выразительным средством создания такой пародии являются скобочные ремарки, которые «чаще присоединяются к тексту как прозаический комментарий, но могут, как в вышеуказанном примере из “Коляски” П. Вяземского, быть частью стихотворного текста, рифмующейся с одной из финальных строк» [153].

Жанровая пограничность «Коляски», «Зимних карикатур» и более позднего произведения «Проезд через Францию в 1851 г.» объясняется исследователями особым взаимодействием документальности (обнаруживают типологическое сходство между «Коляской» и письмами поэта к жене и его дорожным дневником) и поэтического вымысла, условности [35, 38], конкуренции между ними. Диссонансность и «непоэтичность» – узнаваемый прием пародий на путешествие – у П. Вяземского путь к обновлению поэтического языка и сатирических стандартов [238, 508]. Роль отрывка ограничивается, как нам кажется, пародическим использованием для более глубокого сатирического эффекта, в котором основа – дорожный быт, впечатления, что обращены, прежде всего, к русской действительности. Эти свойства, полагает Л. Гинзбург, обуславливают фельетонный характер произведений: «Не удовлетворяясь традиционными сатирическими формами, Вяземский создает своеобразный, новый на русской почве тип “газетного стихотворения”. В 1826 – 1828 годах он пишет такие вещи, как “Коляска (отрывок из путешествия в стихах)”, “Зимние карикатуры”, “Станция” – это род стихотворного фельетона» [98, 396].

Но и «Коляска», и «Зимние карикатуры» – произведения зрелого периода, написанные, как указывает исследователь, под влиянием первых онегинских глав. В начале же творческой карьеры П. Вяземским создается «Отъезд Вздыхалова» и «Эпизодический отрывок из путешествия в стихах первый отдых Вздыхалова» – известные пародии на часто высмеиваемого журналиста и писателя П. Шаликова, его «Путешествие в Малороссию» (1803—1804), в котором стиль сентиментальных путешествий был доведен до крайнего предела. П. Вяземский отобразил не только сентиментальные черты творче-

ской манеры П. Шаликова, но и вписал в пародию натуру самого писателя, в частности «весьма эксцентричную манеру одеваться» [146, 12]. Вздох и чувственность – характерные приметы пародийного образа П. Шаликова.

Основным пародийным приемом в стихотворении П. Вяземского выступает диалог-невязка Вздыхалова и Бавкиды. Открывается путешествие мотивом усталости и необходимости отдыха – наиболее излюбленными этапами путешествия для пародирования. Сюжет формируется вокруг разыгравшегося аппетита путника, который пытается в деревне раздобыть еды, вооружившись книжным опытом, чувственной лексикой и напыщенными стихами. В пародии воплотились и художественные воззрения молодого поэта, стремившегося к конкретности слова и образа, воплотившихся в тех же «Карикатурах». Важно также подчеркнуть, что П. Вяземский опирается на идею несоответствия представлений путешественника и реальности, литературности и жизни – механизм, часто приводящий в движение сюжет как травелогов, так и стихотворных пародий.

Одним из ярких стихотворных произведений, в котором пародийно отзвучит чувствительное путешествие, является стихотворение Н. Языкова «Чувствительное путешествие в Ревель», созданное приблизительно в конце 20-х гг. XIX века. Далее последуют пародии с совершенно иным типом путешественника, объектом и способом пародирования. Наиболее известный пример – «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л’этранже» И. Мятлева.

Вторая половина века обозначилась изменениями в системе литературы, благодаря которым пародия приобретает особую значимость. Через пародию утверждаются новые эстетические приоритеты, чему немало способствует развитие журналистской литературы, развитие иного представления об образе поэта, его задач в искусстве и обществе. Изменяются интонации и модус пародирования. Нет более «улыбки», отличающей романтический жанр. Пародия становится острее и непримиримее. Расширяется высмеиваемый объект: на первое место выдвигаются элементы поэтики, романтический словарь, с помощью которых пародийно освещается мировоззрен-

ческие особенности поэта, жанр же, в частности поэтический цикл путешествия, уходит на второй план. Иными словами, трансформируются принципы соотношения с прецедентным текстом, которые определились в эквивалентные терминологические пары: пародийное/пародическое (Ю. Тынянов), пародия/перепев (И. Ямпольский).

Шестидесятые годы XIX века – это период, в котором стихотворная пародия на путешествие превращается в перепев. Время жанровой активности путешествия не прошло, но в произведениях уже наблюдаются существенные изменения, прежде всего, функциональные. Выразительно обозначается это явление в произведении «Барон Брамбеус. Баллада» (1839) К. Бахтурина – своеобразном отражением отражения, где знаковые для литературы путешествия, точнее пародии на нее, коды используются с сатирической направленностью против современной автору околосатирической действительности.

В. Новиков подчеркивает, что перепев явление подлинно русское. В нем «бурлескное и травестийное начало прочно взаимодействуют, поддерживают и обогащают друг друга. От бурлески в перепеве высокая степень самостоятельности сатирического сюжета, от травести – последовательность освоения и переработки одного конкретного произведения с сохранением его композиционного строения» [290, 290]. Главной особенностью перепева, как известно, является «внелитературная направленность, применение пародических форм в непародийной функции» [352, 34]. Его отличие, по мнению исследователя В. Семенова, заключается в необязательности таких важных свойств пародии как гиперболизация и сжатость [352, 38 – 39]. Основной признак – «кардинальное изменение темы при сходстве на “низших” уровнях структуры» [79, 27]. Большинство исследователей отмечают периферийность перепева, его близость публицистике.

Уже с 40-х гг. появляются произведения с характерными приметами пародического использования жанра путешествия. Н. Некрасов в этот период пишет пародии «Провинциальный подьячий в Петербурге», «Отрывки из путевых заметок графа Гаранского», принимает участие в создании «Из «Сентиментального путешествия Ивана Чернокнижника по петербургским дачам». Все эти произведения

связаны с провинциальным пространством. Но в каждом реализуется разное наполнение сюжетной схемы литературного путешествия: различны персонаж, направление, уровень восприятия пространства. Несмотря на это, в основании любого из некрасовских сюжетов положены «отлитые» жанровые модели, формулы путешествия.

Н. Некрасов актуализирует форму отрывка, весьма распространенную в поэзии периода. Специфика «фрагментации» заключается в том, что воспринимающее сознание «дорисовывает» намеченные линии совершенно свободно. «Если стихотворение держится не столько логической, сколько ассоциативной связью образов (как между собой, так и с подтекстами в культурной традиции), то число этих образов можно произвольно сокращать – воображение читателя дополнит недостающие, а концентрация и напряженность поэтического материала станет только сильнее» [94, 210], – подчеркивает М. Гаспаров. Понятие «фрагмент» в отношении к поэтическому путешествию характеризуется расширением терминологической семантики, что отражает процесс усложнения его функций и многоаспектность проявления в структуре произведения. Специфика «незавершенности» фрагмента в поэтическом путешествии формирует две разновидности путевых произведений. Во-первых, это незавершенные произведения. Во-вторых, это путешествия, сотканные из эпизодов, отображающих наиважнейший момент пути, происшествие, которое в полной мере воплощает характер путешествующего.

«Отрывки из путевых заметок графа Гаранского» предвещают прозаическим комментарием – элементом, распространенным в путешествии в стихах с конца XVIII века. Такие пародийные прозаические вставки делал, например, П. Вяземский. Но Н. Некрасов пародирует не путешествие как жанр, поэт «подключается» к традиции просветительского путешествия с уклоном в наблюдение и анализ «нравственной» стороны действительности. Для реализации замысла было принципиально, чтобы комментарий выполнялся на исключительном французском языке, о чем Н. Некрасов обратился с просьбой к Тургеневу.

Также как и в «Провинциальном подьячем» «свое» пространство героем повествования не узнается, а познается как «чужое». Комическое в образе «своего чужого» возникает в столкновении озвученной в комментарии дидактической установки, далеко идущих реформаторских начинаний и «легкости» дворянства: французский повар, охота, прогулка в карете, – практики, хорошо согласующиеся с образом жизни привилегированных, но идущие вразрез с действительностью крестьянина. Итак, граф «в три месяца на отчизне» намеревается выработать инструкции «о мерах, способствующих развитию нравственных начал в русском народе и естественных богатств Российского государства» [284, 123]. Но быстро наскучило записывать однотипные жалобы крестьян в книжку – сюжетная мотивировка незавершенности текста путешествия.

Столкновение традиций путешествий – конструктивный принцип «Отрывков». Для разоблачения поверхностности видения «своих» в географическом, но «чужих» в ментальном плане окрестностей задействуется модель путешествия через наблюдение «в окно своей кареты», которая использовалась в русской литературе для подчеркивания незаинтересованного и дистанцированного взгляда в чувствительном путешествии: «Я также наблюдал – в окно моей кареты – / И быт крестьянина: он нищеты далек!» [284, 125]. Никакой конкретики о местах, никакого маршрута, даже на уровне топонимики, граф не сообщает. Эта черта, как и вставные нарративы, крестьянская тема, конечно, напоминают путешествие Радищева. Выезд за границы города отталкивается от штампа: описания ландшафта, громадности и равнинности русских просторов. Граф увиденному удивляется. «Избыток» земель лесов истолковывается как причина всегдашней охоты к труду корыстных мужиков. Ландшафтные наблюдения сменяются также традиционным сюжетным ходом – беседой с ямщиком.

Неизменный для путешествия конфликт с «другим» разворачивается в социальной плоскости: против крестьянина и его недовольства. На втором плане сюжета дистанция графа прописывается противопоставлением запада и востока – категорий, между которыми возникают оценки персонажа. Гаранский убежден, что хозяин,

знакомый с Францией и Англией, не может «трактовать мужиков как свиней». Но, к сожалению, есть и другие помещики, погрязшие в «сивухе, грязи и вони», облаченные в «овчинные тулупы» (в одном из вариантов текста – «калмыцкие тулупы»).

Встреча дворянина с простым человеком – излюбленный мотив пародий на сентиментальное путешествие. Его мы наблюдаем в пародийных путешествиях Н. Языкова, П. Вяземского. Н. Некрасов также вплетает этот расхожий мотив, но преобразует. Попытки сблизиться с крестьянином (обращение к ямщику «мой друг») комичны. «Грубость» крестьянина и полное непонимание (тоже, что и в иных пародиях) упирается не в литературный заслон, но в социальный: «Да худо только то, что каждый здесь мужик / Дворянский гор мой, спокойствие и совесть / Безбожно возмущал...» [284, 124].

Романтическая форма отрывка с пародийной подсветкой прожекторного и чувствительного путешествия прочитывается не только в ракурсе пародии на прием обманутого ожидания читателя, широко растиражированного в литературе путешествий. Если у А. Радишева путешествие – это дорога героя к истине (А. Шенле), то искаженное зрение персонажа Н. Некрасова неисправимо и его путь, подобно пафосной и пустой речи, обрывается на полуслове.

Отрывочная форма фельетона «Провинциальный подьячий в Петербурге» обусловлена имитацией формы письма, которое сочиняется провинциальным чиновником Феклистом Онуфричем. Он оказывается в «своем», но «чужом» пространстве столицы: «Как все переменялось / Мне Питер стал чужой» [284, 282]. Увиденное усердно и подробно протоколируется, прерываясь традиционной формулой: «Прощайте! оставляю вас. / Чувств много, мало слов! В Кунсткамеру бегу сейчас, / А завтра еду в Псков» [284, 284]. Произведения, в которых синтезируется жанр письма и путешествия, как правило, имеют своеобразную литературную рамку. (Сравним: у Я. Полонского в «Письме из Тифлиса» она расположена практически в начале текста, ее опережает небольшой экскурс в подробности быта повествователя: «Я поскорей примусь за описание. – / С чего начать?!. Представьте, я брожу / По улицам – а где и сам не знаю» [321, 49]. У

П. Вяземского в «Станции» эта граница расположена в конце произведения: «Итак, пока нет лошадей / Пером досужным погуляю» [86, 143]). Среди узнаваемых жанровых черт травелога, что традиционно гиперболизируются в пародии, – мотивировки фабульных пробелов: сплин или зубная боль, но чаще уже ставшая типичной для пародии причина – утомление и время отойти ко сну, – которые озвучиваются в конце главы. В пародии нарочито просвечиваются элементы письма, заключающиеся в саморедактировании провинциала (как, например, у И. Мятлева: «Уже многим надоело / Слушать длинный твой рассказ» [280, 267]). Описываемый тип жанровой структуры сочетает фиксацию предметов внешнего мира и эмоциональные раздумья, а установка на откровенность дружеских излияний объединяет эффект «очевидца» с эффектом самообнажения персонажа. Для сатиры Н. Некрасова такая модель оказывается наиболее приемлемой.

Одним из сюжетобразующих элементов пародийного обыгрывания в «Провинциальном подьячем» становится причина путешествия: забытая квитанция или арест за растраты приводят к тому, что чиновник задерживается в Петербурге и, в конечном итоге, остается здесь. Тип путешествия – экскурсия – позволяет создать необходимую дистанцию для изображения и высмеивания нравов через отражение облика города.

Куплетная строфа, разговорность интонации, пародическое использование сюжетных схем путешествия сближает «Провинциального подьячего в Петербурге» Н. Некрасова с «Сенсациями и замечаниями госпожи Курдюковой» И. Мятлева. В последнем явно нарушается правило небольшого объема как принципа жанровой эффективности пародии. Юмористическое путешествие И. Мятлева более пространно, и потому комическое напряжение здесь часто ослабевает. Комизм нередко уступает место описательности, топографической конкретности, граничащей с путеводителем. В цикле Н. Некрасова совершенно изменена и функция описательности, и выбор обозреваемых объектов – они также средство пародирования. Наиболее очевидное и принципиальное отличие двух произведений, по-нашему мнению, заключается в том, что если у И. Мятлева сталкивается русский провин-

циализм с представлением о загранице, то у Н. Некрасова – «другим» выступает «свое», но столичное пространство.

Типологическая близость пародийных путешествий Н. Некрасова и И. Мятлева просматривается и в обрисовке персонаже. Как известно, И. Мятлеву пришлось отвечать на нападки оппонентов, в том числе, и за высмеивание русской провинции:

Передать своим желаю,  
 Как сама я понимаю,  
 Все, что видела, и цель,  
 Не моя – быть иммортель! <...> [280, 278]

Я доехала до Берна.  
 На дворе уж очень скверно!  
 Дождик, ветер, де ля неж,  
 Так, что даже невтерпеж!  
 Харитону любо стало:  
 Русь ему напоминало!  
 Снег и слякоть! Фанатизм!  
 Этакий патриотизм  
 Есть патриотизм холопа! [280, 292]

Сходство провинциалов-путешественников – в чрезмерном любопытстве, преувеличенности эмоциональных реакций, страсти все осмотреть, везде побывать, чтобы потом рассказать где-нибудь в Пскове или Тамбове. Провинциал генетически восходит к образу странствующего простака. На фоне героини И. Мятлева проступают и существенные отличия Феклиста Онуфрича. Провинциализм Курдюковой показан через «ложную столичность», что выражено в избыточности галлицизмов речи персонажа. У Н. Некрасова в провинциале-чиновнике лакейство и невежество подчеркнута обилием уменьшительно-ласкательных суффиксов («Умел всегда делишечки / Чистехонько вести» [284, 289]). Героиня И. Мятлева интересуется историей посещаемого города, его достопримечательностями, которые, к сожалению, не всегда успевает посмотреть:

Мы туристки, держим путь,  
 Ан пассан (по дороге) чтобы взглянуть

На все прелести природы,  
 На целительные воды,  
 На другие рарете (редкости)  
 Э сюр лез-антиките (и на древности) [280, 311].

Не в меньшей степени Акулину привлекают современные нравы, а также общение, в которых культурные различия становятся источником комического эффекта. Несоответствие воображаемого и реального, стереотипного, литературного и увиденного – мотив, проникающий и в эту пародию. Например, пересечение границы – знаковый элемент литературы путешествия. Многие авторы принимают или пародийно оспаривают утвердившийся с карамзинского путешествия концепт «границы как врат в новый мир» [440, 177]. Пародийную вариацию, построенную на предельном усилении ощущений новизны, причем в самых обычных предметах, обнаруживаем и у И. Мятлева. Уже в самом начале пути, при пересечении границы, Курдюкова восхищенно восклицает:

Наяву ли то, во сне?  
 Я в немецкой стороне!  
 Для меня все вещи новы:  
 И немецкие коровы,  
 И немецкая трава!  
 Закружилась голова;  
 Вне себя от восхищенья,  
 Все предмет мне удивленья! [280, 189]

Одним из выразительных приемов комизма, благодаря которому создается пародийная «несочетаемость сочетаемого», является столкновение высокого и низкого планов, плана автора и его героини:

Вот стремится величавый  
 Рейн, давно гремевший славой!  
 Кто его не проходил?  
 Кто его вина не пил? [280, 226]  
 Съев кусочек колбасы,  
 Я пошла смотреть часы,  
 Что здесь в Берне при воротах... [280, 297].

Туристический способ поведения персонажа Н. Некрасова контрастирует с обстоятельствами путешествия. Столкновение столичного и провинциального в рамках «своего» пространства изменили функцию персонажа. Провинциализм с его признаками ограниченности, наивности превращается в средство сатирического освещения петербургских претензий. За восторгами и комментариями Феклиста Онуфрича нередко угадывается авторское отношение: «Уж подлинно, что в Питере / Во всем изящный вкус» [284, 284].

Юмористический характер не приглашает серьезную ноту и произведения И. Мятлева: путешествие – способ национального самопознания. Недаром, в первой, пожалуй, наиболее успешной части, проблема национального характера занимает важное место. В этом ключе избрание героиней провинциалки представляется значимым ходом. Автор соотносит поведение Курдюковой с типичными чертами поведения русского человека. Размышления о складе характера, наблюдения за ним за границей и на родине является одной из ключевых точек соприкосновения между автором и его героиней. С этой целью И. Мятлев заостряет внимание на бытовых темах путешествия: еде, повседневном общении, покупках. Например, в Гамбурге, в котором «все так дешево, красиво», опустошается кошелек Акулины Курдюковой. Транжирство и неумение остановиться в приобретении объясняется тем, что «нам всегда гостинцы нужны; / Мы и с тем, и с этим дружны» [280, 202].

Автор соглашается с героиней и в критике желания русского человека походить на иностранца (хотя, конечно, голос автора здесь звучит убедительнее):

Русский, право, мне досаден:  
Он ловчей, виднее всех,  
А стремится, как на смех,  
Походить на иностранца,  
На француза, итальянца,  
Англичанина сюрту,  
В том находит красоту [280, 240].

Таким образом, художественная стратегия «двойного зрения», то есть поиск точек пересечения высшего смысла явлений со здравым смыслом обыкновенных людей [290, 209] – отличительный признак произведения И. Мятлева, который смягчает юмор, проявляет и «интересные» стороны героини. Феклист Онуфрич Боб – персонаж-функция. Заостренная пародийность превратила образ в носитель негативных черт провинциала, чиновника, человека.

Провинциал в столице – наиболее продуктивное проблематическое направление последующих десятилетий, в том числе, и путешествий, выполненных в пародийно-сатирическом ключе. Об этом свидетельствует особая популярность фельетонов А. Дружинина («Заметки петербургского туриста», «Заметки и увеселительные очерки петербургского туриста», «Заметки петербургского туриста», «Новые заметки петербургского туриста», «Увеселительно-философские очерки петербургского туриста»), опубликованных в различных изданиях с середины 50-х – до начала 60-х гг. XIX века. Очевидно, что Н. Некрасов понимал своевременность персонажа и удачное его размещение, потому Феклиста Онуфрича ждала более продолжительная литературная жизнь. Более того, уже через десять лет после создания «Провинциального подьячего» в литературе появляется его ухудшенная копия – персонаж «Куплетов Бородавкина из шутки-поговорки «Всякий черт Иван Иванович» Ф. Кони. Бородавкин также оказывается в Петербурге, также восхищается, удивляется, посещает Кунсткамеру, прогуливается по Невскому, однако, он еще более мелок, примитивен. Столичное пространство становится индикатором провинциальной косности. Образ Петербурга в произведении Ф. Кони травестируется, его статус понижается до «городка», способного «расторгнуть карман», а топография организуется вокруг «желудочных утех»: ресторанов, кафе, кондитерских.

С 60-х гг. XIX века пародия на путешествие уже более тесно связана с традицией поэтического воплощения. Пародия дает оценку творчеству определенного поэта. Н. Добролюбов в статье «Перепевы. Стихотворения обличительного характера» (1860) сетует, что пародировать нечего ни в литературной, ни в общественной жизни, –

настолько они пусты. Пересмеивание всяких нелепостей, – так осуждающе высказывается о характере современной ему пародии Н. Добролюбов. Среди «нелепостей» именно итальянские циклы А. Майкова попадают под сатирический «прицел»: В. Буренин «Парижский альбом», Д. Минаев «Венецианский альбом», П. Вейнберг «Китайский альбом». Использование жанрового обозначения «альбом» полисеманлично. Это и соотнесение с культурой, развивающейся в салонах, ценности и литература которой далеки от демократического направления. Но также это и указание на устаревшую, ушедшую в прошлое художественную традицию. И, наконец, жанровый маркер «альбом» воспринимается как отсылка к «Неаполитанскому альбому» А. Майкова – центральному объекту сатирической критики в этот период. В произведении «Неаполитанский альбом» А. Майков стремится освободиться от жанровых рамок, но цикл получается очень эклектичный, производит впечатление незавершенности.

В «Парижском альбоме» В. Буренина высмеиваются межличностные отношения писателей, журнальная борьба, сатирически изображаются русское барство и политиканство. Неотъемлемым признаком литературного путешествия является пространственно-временная смена, однако в мнимых примечаниях к циклу акцентируется остановка времени: «Все стихотворения этого альбома относятся к Парижу прошлого года. Я уверен, что с той поры ничего не изменилось <...> недостает только меня и к лету я думаю там побывать» [327, 214]. Иными словами, путевой цикл является способом, но не объектом пародии. Вместе с тем, использование В. Бурениным макаронизмов, сюжетной дробности и фрагментарности, демонстрируют «усталость» формы. «Распорошенность» и спонтанность развития мысли, слабость связи между темами цикла путешествий в стихах сатирически стилизируются в произведении «Выдержки из путевых эскизов» Н. Добролюбова, созданного под авторской маской Конрада Лилиеншвагера.

Итак, в поэзии 1860-х гг. обозначившиеся у Н. Некрасова тенденции пародирования крепнут. Сближение с публицистикой продолжается, а в перепевах путешествий проявляются повторяющи-

еся признаки. Пародийные произведения Н. Некрасова, в которых отработанные схемы путешествия пародически используются для сатирического освещения вопросов, уходящих за пределы жанра путевой литературы, знаменуют переломный период, указывают на трансформации его функциональности. Пародии поэтов некрасовской школы дополняют тему русских заграницей в поэзии XIX века.

## **2.5. Провинциальный «ландшафт» и жанровая периферизация поэтического путешествия**

Геопэтика – одно из новейших направлений изучения географического пространства в его взаимодействии с культурой, «раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты, формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуации их образов» [2, 17]. Соотнесение «геопэтики» с рядом смежных понятий («топография», «топология», «геокультурология») и систематизация современных представлений об этом концепте осуществляется в статье С. Зассе и М. Маршалек «Геопэтики» [255], в аналитическом обзоре М. Уварова «Культурная география», в ряде работ, объединенных в журнале «Октябрь» (№ 4 2002 г.) под общим названием «Геопэтика и географика» [409]. Основная мысль, которую пытаются донести исследователи, заключается в том, что геопэтика – это инструмент построения географического образа, вскрывающий значительность влияния техник письма на формирование культуры пространства. Основная метафора, которой оперируют в рамках геопэтики как междисциплинарного подхода, – художественный «чертеж» пространства. «Как показали многочисленные исследования семиотико-топологической направленности, пространственное сознание обретает сегодня статус “картографического”, обретающего художественное “зрение” там, где обычный взор видит лишь геометрические схемы городов и транспортные развязки» [409].

В контексте нашего исследования представляет интерес актуализированный тезис Д. Х. Миллера о геопоэтике как поэтической памяти географических пространств [255, 120]. О механизме пространственной памяти в художественной культуре размышляет и известный российский исследователь В. Абашев: «В стихийном и непрерывном процессе символической репрезентации места формируется более или менее стабильная сетка семантических констант. Они становятся доминирующими категориями описания места и начинают по существу программировать этот процесс в качестве своего рода матрицы новых репрезентаций. Таким образом формируется локальный текст культуры, определяющий наше восприятие и видение места, отношение к нему» [1, 11–12]. Мы предполагаем, что геопоэтические доминанты причастны и к жанровым процессам, направляя к той или иной художественной традиции, обуславливая специфику видения и изображения пространства. В некоторых случаях, особенно в периферийных литературных явлениях, эти геопоэтические «чертежи» предельно оголены, а оказываемое влияние, взаимодействие устойчивых геопоэтических образов и жанровых моделей становится более доступным для описания.

Итак, взгляд путника в русских путешествиях в стихах устремляется не к географически и культурно удаленному пространству, но к собственному «привычному». Разумеется, это не означает, что ранее в литературных путешествиях тема собственной географии не возникала. В поэзии один из первых импульсов к освоению «своего» пространства, как известно, исходил из усадебно-деревенского дискурса (в контексте «внутренних» путешествий мы не рассматриваем деревенско-усадебный дискурс, который, по верному замечанию Н. Инюшкина, необходимо разграничивать с провинциальностью [167, 22]).

Для трансформации путешествия в стихах знаменательно то, что большинство из них создаются региональными поэтами, хорошо знающими воспеваемую местность. Так, Аполлон Коринфский, создатель «Картин Поволжья», вспоминал: «Волгу я изъездил вдоль и поперек, на берегах ее провел детство, юность и раннюю молодость, поставившие меня лицом к лицу с народной жизнью, объявшей меня

неотразимым дуновением самобытной поэзии ярких преданий прошлого» [202, 23]. Пытаясь пробиться к центру культурной жизни, поэты стремились в Петербург. Они редко находили там себя, но приобретали опыт особой «переходности», скорее даже «маргинальности» как, например, Омuleвский, который был и не сибиряком, и не петербуржцем [171], или саратовец А. Федоров, что, как пишет исследователь, «сумел пробиться в большую литературу, попав куда, не стал приверженцем какой-то определенной группы или партии» [376, 34].

«Региональная литература немыслима без некоей *idée fixe*, которая является продуктом данной культурной среды. Она развивается вместе с развитием этой “идеи” и, в свою очередь, оживляет и стимулирует ее. Являясь периферийным фрагментом национальной литературы, региональная находится в сложном контакте с “ядром” системы, что в самом общем плане можно определить как борьбу за переакцентировку литературных центров» [439, 35]. Переакцентировка коснулась и центров географических. Путешествие в стихах причастно к формированию новых локальных текстов, в механизме создания которых внутренний, местный взгляд в его противоречии с внешним, столичным, играет решающую роль. В общекультурологическом смысле эта роль проявляется в ограничении «туристической» дискурсивности провинциального путешествия. Пожалуй, именно поэтому в подобных стихотворных травелогах отсутствует любопытство как один из основных модусов путевой литературы, нивелируется «впечатление», которое обычно переживает путник от встречи с новым, невиданным. Любопытство зарождается в русской путевой литературе уже в конце XVIII века: «В ряду контекстуальных факторов, закрепивших за понятием “любопытства” ассоциативную связь с понятиями удивления, стремления к новому и необычному, немаловажную роль сыграли географические сочинения и записки путешественников» [41, 37]. Однако же, как подчеркивает А. Богданов, информативность, узаконенная в травелогe с этого времени, применительно к «своему» про странству получает иной акцент: «Впечатления путешественников от увиденного в России очень скоро, впрочем, потребовали цензуры, предписывавшей охотникам до путешествий видеть не то, что им за-

благорассудится, но то, что санкционировано властью к сочувственному взгляду и одобрительной оценке. Первым поводом к цензурному негодованию стала публикация во Франции путевых записок аббата Шаппа д'Отроша о Сибири (1768), мало согласующихся с ожидавшимся при русском дворе представлением о русской истории, монархолобивом народе и просвещенной колонизации» [41, 42]. Очевидно, складывается традиция альтернативных принципов показа «своего» пространства в путешествиях, что ощутимо в стихотворных произведениях этого вида.

Вытеснение перечисленных выше признаков литературы путешествия сопровождается появлением компенсаторных черт: восторженного восприятия, публицистичности, этизации, изменения характера моделирования пространства, в частности, трансформации смыслоформирующей оппозиции «свой/чужой». Высокий духовный статус региона в иерархически организованной пространственной системе – идея, которую пытаются воплотить Иванов-Классик, Омуревский, А. Коринфский, Ф. Червинский. Ослабление оппозиции свой/чужой вследствие передвижения по своей земле проявляется в общей бесконфликтности лирического героя и пространства. Кроме того, нивелирование этой оппозиции, а также отсутствие интереса к чужому или же ощущение его враждебности порождает деконкретизирующее действие, односторонность, разрушая специфику литературы путешествий (об этом С. Франк [425, 205])<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «Замена географического пространства идеологическим не является абсолютно новым феноменом. Зачатки этого явления можно проследить в XIX веке у В.П. Боткина в “Письмах о Испании” и у А.И. Герцена в “Письмах из Италии и Франции”, но именно в литературе соцреализма этот принцип становится основной характеристикой жанра» [18, 898], – пишет А. Балина и добавляет, что уже в перемещении паломника происходит вытеснение географии. Эту тему развивает С. Франк. Процессы «воспаления границ», внедрение элементов милитаристского дискурса в связи с восприятием «чужого» как врага, нивелирование ритуала перехода как конститутивного элемента путешествия исследователь рассматривает в рамках «де-географизации», актуализируя значение недифференцируемости пространства с семиотической и семантической точек зрения [425, 203]. Причиной же перечисленных трансформаций литературы путешествия С. Франк полагает изменение модели

На уровне поэтики эта бесконфликтность закрепляется поэтикой общих мест.

То, что многие художественные решения поэтических путешествий периода второй половины XIX века характеризуются консервативностью, мы связываем именно с этими процессами. Фактографический, этнографический материал в литературе путешествий преломляется через ряд литературных и, шире, идеологических установок. К примеру, что считать живописным пейзажем и что нет, что описать, а что откорректировать, нанеся жанровый «грим». В этом ракурсе зарождается понимание особой взаимосвязи географии, проблемно-тематического наполнения и жанровой модели. К сказанному добавляется и аспект стилевой традиции, управляющий тем, о чем и как можно говорить. В стихотворном путешествии он был всегда на поверхности и подвергался метарефлексии<sup>15</sup>. Именно поэтому необходимо понять, куда же движется русский поэт-путешественник, и какие линии развития намечаются для жанра в последней трети XIX столетия. Значит ли, что «архаизация» образности, трансляция традиционных значений и использование «простейших» схем путевого цикла блокируют смысловые приращения и приводят к консервации жанра?

---

пространства, в которой согласно «оборонительной доктрине» избирался регион для путешествия – «не через, а на границу» [425, 194]. Мы выдвигаем тезис, что стратегии дегеографизации возникают задолго до соцреалистического травелога и развиваются в различных формах литературы путешествий, в том числе, и стихотворной.

<sup>15</sup> Припоминаются, например, нелестные строки о чухонском пейзаже из стихотворения Н. Кукольника «Поездка в Павловск 1го июня 1840» и подходящем, по мнению автора, стиле для него:

Везде ужасные виды  
Круго дел пропасть на болоте.  
И грязно-желтые пруды...  
Так и зовут тебя к зевоте!..  
В бурносе серых облаков  
Грозится дождиком погода,  
И вся чухонская природа  
Ждет Тредьяковского стихов... [217, 75]

Геопоэтическая картография жанра путешествия в стихах позволяет увидеть приоритетные векторы поэтизации пространственных перемещений: крымское (Д. Бутурлин «Крымские песни», В. Бенедиктов «Путевые заметки и впечатления (В Крыму)», А. Толстой «Крымские очерки», А. Голенищев-Кутузов «Крымский альбом», О. Чумина «Из крымских набросков»), кавказское (Я. Полонский «Закавказье»), северо-восточное (включающее сибирское направление) (К. Случевский «Мурманские отголоски», (Омулевский «Сибирские мотивы», А. Федоров «В башкирской степи», Д. Шестаков «Владивостокские ямбы», П. Якубович «В стране сопок (Из картин забайкальской природы и жизни)»), средняя полоса (Иванов-Классик «Дорожные песни», А. Коринфский «Картины Поволжья», Ф. Червинский «Из путевых набросков»). Поэтизация провинциального пространства сопровождается свертыванием заграничных маршрутов. Европейские города и ландшафты, вдохновляющие А. Майкова, возникают в спровоцированном им же потоке пародийных путешествий. Ближе к концу века создается цикл «В Египет» К. Р., а также путевые стихотворения «В Помпее» и «В Вероне» (оба произведения сопровождаются подзаголовком «путевые эскизы») Ф. Червинского. Смыслообразующей остается идеологически отягощенная оппозиция Запад/Восток. Прослеживается противопоставление Западу, выразившееся также и в том, что все меньше освещается «западный контекст» в поэтических путешествиях. Отчужденность Запада сопровождается поиском точек сближения с Востоком. К воплощению этой географической оппозиции в поэзии конца XIX века не добавляется ничего нового, только предельно заостряется полнота ее представления, как и смысловая бедность. Запад – «пошлый глянец», «развратный прогресс», Восток – «целомудренный», «девственный», – риторика противопоставления в цикле А. Голенищева-Кутузова «Крымский Альбом» усиливается вписыванием пространства «нашего берега Крыма» в контекст русской культуры («В Гурзуф» – это А. Пушкин, «В Ливадии» – царь). И все же лирический субъект ощущает тревожащую «не-близость» Востока и радость встречи с «родным севером».

Литературной образ Крыма в цикле «Дорожные песни» Иванова-Классика опирается на мифологему «волшебства». Этот стилизованный маркер прежней художественной системы контрастирует с обличающими интонациями, детализацией пошлости крымских городов, раздражающей повествователя палящей жарой, «азиатщиной». Оппозиция Запада и Востока выстраивается жестко, с приемами агитационной риторики. Уже не культурную, но территориальную опасность несет «беснующийся» Запад: «Их славу затмлю, ограничу владения» [164, 232]. Но Восток – «твердыня», по воле Всемогущего защищает русское царство от западной «гордыни».

Топонимика художественных произведений последних десятилетий XIX столетия также свидетельствует о том, что «геопоэтический» интерес формируется в новом направлении. Европейские топонимы встречаются все реже, на их место приходят названия русских городов и регионов: Томск, Астрахань, Саратов, Царицын, Хвалынский, Егорье и т.д. «Безымянная провинция» (А. Белюсов) начинает наполняться содержанием, и топонимы служат ее географической конкретизации (об этом см.: Р. Лейбов, О. Лекманов [229]). Изменение способа постижения и, как результат, наблюдательность обусловлены появлением иного типа путешественника. В путешествии практически нейтрализуется «туристическое» начало, в отличие от крымских и зарубежных литературных поездок. Путник позиционирует себя не вне описываемого пространства, скользя взглядом от объекта к объекту, но причастным и ответственным, глубоко понимающим и разделяющим сложности, от туриста ускользающие и мало его интересующие. Отсюда, элементы инвективы и публицистичность – черты, отличающие путешествия последней трети XIX века. Социальная проблематика вторгается в жанр традиционным концептом неустроенности русской жизни, выступающим одновременно и критикой, и оправданием. Так, у Оммулевского о хаотичности, запущенной повседневной культуре русской глубинки повествуется осторожно, с опорой на традиционную для путешествия оппо-

зицию цивилизация/природа (общественное устройство – более естественное, потому менее упорядоченное):

Но знаешь ли, за что люблю я так тайгу?  
 Она являет мне живое воплощенье  
 Страны моей родной: в ней то же запустенье,  
 Такой же в ней хаос, безлюдье, тишина,  
 И так же благом прав обижена она;  
 В ней столько же богатств, не тронутых от века,  
 На пользу общую, рукою человека,  
 И те же наконец медведи за людей,  
 На полной волюшке хозяйничают в ней... [295, 110].

У Иваново-Классика о беспорядке говорится строже и обособанней (здесь провинция несет иной смысл – застойность):

Город же сам, в отношеньи воды –  
 Хуже пустыни бесплодной.  
 Берег нагорный с колючей травой  
 Весь обвалился, сердечный,  
 без тротуаров и без мостовой,  
 Тонет в пыли вековечной [164, 243].

Эскиз городских пейзажей Царицына в «Дорожных песнях» переходит в порицание нравственного облика, который, по мнению автора, и есть причина городской «бесхозяйственности»:

Все, чем живет белый свет –  
 Сплетни одне заменяют.  
 Даже заботы здесь нет никакой  
 Мыслить о нравственном долге [164, 244].

Процесс создания «полотна» русского пространства в художественной культуре, в который вливается и поэзия, свидетельствует об онтологических исканиях общественного сознания в свете идеи русской самобытности, а также тесно связанным с ней образом путешествия «как эмблематическим образом русского скитальчества» в литературе [442, 460]. Культурно-национальная целостность упрочивается национальной доктриной: начало нации и ее память сохранены не в центре, а в глубине, провинции. И такая наиболее

значимая геопоэтическая тенденция путешествия в стихах, как перенесение внимания от внешних к внутренним границам, питается этой идеологемой. Разговор о провинции как о средоточии духовности требует от поэта употребления архаичных языковых средств, а также архаичных схем развертывания путешествия. Путешествие как нравственный поиск, подвиг и подвижничество, архаическая схема, генетически связанная с нравочением и принадлежащая сфере вечного (традиционного, древнего, мифического) [173, 172] – характеристика, данная исследователем поэтическим путешествиям К. Случевского «Черноземная полоса» и «Мурманские отголоски», отвечает и путевым циклам его современников.

Рассмотрение географического контекста путешествия и описание его жанровой специфики будет неполным, если не обратить внимание на явное напряжение в соотношении описательности, сдержанной экспрессии, живописности, детализации с обобщенностью, архаичностью стилевых элементов. В путешествиях в стихах последней трети XIX века опыт путевой литературы суммируется, что отчетливо проявляется в жанровой структуре. В цикле, как доминирующей форме выражения путевых впечатлений в поэзии, проявлены признаки описательной поэмы, но также и оды, генетически связанной с поэмой, в особенности, в рамках дискурса русской географии<sup>16</sup>. Потенциал «изобразительности» этого жанрового фона ограничен. Ослабевают путевой хронотоп – признак, отмеченный исследователем, в качестве показательного для идеологизации пространства.

К предпосылкам геопоэтического смещения в путевых циклах можно отнести преодоление романтических установок в литературе путешествий. Последнее обуславливается тем, что ценности частного мира, уединение, в том числе пространственное, в русском путешествии культивируется все реже. Маятник качнулся в обратном на-

---

<sup>16</sup> «В оде рождалось новое культурное сознание, вот почему она любит декламировать географические названия, ибо под прикосновением поэтического слова география одухотворяется историческим смыслом» [442, 464]

правлении, смещая центр тяжести в иное идеологическое измерение. Субъект такого путешествия принимает «мы»-позицию<sup>17</sup>. Между тем, уединенный дискурс, в рамках которого удавалось избежать географической патетики, по-прежнему транслируется через концепт деревни. В поэзии продолжает развиваться деревенско-усадебный текст, но и он подвержен геопозитической переориентации. Например, деревенские циклы с явным жанровым влиянием путешествия, а также описательной поэмы в этот период – это «Сельские картинки и впечатления» А. Жемчужникова, «Деревенские очерки» А. Апухтина. Цикл А. Жемчужникова открывается стихотворением «В вагоне за Москвою», в котором лирический субъект пытается осмыслить роль «края родимого», характер влияния «места» на человека. Постановка проблемы в таком ключе кажется довольно интересной:

Прелестью безмолвной, жизнью безлюдной  
Ты целишь иль грубишь? Распознать мне трудно.  
Ласкою ли нежной прочь кручину гонишь?

К сонному ль покою ум и совесть клонишь? [149, 150]

Провинциализация деревни заключается в «скучании» повествователя (миф о провинции как о царстве скуки). Завершается цикл стихотворением «Отъезд из деревни», в котором возникает картина земских городов. Между деревней и столицей – крайними точками пространственной картины мира – пролегает уездный город как особая периферийная зона с его бездорожьем и грязью, рытвинами и колдобинами. Повествователь увязает в грязи (метафора провин-

<sup>17</sup> О том, кто это «мы», а также «они» в контексте репрезентации предлагает обсудить Н. Норимацу. Выдвинутую формулу в исследованиях постколониального направления «как мы рассказываем о них» можно применять и в несколько трансформированном ее варианте «как мы говорим о нас». Например, в духе этой методологии можно обосновать интенсивность интереса к собственному пространству в его топографической конкретике. Основания процесса, частью которого стал и описываемый нами аспект, разбираются в работе А. Эткинды «Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России». «Французские ученые путешествовали в Египет, немецкие ученые изучали санскрит, английские ученые занимались исламом: русские ученые путешествовали, изучали и записывали собственный народ» [457], – сравнивает исследователь.

ции – «болото»). На исходе столетия деревня и усадьба часто представляются как провинция (периферия). Представление о деревне как о глуши становится обычным для поэзии. Возникает новый сюжет: человек покидает деревню и устремляется, подобно герою путевой поэмы «Зимний путь» Н. Огарева – «на восток».

Поэтическое путешествие по провинции в стилевом плане опирается на поэтику узнавания, а также устойчивые литературные концепты, стратегии реактуализации культурных и географических значений. Упорядочивание культурно-национальной географии здесь осуществляется на основе путей проторенных, испытанных в литературе. Именно поэтому архетипичные образы шири, дали и свободы – стержневые для метафоризации русского пространства и в путевых циклах<sup>18</sup>. Равнина как «базовая метафора русской культуры» несет ключевые смыслы безграничности российской территории. С широтою равнины метонимически соотносятся все элементы ландшафта: регионы, реки, степи, – «уравниваясь» в единый пространственный образ:

Туманный, серый свод небес,  
 Немая, белая равнины,  
 Одетый в иней хвойный лес –  
 Родного севера картины... [366] (А. Голенищев-Кутузов)

Встретил я твои станицы,  
 Встретил ширь твоих лугов...  
 Старой удалью казацкой  
 Дышит вольный твой простор... [164, 227] (Иванов-Классик)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> О. Лавренова утверждает, что «метафора приравнивающая беспредельность и Россию, не самая распространенная в поэзии» [223, 43], но вряд ли это так в случае с теми произведениями, что объединены жанровыми признаками поэтического путешествия. Скорее, согласимся с мнением В. Абашева о том, что геопозитическое представление о безграничности и шире России, концептуализированное в 30 – 40-е гг. XIX века, к концу столетия превращается в культурный стереотип [2].

<sup>19</sup> «В оде рождалось новое культурное сознание, вот почему она любит декламировать географические названия, ибо под прикосновением поэтического слова география одухотворяется историческим смыслом» [442, 464]

Какая ширь, какая даль!  
 Не потому ль, не оттого ли  
 Так жадно просит сердце воли!.. [201, 234] (А. Коринфский)

Чтоб, подобно простору и шири  
 Наших рек исполинских, развил  
 Ты всю мощь своих дремлющих сил... [295, 98] (Омулевский)

Какая даль! Какой простор!  
 В степи, как в небе, тонет взор,  
 И мысль летит за ним вослед,  
 И ей нигде преграды нет. [329, 397] (А. Федоров)

Метафора шири и безмерности – устойчивая. К ней прикреплены и жанрово-стилевые маркеры воплощения русского пространства. Однако за этим комплексом уже начинают прорастать новые нюансы восприятия, выносятся и художественно осмысляются определенные сомнения, неудовлетворенность готовой формулой.

Расширение географии путешествия в стихах позволяет включить в поэтическое поле локусы, не избалованные литературным вниманием. Так, создание литературного «имиджа», скажем, Саратовскому или Астраханскому региону, осуществляется в рамках отработанных литературных стратегий, важной частью которых и есть жанр. Вместе с тем, предел территориального «углубления» ощутим. Насмелится сойти с проложенных путей поэту-путешественнику трудно. Так что и провинция подается в ореоле культурного «одобрения». И Нижний Новгород, и Псков, и Царицын – местные столицы.

Однако в этом момента проявляется амбивалентность репрезентации провинции, происходит уклон к периферизации. «Логос» провинции, ее самосознание творит город [167, 22]. Примечательная черта циклов, посвященных русской провинции, заключается в том, что авторы не останавливаются в городах и уводят читателя за его границы. Город остается лишь топонимическим упоминанием, позволяющим более отчетливо указать регион описания. И только вне города возникает импульс к созданию наброска, усиливая ощущение

пограничности и периферийности пространства. Если же путешественник все же входит в город, то город оказывается как бы «не совсем» городом. Вот, например, у К. Случевского в «Мурманских отголосках» город не назван. Он обладает аморфной внутренней структурой («тут и улиц не найти»), размытостью границ, упирающихся в море, и странной в негативном смысле населенностью («бабье царство»).

«Небольшой городок» Царицын у Иванова-Классика тоже утрачивает целостность, структурированность. Аморфизация пространства проявляется бездорожьем, которым днем ходят животные, а ночью с фонарями «туземцы» (нахальные жиды, татары и немцы [164, 243]), разрушенными зданиями, обваленной береговым укреплением, то есть размытой границей.

В некоторых поэтических путешествиях образ города не воссоздается вообще. Так, у Омуревского («Барабинская степь», «Близ границы Монголии», «Между Томском и Иркутском»), А. Коринфского в «Картинах Поволжья», А. Федорова «В башкирской степи», П. Якубовича «В стране сопок (из картин забайкальской природы и жизни)» пространство представлено «межлокусно», ландшафтно.

Нетуристический маршрут путешествия в глубинку демонстрирует изменения сюжетного сценария поэтического путешествия. В первую очередь, преодолевается объектная бедность русского пейзажа. Ранее русская провинция входила в поэтическое путешествие бездорожьем, снежной степью, на которую глядит из окна кибитки редко ее покидающий усталый скиталец. Изредка появляются почтовые станции, где путник все же вынужден остановиться. Но уже во второй половине века путешественник проявляет большую заинтересованность провинциальными окрестностями. Например, возобновляется такой анахронизм как «полнота поэтического исчисления» (С. Люсый), свойственный стихотворным травелогам первых русских поэтов-путешественников. Например, в «Сибирских мотивах» Омуревский создает ботаническую (лилии, пионы, розы, кукушкины слезы, синие колокольчики, шампиньоны) и зоологическую энциклопедию сибирской тайги (куропатки, косачи, орлы, ле-

беди, пауты, медведи). Этот архаический жанровый «жест» можно прочесть и в другом ключе – как стремление заполнить пустоту огромного географического пространства в литературе. Если ранее указанный прием выступал средством познания малоизвестного региона, то здесь, как нам кажется, он призван преодолеть условность «безграничности» и «шири», онтологизировать пространство. С реализацией этой задачи мы связываем и усиление публицистичности многих подобных путешествий – попытка вернуть «настоящее» в обобщенно-традиционное время провинции<sup>20</sup>.

Тем не менее, точность, этнографическая детализация приобретают также иные функции, трансформирующие саму деталь, вымывающие ее предметное значение и придающие ей значение символическое. Как отмечают исследователи региональной литературы, этнографическая деталь отличает провинциальную лите-

<sup>20</sup> Ахроничность поэтических путешествий как следствие индивидуального восприятия пространства – наиболее яркий признак в воплощении Севера. Но это же хронологическое свойство возникает благодаря жанровым традициям в поэзии географии, например, идущий от ломоносовской оды, позже, от географических образов-формул романтической поэмы. В этом контексте важно отметить, что за «первенство» в поэтических путешествиях борются два геопозэтических образа времени провинции. С одной стороны, воплощается «живое существо истории» (Е. Милюгина), с другой же – преобладание циклического восприятия времени (Н. Инюшкин), усиление неподвижности, традиционализма. Первая версия интенсивно прорабатывается в произведениях Иванова-Классика и А. Коринфского. Вторая – отражена, например, в цикле Омуревского, П. Якубовича, К. Случевского. Ощущение засыпания, замирания времени свойственно и путешествия на Север:

Край без истории! Край мирного покоя,  
Живущий в веянье родимой старины,  
В обычной ясности семейственного строя,  
В покорности детей и скромности жены [357, 333 – 334].

(К. Случевский «За Северной Двиною На реке Тойме»)

Вон за льдиной, встала льдина,  
Вон корабль, затертый в их стенах!  
Смерть кругом... Остановилось время,  
Давит мысль пространство без конца... [464, 255]

(П. Якубович из цикла «В стране сопок»  
(Из картинок забайкальской природы и жизни)).

ратуру [263, 55], в которой автор изображает нравы современной ему России. Именно областничество, в контексте которого, пожалуй, можно рассматривать поэзию А. Коринфского, Омудевского, Иванова-Классика, стремится к самосознанию – к «выработке внутренней точки зрения на окружающий мир и самого себя» [373, 490]. Однако в поэтических путешествиях последней трети XIX века наблюдается противоположный процесс, то есть уже сложившаяся «внутренняя точка зрения», имеющая надындивидуальный характер, форматирует изображение, регламентирует то, что может оказаться в объективе и что остается «за кадром». Например, А. Коринфский в «Картинах Поволжья» присматривается к географическим деталям локального ландшафта: рельефу Столбичей, шиханам (скалистым вершинам гор). Этнографический колорит привносится использованием диалектизмов (угорье, воложки (рукав реки Волги)). Первый стих «Перед Стенкиным бугром» звучит так: «Беляны, барки и расшивы...» [201, 248]. Это перечисление судов, в основном грузовых, ходивших по Волге в конце XIX века, является, безусловно, историко-этнографической деталью. Вместе с тем, этнографическая подробность часто выглядит вырванной из контекста произведения, а ее смысловая связь с лирической ретроспективой, «седой стариной» – ослаблена. Повествователь не останавливается в городах, не замечает людей, исключая из спектра наблюдаемого быт и нравы, что не согласуется открыто заявленной этнографической программой автора. Лишь в первом стихотворении цикла – «С Нижегородского Венца» – возникает образ города с фокусировкой в его центре, идеологически сильной позиции – Кремле – и переносится в прошлые времена. Повествователь видит Минина, собирающего силы для спасения России, в то время как Москва намеревается «врагу предать» Нижегородский Кремль («С Нижегородского Венца»). Так, Пожарский кидает клич к освобождению обессиленной Москвы («Ярославль» Иванов-Классик). Таким образом, утверждается мысль о роли провинции, и в дальнейшем ее развитии будет реализовываться та «геополитическая претензия провинциального мышления, при которой описываемый

локус объявляется историческим, культурным, политическим центром определенного пространства и наследником давней исторической традиции» [373, 491].

Противопоставление столице перекидывается и на другие аспекты: географические, природные, духовные. В провинции есть то, чего нет и никогда не будет в столице, утверждает лирический герой Омурлевского: «Мне любо оттого, что едем мы тайгой: / Не снится и во сне столице лес такой!» [294, 109]. Поэт настаивает на патриархальности устоев, бережного отношения к традициям. Персонажи-автохтоны здесь также призваны проиллюстрировать позицию автора-повествователя. Например, персонаж «друга» – типичный для путешествия, но здесь он вводится как иллюстрация сибирского народа, о котором много говорится в цикле. В патриотической заостренности замысла произведения «другок» получается «лубочный», схематизируется, выступая олицетворением духа русского человека, который автор видит бесхитростным, серьезным, радушным. Восторженность, которая полностью овладевает автором, нередко приводит к стилистическим диссонансам. Вот, например, к девушке, подающей кушанья, лирический герой проникает «симпатией, похожей на страсть» [294, 107].

В глубинке сохранена духовность и смирение, а «духовные очи» в «святой темноте» прозревают чудеса, – проникается лирический субъект А. Коринфского, проезжая мимо Керженца, и сожалеет, что «мы у «центров света» / В стороне несем свой крест» [201, 239].

Расширение проблематики подтолкнуло авторов к развитию темы социальных взаимоотношений, выражающихся в переживании ощущений «неузнавания» в разных ракурсах, например, когда путника не принимают за «своего». Для поэзии – это новый мотив, трансформирующий долгую традицию путешествий в восприятии и изображении народа в концепты естественности и простоты, основанные на руссоистских идеях. Важный переворот в осмыслении того, как воспринимают «они», а не «мы», когда «свой» и «чужой» меняются местами, стимулируется именно тем, что путник находится в границах родного пространства. Например, у К. Случевского в стихотворении «На

волжской ватаге» из цикла «В пути» повествователь направляется к рыбакам – угостить выпивкой, пообщаться. Но намерения к сближению наталкиваются на настроенность и холодный прием:

    Был я не по сердцу волжской ватаге, – видать по всему! –  
    Выходцем мира иного,  
    Мало сказать, что чужого... [357, 338]

В поэзии русской литературы начинают осмысляться проблемы географии в новом ключе. Уже сама попытка вынесения непривычных ощущений, ранее не объясняемых и даже незамеченных литературой, внутренне усложняет путевой цикл осознанием неоднородности пространства. «Есть не “Чужое”, но, скорее разные стили чужести <...>» [70, 17]. «Между разными синхронно и диахронно упорядоченными зонами чужести возникают разнообразные скрещения <...>» [70, 28]. Эта мысль, принадлежащая известному культурологу В. Вандельфельсу, в полной мере раскрывается в представлении провинции в русской поэзии не только в социальном, но и этнонациональном ключе, притягивая путника к географическим регионам со сложной внутренней организацией. Путешественник ощущает беспокойство, ищет объяснения «гетерогенности» и пограничности «своего» пространства. Так, в однообразии равнинного, степного пространства вдруг начинают мерцать неузнаваемые знаки: «не наши» монастыри, жилища («аулы»), не наша внешность и одежда, описываемые через понижающие концепты «пустынности», «младенчества», «дикости», «убогости».

Итак, провинция – колыбель русскости, спасительница – не в метафорическом, а в историческом смысле, что должна усилить, подтвердить историко-топографическая точность. Вместе с тем, интерес к быту, этнокультурным особенностям, возникший в поэтических путешествиях середины XIX века, на фоне переосмысления темы странствия, пути, в конце столетия преобразуется. Особенности построения, развертывания мысли в путевых циклах обусловлены не географическим маршрутом, а, в большей степени, намерением автора изобразить нравы современной ему России. Впечатление как эстетическая доминанта поэтических путешествий уходит на второй план. Субъективные

переживания, рефлексии, индивидуализированные образы пространства редко получают развитие в этих путевых циклах. Эти свойства поэтики изображения пространства, на наш взгляд, обусловлены «геоисторичностью» (В. Замятин) как доминанты художественной концепции провинциального пространства. География подменяется исторической топографией, а над планом пространства доминирует временной план. Поэтическое путешествие второй половины века, опираясь на готовые жанровые схемы, оголяет способы литературного «моделирования» пространства. Типичны персонажи, типична пространственно-временная организация. Так, «непоэтические» замыслы превращают произведения Иванова-Классика и Омелевского в путешествия-«манифесты». Пространственный опыт опосредуется историей, фольклором, литературной традицией представления локуса. Источники открыты, но не подвергаются рефлексии, что ранее было присуще путешествию. Прозошедшая функциональная отмена стала одной из причин подавления субъективности восприятия и выражения.

Невзирая на то, что жанровая структура путешествия в стихах стереотипизируется, актуализируются формульные принципы моделирования пространства, происходит расширение геопоэтического диапазона. Это приводит к проникновению еще неотрефлексированных и неотточенных длительным употреблением наблюдений, подтачивающих неизбежность общепринятой схемы смыслового разрывания путешествия «своим» пространством.

### **2.5.1. Русская «заграница» или окраина? Образ Ливонии в пародийном произведении Н. Языкова «Чувствительное путешествие в Ревель»**

В основе «Чувствительного путешествия в Ревель» Н. Языкова задействован ливонский, в частности, дерптский текст, который в годы написания произведения приобрел особую популярность среди читателей, благодаря произведениям: «Письма русского путешественника» и «История государства российского» Н. Карамзина, «Поездки в Ревель» и «ливонские» повести А. Бестужева, «Адо» В. Кюхельбекера.

«Ореол вокруг Ливонии сложился двойственный: с одной стороны, это – европейская провинция, чистая, аккуратная, более цивилизованная, чем собственно русские губернии, с другой стороны, остзейские немцы – это грубые и жестокие рыцари, насильники и грабители в прошлом, расчетливые землевладельцы, враждебные к России и беспощадные к своим крестьянам – в настоящем» [188], – замечает исследователь ливонского текста в русской литературе Л. Киселева. Тема крестьянства в произведениях о Ливонии возникает часто, что связано с пристальным вниманием писателей к социальным переменам этой эпохи. Образы простых людей возникают в путешествии Н. Языкова без социальной подоплеки. Нарочитая некрасивость чухонцев и неопрятность крестьянского уклада (вопреки неоднократным упоминаниям русских путешественников о чистоплотности ливонцев) является не только результатом спора между различными литературными мировоззрениями, в частности, разоблачения сентименталистской эстетизации сельской простоты. Непривлекательность пейзажа и народа Ливонии можно объяснить известной «патриотичностью» автора, впоследствии выродившейся в «самую пошлую брань против “немчуры”» [7, 547].

Дерпт, из которого уезжает герой Н. Языкова, в русской литературе возникает впервые в травелогe Н. Карамзина, где путешественник «маскируется под поверхностного наблюдателя, смотрящего на мир из окна кареты» [187, 82]. Еще один важный аспект восприятия Дерпта, как подчеркивают исследователи, заключается в его взаимосвязи с Европейским пространством, поскольку Дерпт пролегает на пути в Европу. Здесь писатели искали европейской образованности и культуры. Н. Языков едет в обратном направлении и существенно смещает акценты.

Сегодня о произведении Н. Языкова «Чувствительное путешествие в Ревель» чаще вспоминают историки, чем литературоведы. Например, слова из путешествия вставляются в текст об Оберпалене в серьезном значении, в качестве демонстрации исторической роли замка. Современные исследователи не почувствовали пародийный уклон языковского произведения [89].

Первоначально стихотворение должно было носить название «Отрывки из описания путешествия. Из Д\* в Р\*\*, сделанного от безделья (Посвящено М.Н.Д.)», таким образом подчеркивая взаимосвязь с магистральными жанровыми тенденциями периода, в частности, как полагает Е. Зейферт, с пародией на жанровую форму отрывка [153]. По нашему мнению, отрывочная рамка пародически используется для усиления основного объекта полемики – характера представления Ливонии в литературе. Об этом свидетельствуют и особенности публикации цикла.

К. Бухмеер, редактор полного собрания сочинений поэта 1964 г., указывает, что время создания текста датируется июнем/июлем 1823 г., когда была совершена поездка в Ревель. Значит, путешествие было написано задолго до окончательного отъезда поэта из Дерпта. Но вот в первом собрании сочинений Н. Языкова, предпринятом в 1858 г., фиксируется стихотворение «Корчма», датированное 1830 г. [460] «Корчма» – это самостоятельно опубликованный фрагмент анализируемого цикла, в котором объединены все эпизоды, посвященные быту ливонской корчмы. В примечании к более позднему собранию сочинений указывается, что путешествие имело «домашний» характер и попадает в печать позже по настойчивым просьбам друзей. Этим фактом возможно объяснить существование вариантов текста, а также то, что отрывочность – это одна из художественных возможностей раскрытия ливонской темы. В раннем издании Н. Языкова также отмечается стихотворение «Корчма», относящееся предположительно к 1828 г. Ослабление пародийности в нем на фоне более интенсивного выражения брезгливости и пренебрежительности отображает симптоматику авторского отношения к ливонцам.

Итак, стихотворение вовлекается не только в ливонский, но и биографический контекст. «Чувствительное путешествие в Ревель» автобиографично: координаты пути, попутчик (В. Княжевич – друг, сокурсник Н. Языкова) – достоверны. Как уже замечалось, роль Дерпта в судьбе и творчестве Н. Языкова значительна. Здесь происходит утверждение его поэтического дарования. В пародийном произведении Дерпт именуется поэтом «Ливонскими Афинами» – переключка

со стихотворением «Отъезд», в котором также воссоздается «студенческий» образ уже покидаемого города: шумного и хмельного. Образ Дерпта тесно сопряжен со студенческой жизнью и воплощен в известных студенческих песнях. «Из воспоминаний людей, близко знавших Языкова, выясняется, что темы и сюжеты его студенческой лирики не имели под собой достаточно прочных реально-жизненных оснований: «вино» и «любовь» были для него скорее лишь поэтическими темами» [298, 432]. Но вот что точно оказало влияние на творческое преображение «географии» – это стремление вырваться из Дерпта, быть ближе к центру литературной жизни, о чем свидетельствует эпистолярное признание: «...ежели я еще дольше останусь в Дерпте, где мне всё и все надоело и надоели, где жизнь моя, так сказать, гниет в тине бездействия, обстоятельств глупых и глупостей ежедневных, где, наконец, убедился я в невозможности порядочно подготовиться к экзамену, *gebus sic stantibus*, а кое-как не хочу его выдержать, -- я, нижеподписавшийся, решился спастись отсюда в Симбирск, где месяца в два могу надеяться кончить оное, ежели нужно, приготовление благополучно и экзаменоваться, например хоть в Казани» [462, 147]. В 1829 г. Н. Языков покидает Дерпт.

Вместе с тем, в образовании комического эффекта замешаны не только автобиографические обстоятельства. Восприятие Дерпта Н. Языковым подвержено литературным установкам, идущим, например, от Н. Карамзина, который упоминается в анализируемом тексте. В произведении Н. Языков отталкивается от русской традиции описания Эстонии. Спор с нею существенно преображает эту пародию. Ливонский ландшафт и корчма, вокруг которой вращается быт путника, образуют «вершины» маршрута путешествия. Важность «неважного» – стерновский прием – здесь призвана подчеркнуть переоценку географии.

Особую смысловую нагрузку несут пассажи о дорожном отдыхе – общее место в литературных путешествиях. Именно в них проявляется напряжение пародийной полемики. Во-первых, Н. Языков отказывается от восприятия сентиментального путешественника, который умеет закрывать глаза на отвезляющие факты. Эта «пред-

намеренная близорукость» присуща, например, Карамзину-писателю, и он сам над нею посмеивался [440, 178]. Н. Языков выставляет действительность в нарочито неприглядном свете.

В исследовательской литературе подчеркивалось, что общим местом ливонской темы XIX века, представленной, в частности, в травелоге А. Бестужева, являлось изображение исторических и природных достопримечательностей, а также рыцарский мотив [174; 440]. Повседневное, бытовое затушевывает историко-героическую тему Ливонии в стихотворной пародии Н. Языкова. В соответствии с традиционной моделью пародирования читателю предлагается «квазиинформация» о зевоте, собирании «цветочков», размышления о комарах.

Касательно исторической тематики Н. Языков избирает стратегию отрицания, направленную на дискредитацию исторического значения пространства «русской» границы, утверждения ее провинциальности. Оберпален – королевский замок, символ рыцарской эпохи – изображается безлюдным и бесславным.

Там, где гордый рыцарь жил,  
Где певались песни славы,  
Где гремела медь и сталь –  
Спят безмолвные дубравы,  
И живет какой-то Валь...  
Ныне витязи в пыли,  
А пигмеи поживают.  
В Лету наши дни втекают,  
Не слышать великих дел,  
Мир мирскому покорился,  
Просветился, простудился  
И ужасно похудел [461, 83]

Концепт безмолвия, указывающий на авторское отношение к историческим ценностям, вовлекается и в процесс репрезентации культурных знаков уходящей эпохи сентиментализма. Стилизация, сентименталистские клише подчеркивают авторскую иронию. Молчит та культура, которая окрашивала пейзаж в «чувственные» тона.

Ее исчерпанность ощущает герой путешествия, не находя ничего трогательного в созерцании сада. В этом эпизоде, как нам кажется, контрапунктно пересеклись литературное и историческое, обозначена временная граница, разделяющая героя с прошлым. И это неслучайно, ведь автобиографический герой устремлен в будущее.

Все уныло, все молчит.  
 Сад прекрасный и старинный –  
 Но кого он приютит?  
 Густолиственные вязы  
 Хороши, но кто на них  
 Начертит от сердца фразы?  
 Кто в аллеях вековых  
 Станет с тихими мечтами,  
 Чуть приметными шагами  
 Пред денницею гулять,  
 Восхищаться филомелой  
 И душой осиротелой  
 С темной горлинкой вздыхать? [461, 84]

Конечно, сентиментальная чувствительность – один из главных пародийных элементов произведения. Обновленное понимание получает руссоистская антитеза «природа/цивилизация». Так, Н. Языков обращается и к теме искаженности «восприятия» путника, «чувствительность» которого оказалась не готова к «природной простоте», что подчеркнуто гротескным изображением чухонской Бавкиды. Неприятие и неприглядность «глуши», в которой очутился путник, обусловлены раскрытием «обмана» литературы. Вместе с тем, путешественник уже не отождествляется с сентиментальным образом, а противопоставляется ему.

Вечерняя спустилась тьма;  
 Пред нами черная корчма;  
 Она ужасна издали:  
 Поля пустые облегли  
 Ее почти со всех сторон.  
 Ландшафт ничем не оживлен:

Ни тихошепчущий поток,  
 Ни прохладительный лесок,  
 Ни громозвучный водопад,  
 Ни пестрота веселых стад...  
 Короче: ровно ничего  
 Кругом для взора моего  
 И для чувствительной души  
 Не представлялось в сей глуши... [461, 84]

Попутно заметим, что Н. Языков, опираясь на традиционные мотивы пародийного путешествия, существенно их перерабатывает, исходя из личного опыта и переживания. Так, скука путника (таинственная «чувствительная зевота»), с которой начинается путешествие, – известная сюжетная мотивировка путешествия. Но в тексте Н. Языкова скука вписывается еще и в более широкий контекст провинциализма, что значительно усиливает контраст между историческим прошлым и настоящим. Уже в недалеком будущем этот смысловой комплекс превратится в «матрицу» именно провинциального текста, к которой привяжется путешествие ряда второстепенных русских поэтов второй половины XIX века (например, Н. Яхонтова, Иванов-Классика).

Итак, пародия Н. Языкова демонстрирует новые качества жанра, проявившиеся в этот период. Во-первых, усложняется объект пародирования. К пародийному отображению литературы путешествия присоединяется критическое отношение к предшествующей культуре, а это способствует наслоению стилистических характеристик пародий. Во-вторых, комическая сторона произведений углубляется автобиографическим подтекстом. В-третьих, литература путешествий к 1830-м годам отображает не только индивидуальное видение географического пространства, сколько давление пространства текстуализированного. В пародии Н. Языкова Ливония представляется пространством российской глубинки, окраины в противовес европейскому, заграничному ее ореолу в литературе, что знаменует изменение культурного значения региона.

### 2.5.2. «Картины Поволжья» А. Коринфского в свете «Тавриды» А. Муравьева: жанрово-стилевая архаизация путевого цикла

Аполлон Коринфский вступает в литературу в последней трети XIX столетия. Творческая судьба поэта и этнографа сложилась трагично. Однако в период создания цикла «Картины Поволжья» (1898 – 1899) А. Коринфский известен читателю, даже пользуется популярностью, несмотря на довольно частые неодобрительные отзывы. Критику вызывала, прежде всего, творческая несамостоятельность поэтических произведений. Не остался без критического внимания и этнографический уклон стихотворений автора. Так, П. Якубович писал: «Во второй половине восьмидесятых годов существовало несколько модных увлечений. Едва ли не главным из таких увлечений был в известных слоях прессы и публики подъем “национального чувства” <...> Вот в эту-то полосу нашего “общественного сознания” <...> и расцвели на поле русской поэзии “черные розы” г. Аполлона Коринфского, с первых же шагов начавшего петь в народном духе, народным слогом и складом» [Цит. по: 184, 12]. Тем не менее, А. Коринфский в «русском народоведении» усматривает цель и смысл творчества («заветный труд всей моей жизни»). Этнографический опыт инспирировал стихотворное воплощение путешествия по Волге – маршрута для русской культуры, безусловно, символического.

Проведение параллели Муравьев/ Коринфский и циклов, посвященных Крыму и Поволжью, может показаться несколько неожиданным: разная топография, различные художественные решения, отличный историко-литературный контекст создания произведений. Разнятся и оценки поэтами собственных творений. Поэтические путешествия, посвященные Поволжью, Аполлон Коринфский причисляет к своим творческим удачам. Андрей Муравьев же, напротив, находит «Тавриду» неуспешной, учитывая вызванную циклом полемику и острые оценки Е. Баратынского (см. об этом работу В. Вацура [72]). Сближающим признаком творчества А. Муравьева и А. Коринфского является пристальное внимание поэтов к духовным началам, что обуславливает наиболее яркие особенности путешествий в стихах и

творчества в целом. Важным фактором, объединяющим эти две фигуры, выступает литературная репутация поэтов «второго ряда». Наконец, оба произведения появляются в ранний период их деятельности, обозначив будущие направления развития: у А. Муравьева – создание духовных путешествий; у А. Коринфского – этнографическая работа.

Исследовательское любопытство пробуждает явно неслучайное количество текстуальных совпадений между «Тавридой» и «Картинами Поволжья». Более того, складывается впечатление, будто А. Коринфский реставрирует модель жанра путешествия в стихах, используемую А. Муравьевым в «Тавриде», – модель компилированную, доминирующую роль в которой играют жанровые элементы уже отжитые. Полагаем, что жанровое прочтение «Картин Поволжья» в сопоставлении с произведением «Таврида» А. Муравьева позволит обнаружить характер и основу преемственности, в частности, жанровой, а также установить уровни проникновения старого и нового опыта в развитие жанра.

А. Муравьев и А. Коринфский проявляли устойчивый интерес к историко-этнографической тематике. Много лет спустя после выхода в свет «Тавриды» А. Муравьев совершает путешествия и по Волге, в результате чего появляются «Мысли о православии при посещении Святыни русской» (1850), в которых осмысляются вопросы православной веры и судьбы русских иноверцев. А. Коринфского эти проблемы также волновали. Через них он пытается выступить в качестве защитника православия – роли, наибольший авторитет в которой несколько поколений назад был завоеван А. Муравьевым. После «Тавриды» А. Муравьев пишет «Кремль», «Ханскую ловлю», «Песнь пленницы» – их фольклорно-историческая специфика близка А. Коринфскому. Поэт конца XIX столетия своей главной творческой задачей видит раскрытие русской самобытности, сокрытой в народной культуре, о чем пишет в предисловии к «Народной Руси» – собранию фольклорных материалов: «Чем жива народная Русь – в смысле ее самобытности? На чем зиждятся незыблемые устои ее вековых связей с древними, обожествлявшими природу, пращурами? Какими пережитками проявляется в современной жизни русского крестьянина неумирающая старина стародавняя? Где ис-

катель источники того неиссякаемого кладезя жизни, каким является могучее русское слово – запечатленное в сказаниях, песнях, пословицах и окруженных ими обычаях? Чем крепка бесконечная преемственность духа поколений народа-богатыря? Что дает свет и тепло жизни народа-пахаря? Что темнит-туманит и охватывает холодом эту подвижническую-трудовую жизнь» [202, 23 – 24]. Этнографические очерки, проза неоднократно публиковались, были известны в столице и провинции, снискали ему славу «русского бытописателя». Однако увлечение национальной, народной тематикой в поэзии оценивается современниками неоднозначно. Тем не менее, как отмечают исследователи, ни ироничные отзывы И. Бунина, ни резкая критика, раздающаяся из разных «лагерей», не смутили и не остановили А. Коринфского. Этнографизм и сейчас выделяется в качестве доминанты его художественной системы.

Повествующий субъект «Картин Поволжья» погружен в мир преданий, поэтому созерцание окружающей действительности характеризуется отрывочностью. И, тем не менее, А. Коринфский стремится придерживаться позиции очевидца и ввести этнографическую деталь непосредственно в поэтическую ткань произведения. В этом заключается метапоэтический жест-признание авторитетности роли «свидетеля» для создания эффекта аутентичности, роли, освоенной существенно повлиявшим на путевой цикл очерковым жанром. Внимание автора к географическим деталям локального ландшафта, а также разрывы в смысловой связи этнографической установки с ретроспективным характером сюжета позволяет отнести путешествие А. Коринфского к «воображаемому».

В 20 – 30-е гг. XIX века краеведческие сведения в текст путевого цикла могут и не включаться, занимая маргинальное положение примечаний или же оседая в черновиках. А. Муравьев снабжает текст комментариями, уточняя значение специфических реалий Крыма. Поэтические строфы изобилуют топонимами, однако конкретная географическая деталь только называется, функционально она не задействована, не влияет на ход развития поэтической мысли. Подчеркнутая условность образов «Тавриды» А. Муравьева становится

решающим аргументом в исследовательской полемике о жанровой природе произведения. А. Хохлова, обнаруживая доминанты описательной поэмы, не соглашается с определением «этнографическая поэма», предложенным Ю. Манном, и уточняет: «Материалом для него (произведения – прим. мое Е.Ю.) послужило, как мы знаем, реальное путешествие (по Южному берегу Крыма от Херсонеса до Кучук-Ламбата). Однако художественный результат оказался таков, что “крымскую часть” скорее следует отнести к “путешествиям воображения”. В сущности, картина, которую Муравьев рисует в двенадцати стихотворениях “цикла”, посвященных, судя по названиям, разным местам Крыма, одна и та же» [435, 248]. Кроме того, как установила исследователь, влияние оссианистической поэтики привело к тому, что южный пейзаж описывается в стилистике северного, угрюмого и мрачного. Этим фактором обусловлена близость изображенного пейзажа в циклах А. Муравьева и А. Коринфского, сходство и визуальное, и поэтикальное. Сравним картины природы из стихотворения «Ореанда» и циклом «Картины Поволжья»:

А. Муравьев: ..... А. Коринфский:

Идут туманы по горам	Туманом горы задымили
И, пробираясь меж скалами,	Вершины выплыли вдали...
	[201, 244]

Рисуют путника очам	
То древних стен объем зубчатый	Целый город – над рекою,
И башен уцелевший ряд,	Стен зубчатые венцы
То лес дремучий, необъятный,	Башен грозные твердыни
	[201, 254]

То грозный стан, то пышный град  
[278, 44]

Тот грозный образ исполина	По буграм – разросся лес дремучий;
Из облаков туманных встал,	По-над лесом – гребни да утесы
И мнится: видишь властелина	Словно хмельный, ходит Жегулями
Сих диких гор, утесов, скал;	Ходит ветер валкими шагами
	[201, 245]

Он ходит в ветрах, он кивает  
Седым челом, манит рукой...  
[278, 45]

На горах – как-будто горы снова...  
Или это башни-исполины?  
[201, 240]

Образ исполина, ветер и туманы, дремучие леса, вершины гор, сравниваемые с грозными башнями, передают ощущение тревоги и трепета путника, изображают пейзаж, в котором природный ландшафт основывается на оборонительной метафоризации. Отличие – стилистическое. У А. Коринфского отчетливо проявляются элементы фольклорной поэтики.

Одним из влиятельных источников поэтического вдохновения авторов является фольклор. Для А. Коринфского народно-поэтическая стихия составляет основу творческого замысла, органично вписывается в концепцию произведения, выступает организующим принципом цикла. Но некоторые стилизации поэта утрачивают фольклорное звучание в результате литературной подачи образов. Например, образа русалки, воспринимаемого как штамп изображения речного топоса уже в поэзии 1820-х гг. Поэтому русалка А. Муравьева и А. Коринфского очень похожи:

А. Муравьев .....	А. Коринфский
Грудь высокая колышется	И думаешь: это – всплывает
Сладострастно между вод	Русалка над бурной рекою –
Перед ней вода утишится	И белою грудью колышет,
И задумчиво пройдет;	И белою машет рукою [201, 437]
Над волнами руки белые	
Поднимаются, падут [278, 85]	

Каковы же литературные источники произведений? А. Муравьев опирается на известную поэму С. Боброва, на что обращает внимание А. Люсый<sup>8</sup>, а также, конечно, «Бахчисарайский фонтан» А. Пушкина, в чем упрекали современные поэту критики. В случае «Картин Поволжья» А. Коринфского указывать на конкретные претексты не приходится. В сфере поэзии постановка вопроса: «Что красой сравнится с Жегулями?», – была беспрецедентна. Автор столкнулся с культурной «лакуной», что и вызвало обращение к устойчивым об-

разам и рудиментным жанровым ходам. Однако провинциальный локус – край «труда и молитвы», где «окрепла Русь Русская» – влияет на характер его художественного воплощения. В частности, это влияние усматривается в том, что в цикле не нашлось «места» для аналогии с «райским» локусом – важнейшим концептом романтического путешествия, в том числе, и «Тавриды» А. Муравьева. Но важно подчеркнуть иное: из возможного арсенала поэтических средств А. Коринфский избирает те, что ассоциируются с прошедшей литературной эпохой: архаизированные сочетания («многозвучные струи», «огнецветные лучи»), образы, вызывающие библейские ассоциации («Заря в пурпурной багрянице» [201, 244]). На наш взгляд, архаизация стала осознанной и продуманной стилистической стратегией, но механическое соединение разных жанровых планов понижает уровень ее художественной реализации.

Для изображения окрестностей Хвалынска или деревни Егорье автор сочетает различные стилевые потоки в развитии принципов поэтической живописности русской поэзии XIX века. Элементы романтического пейзажа, сконцентрированные в изображении ночи, комбинируются со стилизациями устно-поэтических картин, одической живописью, которая, по нашему мнению, преобладает в цикле. Так, например, образ золотого моста, перекинутого ночью от берега к берегу, ассоциируется с церковным убранством, золотым куполом. Образ ночного золота вызывает параллель с тютчевским пейзажем в его ранней версии, наиболее близкой к державинской поэтике. Однако ведь и воплощение ялтинской ночи в произведении А. Муравьева сегодня исследователи рассматривают как предтечу тютчевского философского пейзажа. Атмосфера тишины, мотив песни, «серебряный свет» сближают ночь на Волге с крымской ночью А. Муравьева.

С точки зрения жанровых особенностей, в «Картинах Поволжья» прослеживается реализация наиболее простой схемы путевого цикла: психологизму противопоставляется жесткая оценочность, индивидуальности восприятия пространства – образно-смысловая стереотипность подачи географических образов; фиксации переживаний и рефлексии – отстраненная и однообразная описательность.

Повествовательный характер «Картин Поволжья» сближает цикл с «Тавридой», в которой этот признак выходит на первый план художественной структуры произведения. Вместе с тем, лирический фон более развит, нежели в тексте А. Коринфского, в результате сюжетного углубления внутренней жизни героя, образа поэта-изгнанника, переживающего разлуку и одиночество. Внутренний мир повествователя в произведении А. Коринфского воплощается осколочно: лирико-эмоциональная нить цикла часто прерывается. Иногда же в тексте проступает безличность – самоустраненность повествователя, направленная на создание эффекта архаичной атмосферы звучания народного слова. Несмотря на отсутствие цельности в развитии настроения, «Картины Поволжья», по сравнению с «Тавридой» А. Муравьева, отличаются большей монолитностью, что объясняется устойчивостью и освоенностью путевого цикла как жанра, который в период творчества А. Муравьева находится еще в становлении. Как известно, к созданию циклового единства поэт стремился, ориентируясь на популярный и новаторский цикл А. Мицкевича, но достигает его лишь отчасти. Отголоском этой ориентации становятся некоторые приемы, мотивирующие пространственные перемещения и обеспечивающие сюжетное единство. К ним относится, например, средство передвижения. Интересно, что и А. Коринфский прибегает к композиционным приемам-скрепам, очевидно, ощущая ослабление сюжетной цельности. Обратим внимание на замечательное сходство поэтической подачи «коня» и «парохода»:

А. Муравьев .....	А. Коринфский
Он вдаль помория бежит	Летит – как чайка над волною
И снова на горы несется, .....	По неоглядной шири вод
Летит – как из лука стрела,	Наш быстролетный пароход...
Над бездной сердце .....	Все – мимо: отмель, горы, лес,
в нем не бьется	
Вслед за собой он покидает,	Плотов флотилия, беляна....
	[201, 236]

Брега туманные — и вдаль  
 Бегут древа, утесы, горы... [278, 40]

Оба цикла характеризуются кольцевой композицией. У А. Муравьева она поддерживается исторической темой, у А. Коринфского – историко-географической. Сюжет «Картин Поволжья» более точно придерживается схемы маршрутного передвижения по реке от Нижнего Новгорода до Астрахани, где Волга впадает в Каспий, – маршрут, обладающий для русской культуры символическим значением. В линейно развертываемом пути ведущая роль принадлежит абстрактно-монументальной природе. Ментальная карта региона образуется фокусировкой на зонах исторического и духовного притяжения: Кремль Нижнего Новгорода, Китеж, разинский локус. Граница с «чужим» – смысловой центр любого путешествия – смещается к концу путешествия и проявляется в последнем стихотворении цикла «Под Астраханью», переносящего читателя в крайнюю точку империи.

Астрахань увенчивает цикл не только с позиции географии. Именно здесь путешественник приближается к границе, которую ощущает и очерчивает резко, но не переступает. Сюжетно-композиционный сдвиг границы, как точки наибольшего напряжения путевого цикла, образует замкнутую структуру текста. Первый и последний тексты связаны эмоциональным и оценочным планом, утверждением целостности и нерушимости духовных основ, что соединяет время (прошлое (первое стихотворение) и настоящее (последнее стихотворение) и пространство (центр (Нижний Новгород как столица Поволжья) и границу (Астрахань)). Изменение тональности в последнем стихотворении, более пристальный взгляд повествователя «взламывают» литературность и абстрактность пейзажа, позволяя проникнуть в текст как непосредственно увиденным деталям пространства, так и их оценке. Если пейзаж русских просторов повествователь видит размытым, из очень удаленной перспективы, то при столкновении с «чужим» «высокая» монотонность стиля отступает, пробуждается тонкость и зоркость наблюдателя. Впервые в цикле не природные, а рукотворные объекты возникают на границе и оказываются не своими. Смещение в объекте наблюдения способствует формированию представления о культурной отсталости и дикости Востока:

Пльвем... навстречу нам – ламайский монастырь:  
 Колонны, башенки над кровлей по углам...  
 Здесь жарко молятся отцу смиренных – Будде  
 Учения его не знающие люди,  
 Убогой веры сень, слепцов духовный храм.  
 По Волге стелется молитв призывный клик;  
 И внемлет степь ему – где жизнь влачит калмык  
 На вымирание судьбою обреченный [201, 257].

Столь низкая культурная оценка не укрылась от исследователей, которые, между тем, очень ее смягчили в своих сочинениях, показывая трансляцию расхожего стереотипа как эмоциональность восприятия. О своеобразии интерпретации «чужого» в произведениях А. Коринфского, в том числе и «Картин Поволжья», пишет Л. Сарбаш в докторской диссертации «Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика»: «В поэтическом цикле путевых заметок А. Коринфского инонациональное предстает в эмоциональном восприятии лирического героя» [349, 28]. Об этом же пишет Е. Завьялова в монографии, посвященной поэзии периода: «Замечания по поводу бытовых и культурных особенностей жизни улусов перемежаются пристрастными оценками их верования и социальных перспектив» [151, 87].

География «Тавриды», как уже неоднократно указывалось, маркируется в согласии с христианскими и имперскими ценностями, которые и позволяют выйти за географические границы Тавриды к Днепру и Киеву. Резкая смена тона, негативные и часто обличительные коннотации при изображении пограничья русской и восточной культур имеют место и у А. Муравьева в части «Бакчи-Сарай».

За все отмстила вам Россия,  
 Орды губительных татар!  
 Вы язвы нанесли живые –  
 На вас обрушился удар... [278, 17]

«Таврида» и «Картины Поволжья» безлюдны. И если для произведения А. Муравьева, с его сосредоточенностью на внутренних переживаниях романтического героя, эта черта вполне органична.

То для цикла А. Коринфского, в котором ни один человек не привлёк внимание повествователя, – странно, тем более, учитывая открыто заявленную этнографическую заинтересованность. Как мы уже указывали, путешественник не останавливается ни в городах, ни в других поселениях, что преграждает возможность фиксации современной жизни людей, быта в сюжете путевого цикла. Тем не менее, А. Коринфский вводит, ставший традиционным для путешествия, сюжетно-композиционный прием беседы с попутчиком, но модифицирует, предельно сжимая и нивелируя его сюжетную функцию. Попутчики упоминаются лишь в предпоследнем стихотворении. Их чуждые разговоры субъект лирического повествования не слушает. Собеседником путешественника становится природа, – именно она рассказывает были и легенды. Эти трансформации весьма значимы: безлюдное и «безбытное» пространство концептуализирует приоритет природы над цивилизацией, духовного над материальным.

Осмысление руссоистской проблематики – общего места путевых циклов – характерно и для анализируемых произведений А. Муравьева и А. Коринфского. А. Коринфский прорабатывает ее более тщательно. Особое влияние на решение руссоисткой идеи и связанных с ней концептуальных оппозиций оказывает народническая идеология. В рамках руссоисткой концепции предпринимается попытка осмысления взаимоотношения свободы и общества, – проблемной оппозиции, которая в цикле возникает, скорее, невольно, в многоаспектном освещении разинской темы. В «Картинах Поволжья» формируется обобщенный образ «вольницы волжской», точно упоминаются воровские набеги на купечество, легенда о кладе Разина и сюжет о персидской княжне. Но образ самого Разина получается поверхностным, а тема «вольницы» не получает развития в полноценный поэтический сюжет.

Большая часть Поволжского путешествия в произведении А. Коринфского – это встреча прошлого и настоящего. Прием для литературы путешествия старей. Насколько многофункциональным может быть «прошлое» в травелогe показывает А. Шенле, например, в главе, посвященной путешествию А. Бестужева-Марлинского: «Расска-

зы о прошлом выигрывают от очевидных свидетельств настоящего. <...> Главное – это не реконструкция “первоначального контекста”, а воссоздание самой атмосферы древности» [440, 135]. Но и исторические «экскурсы», как и наблюдения современности, характеризуются ослабленной пространственно-временной конкретикой, замыканием границ в пространство народных преданий.

О, как здесь памятны, как живы

Седые были старины...

(«Перед Стенькиным бугром») [201, 248]

В старину, в дни пращуров забытых

Здесь не бой ли шел у великанов

(«Бой великанов») [201, 252]

Веками начертанный свиток

Раскрыт откровенной природой

(«Письмена гор») [201, 255]

Растворение временного актуального плана сопровождается тем, что традиционность, патриархальность представляются незыблемыми и непоколебимыми, такими, что отвечают замыслу самой природы. История в ее «народном» преломлении и природа оказываются слиты в неразрывное целое, скреплены пространством русской глубинки.

Размывается и схематизируется не только временная составляющая художественного хронотопа путевого цикла А. Коринфского. В произведении преобладает панорамное видение, в результате которого пространство предстает обобщенным, без отличительных признаков («Взоры верхом скользят» [201, 243]. «Взгляд» взмывает к небесам, откуда видны лишь размытые очертания. В итоге остается только общая формула пространства: «Вода лишь да небо кругом» [201, 256]. «Сухопутная» топография также максимально «очищена»: «Обожженные солнцем холмы / За холмами равнины» [201, 249], «По холмам берегов / Зеленеют леса / Над стеною лесов – / Небеса, небеса...» [201, 238]. Контурность рисунка дополняется и тем, что основные природные объекты лишены индивидуальной характеристики. Устно-поэтические средства выразительности чрезвычай-

но усиливают этот эффект, как, например, использование фольклорных эпитетов: лес – «дремучий», волна – «певучая», берег – «песчаный», воды – «быстрые», «шумные», «вольные». Лес, Волга и поля пшеницы «величаются» царями, что в устной народной традиции обозначает высокий, сакральный статус [172]. Особое значение придают и богатырские аллюзии в «величании» Каспия и леса. На вершине «жизни», согласно фольклорной картине мира, оказываются птицы, которые появляются почти в каждом стихотворении цикла. Метафора вольного полета птицы («птицы-мысли», солнца – «жарптицы»), также напоминая фольклорную выразительность, является сквозной в цикле. Раскрепощая воображаемые перемещения путешественника (например, вдруг появляется Китеж) и, создавая поэтическую мотивировку увеличению дистанции между наблюдающим «зрением» и объектом, она подсказывает следующий концептуальный ход в раскрытии «идеи» пространства – передачу ощущения широты, громадности, величия.

Простор-приволье тучных нив («В царстве хлеба») [201, 250]

Туда, за дальний кругозор,

Где в безднах неба тонет взор –

Над Волгой, русских рек царицей («Вниз по Волге») [201, 234]

«Панорамность сознания <...> поглощает детали в некий общий, почти не дифференцируемый поток, выражающий предельную дистанцированность от деталей, из которых он возникает. Но этот поток образов одновременно перестает быть фиксацией внешней объективности» [467, 41]. Однако автор явно стремится создать у читателя впечатление объективности и непосредственного наблюдения. Поэтому, несмотря на то, что повествующий субъект «Картин Поволжья» погружен в мир преданий, позиция очевидца остается доминирующей, для чего и вводится этнографическая деталь в поэтическую ткань произведения.

Пространственная вертикализация – основной изобразительный принцип «Картин Поволжья». Это значит, что либо взгляд устремлен вверх (к солнцу, к высям гор и лесов), либо вниз (с высоты солнца, лесов, гор).

«Жегули, жегули!...»

И – опять надо мной

К облакам вознесли

Горы лес вековой («Жегули») [201, 243]

На горах – как-будто горы снова...

Или это башни-исполины

Поднялись из праха векового

Поднялись и смотрят на долины («По угорью») [201, 240]

Пейзаж получается четко структурированным, как чертеж. Вместе с тем, этнографическая манера письма, для которой характерны «протокольность» повествования, статистичность, беглая эскизность зарисовок, объективность наблюдений, хроникальность сюжета и известный документализм [423], сталкиваются и оттесняются более давними жанровыми источниками путешествия в стихах. В цикле, как доминирующей форме выражения путевых впечатлений, оживают признаки описательной поэмы, но также приходят в движение и более глубокие жанровые слои. Например, отчетливо прослеживаются признаки оды, генетически связанной с поэмой, в особенности, в рамках дискурса русской географии.

Обязательными атрибутами одической организации пространства являются необъятный простор, славные исторические сюжеты. В «Тавриде» А. Муравьева одический принцип объединения пространственной горизонтали, «высоты» обзора с вертикалью истории является сюжетообразующим:

Взор с высоты обнимая – неизмеримые степи,

Беспредельность морей и гор надменных вершины ...

Полный тягостных дум, он песнь воспел о минувшем

(«Чатыр-даг») [278, 74].

И я, отрадной думы полный,

Следил неизмеримость волн —

Они сливались с небесами («Таврида») [278, 9]

Взойдите на шатер Тавриды,

Оттоле удивленный взор

Пустынные обнимет виды

И цепи неприступных гор («Чатыр-Даг») [278, 11]

Но если обобщенный пейзаж у А. Муравьева способствует проявлению переживаний лирического героя, философичных раздумий (наиболее ярким в этом смысле является, на наш взгляд, стихотворение «Аю-Даг»), то у А. Коринфского ландшафтные наброски лишены поэтической многозначности.

Итак, произведения А. Муравьева и А. Коринфского автобиографичны, основываются на действительных путешествиях, знаниях описываемой местности. Наряду с этим, условность поэтической живописи, литературность «видения» позволяет причислить «Гавриду» и «Картины Поволжья» к модели «воображаемого» путешествия. Оба путешествия можно уподобить паломничеству, то есть преодолению пути с духовной целью, с жестко регламентируемым выбором мест в пространстве, достойных обращения и остановке взгляда именно на них. Примеры этнографической детализации единичны, а описательность, установка на изображение, уступают универсальности художественного освоения действительности.

Циклы поэтов строятся на переплетении двух важнейших линий: географической и национально-исторической. В обоих произведениях вторая линия становится концептуально доминирующей. Принципы показа локуса опираются на культурно-исторические стереотипы, то есть на то, что отложилось в памяти и формирует «фонд» смыслов, оценок и прочтений, в том числе и пространства.

## **2.6. Поэтические импульсы в путевой прозе (цикл «Мурманские отголоски» и травелог «Поездки по Северу России в 1885 – 1886 годах» К. Случевского)**

О соотношении прозаического и поэтического в литературоведении сказано много. Однако использование «поэзии» в этой оппозиции вместо возможных смежных понятий остается дискуссионным и требует осмысления. Убедительно звучит предостережение Ю. Орлицкого: «В этой паре понятий – проза и поэзия – все настолько запутано и субъективно, что пользоваться этим противопоставлением

надо с особой осторожностью, постоянно оглядываясь при этом на сложившуюся традицию. Другое дело – оппозиция “стих и проза”, позволяющая практически всегда точно определить статус текста, т.е. отнести его или к стихотворной или к прозаической традиции» [297, 16]. Ранее о расплывчатости объема и оценочной окраске термина «поэзия» писал Ю. Тынянов [400, 3].

В литературоведении последних лет понятие «поэзии» получает большую устойчивость, как нам кажется, во многом благодаря преодолению формализованного подхода к ней. Вместе с тем, это приводит к явному увеличению семантического объема термина. Например, в междисциплинарной перспективе поэзия как дискурс отличается не только формальной выделенностью, но и коммуникативно-прагматической, социокультурной, паралингвистической спецификой (П. Ковалев [192], Е. Горло [110]). Сходную актуализацией когнитивного аспекта (правда, на других методологических основаниях) концепцию обнаруживаем в работе И. Поплавской [323]. Систематизируя существующие критерии сопоставления прозы и поэзии, исследователь различает ритмический, стилистический, структурно-семиотический и структурно-семантический подходы. Последний из перечисленных позволяет соединить понимание поэзии как жанрово-стилевой категории и типа художественного мышления, что открывает путь к толкованию многих переходных явлений, возникающих на рубеже XIX – XX вв.

Одно из таких явлений – травелог К. Случевского «Поездки по Северу России в 1885 – 1886 гг». В исследовательской литературе упоминания об этом сочинении незначительны. Но сам факт переиздания путешествия К. Случевского в 2009 году свидетельствует о возросшем интересе и к творчеству автора, и к травелогу как особой литературной форме. Анализируя особенности поэтических элементов и их функции в произведении К. Случевского, мы актуализируем следующие аспекты структуры текста: сюжетно-композиционная роль, метроритмические элементы, образно-стилистические особенности.

Общим местом большинства исследований, посвященных проблеме жанра путешествия, является его презентация как переход-

ного образования, на границе эстетической/неэстетической систем. Установка жанра на подлинность, документальность наряду с художественной обработкой, органический синтез «бытового материала с преображенным автором особым миром» [355, 110], – так характеризуются путевые очерки, дневники, записки. Сопровождая в поездках великого князя Владимира Александровича в качестве историографа, поэт не вуалирует государственный интерес, которым и оправдано подробнейшее описание заводов, рыбного промысла, обилие статистических данных. К. Случевский, занимающий высокие посты и, кроме того, являющийся действительным членом русского географического общества, проявлял неподдельный интерес к деталям быта и производства, географической специфике северного региона. Жанр травелога для решения задач наблюдения и описания обладает довольно широкими возможностями. Можно заметить, что К. Случевский в травелоге не осуществлял целенаправленного и последовательного поиска в жанровом смысле. Но тем ярче проступает своеобразие свойств мышления пишущего путевую прозу. В тексте возникают периоды, в которых этногеографическая подоплека уходит на второй план. Ощущение перевернутости, зыбкости, неустойчивости, передаваемое в этих фрагментах, выразительно контрастирует с ясностью, деловитостью наблюдений и замечаний по «хозяйственной» части. Напряженность осознания и переживания особенности пространства Севера, его метафизики выражается в трансформации, «переплавке» сюжетного контура: факт, объективная подробность, вещьность выталкиваются за пределы эмоционального созерцания, вызывая иной ритм мысли и чувства.

Нужно сказать, что слово «мышление» в разговоре о творчестве К. Случевского обладает отнюдь не метафорическим смыслом. Именно эта сторона его поэтического дарования провоцировала стилистические неровности, впечатление художественной неполноценности и вызывала недоумение у современников. Полную картину критической оценки поэзии К. Случевского дают нам современные исследования А. Ипполитовой [173] и Е. Тахо-Годи [378]. Закономерно, что и в прозе наблюдаются такие особенности как резкие сти-

лирические перепады от обыденного к высоко поэтическому слову, переходы мысли от цифры к образу, композиционная многоплановость, но только в зеркальном отражении. Если поэзия К. Случевского критиковалась за «пренебрежение к форме», то в прозе возникает ощущение нарочитой и, пожалуй, избыточной, обработанности. Эта избыточность является следствием вмешательства в прозу другого языка, организованного по иным законам, но подчиненного той же, что и в поэзии задаче – отобразить процесс мышления, философское отношение к миру.

Итак, в «Поездке по Северу» К. Случевского переплелись статистика, социальная проблематика, описание природы и быта, размышления на различные темы, в первую очередь, этнографические, экономические. Вместе с тем, в путешествии ощущается стремление к уходу от актуальности через постижение какой-то истины, заложенной в раннее невиданных формах земного существования, поиск подсказки об устройстве и законах жизни. Здесь раскрываются мысли, которые отличают и лирические произведения К. Случевского. Состязание человека и природы, осознание своей силы и торжество мощи океана вплетаются в описание бытового устройства и обычаев на корабле «Забияке»: «Чем сильнее качнет, чем порывестее ударит ветер в борта и рассыплется множеством отдельных голосочков по всяким закоулочкам клипера, тем яснее и яснее становилось чувство: а я все-таки плыву куда хочу, а я все-таки сила и не меньше той, что кругом меня бушует и неистовствует» [358, 53]. Жизнь и смерть, движение и неподвижность будут осмысляться как в путевой прозе, так и поэзии К. Случевского. В травелог также проникают узнаваемые мотивы тоски, печали, непонимания и отчужденности.

Поэтически обобщенные размышления, метафорические описания переплетаются с конкретикой наблюдаемой деятельности, природы, обычаев. Например, в главе с обыденно-тематическим заголовком «Арский китобойный завод» встречается замечательное описание северного солнца, резко сменяющееся темой матросской пищи. Для травелога такие сопряжения – вещь обычная, следствие характерной для жанра мозаичности. Но в произведении К. Случевского

контраст усиливается столкновением разных отрывков и с тематической, и со стилистической точек зрения: размытость, вещественная разреженность, неопределенность описания, акцентированная повторением слов, инверсией, удлинением ритмическим «шагом» прозы – с одной стороны; и деловитая динамичность, точность, семантическая однозначность коротких и ясных предложений – с другой. Сравним: «В этой стране полуночного света мало было света только одного солнца, и вот зажглось над нами, медленно поигрывая широкими радужными лучами своими, как на румяных картинах, другое, ложное солнце. Мало было и этого: зажглось третье, но уже очень бледное, едва видневшееся светлым пятном в серовато-розовых легких облаках» [358, 97]. И такие замечания: «Сегодняшняя матросская пища была совершенно исключительного характера. Его Высочеству был поднесен местными промышленниками громадный палтус, ближайший родственник кривой, но вкусной камбалы. Достигают здешние палтусы, говорят, до 14 пудов веса... Палтус зовется не напрасно “свининой промышленника”. Уха из него действительно была чем-то из ряда вон хорошим и питательным» [358, 97]. Этот смысловой скачок создает необычайный эффект: кажется, что не случайно К. Случевский уравнивает «высокое солнце» и «питательную уху», что в этом заключается особая ирония над устройством человеческого мира.

Усиление концентрации стиховости происходит в сильных позициях: в начале и конце глав. Ритмически выделенные фрагменты как эмоциональные акценты, обладают значительной функцией сюжетно-композиционного завершения. Внутренняя однородность подобных метроритмических эпизодов и их симметричность в структуре книги – также свидетельство определенного ритма в организации травелога: сгущенность и динамика сменяются более плавным ритмическим рисунком и большей удаленностью повествования от действительности. Отрывки, организованные особым образом, о котором речь пойдет ниже, формируют лирический план произведения. Нельзя сказать, что он доминирует, но, без сомнения, уводит травелог от перенасыщения фактологичностью, статистическими данными.

Очевидно, создавая ритмические контрасты, автор усиливает и модальную неоднородность. Несмотря на пристальное внимание к заводам, разделке китов и особенностям рыбьего размножения, примитивному и неустроенному быту, К. Случевский стремится избежать сухости путевого и/или административного отчета, прежде всего тем, что оставляет заметный след собственного восприятия. Примечательность его выражения в травелоге заключается в том, что «я»-позиция в тексте крайне размыта, но есть «мы» и «наше»; нигде не допускается самообнажение, уход в автобиографизм. Если в поэзии К. Случевского устойчивость безличности связана с «враждебностью мира, уходом в подполье» [378, 207], то в травелоге, объясняется то ли жанровой целесообразностью, то ли историографической функцией или скромностью «подданного», она позволяет выдержать дистанцию между субъектом и объектом.

Интересно, что эта черта травелога К. Случевского напоминает известное путешествие А. Чехова, в котором неоднозначность роли «демонстративной сухости» заставляет задуматься о значении «этнологических» фактов. «Статистический “жест” задает упорядочивающий принцип, за которым скрывается рассказчик, но, с другой стороны, этот принцип создает для него если не алиби, то пространство для повествовательных, комментаторских и по-настоящему поэтических пассажей» [121, 54]. Автор приведенного мнения полагает, что основной вопрос понимания текста А. Чехова заключается в том, выступает он как «автор» или как «писарь» [121, 55]. Думается, что промежуточный характер между писарем (историографом) и поэтом в травелоге К. Случевского также преобразуется во влиятельный смысло- и стилеобразующий фактор.

Проанализируем средства создания поэтического в тексте К. Случевского. В травелоге наблюдается интенсификация «колеблющихся» признаков (Ю. Тынянов) лексем, образование особенных слов-концептов с концентрированной и обобщенной семантикой, – отличительный признак стилистической системы лирики поэта. Регулярность их употребления сообщает прозе образность, символизирует пространство. «Жизнь», «молчание», «толчая», «солнце», «обличье»,

«однообразие», – наиболее значительные образы «Поездок». Сравним: «Пугает вечный шум безумной толчеи» [357, 515] («Да, нет сомнения в том, что жизнь идет вперед» из цикла «Думы») и: «В Белом море вообще нет покоя, но в горле его идет вечная зыбь, постоянная толчея» [358, 52]. Даже цвет в повествовании превращается в самостоятельный атрибут, приглушающий описательность: «Эта искрящаяся зелень переходит в глубокую синь» [358, 74], «они тоже будто мерцали тою же краснотой» [358, 135], «безупречная лазурь неба» [358, 74].

Помимо субстантивации, к морфологическим средствам следует также отнести и деминутивы. Так, например, передается взаимоотношение разных форм жизни, борьба между ними. Подчинение творит особые формы существования. На фоне гранитов и грейсов, колоссальных размеров возникает «березка-лилипут», «березка-карлица», «миловидная розовыми цветочками своими мелкая вороница», которыми любитесь автор [358, 75]. Эти растительные образы перекликаются с пигмеями-сосенками – образом из цикла «Мурманские отголоски», в котором смысл проецируется уже в сферу человеческого существования. Тема бледного, маленького, бессильного, по каким-то причинам недоразвившегося чувства, замысла или даже человека осваивалась и Случевским-поэтом. Вот в цикле «Лирические» возникает новый образ для XIX века:

Вечно смутен, тревожен их взгляд,  
 Все как-будто о чем-то молчат...  
 Откровенной улыбки в них нет,  
 Ласки странны, двусмыслен совет...  
 Эта бледность породы людской  
 Родилась из природы самой [357, 524].

Сходные эмоциональные и смысловые переклички улавливаются и в мотиве одинокой тропики, «путика». «За вершинами их в бесконечную даль матерой земли пейзаж, по заверениям местных людей, однообразен до невероятия. Это бесконечные тундры, болота, низкорослый лес, совершенное отсутствие людского жилья и дорог, если не считать одиноких, разбросанных на великих расстояниях охотничьих сторожек и тропинок – “путиков”, охотниками проложенных. <...> Удивительная эта страна, Север. <...> Вам говорит охотник,

что вы стоите на “путике”, что вот он там, дальше тянется, но вы решительно ничего не замечаете, кроме бесконечной крупной сыпи камней да торчащих между ними кустиков и стволиков растительных лилипутов, покрытых мелким буреломом, от которого в глазах пестрит; так она, окрестность, сера, бесконечна, безотраднa» [358, 105]. В поэзии мотив тайных тропинок превращается в аллeгорию бездомных, незаметных и безымянных чувств:

Шли путем неведомым...  
 Шли дорожкой скрытою,  
 Бог весть кем проложенной  
 И почти забытою!..

В сердце человеческом  
 Есть обетованные  
 Тропочки закрытые,  
 Вовсе безымянные! [357, 81]

Сопоставление цикла поэта «Мурманские отголоски» и травелога «Поездки по Северу России в 1885 – 1886 годах» дает различные примеры автоинтертекстуальности как «семантической эквивалентности текстов на оси прозы и поэзии» [416, 91]. В цикле «Мурманские отголоски» подхватывается и развивается, прежде всего, эмоционально-образная составляющая впечатлений, которая в травелоге возникает спонтанно и также внезапно растворяется в этнографических зарисовках. Одной из примечательных автоинтертекстуальных линий является не описание, а переживание уникальности Севера, его «самостоятельности». В травелоге автор видит «молчаливую музыку камней и туманов» [358, 96] и молчаливую тундру, от которой веет смертью [358, 154]; «пролегшие в страдании гранитные массы» [358, 141] и «скелет» Мурмана, оставшийся после странствия камней [358, 75]. Эта противоположность, рождающая странную жизнь, в поэзии осмысливается так:

Неподвижны очертанья  
 Здешних скал и островов:  
 Это летопись страданья  
 Исковерканных пластов;

Эпопея или драма  
 Жизни каменных пород!  
 Небеса и море – рама,  
 Та же все из года в год [357, 628]

Стихотворения продолжают то, что едва намечено в прозе. В теме поэтической развиваются детали, с точки зрения травелога незначительные и, уводя их от эмпирики, довершает в воображении. Так, например, в «Поездках» упоминается о ходьбе по берегу: «Ходить было хорошо, но надо было подумать о возвращении к берегу, так как прилив, следовавший непосредственно вслед за отливом, набегал очень быстро, так быстро, что не в шутку легко можно было быть отрезанным от земли; кругом никого – делай тогда, что хочешь» [357, 115]. Этот небольшой эпизод превращается в поэтическом цикле в развернутую сцену смерти от прилива, поданную с разных сторон – безличностной констатации наступления воды и тревожной, сбивчивой мысли помора о поиске спасения.

Еще одно явление подобного превращения – тема погибших кораблей вначале части «Териберская губа». Всего два предложения о том, во что должно обратиться судно в шторм, которые далее переходят в размышления о тяжелом и опасном труде поморов. В поэтическом цикле остатки погибших кораблей – ключевой образ V стихотворения («След бури не исчез. То здесь, то там мелькают...»).

В поэзии, также как в прозе К. Случевского, изображается мир природы и этнографические детали. Поэту удается ввести в циклы и подчинить художественному замыслу точные географические и краеведческие факты: фауну (птицы, киты), описания одежды и устройства северных поселений. Созерцательный субъект удивляется не только величии «природы», но и «другому» человеку, который в своей деятельности прост и мудр одновременно.

Возвращаясь к отмеченным признакам поэтичности травелога К. Случевского – сгущению «колеблющихся» признаков в слове, созданию своеобразной образной системы, – назовем их возможные причины и следствия. Во-первых, как уже говорилось, происходит формирование лирического плана произведения, насыщенного об-

разностью, а также средств для проявления авторского индивидуального начала. Во-вторых, с помощью образов, которые возникают в ореоле поэтически организованной речи, осуществляется оттачивание от «обыденного» слова и сближение с языком иного уровня. Образуется соотношение и взаимодействие разных языков, что, как заметил М. Гиршман, лежит в основе ритма прозаического повествования и «переводит его в новое, собственно художественное качество» [105, 417].

Именно поэтому заметной особенностью путевой прозы К. Случевского являются фрагменты с повышенной ритмико-синтаксической выделенностью. Здесь диагностируется комплекс средств, с помощью которых достигается эффект прозаического ритма:

- фонические повторы: ассонансы и аллитерации обладают явно стиховой нагрузкой («*Края его лучились золотистым пурпуром, так что оно казалось окруженным искрившимся, будто кишевшим, красным кольцом. Красноват был также и столб отражения солнца в океанских волнах...*»<sup>21</sup> [358, 135]);
- регулярный характер противопоставления малых и долгих синтагм («А берег? А Мурманский берег? Берег этот, иззубренный, продырявленный, выдвинутый со дна океана, с великой глубины, гол совершенно; граниты и грейсы обнажены вполне, потому что при этих колоссальных размерах пейзажа ни во что нейдут, конечно, всякие мхи обильно и цепко растущие повсюду ...» [358, 75].);
- семантические повторы («Отошли мы Кильдина, и потянулся подле нас Мурман нескончаемую, *однообразною* стеной. Конечно, эта *однообразность* только кажущаяся, потому что всякая беспредельность непременно *однообразна*» [358, 128]);
- анафорический параллелизм («Эти глубокие царапины, зияющие по розовым телам гранитов, эти черные раскрытые трещины, эти сплошные утесы величиной с громадный дом...» [358, 141]);

<sup>21</sup> Здесь и ниже выделение текста курсивом наше.

- ритмико-синтаксический параллелизм («Между Кильдиным и Кольскою губой побережье как будто *голее, изможденнее, многострадальнее*, чем где-либо. Отсюда на запад, как мы сказали, побережье, по направлению к Норвегии, становится *выше, извилистее, красивее, взломаннее*; по пути к Белому морю на восток оно *монотонно, утомительно-однообразно...*» [358, 127]).

Наконец, третья поэтическая особенность прозы К. Случевского – метризация. Ю. Орлицкий, всесторонне изучивший это явление, заметил, что «случайные метры неизбежно возникают в любом русском тексте, в том числе и нехудожественном» [297, 55]. Сознательная метризация, по мнению исследователя, сопровождается использованием различных средств ритмизации [297, 55].

В отличие от других элементов поэтизации, метризация в травелоге К. Случевского встречается не так регулярно и последовательно. В окружении поэтически ориентированного текста она более явна: «но в горле его идет вечная зыбь» [358, 52], «но зыбь в океане ходила отнюдь не слабее вчерашней» [358, 75], «в тихих заводях утесов» [358, 142], «живший здесь довольно долго...» [358, 117], «за вершинами их в бесконечную даль» [358, 105], «отрадно выйти из-под шторма» [358, 59]. Обнаруживаются эпизоды, в которых метр возникает спорадически, а ритмическое напряжение, усиливаясь в нескольких предложениях, резко спадает. Вот, к примеру, кульминация одного из таких фрагментов: «Какие-то страшные силы наворочали утесы и образовали щели, совершенно невозможные с точки зрения статики; гранитные массы полегли в каком-то безумном страдании, в каком-то чудовищном бреде – так кажется вам – был сам себе целью и ни к чему не привел» [358, 141]. Необъяснимость, граничащая с абсурдом, северного ландшафта вызывает у повествователя сбивчивую, взволнованную мысль; поиск чего-то знакомого, примирительно предсказуемой опоры, чтобы упорядочить «сложное» для человеческого понимания («Вы ничего сообразить не можете» [358, 140]). Образы бреда, неистовства природы, отпечаток которого несут тела скал мурманского побережья, окаймляются мотивами покоя и умиротворения, а ускоренный темп неровной и нервной мысли воз-

вращается к нейтральному ритму описаний и размышлений путешественника. Этот фрагмент, несомненно, поэтического свойства.

Таким образом, нехудожественной путевой прозе К. Случевского сообщилось особое видение и восприятие мира, отозвалось своеобразной образностью, ритмом, звучанием Севера. Узнаваемой авторской манерой, неповторимым поэтическим почерком украшены многие страницы травелога «Поездки по Северу России в 1885 – 1886 годах», вовлекая даже самую «низкую» бытовую деталь в движение «мыслительных» образов Случевского-философа.

## **2.7. Лиминальная «зона» в поэме П. Грабовского «По Сибири»: особенности воплощения «принудительного» путешествия**

Моделей невольного или принудительного путешествия в литературе несколько, но все они находятся во внутренней связи. Специфика художественной картины мира таких странствий обуславливается потерей «своего». Вместе с тем, насколько правомерно рассматривать принудительные перемещения в пространстве в качестве литературы путешествий? Эмигрант, беглец, скиталец, изгнанник – это тоже путешественник? Ответы различны, и зависят они от того, что полагается в устойчивое основание путешествия в литературе и культуре. Так, Д. Буркхарт добровольность считает ключевым критерием путешествия наряду с использованием средств передвижения и интереса к получению знания [62, 126]. Такая точка зрения отображает лишь одну сторону путешествия, прежде всего как современной практики. В историческом ракурсе идея путешествия выглядит сложнее и плохо вписывается в концептуальные рамки, предложенные Д. Буркхарт. Скажем, если путник шел пешком, что есть одной из древнейших форм передвижения, как, впрочем, и невольные путешествия, которые относятся к архаической форме понимания пути как наказания и страдания. Наблюдая за развитием этого явления в литературе, Э. Гаретто указывает на ретроспективность,

фатальность как признаки путешествия, возникающих в результате отлучения от родины. Исследователь также говорит об уподоблении такого пути смерти, а путешественника – призраку [93, 173].

В отличие от героических форм, в которых преодоление испытаний приводит к эволюции человека и его возвращению, путешествия принудительные совершаются в один конец. Прошедшее – атрибутивный признак хронотопа эмиграции. «Эмиграция представляет собой “редукцию” путешествия: люди отправляются в дорогу, но не для того, чтобы увидеть что-то новое; уезжают, однако обратно не возвращаются. Место, то есть измерение, которое до известного дня представляет матрицу для определения “чужого” или “нового”, исчезает из памяти» [198, 248]. Г.- Б. Колер связывает нарушения памяти с травмой, причиняемой усечением путешествия.

Путешествие героя П. Грабовского в поэме «Сибирь» спрягается в пассивном залоге: ни малейшей личной инициативы и ни малейшей надежды. Он идет пешком по суровым просторам в чуждом окружении. Оглядки на прошлое нет: воспоминание (праздник в украинском селе) возникает лишь единожды в начале пути. Опыт преодоления автобиографическим героем ситуации утраты «своего» и адаптации к новым обстоятельствам настолько многослоен, что его реализация требует особых инструментов и аналитических тактик. В процессе их поиска выдвигается ряд вопросов: каким видится автору произведения исход для человека, оказавшегося в пограничной ситуации «невозврата»? Чем можно объяснить то, что поэт обращается к русскому языку в воплощении переживаний ссылки? Как соотносится поэма «По Сибири» с жанровой традицией и в чем ее специфика?

В «поэме», как определяет автор жанр произведения, элементы путешествия выразительно проявляются, например, на эмоциональном уровне (переживание расставания, ощущение растерянности, усиленное фактором принуждения). Жанру путевого очерка, как известно, присуща установка на документ. И в поэме «По Сибири» (в жанровом плане произведении синтетичном) прослеживаются интенции фактографа: пространственно-временная детализация, этнографическая конкретика.

Вместе с тем, жанровая матрица насыщается нетрадиционным содержанием: болезни, плохая еда, грубость, насилие, грязь и насекомые внимательно фиксируются и переносятся в произведение. «Критическая» составляющая отличает украинские путешествия (к примеру, «негативный» взгляд на описываемую действительность присутствует у И. Франко в цикле «Мандрівнича хронічка»). У П. Грабовского появляется новый акцент. Настойчивое повторение вещей унижительных, не присущих нормальному существованию человека, свидетельствует об обостренном переживании вхождения в мир чужой, в котором жизнь, во всех своих проявлениях, выворачивается наизнанку. Все это подается в подчеркнуто беспристрастной манере – типичный для жанра путешествия признак углубляется, превращаясь в остраненный показ событий – повествовательную технику, приоткрывающую, что герой оказывается в нейтральной зоне перехода. В таком ключе и письмо на не родном языке о тоске по родине, более того, категорического неприятия факта ссылки, кажется, парадоксальным, однако именно так сигнализируется об особом статусе автобиографического героя поэмы «По Сибири».

Все вышесказанное позволяет соотнести его с «пороговым человеком», о котором писал В. Тэрнер: «Свойства лиминальности или лиминальных *personae* (“пороговых людей”) непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [401]. Идеи В. Тэрнера отталкиваются от теории ритуала А. ванн Геннепа, который предложил рассматривать последовательность церемоний перехода из одного состояния (или мира) в другое: «Принимая во внимание важность этих переходов, я считаю обоснованным выделить особые категории обрядов перехода: обряды отделения, обряды промежуточные и обряды включения. <...> Если полная схема обрядов перехода теоретически состоит из обрядов прелиминарных (отделение), лиминарных (про-

межуток), постлиминарных (включение), это не значит, что на практике существует равновесие трех групп по их значению или степени их разработки» [92, 15 – 16]. А. ванн Геннеп также подчеркивал, что «в некоторых случаях схема усложняется: в этом случае переходный, или промежуточный, период растянут настолько, что он представляет собой автономный (самостоятельный) этап» [92, 15 – 16]. Интерпретация трехфазовой модели в сторону большей комплексности, длительности фазы перехода осуществляется М. Маерчик на основе изучений украинских обрядов перехода. В работе «Ритуал и тело. Структурно-семантический анализ украинских обрядов семейного цикла» исследователь утверждает, что структура переходного обряда состоит из группы элиминативных и интегративных кодов [248, 47 – 48].

«Обряд перехода – это и интерпретационная рамка, задающая принципы рассмотрения литературного текста, и способ концептуализации опыта, укорененный в историко-литературном контексте, обусловленный им и в свою очередь его моделирующий» – вывод из исследования Л. Бугаевой. «Сюжет перехода» соотносится литературоведом с жанровыми формами (романом воспитания, инициационным произведением, историей социализации маргинальной личности и т.д.). Путешествие рассматривается в этой работе не в жанровом контексте, но в рамках дискурса отчуждения, что в какой-то мере присуще и другим фигурам, подверженным пространственному перемещению (автор диссертации использует более точное и менее употребляемое слово «дислокация»): туристу, номаду. Л. Бугаева приходит к заключению, что «эмигрант и экспатриант и только в случае переживания меланхолического чувства утраты любимого объекта в полной мере могут рассматриваться в терминах обрядов перехода. Эмиграция в таком случае есть не что иное, как обряд перехода – переход к новой идентичности, умирание в своем прежнем качестве и воскресение в новом» [56, 19].

Итак, картина мира в поэме амбивалентна: «дом» оборачивается «не совсем» жилищем, «свои» оказываются не совсем своими, еда – не совсем едой. Границы между различными сферами подвижны и неоднозначны. Происходит смешение публичной, общей и приват-

ной сферы. Зыбка грань между «я» и «мы». Амбивалентностью характеризуется и жанровая организация произведения, устойчивые признаки которой конфликтно соотносятся с вложенной в нее идеей. Традиционно для путевых поэм маршрут передвижения централизирует высказывание. Но в этой поэме «естественный» ход событий контрастирует с восприятием дороги, причина которой неестественна (как может быть неестественно любое выдворение из дома, любое насилие в принципе), и потому не имеет и не может иметь завершения.

«Всякое изменение в положении человека влечет за собой взаимодействие светского и сакрального» [92, 9]. Но если обычно сакрализуется пространство (что здесь не происходит), то в поэме «По Сибири» в сфере сакрального оказывается сам идущий. В центре произведения – самопожертвование. Искупительный смысл этой жертвы, неоднократно декларировавшийся в тексте, тесно связан с насилием (принудительным путешествием), вне которого, как указывает В. Топоров, смысл священности жертвы не возникнет. Кроме того, по наблюдению исследователя в дальнейшем насилие будет возрастать, угрожая основам жизни [391, 38]

О, как мучительно нести  
 Оковы крестного пути!  
 Но верю я, что час настанет, –  
 На битву с палачами встанет  
 Порабощенная страна... [112, 436]  
 Сыны отчизны, братья наши!  
 Вы все готовитесь испить  
 Отраву эту горькой чаши,  
 Чтоб Русь от ига искупить.<sup>22</sup> [112, 437]

<sup>22</sup> В этом контексте возникает вопрос о том, что поэт подразумевал под словом Русь и русское. Судя по всему, Русь не идентифицируется с географическими границами, в которых находится персонаж. Прощаясь с отчизной, говорится о том, что «со всем иная сторона» легла широко – страна простора и неволи. В поэме встречается также «украинская деревня» [112, 440] на фоне противопоставления родной Руси и страны «иной».

Эти фрагменты облакаются в архаизированную лексику с явными аллюзиями христианской обрядовости. Переходное состояние «крестного пути» должно продлиться погода, а может год, – временная неопределенность, как мы уже говорили, один из основных признаков лиминальности.

Автор-повествователь отказывается от себя, стирает себя как возможного «героя»: «В моей поэме нет героя, – / Прошли герои, – век таков» [112, 436]. Выпадение из литературного мира, разрушение героического объясняется, прежде всего, отторжением от близкого социального и культурного окружения. «Герой нашелся бы, пожалуй», – пишет П. Грабовский, но продолжает:

Бредет оборванный, усталый,  
 Переминаясь на ходу;  
 Изведал холод, зной, нужду,  
 Прокрался, обществом отринут,  
 И в дальний край судьбою кинут...  
 В воображение вашем пылком  
 Герой, конечно, не таков [112, 437].

«Не-герой» в контексте эстетических правил характеризуется особыми внешними признаками, демонстрирующими также его отклонения и с точки зрения норм общественной морали. Это не бунтарь, не беглец, а обычный бродяга (на этот образ указывает возникающий в 12 части «двойник» повествователя – персонаж бродяги, который вызывает неприятие, прежде всего, внешне: «Босой, в отрепьях, прокоптелый / С изрядной палкой, котелком, / С пустым загаженным мешком / Бредет походкою несмелой» [112, 441]). Но автор признает, что «бродяга» не может претендовать на статус героя и по другим причинам. Разлука с родиной пресекает возможность личностного развития, лишает цели и целостности жизни. Опираясь на широкий контекст европейской романтической литературы «без героя», П. Грабовский переносит его в новую смысловую систему координат. «Сознание романтика, сближаясь с действительностью, начинает осознать, что герой его мечты – не герой, что она существует и функционирует “без героя”» [136, 357]. Через метапоэтические толкования формируется кризисность ситуации,

на преодоление которой направлены усилия повествователя. Автор-повествователь оставляет родину навсегда и симметрично этому, отказывается от романтического мировоззрения, осмысляет новую форму художественного представления опыта, отклоняющегося от нормы. Описательность, очерковость стиля поэтического повествования позволяет показать крупным планом различные аспекты дорожного быта и нравов. Комплекс стилистических средств – инверсии, перечисления, эллиптические конструкции, – создают дополнительное впечатление сжатости, пунктирности восприятия происходящего.

В руках – котомки, ведра, палки;  
 Один упал – валится ряд;  
 Кричат ребята... Куча... Свалка...  
 Еще упал... Задушат... Жалко... [112, 445]

Но повествователь вовсе не отказывается от попыток самоконструирования. Отказываясь от внешних литературных рамок, он рассказывает свою историю, в которой сюжет внутреннего поиска носит латентный характер. И в этом, на наш, взгляд, заключается важнейшая особенность анализируемого произведения, отличающая его от подобных и свидетельствующая о том, что раздвижению границ жанра способствует стремление автора отобразить собственное видение и «энергию» переживания. Напрашивается невольная параллель с циклом современника П. Грабовского, П. Якубовича, которым создан цикл «В стране сопот (из картинок забайкальской природы и жизни)». Произведение относится к разновидности путевого цикла принудительного путешествия. Лирический герой не может отделаться от навязчивого, подавляющего состояния. В отчаянии он кругом видит только смерть и себя ощущает полуживым. Он постоянно чувствует давление пространства, нагнетая негативные эмоции тоски по родным местам (райскому локусу), и, соответственно, представляя пространство, в котором оказался, локусом смерти, в котором все, даже время, замерло неподвижно:

Вон за льдиной, будто встала льдина,  
 Вон корабль, затертый в их стенах!  
 Смерть кругом... Остановилось время,  
 Давит мысль пространство без конца... [464, 255]

У П. Грабовского этот переход еще не совершен. Поэтому поэма динамична, наполнена описаниями жизни людей в самых обычных ситуациях, голосами детей. Этому произведению свойственно обнадеживающее начало.

Переход героя совершается не только в географической плоскости, но и в социальной. Инициация – действие коллективное. Серые, битые, грязные бродяжки образуют толпу – настоящего «героя» этой поэмы: «Толпа свершает свой поход» и все действия, о которых идет речь в поэме. Она представляет собой некое неоднородное единство. Подобно единому организму, она способна волноваться, радоваться: «Как вся толпа возбуждена / И впечатлительна она» [112, 448]. Слова, примыкающие к «толпе» – пыль, кучи, лава – формируют значение стихийности, бесформенности «толпы» как существа. Метонимия свалки разносортной одежды в описании толпы удачно передает неупорядоченность, неопределенность, а в глаголах, передающих ее движение, значение аморфности усиливается («скользит, колышится и реет» [112, 440]).

Вот извилась, ползет на гору, –  
 Какая смесь и пестрота...  
 Порты, халаты, платья, юбки  
 Покроев разных и цветов  
 Всех фантастических сортов;  
 Оковы, шляпы, трости, трубки,  
 Вот зонтик, даже вот тряпье –  
 Влекут внимание мое [112, 440]

За каждой вспышкой хаотичности, пороговости происходит возврат к прежнему, более уравновешенному состоянию. Так, после кульминации беспорядков, когда врывается толпа «уголовных» («Хаос, и гвалт, и ад кромешный / На миг охватывают вас; Толпа, как бы остервенясь, / Безумно, дико, слева, справа / Ползет как огненная лава» [112, 444]), возникает кратковременное стабильное состояние, сигналом которого является вмешательство голоса автора, имитирующего разговорность интонации: «За мной, читатель, поскорей-ка, / Проворней выглянь из сеней...» [112, 445]. П. Грабовский прибегает

к технике обмана читательского ожидания: узнаваемая интонация «болтовни», вызывающая ассоциации с «легкой» поэзией, создает иллюзию, будто за сеньями возникнет причудливый пейзаж. Но вместо этого автор показывает несущуюся к водогрейке голодную толпу.

В 17 и 18 части поэмы ситуация в точности повторяется. Изображение визжащей и валяющейся в пыли толпы сменяется описанием вечера, когда все уgomонилось. А упоминания о чахлах детях, желудках, дизентерии вдруг завершается формулой, лишенной всякой связи с действительностью, формулой из другой художественной парадигмы: «Еще болтал бы я, но ужин / Давно на порции разлит» [112, 447]. И все же такие метатекстовые вставки, являющиеся стандартными для литературы путешествий, свидетельствуют об ином уровне рефлексии. И, по-нашему мнению, это разоблачительный ход, направленный на утверждение того, что произведение не является реставрацией жанровой схемы путешествия, но ее пародийного обыгрывания, расшатывания и преодоления.

Детализация социального устройства арестантов и почти полное игнорирование внешнего мира дают понять, что повествователь стремится обнаружить границы аксиологические, поэтому обращается к оценочному пространству. В минуты просветления, когда повествователю удастся подглядеть проявления «нормальности», когда человек отделяется от толпы, резко меняется лексика и возникает контрастирующий с прозаическим стилем поэтический, подчеркнуто литературный, словарь. Так, описание отношения «кандальщика», заключенного («лишенный, серый, битый») к дочери, воплощено в поэтических формулах, характерных для русской поэзии начала века.

«Кандальщик» свесился с телеги;  
Смеясь так счастливо, шутя,  
Качает сонное дитя,  
Вот он так нежно на колени,  
Весь полон сладкой тихой лени,  
Берет малютку, – как мила  
Отцовски-кроткая игра [112, 440].

Таким образом, маркеры различных художественных систем втягиваются в воссоздание переходности, а взаимодействие литературности/внелитературности, условности/биографичности, поэтичности/прозаичности отображает «промежуток» в судьбе героя.

Поэма открывается прощанием (аналог рамочного ритуала отделения). Автор-повествователь, адресуя текст Н. Сигиде, апеллирует к широкому кругу единомышленников.

Друзья, жильцы отчизны дальней!  
 Всю боль тоски моей прощальной,  
 Всю жажду скованной души...  
 Пускай сольются в пламенном привете  
 От брата рабской стороны... [112, 435]

Ритуальная фаза отделения, а также временная разомкнутость пути сопровождается размыванием ландшафта, отсутствием пространственных границ. Ландшафт получается размытым – эта степь с сухими травами и ковылем. Далее присходит переход в зону тайги. Ландшафтные наблюдения повествователя скупы. Однако и степь, и тайга в восприятии повествователя почти не отличаются. Пространство наделено неизменной коннотацией: ширь, степь – «пустая», «дикая»; тайга – «глухая», «безлюдная». Итак, пустота, как основное качество хронотопа, еще одна из лиминальных проявлений путешествия героя П. Грабовского<sup>23</sup>.

Уже в третьей части поэмы состояние переходности прорисовывается четче: шедшие уподобляются теням, а звон цепей – погребальной песне («Уныл, протяжен звон кандалный, / Оковы ржавые поют; / Как стоны погребальной песни» [112, 435]). Обреченные не идут, а плетутся, их путь «горек». Сравнения указывают на симметричность переживания преодоления дороги ини-

<sup>23</sup> В этом контексте возникает вопрос о том, что поэт подразумевал под словом Русь и русское. Судя по всему, Русь не идентифицируется с географическими границами, в которых находится персонаж. Прощаясь с отчизной, говорится о том, что «со всем иная сторона» легла широко – страна простора и неволи. В поэме встречается также «украинская деревня» [112, 440] на фоне противопоставления родной Руси и страны «иной».

циальным обрядам спуска в мир потусторонний (повествователь оказывается в «стране иной» [112, 434; 440], которые совершаются по круговой схеме (туда и обратно) для завершения цикла и полной инициации. В нашем случае круговой путь замещен «линейным» (невозможность возвращения), что в ритуальной традиции характерно для обряда «переселения» покойника. Однако отметим, что у П. Грабовского окончательный ответ не столь однозначен, и автору удается избежать предсказуемого варианта сюжетного решения.

Путевая поэма П. Грабовского строится подобно традиционным образцам этого жанра. В сюжетно-композиционном развитии автор строго придерживается пунктирного принципа движения и статики: смены пространственного продвижения и остановки, привала – ключевых сюжетных звеньев путешествия. Однако реализация переходного состояния безотносительна к этой схеме. Переходность задействует иной ритм: период обострения кризисной ситуации и ослабления, частичного снятия напряжения, проявляющегося в определенном ритуале. Это, как правило, трапеза как обряд единения, омовение как инициальный обряд «передельвания» героя ритуала. В этом же ряду в качестве параллели ритуала приобщения к духовным ценностям можно рассматривать чтение. Прочтение надписей на стенах, оставленных предшественниками, семантизирует взаимосвязь времени и поколений. Чтение, как знак культуры, также символизирует заполнение мира, очерчивает пространство «дома»: всякий раз арестанты читают либо случайные газеты, либо скрижали на стенах – компенсаторах оси дома, вокруг которого собираются люди, повышая ценностный статус барака и создавая структуру «малого мира». Наконец, то, что вписано в центр и отмечено кровью, священо.

На этих стенах кровь алелась...  
Здесь видны скованные руки,  
Цепей железных слышны звуки;  
Под оболочкой нежных слов  
Кипит страдальческая кровь [112, 443].

Ключевые точки путешествия совпадают с тем, что интересует повествователя – это изменение человеческого порядка, воцарение хаоса во всех, даже самых обыкновенных сферах существования. С одной стороны, о еде, о попутчиках и бродяжном торге, о скупых развлечениях и отдыхе арестантов говорится много. Но с другой, это только иллюзия: быт «отсутствует» – «безбытность» (В. Топоров), в пограничной зоне нет места обыкновенно текущим явлениям («Навален в кучу всякий хлам, / К чему порядок бесполезный» [112, 443]).

Символическим пределом переходной ситуации является страстный танец бурятки – церемония, в которую втягивается весь «коллектив» ссыльных, перерастает в «разгульную пляску», всеобщий восторг («Каким восторгом пылким бьются / Скитальцев сумрачных сердца» [112, 449]). Введение в сюжетную структуру этих выразительно ритуализированных сцен сигнализирует о приближении новой фазы. И она наступает. Поэма завершается тем, что в ночной «мгле», в наступившей тишине в одиннадцать часов (то есть между уходящим и наступающим новым днем) герой успокаивается и засыпает. Сон получает двойственное значение. Наиболее очевидное объяснение сна – символизация смерти (персонаж умирает для прошлого и возврат невозможен). М. Эллиаде подчеркивал, что смерть, будучи символом начала духовной жизни, в инициальном обряде лишена окончательности. В контексте осознания и представления дороги как подвига, смысл которой открывается «посвященным», формируется дополнительное значение сна как временной смерти [455]. Именно этот смысл явственно проступает на фоне украинской мифопоэтической традиции, о которой пишет Н. Полищук: «Статус уснувшего странствующего рыцаря является модификацией распространенного в мировом фольклоре мифологического мотива о невидимом уснувшем войске, что в ключе исследуемой мифологемы отвечает периоду “временной смерти” как промежуточной, но необходимой фазе мономифа рождения героя. Легенда об уснувшем странствующем рыцаре, которая легла в основу повести Н. Гоголя “Страшная месть”, существенно отличается на фоне контекстуально

приведенных легенд своей реализованностью, то есть использованием условия состояния сна до поры до времени, до ближайшей потребности, а по ней – освобождения от скверны (в мифологическом варианте). Тем самым окончательно мифологема завершается в акте рождения (лиминальная фаза переходного обряда) героя для освобождения творческих, креативных сил Космоса от целостного поглощения его Хаосом» [319, 192 – 193]. Таким образом, смысл засыпания прочитывается как ожидание пробуждения и, одновременно, как продолжение лиминальной фазы.

Итак, поэма «По Сибири» соотносится с жанром путевой поэмы, но расширяет ее пределы. П. Грабовский художественно переосмысляет и перекодирует значения, традиционно связанные с принудительным путешествием. Задержка героя в переходной лиминальной зоне прочитывается как авторское заявление о несмирении, о нежелании покоряться обстоятельствам. Выходя из сферы «героя», порывая с романтической традицией в эстетической плоскости, повествователь обретает новый статус «человека», несущего огромную силу, преодолевающего искупительный путь.

### РАЗДЕЛ III

## ЖАНРОВАЯ МЕТАФОРИЧНОСТЬ ДНЕВНИКА КАК СТРАТЕГИЯ ОСВОЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ

### 3.1. О чем говорит эндогенное имя «дневник» в поэзии?

К авторским наименованиям, ориентирующих читателя в усложняющемся жанровом пространстве, например «прогулкам», «мгновениям», «бытовым одам» и многим другим, литературоведы часто относятся с доверием, отыскивая особенности нетрадиционной модели. Вместе с тем, встречаются утверждения о том, что все авторские указатели жанра – фикция, поскольку жанровые границы разрушены под влиянием творческого самовыражения. Степень жанровой «атрофии», по мнению исследователей, разделяющих эту мысль, достигает максимума в лирике, что приводит к формированию родового синтетического понятия «лирическое стихотворение». В последнее время тезис о растворении жанров в едином «стихотворении», приобретший едва ли не аксиоматичный статус в литературоведении, подвергается конструктивной критике<sup>24</sup>, что дает повод углубиться в изучение жанровой динамики лирики и предложить определенные уточнения.

Заголовок «дневник» в поэзии второй половине XIX века является авторским указанием, «эндогенным» именем (Ж.-М. Шеффер), с помощью которого лирический текст соотносится с жанром дневника, требуется читательская оглядка на этот внехудожественный жанр. «Эксплицитная» авторская рефлексия, запечатленная наименованием произведений, не только атрибутирует жанровую специфику, но также эффективно воздействует на рецепцию произведения, его истолкование читателем в ракурсе поиска средств реализации полноты внутренних переживаний человека в поэтическом высказывании.

<sup>24</sup> Об этом см. работу В. Тюпы «Генеалогия лирических жанров» [405].

Сравнивая композиционное, метрическое, стилистическое своеобразие поэтических «дневников», приходится констатировать отсутствие явных типических черт. Их выявление требует тщательной исследовательской работы. На уровне формальной организации дневники представлены полярными образованиями: отдельными стихотворениями, близкими к миниатюре («Из дневника» С. Надсона), большими поэтическими формами («Листки из дневника» А. Плещеева), а также циклами, которые могут быть мини-циклами («De profundis (из дневника)» Д. Мережковского), составленными из двух стихотворений, и довольно крупными («Дневник любви и молитвы» Ап. Григорьева), и, наконец, книгами стихов («Дневник. 1911 – 1921» З. Гиппиус, «Из дневника», «Листки из дневника» С. Фруга). Основным признаком поэтического «дневника», связанным с объемом произведения, является склонность к разрастанию формы, что можно объяснить межродовым взаимодействием лирики и эпики, вызванной необходимостью отобразить временное протекание «жизни» субъекта, его динамику. Этот процесс коснулся такого чувствительного к различным смещениям уровня, как строфическая организация, в которой прослеживается не только трансформация схем готовых форм, но и тенденция к их распространению, что свидетельствует о сходном направлении изменений, а значит, можно говорить об эволюции «дневников» к видовому единству. Наряду с указанными процессами высокую частотность в «дневниках» проявляет восьмистишие, что напоминает о родстве «дневника» с элегией.

Помимо сверхжанровых показателей, анализируемый материал характеризуется широтой и разнообразием межродовых и межжанровых взаимодействий. Относительная «чистота» лирического начала отличает лишь некоторые из перечисленных произведений: «De profundis (из дневника)» Д. Мережковского, «Из дневника» С. Надсона, «Из дневника» В. Брюсова. «Дневниковые» произведения в стихах основываются на сложных и многоплановых трансформациях лирических жанров, повышении синтетических тенденций. Прямые отсылки к документальности, эмпирической достоверности не так проявлены, как, скажем, в стихотворных путешествиях, в ко-

торых содержатся указатели на подлинность события – отправной точкой поэтического высказывания в этом жанре.

Отношение «дневника» в стихах к «настоящему» дневнику можно определить как имитацию или стилизацию, в результате которой могут возникнуть параллели между ними. Такой ответ на вопрос о «дневниковости» в поэзии дается исследователями в конце прошлого века: «Назвать книгу стихов лирическим дневником можно только условно, потому что, в отличие от настоящего дневника, лирический дневник – искусственное построение, не придерживающееся буквальной хронологии – непременно условия всякого дневника» [221, 185].

В одном из новейших источников предлагается следующее объяснение природы литературного дневника: «Дневниковая форма – имитация внелитературного дневника <...>. Это придает литературному дневнику <...> особую достоверность и поддерживает иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений героя или рассказчика» [345, 61]. Симптоматично, что исследователь дневниковой литературы О. Егоров, анализируя образ жанра в художественной литературе, утверждает: «Писатели интуитивно постигали существенные элементы дневника и воссоздавали их в своих жанровых имитациях» [141, 239]. Слово «имитация» исследователь повторяет неоднократно, возвращая к своей основной мысли об особой функциональности классических дневников, принципиально невозможной в художественных. С более изящной терминологической вариацией имитации, которая к тому же более явственно показывает ее сущность, мы встречаемся в работе Ю. Орлицкого. Анализируя «Из книги невидимой» А. Добролюбова, автор говорит об инсценированности одного из разделов произведения – «дневника заключенного» – своеобразной жанровой игре.

Иногда среди исследовательских заключений можно встретить категорическое отрицание результативности взаимодействия дневника и лирики. «Дневник по определению – хронологически последовательная запись, и если в этой записи встречаются отступления (к примеру, размышления о прошлом, о будущем), то они только

укрепляют господство принятого правила – самим фактом своей зависимости от основной записи. Повествовательная проза не однажды пользовалась дневниковой формой, и не без успеха: для прозы такая форма органична (лучшее подтверждение тому – лермонтовский “Журнал Печорина”). Но лирика по своей природе дневнику враждебна» [125, 28], – резюмирует И. Гурвич в статье о творчестве Ахматовой. Не приемлет исследователь отнесения лирических книг поэтессы и к романной форме, которая нарушает дневниковые построения сюжетного времени.

Несмелые попытки посмотреть на поэтический дневник как на жанровое образование все же предпринимаются. Например, И. Тарасова в статье «Жанр дневника в поэзии Георгия Иванова» выявляет следующие признаки поэтического дневника: обращение к «понимающему» читателю; функция завещания, автокоммуникация; эксплицированный автор и нулевой адресат; временная упорядоченность фрагментов; обращение к событиям ближайшего прошлого; «топикальность» (термин Т. Радзиевской) (зашифрованность, семантическая свернутость, «неполно-договоренность»). Авторское заглавие ориентирует читателя на эгоцентризм, интимность, искренность, саморефлексивность [377, 374]. Вместе с тем ряд признаков дневника, таких как временная упорядоченность, ретроспективность, спонтанность, по мнению исследователя, затушевываются [377, 374].

Г. Баранова обращается к «дневниковости» в лирике на материале произведения Н. Огарева «Книга любви» («Buch der Liebe»). Исследователь соглашается с мнением И. Фоменко о том, что форма дневника предоставляет право автору отказаться от всяких жанровых рамок [22, 178]. Мы отчасти также поддерживаем это утверждение. Далее Г. Баранова полагает, что дневниковость в произведении Н. Огарева способствует воссозданию сюжета становления, свободной композиции, автопсихологичности и автобиографизма.

Говоря о творческих особенностях Н. Огарева в «дневниковом» контексте, нужно упомянуть еще одну важную черту – способ создания стихотворений, указывающих на специфику поэти-

ческого мышления автора. Такими наблюдениями, сделанными на основе изучения дневников и писем поэта, делится И. Решетилова: «Живя в Англии, Огарев не изменил своей привычке – излагать в стихах события дня, которые пишущие люди обаяно записывают в своих дневниках. Поэтому, как и в прежние годы, многие его стихотворения фактически являются страницами дневника, и исследователи творчества Огарева волей-неволей к ним обращаются» [338, 196]. И. Решетилова подчеркивает тот факт, что Н. Огарев не шлифовал свои стихотворные тексты. Его особая небрежность стиха у современников вызывала ощущение искренности, простоты выражения.

В монографии О. Мирошниковой обстоятельно анализируется и конкретизируется сложный жанр «книга-дневник». Книга-дневник – это моножанровое образование, характеризующееся значением итоговости и поэтапности развития поэтической мысли: «Одна из версий итоговой книги, книга-дневник, реализованная Жемчужниковым, состоит из ряда страниц впечатлений, страниц медитаций. Связь соседних стихотворений обеспечена линейной, хронологической последовательностью не самих ситуаций, но их “записей”. В основе их системности – единство авторской личности, процесс размышления о мире и себе» [267, 40]. Ясно, что наследования жанровых принципов дневника как внелитературной формы в предложенном понятии не прослеживается. Поэтому термин «дневник» в данном случае нужно толковать, что, очевидно, и подразумевается исследователем, в контексте исповедального дискурса как последовательного глубокого раскрытия внутреннего мира лирического субъекта, привлекающего разнообразные жанры.

С позиции циклических процессов размышляет о «дневнике» в поэзии О. Зырянов, который также на материале произведения Н. Огарева «*Buch der Liebe*» выделяет систему формально-содержательных приемов, «определенно отсылающих за границы лирического рода литературы» [161, 375]. Изучая особенности цикла, ученый отмечает: «Составляющие его стихотворения предстают отрывочными дневниковыми записями, получающими свое кон-

кретное биографическое обоснование лишь за рамками собственно лирической структуры» [161, 377]. Представление о жанровых особенностях поэтической «дневниковости» в этой работе опирается на выяснение специфики синтеза лирических и эпических форм, таких как очерк, новелла или роман, которой и обусловлено в произведении Н. Огарева «стремление подвести под концепцию несбыточной любви некое объективное (в данном случае – биографическое) основание» [161, 377]. Возможно, именно поэтому в поле зрения исследователей до сих пор не оказались поэтические «дневники» без четкости и последовательности фабульного начала или воссоздания «романной» ситуации. Это обозначает, что признаки поэтических «дневников» не исчерпываются «овнешненными» ситуациями, конкретно-биографическими описаниями. Можно также добавить, что жанровая парадигма «дневника» в стихах разнообразна и неоднородна, и ее формирование не ограничивается рамками внутрилитературного взаимодействия.

Лирический «дневник» как особый тип художественного высказывания воспринимается и без открытых авторских указаний, что происходит уже позже, в начале XX века, когда «дневниковость» превращается в имплицитное свойство лирического текста. В таком случае исследователями подчеркивается роль творческой установки поэта, приведшей не только к возникновению дневникового «эффекта», но и к установлению особых связей между внехудожественной реальностью и текстом. Так, З. Минц, анализируя «Стихи о Прекрасной даме» А. Блока, цитирует мнение Д. Максимова о «связи лирики начала XX века, и лирики Блока в частности, с “автобиографическим документальным элементом”, что утверждается в качестве характерной и новой черты поэтического искусства эпохи» [266, 126]. З. Минц развивает это положение: «Мысль о СПД (“Стихи о Прекрасной даме” – прим. мое Е.Ю.) как “лирическом дневнике” помогает перейти от отвлеченных споров, “чего больше” в ранней лирике Блока: “мистики” или “реальности”, в план исследования художественного отношения денотативной действительности к лирическому тексту СПД» [266, 127].

Итак, дневниковость проявляется в той творческой системе, в которой все художественные средства направлены на авторскую индивидуальность, передачу процесса авторефлексии. Среди наиболее ярких и известных примеров – творчество З. Гиппиус. «Природа лирического цикла у Гиппиус глубоко индивидуальна. Ее определило “дневниковое” начало творчества <...> лирическое наследие Гиппиус представляет собой единый объемный “метатекст”, “поэтический дневник”, в основе которого лежит установка автора на выявление своего “Я”, полное воплощение своей личности в слове. Убеждение поэтессы в том, что во всяком литературном произведении должна присутствовать “живая душа автора”, личность, предопределило “дневниковое” начало ее лирики. Главным объединяющим стержнем дневника является “Я” лирического героя, который воспринимается как его автор» [254, 7].

Исследователи неоднократно акцентируют внимание, что «Я» в «дневниковых» произведениях превращается в связующее звено между отдельно взятой личностью и общечеловеческими проблемами. Например, к такому заключению приходит автор работы о произведении «Из дневника» В. Ходасевича: «Заглавие “Из дневника” возникло в этом случае для того, чтобы смягчить абсолютизирующий эффект стихотворения, вписать его в некий воображаемый широкий контекст, в котором сформулированная в поэтической речи эмоция встраивается в более богатый набор эмоциональных переживаний. Одновременно заглавие текста заставляет читателя соотносить его содержание исключительно с образом поэта и не придавать ему тотального, проецирующегося на всех значения. В противном случае слова высокого стиля и поэтизмы (купель, мытариться, мечта) воспринимались бы как ироничные» [414, 201].

Таким образом, признание «дневника» в качестве автономной художественной структуры, в которой намечена тенденция к жанрофообразованию, – задача будущего литературоведения, требующая дополнительных исследовательских усилий. Сегодня мы отмечаем заинтересованность этой проблемой и, как результат, изменение ка-

тегоричности в утверждениях о сути таких текстов. Оказалось, что специфика «дневников» в поэзии все же не выяснена окончательно, что они нуждаются в особом подходе. Подводя итог обзору исследовательских визий феномена «дневника» в поэзии, суммируем: «дневниковость» – комплекс свойств поэтического текста, направленный на сообщение субъективных переживаний, углубленных в автобиографический контекст, отображение раздумий автора о творчестве, общественных переменных, о себе; свойства, которые с помощью специфических признаков художественной структуры текста оказывают воздействие на читательское восприятие кодов «интимности», «искренности». В «дневниках» происходит своеобразное исследование внутреннего состояния в предельных точках эмоционального напряжения – разочарования, упадка духа, возрождения, надежды. Осмысление новых психических состояний и попытки их преломления в литературе формируют необходимость выработки тонкости художественного зрения, более сложных инструментов показа внутреннего человека.

### **3.2. Жанровая метафоризация дневника в лирике в контексте становления категории субъективности**

Возрастание частотности использования жанрового наименования «дневник» в стихотворном творчестве второй половины XIX века созвучно историко-литературной ситуации. «Подлинный индивидуальный анализ, индивидуальная трактовка общезначимых нравственных ценностей возникает на рубеже 30-х и 40-х гг., в момент переходный, в период острого кризиса романтического сознания» [102, 42]. В области традиционных форм постепенно вырабатываются новые способы подачи лирического переживания.

Коренные преобразования в духовной жизни эпохи приводят к подвижкам в самоопределении личности, вслед за которым назревает необходимость осмысления возникающих перемен. Проблематика субъекта получает приоритет в эстетике, философии, литера-

турной критике второй половины XIX века<sup>25</sup>. Рубеж столетий современные историки философии (Е. Барабанов [21], И. Гребешев [113], П. Варехнева [71]) характеризуют как переломный этап в развитии идеи персонализма. Персоналистические воззрения отобразились в философском мирозерцании русских мыслителей Н. Бердяева, Г. Федотова, С. Гессена, Вл. Соловьева, С. Франка и Л. Карсавина; в философской психологии и антропологии В. Зеньковского.

Персоналистические идеи открывают новые сферы философского опыта, расширяют пространство художественных методов исследования личности. Главным образом речь идет о нивелиации биполярных оппозиций (внутренний/внешний, частный/общий), через которые раскрывается субъект. Из биполярного принципа проистекает длительная философская традиция, утверждающая разложение единства на субъект и объект во взгляде «со стороны» как единственном пути самопостижения. В романтической культуре эта традиция продолжается в пресловутом «двойничестве», истолкованном «как аллегория расщепленного, отделенного от себя самого сознания, в котором “Я” дается как Другой. Дистанцирование “Я” от себя самого становится у них неустранимым условием рефлексии. Романтики, таким образом, решительно выходят за рамки близкого и действуют в режиме удвоения, симулякров, то есть в режиме дистанцированности» [468, 232].

Особое значение понятию «субъективного» в оценке поэтических сочинений придавал В. Белинский и определял его как наличие в поэзии «внутреннего» элемента. Вместе с тем, перевешива-

---

<sup>25</sup> Понятие «субъект» является более абстрактным вариантом близких к нему лексем «индивид», «личность». Не вдаваясь в их терминологическое разграничение, упомянем содержательную статью Ю. Зарецкого «История субъективности и история автобиографии: важные обновления», в которой выясняются некоторые аспекты семантики понятия «субъект» в контексте становления европейской автобиографической традиции и методологических подходов ее изучения [155]. В нашем случае использование терминологической единицы «субъект» объясняется направлением литературно-критической полемики периода, в рамках которого происходит формирование новых эстетических принципов выражения внутреннего мира человека.

ние внутреннего (субъективного) элемента «в поэтах обыкновенных есть признак ограниченности таланта», приводит «к субъективизму, то есть одностороннему, часто искаженному взгляду на жизнь» [31, 521]. Отсюда острая критика, например, А. Полежаева, поэтические сочинения которого В. Белинский находил слишком субъективными. Взгляды В. Белинского отражают тенденцию периодического учащения случаев негативной оценки «возрастающего потока самовос-создания» [354, 408]<sup>26</sup>.

Литературоведы Е. Бурцева, С. Сапожков также обнаруживают похожие тенденции и устанавливают их причины. В 1870-е гг. понятие «субъективного» «закономерно (если учесть сильное влияние идей Н. Г. Чернышевского) получило явно суженное толкование, то есть как проблема субъективистского» [63, 41]. С. Сапожков проводит параллель между концептом «бессознательного индивидуализма», выдвинутого в критической работе «Декадентство и общественность» З. Гиппиус против исчезновения общности в различных особенных «Я» современной поэзии, и поздненароднической критикой в лице П. Якубовича и Н. Михайловского, протипоставлявших субъективность целостности лирического переживания [347].

И все же к концу столетия в литературной критике намечаются новые веяния, в частности, в теоретических позициях Дм. Мережковского о внутреннем мире художника, готовится и уже воплощается иное понимание принципов самораскрытия автора. Здесь, на наш взгляд, важно сделать уточнение и указать на возможные источники обозначившихся изменений. К синтезу индивидуального и универсального поворачивает неокантианская тенденция, ознаме-

<sup>26</sup> О внутренней логике размышлений, в которых артикулируется необходимость упорядочивания «излишков» субъективности, пишет В. Сквозников применительно к теории субъективности лирического рода, и приходит к заключению: «Последующие в литературоведении попытки ревизии издревле сложившегося статуса лирического субъекта, опираясь на многолетнюю историческую практику, в той или иной мере восходят к желанию ущемить несносно изливающееся “я”» [354, 409], на что нужно смотреть «без удивления и гнева» [354, 409].

новавшая противопоставленность позитивистскому мышлению в русской философии и эстетики периода второй половины XIX века. По мнению исследователей, «для многих русских мыслителей кантовская философия способствовала если не основой собственных философских воззрений, то послужила принципом конструктивного отталкивания от Канта» [3, 59]. В кантовской философии индивидуальное не вступает в противоречие с социальным, напротив, тесно с ним переплетается. «Весь смысл кантовской “революции в образе мышления” находит выражение в той семантической трансформации, в результате которой происходит переход от понятия “субъекта” как “подлежащего” в предметном смысле к понятию “субъекта” как принципа единства и самореферентности сознания, организующего достоверное познание. <...> В кантовском обосновании познания речь идет как раз не о реальностях, а об условиях возможности того, как достоверным образом опознается реальность в опыте. И вследствие радикального изменения взгляда на познание такие условия возможности, к каковым принадлежит и единство познающего субъекта, уже не могут быть рассмотрены как часть этой самой реальности, будь то вещественной или психической, или даже как некая самостоятельная реальность, наряду с миром эмпирических предметов» [204, 47]. Идеи Канта о свободе творчества, творческой личности является одним из источников категории жизнетворчества у символистов.

Как замечает Е. Эткинд, меняясь от одного исторического периода к другому, литература не знает прогресса, но вместе с тем «обнаруживает все большие области “невыразимого” и принуждена изобретать все новые средства для его выражения; она устанавливает все более сложные отношения между людьми, а также мыслью и речью» [458, 365]. Изменение склада системы мышления затрагивает и эстетическую сферу, ее формообразующие структуры. Опосредованность восприятия, условность, литературность высказывания, осознанные как препятствие экспликации внутреннего опыта, индивидуально добытой истины, подлежат реформированию. В такой ситуации открываются перспективы актуализации того, что литературой

отброшено. Проявить ее границы – значит приоткрыть «лицо» автора. Творческие эксперименты с целью расширения средств выразительности субъекта провоцируют расшатывание стиховой упорядоченности и стилистической однородности. Внутрилитературным репрезентантом «искренного», непосредственности, психологической достоверности первоначально выступает своеобразная «поэтика небрежности», эффект импровизации, появляющийся в результате тщательной обработки, отделки произведений. Спонтанность – верх условности, утверждает Р. Барт, толкуя об окаменевшем языке [25, 143]. Но в наш период речь все же идет о другом. Это поиск выхода, избавления от «окаменелых» форм путем преодоления «литературности», нарушения норм, понижения эстетической структурности, что присуще переходным периодам развития литературы.

Подходы и стратегии индивидуализации высказывания, самопрезентации в литературе внутренне неоднородны и порождают множество вариаций. Вокруг произведений, обозначенных как «дневник», они уплотняются, обретают более зримый облик, позволяя очертить тенденцию, в том числе и жанрообразования. Под жанровым обозначением «дневник» объединились и продолжили развитие проблемы и ощущения, возникшие в 1830 – 1840-е гг. в поэзии Ю. Лермонтова, а также поэтов «рефлексивной» школы, участников кружка П. Станкевича (например, В. Краснова и И. Ключникова), петрашевцев. В их произведениях прослеживается преобладание этической проблематики, самоанализа, рефлексии. «Строго последовательная аналитическая мысль оказывается разрушительной; она порождает состояние разочарования, безысходной тоски и отчаяния, парализует волю, убивает всякую способность к действию. Чувство обреченности, скорбь и горечь выливаются в бессильных ламентациях – лирических излияниях, на первый взгляд глубоко интимных, но по существу своему явившихся выражением общественного сознания эпохи» [438, 476]. Неудовлетворенность, скука, невыразительность внутренних устремлений и их воплощения в действительности принуждают к самоанализу, углублению в себя.

Основным источником «дневника» в поэзии является романтическая литературная традиция. В частности, глубокая проработка проблемы несовпадения с самим собой, стремление к примирению прокладывают путь к усилению художественной интроспекции. «Двойственность и двойничество вели не только к нравственно-психологическим, но и к физическим, “пространственным” метаниям» [138, 320]. В «дневниках» часто возникает тема странствия, внутреннего путешествия, повторяется мысль о том, что настало время перемен, они необходимы, и энергия для будущих свершений исходит из внутреннего мира.

Итак, в поэзии второй половины XIX века происходит усиление многих позднеромантических представлений и переживаний, в частности, противопоставления себя социуму, одиночества, актуализация темы социальной замкнутости, разобщенности и внедрение их, прежде всего, в элегические схемы. Образ одинокого человека уже утрачивает смысл избранничества, абсолютности. Однако в рамках позднеромантических представлений становится возможным углубление индивидуализма, ведь универсальность, соборность раннеромантического человека предполагает его антииндивидуалистичность [417, 213]. Ф. Федоров подчеркивает: «Противоречие персонажа, ставшее фактом позднеромантической литературы и проявляющееся в многочисленных формах, есть свидетельство и утверждение универсального раскола человеческой личности <...> Поздний романтизм мыслит контрастами, антитезами...» [417, 274].

Поэтическая картина мира в «дневниках» поляризуется между ложностью, неискренностью общества и полнотой истинного чувства. Осознание их непримиримости, несовершенства духовной атмосферы усугубляется погружением субъекта в эмоционально напряженное переживание. Приданию самоощущению особой выразительности не исчерпывается освоением опыта жанра дневника и в значительной степени поддерживается усилением межродового взаимодействия, в частности романизацией лирики. Увидеть себя «чужими» глазами, но уже не с позиции отстраненного наблюдателя, который превращает внутренний мир в молчаливый объект, высту-

пает движущей силой развития поэтического дневника как особого способа поэтического высказывания, формирующего подвижный образ внутреннего становления.

Неслучайно обсуждение корреляции дневника и романа возникает в работах, связанных с изучением дневниковости в поэзии. Например, о тяготении к роману говорится в монографии О. Зырянова касательно произведения Н. Огарева «Buch der Liebe», в котором, по мнению исследователя, влияние метажанра только зарождается, но хорошо различимо на фоне доминирующей дневниковой жанровой направленности. В центр художественной структуры произведений А. Майкова («Из дневника»), А. Плещеева («Листок из дневника»), Ап. Григорьева («Дневник любви и молитвы»), Л. Мея («Октавы») выдвигается диалог лирической героини и героя. Через диалогичность художественно выстраивается образ мироощущения субъекта.

Становление в романтизме обозначает духовное совершенствование. «Восхождение к светлой цели» [251, 163] – так оценивает взаимоотношения лирический герой А. Майкова в небольшом цикле «Из дневника». Открывает перспективу новой жизни встреча с героиней в «Дневнике любви и молитвы» Ап. Григорьева. Ключевую роль в этих произведениях, как и других со схожим заголовком, играет метафора пути, жизненной дороги, в которую отправляется лирический субъект:

Тоской стремлюсь куда-нибудь –

Куда-нибудь ведет мой путь...

Цель жизни, может быть, найду я [119, 84]

Итак, кризис самовосприятия личности выступает основой сюжета поэтических «дневников». Их сюжет запечатлевает момент личностного выбора. Каждый аспект жизни лирического субъекта раскрывается постепенно, через усложнение взаимосвязи с внешним миром, соотнесение с непреложными ценностями бытия, истинность которых непредзадана, ее предстоит подтвердить или опровергнуть. Особенность сюжета анализируемых произведений состоит в том, что кризис мировоззрения, сопротивление внезапно осознанной «ложности» личностного существования, внутренней

конфликтности, осуществляется не в большом героическом поступке, выдающемся подвиге, а в ситуации обыкновенной. Под влиянием логики дневника процесс внутренних превращений носит не радикальный, взрывной, а постепенный характер. В результате утрачивается острота конфликта, но, в то же время, появляется простор для изобретения приемов более тонкого и точного исследования внутреннего мира человека.

Сплав «обыкновенной» наблюдательности дневника и романтической интроспекции выдвигает традиционную раздвоенность в качестве специфической оптики, через которую воспринимается внешний мир. Раздвоение – уникальное психологическое состояние, из которого происходят важнейшие особенности содержательной структуры поэтического «дневника». В одних случаях двойственность проявлена в одновременном, напряженно противоречивом отношении к действительности, как у А. Майкова («Отрывки из дневника в Риме»), Н. Огарева («Buch der liebe (Отрывки из автобиографии)»).

Во мне сражаются, меня гнетут жестоко

Порывы юности и опыта уроки.

Любя, уверен я, что скоро разлюблю;

Порой притворствуя, сам клятвою шалю...

Порой бешусь, зачем я разуму не внял,

Порой бешусь, зачем я чувство удержал... [251, 295]

В иных – она показана в качестве постепенного смещения, превращения одного чувства в свою противоположность. Примером такого смыслового развития является прием «силокоммуникации» – разговора с самим собой, в процессе которого и происходит узнавание другого «я», обнажается взаимопереходность его внутренних состояний. Чувство рассматривается под увеличительным стеклом. Каждое изменение принимает на какое-то время статус смыслоопределяющего, но не удерживается и сменяется снова. В большинстве анализируемых произведений выход к новым личностным горизонтам отмечается как специфическая черта содержательности. Ощущение духовного тупика – исходная ситуация, ставшая результатом уступки чему-то чужому, предшествует внутреннему поиску и пере-

ходу. Так, внутренние борения в цикле Н. Огарева завершаются жиз-  
неутверждающим восклицанием:

Учусь! Учусь! И жажда знаний мучит!  
Я истины хочу и не боюсь...  
Я часто ныне чувствую в себе,  
Что становлюсь я духом чище, крепче;  
Ясней смотрю на вещи, и мой взгляд  
Широко мир безгранный обнимает [293, 224].

Заключительный, можно сказать, одушевленный аккорд «Днев-  
ника» З. Гиппиус запечатлевает открытие новых сил, обнаруженных  
через познание смерти, бед и разочарований:

Ничто не сбывается.  
А я верю.  
Везде разрушение.  
А я надеюсь.  
Все обманывают,  
А я люблю [103, 220].

Наивысшее эмоциональное напряжение сопровождается психо-  
логизацией ситуации сдвоения («и/и», «ни/ни»), спутанности, неяс-  
ности, не понимания себя:

Люблю и не люблю встречать твой образ милый  
[217, 33] (Н. Кукольник «Записки влюбленного»)  
И нет любви, ничтожно знание,  
И веры нет – и скучно вновь  
[293, 220] (Н. Огарев «Buch der liebe  
(Отрывки из автобиографии)»),  
И нет в моей душе ни дерзости, ни веры  
[55, 103] (В. Брюсов «Из дневника»)  
И стало скучно мне... Ленивою душой  
Ни мысль единая, ни чувство не владели  
[119, 80] (Ап. Григорьев «Дневник любви и молитвы»)  
Ни мук, ни наслажденья нет...  
В душе – бесцельный жизни след  
[260, 529] (Д. Мережковский «De profundis (Из дневника)»)

В конце столетия мы наблюдаем очередной сдвиг в поэтике «дневника». В раскрытии внутреннего человека происходит пересмотр и устранение «взгляда со стороны» как ключевого метода самоанализа, художественной аналитики. «Другой» участвует в жизни, вовлечен в конфликт, часто становясь его причиной, как, например, в стихотворении С. Надсона «Из дневника» (1882) или «De profundis (Из дневника)» Д. Мережковского. Переходность и динамика – отличительный признак представлений в цикле «Из дневника» В. Брюсова. Почти в каждом стихотворении возникает особая таинственная атмосфера, переливы ощущений и переживаний, воплощение переменчивости и неустойчивости. Ощущение «жизни» – то, что и сблизило цикл с дневником, и развело с ним. Счастье сменяется скукой, виденья – обманами, прошлое – настоящим. Цельность «жизни», ее сложность и состоит из таких превращений:

Жизнь – как отблеск на волне,  
Нет волненья в глубине.  
И в тиши, всегда бесстрастной,  
Тайне мира сопричастной,  
Властны в смене отражений  
Духи, демоны и тени [55, 216]

Внутренняя целостность, поисками и анализом которой поглощен человек в поэтических «дневниках», восстанавливается через избавление от чувства безысходности, охватывающего субъекта.

Эволюционное формирование художественных форм, связанных с психологизацией лирического высказывания, совершается с помощью метафоры внехудожественного жанра «дневник», детерминированной «форсированным вызреванием персоналистического способа мышления» [165, 111]. Метафоризации как способу жанрового реформирования в исследовательской литературе уделяется внимания крайне мало. Если «модификация предполагает сохранение ведущих жанровых признаков при трансформации второстепенных», то метафоризация осуществляется с помощью переноса отдельных, не обязательно господствующих признаков конкретного жанра на тексты, которые “внешне” не соответствуют традиционному пред-

ставлению о нем» [80, 76]. Процесс метафоризации не имеет строго очерченных границ и осуществляется по принципу сходства <...> О закономерности можно говорить, очевидно, в том случае, когда тот или иной жанр напоминает о себе в творчестве разных авторов, в разные литературные периоды» [80, 76 – 77]. Соглашаясь с выводами исследователя о жанровой метафоризации, подчеркнем, что случаи такой закономерности весьма редки (Н. Володина рассматривает примеры метафоры в исторической проекции, анализируя жанр жития в прозе XIX века), и нам удалось обнаружить один из подобных процессов, в котором аналогия возникает через сопряжение не исторически дистанцированных жанров (новый/архаичный), а пограничных в системе литературы (художественный/нехудожественный).

То, каким образом метафора может не только выражать авторскую стратегию, но и участвовать в ее организации, в том числе на жанровом уровне, показал Б. Иванюк в монографии «Метафора и литературное произведение» (1998). В частности, литературовед утверждает, что совмещение двух функций «характерно для собственно субъективных, или “частных” жанров, которые становятся показательными для постклассической литературной эпохи и которые в предшествующей жанровой системе занимали второстепенные места (дружеское послание, стихотворное письмо и прочие). Поскольку подобные жанры не отличались особой нормативностью и предполагали достаточно свободное композиционно-речевое исполнение жанрового задания, используемые в них стилистические фигуры, насыщенные несомненной авторской модальностью, по сути осуществляют попутно и жанровую целостность произведения» [165, 102].

Итак, общими признаками, сближающими поэтические «дневники», является особый подход к раскрытию процесса духовного поиска и нравственного обновления человека, расширение способов самопрезентирования в литературе. В его реализации поэты избегают внедрения в структуру текста эмпирической реальности, привязки к фактам объективной внешней стороны жизни. Поэтический дневник не содержит также признаков «поэтики черновика», отличительного и узнаваемого свойства дневниковой литературы. Изучив исследо-

вательский материал о жанровой специфике дневника (Н. Банк [20], А. Бочаров [49], К. Вьолле, Е. Гречаная [88], О. Егоров [140], Е. Местергази [261], М. Михеев [272], С. Рудзиевская [343], С. Савинков [345]), мы полагаем, что к таковым относятся в первую очередь особенности организации времени (длящееся настоящее) и субъектная структура.

Вместе с тем формирование новой коммуникативной установки и связанного с ней ряда приемов организации художественного материала (размещение конкретных пространственно-временных координат и адресаций, особой субъектной структуры) – это тот механизм, что стимулирует появление новых способов передачи внутренних изменений в человеке.

#### *Специфика субъектной структуры*

Прослеживая динамику форм проявления индивидуальности в нелитературных дневниках, Е. Гречаная показывает, что безличность хроники сохраняется недолго. Представление «Я» через внешние события, референтность и исповедальность постепенно сближают обыденный дневник и художественную литературу [88, 321]. Большинство исследователей этого жанра констатируют, что «Я»-форма является одним из доминантных его признаков, по-разному воплощающийся в вариантах дневника. С. Рудзиевская пишет: «Всеведение автора невозможно в дневнике по определению: жизнь – открытое, разомкнутое пространство, и писатель в собственном дневнике неминуемо превращается в участника событий и нередко сбивается на интонацию рассказчика» [343, 16]. Исследователь делает акцент на тенденции своеобразного «дрейфа» жанра в сторону литературности и постепенной трансформации роли автора.

Дополнительным, но не менее важным критерием, способствующим определению значения роли автора и его воплощений, является достоверность. С. Рудзиевская отмечает, что выбор формы повествования связан с проблемой искренности [243, 16]. Нехудожественная искренность – элемент вида литературы, который связан с ощущением подлинности происходящего. С усилением достоверности,

например в автобиографической прозе, связан прием автоинтертекстуальности, выраженный в частности в обращении к дневникам и возникновении диалога между различными ипостасями «Я». Дистанцирование от самого себя – маркер границы между дневником и формой дневника. «По сравнению с «чистым» дневником, в дневниковой книге авторское «Я», наряду с подлинностью и реальностью, становится художественным образом» [20, 24], – пишет Н. Банк, и заключает, что в таком типе произведений прочерчивается путь личности, ее эволюция. В художественной прозе дневниковые записи получают статус структурного элемента, актуализирующего подлинность излагаемых событий, благодаря «презумции автобиографизма», заданной в 1-й форме повествования.

Соотношение автора и лирического субъекта в свете дифференциации субъектной структуры в концепциях Б. Кормана, С. Бройтмана, характеризуется различной степенью близости. Во внеличных формах выражения сознания, так называемом «голосе», «создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения субъекта речи и изображения не автора и героя, а сам автор растворяется в своем сознании» [54, 530]. Субъектная форма лирического героя приближается к автору биографическому, является образом, «намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта» [203, 14]. По-видимому, в поэтических дневниках предпочтение должно отдаваться формам, приближающим к авторскому «Я».

«Я»-форма в нехудожественной форме дневника представляет собой маркированный элемент, создающий эффект достоверности. «Я» в лирическом стихотворении, подразумевающим какую-то особую искренность, нуждается в смысловом и формальном приращении. Изменчивость состояний и переживаний, сложность взаимодействия внутреннего человека и окружающей действительности, понимание своей уникальности, внутренней раздвоенности усложняют образ субъекта и формы его художественной демонстрации. Традиционная позиция «Я» – автопсихологического субъекта, например, в циклах и стихотворениях Н. Огарева, Ап. Григорьева, Л. Мея, где через образ лирического героя просвечивает фигура самого автора. Посвящения,

датировки, уточнения обстоятельств написания, как в самом тексте, так и в затекстных элементах, усиливают ощущение биографической подоплеку сюжетного развития стихотворного цикла.

Лирический субъект произведений Н. Огарева и Ап. Григорьева может быть представлен и как «голос», внеположенно повествующий об определенной жизненной ситуации, описывающий внешнюю обстановку и, таким образом, формирующий читательское ощущение «реалистичности» зарисовок. Наряду с активной позицией «Я», усиленной различными поэтическими средствами (анафорическими повторами, грамматическими параллелизмами), наблюдается приглушение внутреннего взгляда на происходящее. Перенос акцента в плоскость внешней точки зрения, которая сопровождается внедрением повествовательных элементов, межжанровыми корреляциями, происходит параллельно переходу «Я» в план рассказчика. Например, стихотворение А. Плещеева «Листок из дневника» обладает признаками лирической новеллы. Особое значение в этом произведении приобретают конкретные действия и психологические нюансы. Исследователь проблемы генезиса новеллистических форм в лирике очень точно определил особенности воплощения лирического «Я» поэта в лирических новеллах, которое «выражено не прямо, в традиционных формах лирического излияния, но как бы растворено в самой повествовательной обстановке, в специфическом взгляде “наблюдателя” на бытовое окружение» [161, 322].

Циклы Л. Мея («Октавы»), А. Майкова («Из дневника») отличаются большей конкретикой переживания, продуманным событийным контекстом, что приводит к изменению и функции лирического субъекта, приобретающего черты персонажа. Нужно отметить, что косвенные формы в субъектной структуре поэтических «дневников» встречаются довольно часто.

«Дневниковый» принцип подачи ситуации фиксирует тончайшие нюансы переживания, позволяя повторяющемуся, например, мотиву сомнения или восхищения объектом любви приобретать новые звучания, оттеняя и конкретизируя образ лирического субъекта. Само-

наблюдение здесь развернуто как процесс, сопутствующий истории чувства. Так у Н. Огарева внутренняя разобщенность осмысливается аналитично, осознается как исходная точка сомнений и страданий:

Я вижу ход судьбы бесстрастной, ровной,

Причины, следствия – все вижу я,

Как будто человек другой в меня

Взошел и судит безучастно, хладнокровно [292, 204]

Дистанцированность между «Я» и «Я»-другим, «всматривание в себя-другого» подчеркнута объективацией второго «Я», превратившегося в «Он»-осуждающее, как у С. Надсона, или «Он»-искушающее, как у Д. Мережковского:

А демон мой, демон тоски и сомненья,

Не спал... Он шептал мне: «Ты помнишь о том,

Как гордо давал ты обет отреченья...

Стыдись, эти жгучие слезы любви –

Трусливой измены позорные слезы...» [281, 136];

Бегу ли вновь к Твоей любви, –

Он искушает, горд и злобен:

«Дерзай, познанья плод сорви,

Ты будешь силой мне подобен» [260, 529].

Форма «ты», соотносимая с заявленным в начале произведений Д. Мережковского, С. Надсона образом «я», выстраивает взаимодополняющие позиции в самораскрытии лирического субъекта, в результате чего в фокусе внимания оказываются скрытые интенции, высказанные не прямо, а косвенно, что усиливает ощущение доверия к ним.

Отмечается еще одна тенденция использования формы «ты» в поэтическом дневнике, которая призвана обозначить обращение к аудитории и отличается освещением общественной проблематики, инвективностью, полемической и дидактической смысловой направленностью произведений. Она присуща смежной с «дневником» метафорической разновидности – запискам, и наблюдается, например, в цикле А. Михайлова «Листки из записной книжки». Так неместоименные формы выражения субъекта в цикле А. Михайлова долж-

ны подчеркнуть незыблемость внушаемых автором истин и вместе с тем показать, что эти законы только транслируются им, что они выше субъективного к ним отношения:

Бейся с жизнью до самой могилы  
Или гибни безмолвным рабом [271, 51].

В этом ракурсе также обращает внимание субъектная позиция «я – мы», которая обусловлена стремлением подчеркнуть общность, единение:

Но знаю я, что день всеильный  
Одержит верх над царством тьмы,  
И только то даст плод обильный,  
Что проповедовали мы [271, 53].

К концу XIX века, когда поэтический дневник выходит на новый уровень, ощутимо меняется характер субъектной организации. Где четко обозначался лирический герой и четко структурировались носители сознания и речи, там возникли сложные, неоднородные превращения лирического субъекта. Эта тенденция прослеживается в цикле «Дневник. 1911 – 1921» З. Гиппиус, в котором достигается легкость субъектных перемещений, способствующих слиянию в едином смысловом потоке единичного, субъективного, интимного и общего, актуального, исторического. Думается, что в цикле поэтессы своеобразным является не ролевой субъект, присущий и другим произведениям З. Гиппиус, а переходы от прямых форм высказывания лирического «Я» к безличным и инклюзивным конструкциям, особенно в контексте установки на дневниковость. Вызывает интерес своей как бы «неуместностью» субъектная система обращений в «Дневнике». Разворачивание направленности сознания субъекта к чуждому и враждебному внешнему миру, обвинительным интонациям, «громкому» слову противоречит духу поэтического дневника с его сосредоточенностью на внутреннем мире, доверительностью. И если в первой части цикла преобладает форма «ты», знаменующая обращенность к близкому, родственному, то в последних частях на первый план выходит «вы» – непонятные и непринятые. В первой части произведения местоимение «вы» избегается. Например, в сти-

хотворении «Берегитесь» совершается переход от косвенной формы выражения лирического сознания «ты» к субъектной форме «голова», отражающей авторскую точку зрения: «Живые, бойтесь земных разлук!» [103, 173]. Как видим, обращение, грамматически подразумевающее «вы», облачается в субстантивированное «живые», указывая на характер отношения автора. Следует отметить, что в «Дневнике» близость к автору оформляется, как и в этом стихотворении, безличными конструкциями:

А если весь мир лежит во зле –  
 То надо мир спасти [103, 162],  
 Как в эти дни невероятные  
 Позорно – жить [103, 196],  
 Взгляните! – живые мертвее мертвых [103, 199].

Показательным является и стихотворение «Неизвестная», в котором «вы» осмысливается лирическим субъектом в ключе «чужого»:

Что мне делать со смертью – не знаю.  
 А вы, другие, – знаете? знаете? [103, 183].

«Вы» у З. Гиппиус имеет устойчивую семантику «все», «никто». Ее антиподом становится инклюзивное «мы», имеющее значение духовной близости и противопоставленности «другим» («Сейчас», «14 декабря 18 г.», «Знайте»), и расширительное – о «каждом», о «человеке» («Не о том (отважавшим)», «Белое», «14 декабря 17 года»).

Субъектная структура поэтических дневников удивительно многообразна. Здесь развиты формы лирического героя, лирического «Я», повествователя, приобретают полисемантическую форму обращения, демонстрируя сложность и динамичность общения человека с миром. Ослабление грамматической формы «Я» в процессе развития субъектной структуры поэтического дневника еще не означает отказ от субъективизма. Напротив, динамика субъектной сферы поэтических текстов направлена на усовершенствование механизма поэтического дневника выражать широко и объемно настроения и переживания личности, фиксировать малейшие нюансы движения души на фоне ее отношения с «другим», процессов отделения от «общего», «родового».

*Поэтика датировки*

Особенности переживания и воплощения времени позволяют прочертить границу между лирическими стихами и эпистолярным/дневниковым жанром. Для лирики характерна «формально несдвигаемая, фиксированная точка зрения», которая «проявляет постепенное стремление каждый раз после изображения тех или иных фактов вернуться к «себе», то есть к «теперь» и «здесь», к своему собственному «я», к однажды намеченной им для данного стихотворения точки отсчета» [351, 9]. В то время как в дневнике «повествующее «я» не стоит на месте, а как бы движется рядом с развивающимися во времени событиями, чего нет совсем в лирике» [351, 9]. Специфика поэтического дневника проявляется в особенной временной организации, в которой напряженно взаимодействуют лирически усиленная сиюминутность, мгновенность переживания и его становление. В модели временного самоопределения субъекта не менее существенную роль играет и аспект прошлого, воспоминания.

Стратегии художественного выражения «личностного» переживания времени разнообразны. Так, М. Гаспаров показывает в поэзии М. Цветаевой переход от регулярной фиксации впечатлений и вещей, поэтизации быта, то есть прямой соотнесенности со способами освоения материала жанром дневника, к углублению и обобщению образа в зрелом творчестве, что вызвало и перемены в структуре художественного времени. Описывая эти изменения, ученый пишет: «День лирического дня сжимается до момента, впечатление – до образа, мысль – до символа, и этот центральный образ начинает развертываться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться» [94, 142]. «Сворачивание» времени не означает его редукцию, и в этом убеждает опыт анализа поэтических дневников. Это скорее «остановка настоящего», вызванная особым его ощущением.

Важнейшим элементом поэтического дневника, влияющим в том числе и на художественное моделирование времени, является датировка. Присутствие конкретной даты в дневнике поэтическом и классическом явно разнятся по своим функциям и роли. Тесная связь с актуальностью, выраженная в передаче событийной и хронологической кон-

кретики, требует сохранения первичных функций датировки – признака важного и отличительного для бытового дневника. В разновидности дневника в стихах, записной книжке, используется порядковая нумерация составляющих («Заметки» А. Жемчужников, «Листки из записной книги» А. Михайлов), иногда встречаемая также и в поэтическом дневнике («De profundis» (Из дневника)» Д. Мережковского). «Дневник молитвы и любви» Ап. Григорьева, «Из дневника» В. Брюсова, «Дневник» З. Гиппиус представляют собой смешанный тип обозначений, совмещающая название отрывка или нумерацию с датировкой.

Американский исследователь Р. Вроон в статье «Еще раз о лирическом цикле» отмечал влияние способов оформления датировки на восприятие единства цикла. Раздельные целостности подчеркиваются большими временными промежутками между частями, присутствие заглавия – дополнительный знак цельности [84, 32]. Эта закономерность хорошо известна внимательному читателю. Важно, что датировка отнесена к внешним приметам характера цикличности и, по мнению ученого, не имеет решающего значения. В ряде случаев это действительно так, но вот поэтические дневники часто становятся исключением.

Зародившийся в период романтизма принцип хронологической последовательности для большей иллюзии автобиографизма заключался в последовательной фиксации даты создания произведения после текста. В поэтических дневниках дата изменяет функции: она обращена не столько к процессу завершения творческого акта, сколько к жизненному плану, запечатленному в стихотворении. В результате дата перемещается в название текста, сигнализируя об усилении своего значения. В качестве заголовка дата фигурирует в произведениях М. Лермонтова, встречается в цикле З. Гиппиус, размывая пределы дня воспоминаниями, крепко связанными не только с «настоящим» лирического субъекта, но и авторской действительностью.

Появление датировки в конце произведения с рядом структурно-смысловых признаков (обращениями, намеками на известные адресату события, прерывистость поэтического высказывания) также сообщает произведению эффект «дневниковости», как, например, в сочинениях Л. Мея «Ты печальна», «Забутые ямбы».

Заголовочно-финальный комплекс выполняет в поэтическом дневнике не только структурирующую роль, он вносит существенный штрих в завершение цикла. Специфика сопряженности названия и датировки с художественным временем произведения убеждает в их способности создавать дополнительные смысловые акценты в содержании текста и его композиции. По сути, датировка из технического инструмента записывания события и его времени «классического» дневника в поэтическом произведении превращается в элемент по своим функциям и выразительным возможностям гораздо более разнообразный.

В циклах с линейной датировкой связь с конкретным объективным основанием сильнее, ожидается, что автором скорее предложится модель нарративного развития событий. Эти ситуации часто будут иметь оттенок законченности в событийном смысле. Дискретная датировка, наоборот, подсказывает, что лирическая ситуация зарождается и переживается в настоящий момент. «Дневники», выстроенные с ориентацией и существенным влиянием новеллы, не придерживаются четкой датировки. Например, в стихотворении А. Плещеева «Листок из дневника» ощущение времени усилено и акцентировано графическим оформлением стихотворения: отделенность первого и последнего четырех стихов – сильных позиций текста, определяющих наиболее важный и напряженный момент переживаний в условно настоящем времени. Вне контекста соотнесения временных пластов утрачивается образно-эмоциональная связь между ними.

Активность системы дневниковых выразительных средств в сочетании с особенностями лирического переживания, стирающего границу между прошлым и настоящим, влияет на формирование композиционной организации поэтических дневников, основанной на взаимодействии внутренней и внешней схем развития сюжета. В классическом дневнике также наблюдается тесная взаимосвязь между характером датировки и композицией произведения. О. Егоров выделяет непрерывную и дискретную композицию. Первая отличается более четкой каузальной зависимостью записей, стабильностью организационной структуры, «констатирующей тождество

сферы бытия и сферы сознания» [141, 214]. Дискретная композиция характеризуется «двойным» отображением – внешним и внутренним, поэтому ее существенным свойством является нерегулярность и немотивированность «объективными законами социального мира» [141, 217].

В этом жанре встречаются противоречивые тенденции: с одной стороны, хронологическая последовательность и эпизодичность, отрывочность событий, с другой – зависимость материала от сквозной линии развития чувства, очищающей внешний мир от случайностей. Нужно отметить определенную открытость поэтических дневников, разомкнутость временного плана, намекающую на продолжение биографического времени лирического субъекта. Замечание Т. Сильман о том, что в лирическом произведении «сюжет разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» [351, 9], актуально для поэтического дневника. Дополнительным аргументом в пользу сказанного является характер взаимодействия датировки с внешней линией развития сюжета.

### **3.3. Версии «дневника» в поэтических циклах Н. Кукольника («Из записок влюбленного») и В. Печерина («Поэтические фантазии»): к вопросу о жанровой «неудаче»**

Определения «неудачная», «плохая» поэзия еще совсем недавно могли показаться наивными. Их оценочность, субъективность смущала опытного литературоведа, которому известны «шутки» истории, обращающей признание в забвение. Несмотря на ряд авторитетных работ, понятия эти научно неотрефлексированы. В решении многих вопросов приходится двигаться на ощупь. Так, с семантической точки зрения, понятие «плохое» творчество кажется шире «неудачи», предполагает перспективу и переменность: казалось «пло-

хим» – оказалось «хорошим» и наоборот. В понятии «неудача» на первый план выдвигаются особенности коммуникации с читателем. «Творческая неудача» – феномен и существующий, и в то же время противоречивый, поскольку творчество не бывает абсолютно неудачей...» [418, 8], – настаивают авторы книги о литературной неудаче, и мы разделяем это мнение. «Неудача с позиции автора, в оценке читателя и историко-диахронической перспективы» [418, 48] – различные перспективы рассмотрения литературной неудачи, подчеркивающие нестабильность репутации и признания в литературном пространстве.

В качестве рецептивного фактора определение «плохая поэзия» всегда действует безотказно: банальные, плохо (или слишком хорошо) скроенные, надуманные стихи ощущались и ощущаются мгновенно, как фальшивая нота. Патетика, дидактизм, риторичность – извечные антонимы «хорошей» поэзии. И все же в поэзии, понимаемой не как техника версификации, но как духовное состояние и видение мира, решение поставленной задачи – определение и анализ «плохой» и (или) «неудачной» – многократно усложняется. «Искусственность» и «искренность», «эстетичность» и «этичность», «субъективность» и «объективность» – вращаясь между этими полюсами, поэтическое искусство обретает свои свойства. В неудачной реализации поэтического замысла просматривается диалектичность поэтического мира. Если имена литературных «неудачников» благодаря критике теории ценности в литературе попадают в поле зрения исследователей, то слабые, творчески незрелые тексты все же редко выбираются в качестве объекта исследования.

Невзирая на неудобства использования понятия «плохая поэзия» в качестве исследовательского инструмента, его широту и размытые семантические контуры, оно уверенно входит в научный оборот. Важный нюанс в понимание «плохой» и «хорошей» поэзии вносит Ю. Лотман. С точки зрения структурно-семиотического подхода, «хорошая» поэзия и новаторство – «это не всегда изобретение нового. Новаторство – значимое отношение к традиции, одновременно восстановление памяти о ней и несовпадение с ней» [238, 130].

В намеченном ракурсе наиболее освещаемым является аспект поэтического «языка», вернее, «перепроизводства» в этой сфере. Но и здесь намечается имплицитный импульс к движению. Так, плохая поэзия или «плохопись» (А. Жолковский) понимается как небрежный стиль, важный эстетический процесс. «Плохое письмо как показатель новой информации литературы, как проявитель нового направления или метода, новой авторской стратегии – известное явление в литературной эволюции <...>» [418, 328]. Исследователи предпринимают попытку обобщить стилевые маркеры художественной неудачи: стилистическая неровность частей одного произведения, высокопарность, вычурность, клише, акцентированное морализаторство, ходульность сюжетных линий, перегруженность сюжетных и идейных коллизий [418, 65]. Каждый из отмеченных признаков может быть отнесен как к продуктивным, так и к ущербным факторам. Именно поэтому Ю. Тынянов обращал внимание на то, что «точка зрения современника» может стать правильной исторической перспективой рассмотрения подобных явлений. Критерий вкуса, социокультурные условия здесь играют колоссальную роль. Коммуникативная несостыковка – основная причина творческой неудачи, по мнению ученого. В работе Ю. Тынянова «О литературной эволюции» намечены также пути выявления «неудачи»: «У нас есть слово “установка”. Она означает примерно “творческое намерение автора” <...> Орудия специфическим материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. <...> Конструктивная функция, соотношение элементов внутри произведения обращает “авторское намерение” в фермент, но не более. “Творческая свобода” оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место “творческой необходимости”» [398, 278]. Намерение и результат – соотношение этих двух аспектов позволяет выносить суждения о том, что автор хотел донести и как получилось. Так, Нестор Кукольник в цикле «Из записок влюбленного» ретранслирует жанровые схемы, образные штампы, часто механически, что вовсе не исключает стремления к обновлению. Но в самой двойственности между художественным намерением и решением, в стилевом изломе

зародилась и залегла «фальш», сбой поэтической интонации, негативно влияющие на эстетическое впечатление.

Образ Н. Кукольника-литератора и его деятельности сегодня вызывает скорее негативные ассоциации. Общее впечатление о поэте формируют резкие оценки современников, отрицательные критические отзывы (к примеру, ироническое обсуждение плодовитости Н. Кукольника как признака посредственности в статье В. Белинского «Альф и Альдона. Исторический роман в четырех томах. Сочинение Н. Кукольника»); едкие эпиграммы (например, авторства Н. Щербины «Кукольнику» (1859); неудачи Кукольника в общении с современниками (характер его общения с А. Пушкиным, Н. Гоголем освещается в статьях А. Николаенко [288; 289]). Не лучшим образом отразились на репутации поэта и писателя «скандальные» истории с подделкой «Дневника». «Гений Смирдинского периода», «трубадур самодержавия», представитель «ложновеличавой школы» – таких, без преувеличения сказать, унижительных «ярлыков» редко кто удостоивался в русской литературе.

Лирика Нестора Кукольника по сей день пребывает в забвении. Постепенно заполняя образовавшиеся лакуны в литературном процессе XIX века, исследователи традиционно обращаются к более ярким и выразительным сторонам творчества забытых авторов. У Н. Кукольника это – драматические произведения и проза. В отличие от драм, пользующихся успехом у зрителя, поэзия Н. Кукольника осталась незамеченной. Н. Кукольник – типичный поэт-эпигон. Так, Л. Гинзбург упоминает о Н. Кукольнике исключительно в контексте «бенедиктовской» «традиции». Долгое отсутствие переизданий, исследовательского интереса в течение XX века – конечно, бесспорные свидетельства того, что поэтическое творчество Н. Кукольника неудачно.

Лирика Владимира Печерина также забыта. Между тем, В. Печерин сегодня вызывает читательский и исследовательский интерес как мыслитель, создатель оригинальных образцов мемуарной литературы. Однако его также преследует репутация второстепенного поэта, создающего эпигонские стихи. Так, Л. Гинзбург пишет о В. Печерине в том же духе, что и о Н. Кукольнике: «Ученый, мысля-

щий романтик, он тем не менее в 30-х годах пишет столь “бenedиктовские” стихи, что М. Гершензон в своей биографии Печерина не усомнился напечатать в качестве печеринского стихотворение Бенедиктова “Черные очи”» [101, 118].

Касательно объекта исследования, взятого в сравнительной перспективе, возникает вопрос: не логичней ли соотносить «фантазии» Владимира Печерина с «фантазиями» Нестора Кукольника (например «Из драматической фантазии «Джулио Мости», «Из драматической фантазии «Иоанн Антон Лейзевиц»), которые приводятся в изданиях стихотворений поэта? Оказалось, нет. Реализация жанрового указателя «фантазия» у Н. Кукольника, как и у В. Печерина, не вписывается в традиционный контекст романтической фантазии с ее музыкальными аллюзиями. Кроме того, «Фантазии» Н. Кукольника являются частью драматических произведений в стихах, чем объясняется фрагментарность циклов. Драматические поэмы создавались и В. Печериным, например «От-rougti, или чего хочешь, того и просишь (Для февральского праздника 1834)». Однако же в своих «фантазиях» поэт шагнет в совершенно другую сторону.

Создание «Из записок влюбленного» Н. Кукольника и «Поэтических фантазий» В. Печерина разделяют несколько лет. Цикл Н. Кукольника написан в 1837 г., четырьмя годами ранее – произведение В. Печерина. Но по характеру и особенностям поэтики, художественной организации цикла, образа переживания человека складывается впечатление, что принадлежат эти тексты различным эпохам. Разнится главное – принцип показа внутренних состояний. У Н. Кукольника они поданы в «готовом» виде: чувства героя уже поняты и названы. За ними стоит долгая традиция романтической литературы. У В. Печерина чувство передается косвенным образом, идет поиск средств передачи незавершенности, неотрефлексированности состояния, что говорит о переходе на новый уровень поэтического жизнеощущения, которым и «определено рождение той или иной поэтической формы» [458, 666]. Отсюда, читательское впечатление и исследовательское представление о дневничковости как основном признаке произведения, авторской открытости

в этих стихах, которую отмечают современные литературоведы («Дневниковый цикл “Поэтические фантазии” В. Печерина основан на биографических впечатлениях автора, написанных в стихотворной форме» [165, 106]).

Передача искренних чувств – проблема, которая волновала не одно поэтическое поколение. Цикл «Из записок влюбленного» отражает творческое предчувствие Нестора Кукольника того, что в поэзию должны прийти новые принципы выражения внутренних переживаний. Во время создания произведения «Из записок влюбленного», в 1837 году, дискуссия об искренности в поэзии еще только набирала обороты. Поэтическая субъективность/объективность через десять лет станет ключевой эстетической проблемой русской литературы, вокруг которой развернется острая полемика на страницах журналов «Москвитянин» и «Современник». Вскоре в русской литературе появится немало стихотворных произведений с авторскими номинациями «дневник». Однако интуиции поэта о необходимости «психологизации» поэтического высказывания не суждено было реализоваться. В попытках отразить внутреннюю жизнь автор не ушел дальше жанрово-стилевой контаминации стертых форм и образов, довольно грубой и резкой.

Кроме того, любовная коллизия решалась в цикле Н. Кукольника слишком отвлеченно. Поэт следует по проторенному пути – пути погружения лирического героя в условную реальность, романтически обобщенный колорит. Условна и героиня – Элеонора, «кумир крылатых дум» [217, 31]. В тексте «записок» проговаривается программная романтическая идея о неизъяснимости чувства: «Но стих страданий глух, невнятен, / Он к темноте загадочной привык / Но вече чувств – особенный язык, / И редкому он может быть понятен» [217, 31]. Однако нет загадки у стиха, как нет особенного языка у чувств лирического субъекта, они уже поняты и названы предшествующей поэтической эпохой. «Сценичность» поведения страдающего персонажа в техническом смысле, наверное, была навеяна автору увлечением драмой. Сюжет развивается по традиционной спирали: сомнение, раздвоение, уединение, отчаянье. И вот он – момент наивысше-

го напряжения переживаний лирического героя, который облекается в поэтические штампы:

Я упаду... Мертвящая тоска  
 По каплям яд в больное сердце давит  
 То оживит его умышленно, слегка  
 То снова едкой горечью раздавит [217, 33]

Конечно, за каждым словом стоит глубокая фразеологическая традиция русской поэзии, истоки которой у Кукольника стерты, а воплощение не освежает привычный поэтизм.

В. Печерин избрал путь включения любовного переживания в более широкий и разнообразный «событийный» контекст раздумий, конкретных ситуаций. Вместе с тем, любовная интрига, бал и ощущение неискренности – довольно распространенный мотивный комплекс для поэтического репертуара 1830-х гг. Внешней ситуации – балу, – которой посвящены три из пяти частей произведения, противопоставляется мир любви («Смольный монастырь») и искусства («Programme»). Заключительное стихотворение цикла «”Programme” (Программа публичных экзаменов в императорском институте благородных девиц: Религия, История, Церковное песнопение)» о том, что такое «глубокая поэзия» как противовес поверхностности светского общения. Лирический субъект проникается вознесенной над землей песней, в которой воплотилась душа мира – шеллингианская тема, близкая философской линии русской романтической лирики. Отсюда совсем иной стилистический строй «небесной песни»: выбиваются из общего настроения и стилистического окружения высокие «ноты» («секира черни», «звуки арфы», «чистых ангелов воздушный строй»). Таким образом, сюжет «Поэтических фантазий» выстроен по восходящей линии – от кадриля, притворных речей к прозрению, очищению. Слияние любовного томления и чувства, подобного религиозному, как итог поисков субъекта произведения – решение также в духе идеализма поэзии 1830-х гг., подтверждающее наивысшую ценность человеческого переживания и одновременно лишаящего его психологической достоверности. Вероятно, именно этот фактор мировосприятия поэта не позволил углубить любовное чувство, привнести конкретную деталь в образ возлюбленной.

Сопrotивлялись ли поэты давлению «сильных» жанрово-стилевых тенденций или же поддались инерции? Думается, что необходимость превзойти их влияние была осознана обоими авторами. Об этом в первую очередь свидетельствует внешнее упорядочивание цикловой организации произведений, которое основано на дневниковых аналогиях. Помимо сквозной нумерации применяются датировки, укрепляющие сюжетную линию. Не случаен и период развертывания сюжета – это зима, когда душевный «пейзаж» проявляется ярче природного. Однако у Н. Кукольника следование дат более стабильно, у В. Печерина – прерывисто, чередуется с тематическими заголовками. Менее тесная связь сюжета и внешней хронологии, по нашему мнению, позволяет создать впечатление свободно развивающейся поэтической ситуации.

В отличие от произведения Н. Кукольника, в тексте В. Печерина дневниковые аллюзии не эксплицируются в заголовке. В. Печерин выдвигает традиционное для стихотворного творчества той эпохи обозначение «фантазии», жанровое наполнение которого существенно видоизменяется в его поэтической идиосистеме. «Заголовок “фантазии” часто встречается в автографах Печерина периода февраля-марта 1833 года, это обозначение особого лирического жанра. Обычно это были стихотворения, вдохновленные каким-нибудь впечатлением или событием, схожие с дневниковой записью, часто с указанием на конкретные лица и факты». Исследователь устанавливает биографический контекст цикла: «Печерин описывает впечатления от вечеров, которые тогда назывались балы или “балики”, как он впоследствии пренебрежительно напишет, в домах чиновников (немцев К. Ф. Германа и Ф. И. Буссэ), где с удовольствием проводил время и, по его словам, “волочился за барышнями” (РО: 167). Он был тогда увлечен воспитанницей Смольного института, к которой иногда обращался, используя поэтические условности лирического жанра, то как к “Софье”, то как к “Эмилии”» [306, 123]. В «Поэтических фантазиях» автор преодолевает давление романтической «риторики», пытается художественно воплотить многогранность человеческого существования, в котором переживания вплетаются

в определенный культурный контекст, где помимо внутренних размышлений звучат и другие голоса, а развитие взаимоотношений не предрешено. Кроме того, автор стремится вместить свои наблюдения и отзывы о некоторых идейных и художественных течениях, литературных и общественных приметах его современности, весьма критичные и едкие. Именно эта установка взламывает условность стержневой любовной коллизии. Однако на фоне «авторских» высказываний бледность, литературность внутренней речи, рефлексии лирического субъекта у В. Печерина особенно проявлены.

Жанровая номинация «записки» в цикле Н. Кукольника подразумевает автокоммуникативную форму передачи впечатлений, позволяющей мотивировать довольно простую сюжетную схему цикла. «Записки» – метафора личностного документа персонажа, с мотивирующей его «аутентичностью» неровностью, стилистической многомерностью. В рамках поэтического высказывания – это метапоэтический знак стилевого «раскрепощения», стирания границ между жанрами, а также яркое свидетельство тому, что среди авторских намерений на первое место выдвигается создание «образа» переживания в становлении.

Но, как мы уже заметили, «Из записок влюбленного» строится на соединении разных жанровых модусов, контаминации устойчивых и узнаваемых жанровых элементов, что отчасти обуславливает несогласованность художественной концепции, а также расшатывание стилевого единства в выражении художественного замысла. Воплощение внутренних столкновений, душевной борьбы персонажа в основном отталкивается от «состарившейся» унылой элегии, которая читается, например, в нагнетании «могильных» метафор («Порфирой радужной скрывая тайный вид, / Бежит видение, к могиле добежит... / И гробовым огнем свой страшный лик осветит» [217, 31], «Еще скорей – разрушенной гробнице / Решусь любовь несчастную открыть» [217, 32]), придающих любовному переживанию несколько тревожный оттенок. В образе любви перевешивает «могильное»: «Люблю и не люблю встречать твой образ милый, / Как свежий крест знакомой мне могилы / Между чужих, неведомых могил» [217, 33]. Смысловой дис-

сонанс возникает в результате неудачной попытки выражения силы переживания. Новое слово для передачи болезненного, навязчивого и мучительного психологического состояния не найдено.

В последнее стихотворение цикла «Из записок влюбленного» вплетены элементы дружеского послания, на что указывают условные обращения к друзьям, традиционный образ чаши, а также контурно намеченный мотив эпикурейского наслаждения жизнью. Общая тональность, экспрессия первых двух строф очень напоминают «залетные послания» Д. Давыдова. Развернутая метафора сражения содержит явные аллюзии гусарской «манеры». Основной пафос стихотворения «Э, други, полно! Что за радость...», тема «здоровья» (как освобождения от любви) перекликается с «Неверной» Д. Давыдова с поправкой на самобытность поэтического дарования поэта начала XIX века. Эта параллель неслучайно возникает в произведении Н. Кукольника, в котором весь замысел подчинен самораскрытию персонажа, ведь популярность и признание Д. Давыдов получил как «искренний» поэт, все стихи которого «отличаются личным тоном и объединяются в единый лирический цикл, воспринимающийся как интимный “дневник” поэта» [299, 380].

В произведении Н. Кукольника возникает противоречие в ответе на главные вопросы, четко сформулированные в первом стихотворении цикла: мечта или рассудок, какова цена страсти, не обманчива ли мечта?

Как сердце рвется мир несбыточный создать,

Как этот мир разбить старается рассудок,

Как человек страстям, и мелким и пустым,

Вид добродетели дает, себялюбивый!

Как, обаян их прелестию лживой,

Несмысленно идет за призраком немым [217, 31]

По сути, вопросы были заданы в рамках одной эстетической системы (в данном случае – романтической), а ответы обнаружены в другой (рационалистической). Романтическая тема двойственности рассудка и страстей, заявленная в первом стихотворении цикла, смыкается с ее дидактическим перевоплощением в последнем. Верх берет рассудочное, рациональное в понимании чувства. Смысловое

«приземление» темы компенсируется эмоциональным «возвышением», жанрово-стилевой перекодировкой высказывания. Это явление отчасти проясняет Л. Гинзбург на примере обращения к штампам: «Лирические штампы, как знаки возвышенного, были необходимы именно в этой системе, которой постоянно угрожали срывы в анти-поэтическое» [101, 98].

Поступательное развитие переживания обрывается резко, отесняется громким и решительным отречением от любви, высказанным, как мы уже обращали внимание, в совершенно иной стилистике. Все должно быть своевременным, как в природе, – назидательная антиромантическая идея, принадлежащая уже не влюбленному персонажу, но, скорее, автору. Авторское увещание поднимается на более высокую в стилевом плане ступень, актуализируются космогонические аллегории, оформленные с помощью архаичной поэтической лексики («младая денница», «вечерняя багряница», «кровавым шаром опочило»). Наконец, резонерским голосом автора выражается недоумение и даже легкое порицание слишком увлекшемуся своим переживанием лирическому персонажу:

Поверьте, и печаль красна!  
 Легко ее земное бремя,  
 Когда, ожиданна, она  
 В законное нагрянет время.  
 Но преждевременно ожить!..  
 Для всех блистательную младость  
 В немой истоме растопить!.. [217, 34]

В основе сюжетно-композиционного построения цикла «Поэтические фантазии» В. Печерина, подобно произведению Н. Кукольника, – переплетение авторского голоса и голосов персонажей. Но способы их взаимодействия отличаются. Прямое высказывание персонажа с сохранением особенности внешней речи образует фон, на котором авторские раздумья звучат откровенней. Несмотря на сохранившиеся жанровые осколки элегии в цикле, В. Печерину удается отдалиться от элегического канона в передаче внутреннего чувства. Автор активно использует речевые элементы, прозаизмы,

освобождая стихотворения цикла от поэтической риторики. Наконец, это произведение характеризуется тем, что избегает монологичности и представляет собой двойной диалог: внешний (диалог субъекта речи/автора с оппонентами) и внутренний (автокоммуникативный диалог).

Н. Кукольник выстраивает замкнутую кольцевую композицию, менее ассоциирующуюся с декларируемым в заголовке жанровым ориентиром. Эпиграф к циклу: «Когда прочтете все, прочтите это снова» [217, 31], – подчеркивает эту кругообразность. Возникает вопрос: зачем, по мнению автора, необходимо повторное чтение? Ответ, на наш взгляд, пролегает не в эстетической, а в этической плоскости. Перечитать, чтобы переоценить и переосмыслить ситуацию уже с иной, отрезвляющей, позиции.

«Трезвость» суждений – в ключе не «непоэтического» (как это «случайно» получилось у Н. Кукольника), но контрпоэтического характера – испытания границ поэтического высказывания. Отличает «трезвые» оценки небрежность и простота словесного выражения, вместе с тем не ослабляющие остроту и экспрессию, бескомпромиссность повествующего субъекта, за которым угадывается сильное авторское начало. Он полемизирует, энергично доказывает правомерность своих суждений. Иронично проходит по засилью французского в быту русского человека и сетует, что «долго не слышать мне русской речи / Из уст пурпурных девы молодой!». И тут же переходит к перегибам с «народностью» в русских романах:

В них жизни мощный дух не веет!

Лежит, как пышно убранный мертвец,

А под парчой всё крошится и тлеет [325, 463]

Все это находит отклик во взглядах самого В. Печерина, в складывающейся в этот период его необычной судьбе. Но чего же ищет герой? Его идеал – подлинность, воплощение которой он находит в искусстве. Тема искусства оформляется в самостоятельную сюжетную линию, что, объединяясь с личными переживаниями субъекта, образует емкий индивидуальный образ человека, в том числе и в эмоциональном плане.

Как мы уже заметили, «поэтичность» высказывания контрастирует с бытовым, разговорным словом. Кроме того, эта «поэтичность» стиля обыгрывается с различных сторон, демонстрируя грани и границы, за которыми «поэтическое» выветривается. «Внешняя», наносная «поэтичность» наименее адекватна подлинному переживанию. Так одна из героинь вдруг заговорила языком штампов:

«Ах! посмотрите-ка сюда!  
 Как гаснут свечи здесь уныло!  
 Так жизни сей отрадные светила,  
 Блеснув, угаснут навсегда.

Что жизнь в сей атмосфере холодной?  
 Как друга, я б желала смерть найти!  
 В цветущем юности венке отрадно  
 В могилу свежую сойти!» [325, 464]

Ее «фразы» очень напоминают стиль высказывания персонажа Н. Кукольника. Но автор не выносит оценки открыто, лишь сталкивает два уровня высказывания. Слова героини появляются после того, как прозвучала характеристика «публики» и ее вкусов («От чопорной трагедии французской / Не может наша публика отстать: / В ней нет души и огненной, и русской, / Не ей Шекспира гений понимать!» [325, 463]). Резкий контраст живой и искусственной речи в контексте сюжетной ситуации – бала – рождает отчетливое понимание того, что является главным предметом художественного осмысления в произведении.

Несмотря на то, что стилистически и текстуально произведения Н. Кукольника и В. Печерина не близки, они все же – детища своей эпохи, но относятся к периферийной ее части. Соприкоснувшись в изначальной творческой установке, поэты расходятся в принципах ее реализации. В. Печерин точно намечает сложные и потенциально «слабые» позиции, нащупывает границы, на которых проигрывает традиционные формулы и сюжетные ситуации в столкновении с «непоэтическим» словесным планом. Поэт искал пространство для автовысказывания, а также средств его прикрепления к «литерату-

ре». Тем не менее, импульсивность авторской мысли, врывающаяся в текст, выказывает технику замысла нарочито. В явной пограничности цикла, стилистической шероховатости намечен путь будущих направлений развития «дневниковости» не только как новых средств выражения образа переживания, но и пути включения «авторского» в условный поэтический сюжет.

У Н. Кукольника нет разницы между речью внутренней и внешней, между рефлексией и декламацией, что обедняет психологическое содержание образа переживания субъекта и плохо сочетается с дневниковыми аллюзиями. Влияние обобщенно-условной коллизии оказалось настолько сильным, что взломать ее романсно-элегический код поэту не удалось. Наконец, «строгое» слово автора самим фактом появления разрушает органику интимного документа – базовой метафоры произведения.

### **3.4. Поэтика «искренности» в цикле «Дневник любви и молитвы» Ап. Григорьева**

Исследование поэтического дневника в свете жанрообразовательных тенденций приводит к парадоксальному результату: вместо общности художественных текстов, процессов стабилизации, четче прорисовывается как раз противоположное – то, что уводит от фиксированных структур, стандартов выражения мысли. Представление о «единственности», разовости поэтического высказывания, порожденное колоссальным внутренним напряжением художника слова, полагается в основу жанрового развоплощения или внежанровости поэтической системы – тезис, который в последнее время уточняется и нередко оспаривается. «Поэтическая правда», искренность часто уравниены, как говорил известный романтик, с «желанием верить» подобно реальности.

В критике искусства фальшь – приговор, вердикт творческой неудачи. Негативно критические аспекты искренности (то, чего всегда недовольно) своеобразно отобразились в современном научном дискурсе (работ об искренности мало, большая же часть о другом – о

«пакте неискренности», литературе как обмане). Зыбкость «искренности» как категории литературоведения обуславливается ее связанностью с оценочными суждениями. Особенно же это касается русской литературы второй половины XIX века, для которой представление об «искренности» отягощено «утилитаристскими» коннотациями.

В современной гуманитаристике в эпистемологическую раму рассмотрения искренности включаются такие базовые оппозиции, как ложь/правда, искусственный/подлинный, литература/жизнь (И. Колумб, Л. Триллинг, М. Фуко). Важное замечание, точнее определяющее философско-культурологический контекст явления, делает Б. Гройс в эссе о феноменологии откровенности. Во-первых, культуролог сразу же снимает ракурс видения искренности в направлении этической императивности, в центре которой оказывается значение «внутреннего отношения к самому себе» [122, 57]. Так открывается доступ к ее описанию не в этической, а эстетической плоскости. Во-вторых, устанавливает иную оппозицию: «другим» откровенности является не ложь, а рутинность и автоматизм – наблюдение, которое, как увидим ниже, проявится в ряде суждений об этом предмете в литературе. Значит, смежным понятием искренности вне этического ее видения становится оригинальность. Думается, что высказанная мысль в определенных аспектах близка концепции риторической картины мира, в которой событием является как раз нарушение норм, «пересечение запрещающей границы» (Ю. Лотман). В таком ракурсе искренность перекликается с «окационализмом» как художественным принципом романтизма (В. Тюпа).

Итак, наряду с общеизвестными сомнениями в верификации правдивости внутренних состояний человека, а также такой необходимости для литературы, искренность как проблема искусства завоевывает более прочные позиции. Легко прослеживаются основные векторы исследований в поэзии, среди которых приоритет традиционно получает соотнесение поэтического и автобиографического (авторского) дискурса, но также заметно продвинулись конструктивистские подходы: риторические аспекты в передаче искренности, культурно-историческая вариативность репрезентации искренности.

Разбирая первый случай – зависимость возникновения ощущения искренности лирического «я» от автобиографического контекста, мы сталкиваемся с утверждением принципиальной несвязности искренности в поэзии и экстралитературных обстоятельств и фактов. В основание этого представления положена мысль об обеднении содержания литературы биографическими схемами, многократно усиленное онтологизацией поэтического мира. Иначе говоря, самодостаточность поэзии, а также искренность, согласно автору одной из работ по этой проблеме, «ориентирована не на биографические или психологические источники поэзии, но на воссоздание поэтических эффектов искренности, часто неосознанных результатов самовыражения как обязательства поэзии» [485, 15].

С. Розенбаум сосредоточивается на аспекте рецепции в изучении «эффектов искренности» и пишет о риторичности «правды». Социально-историческим условием распространения техник искренности, по мнению исследователя, является коммерциализация литературного пространства [505]. Превращение идеала спонтанности, рефлексивности, непредсказуемого движения мысли в инсценировку заложено уже в поэзии романтизма, замешено на идеологии противопоставления социуму и страстном желании сотворения персональной формулы оригинальности. Продолжение темы «эффектов искренности» обнаруживается в работе Р. Хорват с симптоматичным заглавием «Вопрос не в том «зачем», но как<sup>27</sup>»: исповедальная поэзия и самоконструирование», в которой направление авторского самовыражения трактуется уже немного в другом ключе. Книга открывается размышлениями о трансформациях эстетической дистанции между автором и поэтическим субъектом. Симптоматично, что существующее «Я» не представляется исследователю целью отображения в поэзии, как, впрочем, акт отображения в целом. Используя концепт перформативности высказывания, Р. Хорват подчеркивает стремление «исповедального нарратива» к воссозданию нового «Я».

---

<sup>27</sup> Подаем приблизительный перевод видоизмененной в заглавии монографии цитаты из поэмы А. Секстон.

В этой работе также затронут дискуссионный вопрос о статусе автобиографии в стихах: «Автобиографии не могут быть написаны в стихах, поскольку стих разрушает базовое условие жанра – правдоподобность» [492, 13].

Таким образом, искренность осмысливается как осознанное воздействие на адресата. Камнем же преткновения, возникающим в ходе рассуждений, является проблема раскрытия внутренней личностной «истории». Попытки авторского самораскрытия оцениваются исследователями скептически и с теоретической (эстетической) позиции, и с точки зрения интерпретации способов воплощения интроспекций, согласно которой лирический герой одновременно является и субъектом высказывания, и объектом. Эта традиционная трактовка, уходящая корнями в философское толкование самораскрытия, заключается в разделении самости на объект и субъект наблюдения [485, 6] и требует уточнений. Как показывает Е. Эткинд в известной книге «Психопэтика», «Я» изнутри и «Я» со стороны – это культурно обусловленные позиции. Самораскрытию автора в работе почти не уделяется внимания. Но важно иное: исследователь прослеживает закономерности выражения «мысли» (то есть совокупности внутренней жизни человека или же более емко – «внутреннего человека») словом с мировоззрением литературной эпохи. Экстериоризация внутренних движений возникает на пересечении прозы и поэзии, а также жанров, связанных с тем или иным способом художественного выражения. В конце концов, внутренняя жизнь может быть передана внесловесно или же, как декларировали романтики, не подвластна воплощению в слове вообще. Е. Эткинд полагает, что доверие творческой личности к слову как адекватному выразителю внутреннего мира, а также ответ на вопрос «есть ли вообще дело литературе до жизни?» во многом зависят от принятых установок на уровне культуры в целом, усваивая которые поэт или писатель соглашается и продолжает либо отвергает и расшатывает нормы и границы. Именно здесь мы вновь сталкиваемся с преломлением идеи противостояния автоматизма и искренности как инновационного, дестабилизирующего фактора.

Уже в середине XIX века вокруг проблемы взаимодействия искренности и литературы возникает полемика, приобретая особую остроту на страницах журналов «Москвитянин» и «Современник». «Если «Современник» понимал под ней максимальное участие личности автора в творческом процессе и отражение ее в произведении (субъективность), то «Москвитянин», напротив, ратовал за поэтическую объективность [74, 118]. Очевидны искажения точек пересечения искренности и художественности, которые направлены на усиление позиций эстетического начала личностного самовыражения. В результате вырабатывается понимание литературы как особой реальности. Историк литературы К. Зубков замечает: «С точки зрения членов «молодой редакции» («Москвитянина» – прим. мое Е. Ю.), художественная литература представляет собою принципиально автономное поле, коррелирующее с другими уровнями реальности, но не зависящее от них. Соответственно, вторжение законов, действующих в других областях социальной действительности, в сферу искусства является этически крайне сомнительным. Именно поэтому эстетика Панаева для критика «молодой редакции» безнравственна по определению: судить искусство по степени порядочности выражаемых в нем чувств значит унижать искусство, которое принципиально выше всяких повседневных соображений, и низводить его до уровня обыденной жизни» [162, 38].

Суждения об искренности, еще во многом близкие программе «Москвитянина», высказывает Ап. Григорьев в статье «О правде и искренности в искусстве», увидевшей свет в 1856 г.: «Искусство признает своими откровения мира души человеческой, как бы болезненны и односторонни они ни были, лишь бы были искренни, как, например, стихотворения Огарева» [119, 109]. Но само искреннее не может быть внушено исключительно личными отношениями. По мнению критика, оно не только субъективно, но связано с общей идеей, состоянием. Например, «правда» в творчестве поэта Дж. Байрона вырастает в искренности, «то есть правде казни, обращаемой им на себя как на носящего в себе разложение казнимой жизни» [119, 83].

Это положение ярко характеризует и специфику мышления Григорьева-критика и особенный взгляд на «поэтическую искренность», который отразится в его собственном творчестве, невзирая на то, что позднее, в статье «Искусство и нравственность», он раскритикует прежние воззрения, а работу эту охарактеризует «неправильно развившимся эмбрионом». Тем не менее, искренность и талант стали взаимообусловленными явлениями не только в критических трудах у Ап. Григорьева.

Уже сложилась традиция: в исследованиях творчества Ап. Григорьева отталкиваться от работы А. Блока о нем как одном из первых глубоких прочтений, в котором, на наш взгляд, отсутствует абсолютизация противоречивости и страстности личности Ап. Григорьева, как бы сказали сегодня, склонности к перфомансному творческому поведению. А. Блок пишет: «Но был он мало «стихиен», слишком «человек» [50, 199]. Эта фраза, вклинившись между двух тем – о творчестве и жизненных бедах, – снимает схемы двойственности, наброшенных на лирику и судьбу поэта. Вместе с тем сила влияния пережитого на творческий процесс, о чем также пишет А. Блок, является фактом, научно обоснованным в исследованиях разных лет вплоть до современных диссертаций<sup>28</sup>.

В контексте же нашего интереса к источникам «дневниковых» интенций, обратим внимание на следующие заключения. Проследивая целостность и взаимосвязанность творческого наследия Ап. Григорьева, исследователь В. Кудасова подчеркивает: «Верность жанру путевых заметок, дневников, так же как и герою-двойнику, Григорьев будет хранить до конца своего творческого пути – цикл «Одиссея о последнем романтике» («Venezia la bella», «Вверх по Волге», «Борьба», «Великий трагик»)» [211, 30]. Б. Егоров, анализируя твор-

---

<sup>28</sup> Гродская Е. Е. Автобиографический герой Аполлона Григорьева : Поэзия, проза, критика, письма : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. / Е. Е. Гродская; – Москва, 2006. – 205 с.;

Татаренкова Л. В. Афанасий Фет и Аполлон Григорьев. Личностное и творческое взаимодействие : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Л. В. Татаренкова; – Курск, 2010. – 202 с.

чество Ап. Григорьева, объясняет особенности лирической «дневниковости» поэта так: «Большинство стихотворений поэта – как бы маленькие дневники и исповеди, а циклы стихотворений представляют собой своеобразные сюжетные эпизоды из реальной жизни автора, вплоть до прямой имитации ежедневных записей: таков цикл «Дневник любви и молитвы» («имитация» потому, что – сразу же оговоримся – не следует полностью отождествлять художественные произведения даже такого субъективного писателя, как Григорьев, с реальной биографией художника)» [138, 387].

«Дневник любви и молитвы» относится к раннему творчеству поэта, к началу 50-х гг. «Все – в чувстве», но оно не подвластно называнию, – постулируется в эпиграфе. Романтическая программная идея, которая в этом цикле подвергнется испытаниям. Ап. Григорьев выдвинет иное направление раскрытия «внутреннего человека», которое мы попытаемся представить.

Обратим внимание на датировку, вошедшую в заголовочный комплекс: «марта 25, 18...», – вряд ли она призвана заинтриговать читателя недосказанностью, скорее дать посыл к выходу за личностный документальный контекст к художественно претворенным событиям. Произведение характеризуется временной сжатостью (25–28 марта), но автору удается разомкнуть границы поэтического дня. Поэтому 25 марта – это «настоящее», в котором контурно обозначен и вмещен широкий ретроспективный план: детство, отрочество и юность героя. Вместе с тем хронопическое устройство первой части цикла цельно, опирается на ось центрального события, вокруг которого разворачиваются «свитки» воспоминаний. Вторая часть более «интенсивна», центробежна, но и дробна. Датировка проявляется несколько раз, фрагментируя сюжетный ход. Разнятся и условные адресаты, а также формы субъектной и темпоральной организации. Сюжетно-композиционный рисунок цикла четок: от разлитого по всей первой части мотива «вновь», жажды перемен до переломного чувства примиренности, возвращения душевной полноты и восхождения к новым противоречиям.

Примечательным является факт обрамления цикла восьмистишиями как аллюзия строфической традиции выражения субъективного содержания в поэзии. Именно в этих строфах содержатся исповедальные импульсы, формируются начала внутреннего раздвоения. Но далее автор сталкивает октавы с астрофическими формами с многообразными типами рифмовки, холостыми строками, разрушающими однородность строфы. Такие «внесловесные эквиваленты» (Ю. Тынянов) поэтического текста способствуют размыванию жанрово-родовых границ. Именно здесь прозаическое встречается с поэтическим, изобразительность с медитативностью.

Рассматривая явления эквивалентов, Ю. Тынянов подчеркнул их огромную смысловую силу, способность к динамизации развивающейся формы [400, 28]. Он писал: «Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных» [400, 31]. В цикле Ап. Григорьева взаимодействие внесловесных элементов и строгих ритмических форм выполняет ту функцию, о которой сказал исследователь. Показательно, что возникают они в первом разделе цикла, усиливая напряженность внутреннего противостояния. Собственно, они и являются наивысшим моментом, после которого наступает нисхождение в развитии эмоциональной динамики. В композиции пропуск стихов и следующие за ним дву- и четверостишия сигнализируют о параллельности, характерности и повторяемости состояний лирического субъекта, подчеркнутых анафорами и опоясывающей рифмовкой заключительных стихов, символизируют границу между прошлым и настоящим:

Тогда и я все ясно понимал  
 И символ веры набожно читал...  
 И пеню и смыслу дивных слов  
 Вторил торжественно раскат колоколов...  
 .....  
 .....  
 И долго был я думой погружен  
 В былое, пролетевшее, как сон [119, 79]

И снова слышал я пленительные речи  
 Все так же, как и в день минутной нашей встречи.  
 Я шел бы с верой путь скорби и труда!  
 Но ты была падучая звезда...

.....  
 .....

Не в силах удержать и дум и чувств избыток,  
 Закрыв я холодно воспоминанья свиток [119, 81].

Различные варианты восьмистишия с многообразными типами рифмовки создают внутри строфы широкие возможности для выражения поэтической мысли и образования полисмысловой перспективы в пределах единого цикла.

В первой части цикла несколько сюжетных линий подхватываются и переплетаются, рождая впечатление целостности внутреннего переживания. Важная роль в сюжетостроении произведения принадлежит «дневниковой» мотивировке: события уложены в перспективу одного дневникового дня (25 марта), и все в равной степени предстоят воспоминаниями. Интересны особенности проявления дневничности в этой части. Характер поэтического воплощения «дневникового» замысла оголяет участки в окончательной истории, в которых вступает в силу «время письма» [317, 95] – то, что позволяет осмыслить, продумать вариант, прокомментировать, взять в скобки припоминаемое, – метаавторереферентные знаки дневника, запечатленные в структуре именно первой части.

В показе внутренней жизни, согласно романтическим установкам, предельно заострено переживание охлаждения, разочарованности. В «Дневнике любви и молитвы» еще не проявилась обнажающая чувства лирического героя событийная конкретика, нюансировка переживаний, свойственная поздним поэмам Ап. Григорьева, но поиски расширения возможностей в тех литературных пределах, культурных координатах, в которых создается текст, уже прослеживаются. В цикле создается «история»: разворачиваются события, которые наблюдает лирический герой, но не сама внутренняя жизнь. «Минимальным условием реализации истории является изображе-

ние изменения по крайней мере одного состояния» [451, 14]. Именно этого изменения так ждет лирический герой. Оно, по сути, станет центральным и переломным событием произведения.

Нарративная модальность первой части приближает цикл к поэме. Очерчиваются два параллельных ряда событий: внешний (церковная служба, толпа, молящаяся «она», – события, для которых лирический герой выступает в качестве свидетеля, очевидца) и внутренний (воспоминания, в которых он сам себе представляется кем-то иным). Обе линии подчеркнуто визуалистичны, но в то же время достаточно условны. Субъект отстраненно воспринимает свои действия («И странно! Сам забытые слова / Я лепетал греховными устами» [119, 82]). Слово «странный» весьма симптоматичное для А. Григорьева, на что обращалось уже внимание литературоведов, и актуализирует значение отделенности. «Я» как персонаж – метафоризация проживания искусственной, чужой жизни.

«Воспоминания свиток» несет с собой, конечно, ассоциации с пушкинским текстом («Воспоминание») и своеобразное отталкивание от него. Герой Ап. Григорьева прерывает чтение и закрывает свиток, сдерживая исповедальное напряжение. В этом разрыве передается ощущение тупика и поиск каких-то иных возможностей переустройства жизни.

Мотив воспоминания и прошлого как свитка прочитывается не только как аллюзия, но и как прием отстранения. Герой открывает страницы и читает «прошлое». Прошлое оказывается изжитой литературной фразой, а жизнь – обманом.

И снова видел я – и мраморные плечи,

И ножку легкую, и девственную грудь,

И снова слышал я пленительные речи... [119, 81]

Мотив свитка созвучен с мотивом книги, его своеобразной интерпретацией в свете темы искренности. Книга – источник «мыслей напрокат», причина скуки, преграда к непосредственному и живому восприятию действительности. Об этом пятое стихотворение первой части цикла. Ценность нерационального, «бездумного» восприятия мира артикулируется и в следующей части цикла.

Совершенно иной речевой строй соответствует «настоящему» темпоральному плану: интонации разговорности, замедленность темпа, ритмическое «провисание», повествовательность. Скучно, лень. Вот здесь и нарушается анафорическая монотонность стихового ряда. Начинаясь с союза «и», в напевном подхвате, стих сообщается с ситуацией ритуала, но и сообщает архаичность, удаляющую от внутренней речи субъекта, передает ощущение, что вся эта ситуация обтекаемо взята под контроль внешней ритуализированной, наиндивидуальной обстановкой.

И стал я на народ смотреть... Но прежних лиц  
 Мой взор искал напрасно. Предо мной  
 Ряд старых дам да чопорных девиц...  
 А позади с смиренной простотою,  
 С поклонами земными – ряд купцов  
 Да жен и дочек их.  
 Признаться, пустотою Душа страдала.  
 Я уж был готов  
 Идти скучать домой. Но теснотою  
 Удержан был [119, 81].

Первая, несомненно, более сложная часть в структурном и сюжетном плане является лишь увертюрой. Именно здесь возникают события, которые конкретизируют ценностно-смысловой статус его «я», но не позволяют ему раскрыться, приблизиться к воплощению состояний души человека. В более поздних произведениях Ап. Григорьева искренность выходит на уровень мета-авторрефлексивной категории: лирический субъект как будто подыскивает более искренние выражения мысли. В «Дневнике любви и молитвы» тема искренности также возникает открыто. Вся первая часть цикла разворачивается на фоне церковной службы. Скепсис, недоверие к чужой молитве срастается с образом романтического разочарования:

И, ко всему святому равнодушный,  
 Над верою толпы, живой и простодушной,  
 В душе, как демон, злобно хохотал [119, 80].

Пламенность молитвы лирической героини, конечно, вызывает усмешку: «И от души ли было то моление или расчет кокетства?» [119, 82]. Искренность молитвы под сомнением потому, что не доступна лирическому герою. В контексте романтической раздвоенности эта неспособность воспринимается им самим как духовный изъян, что отчетливо выражено в воспоминании об отце, его «святой мольбе» и утрате связи с собой прежним. Идея произведения созвучна теоретическим взглядам Ап. Григорьева: согласие, отзывчивость внутреннего мира на импульсы и события окружающего, единство частного и общего составляют основу внутреннего единства, а значит, искреннего переживания. Возобновление, возвращение к состоянию «приобщенности» – суть первой части. Примирение – преломляющий цикл мотив, делящий его на две части, переворачивающий бытийные антиномии.

И взор ее сиял мне примиреньем,  
И всякий раз, когда его встречал,  
Казалось, я из праха восставал  
И постигал святое вдохновенье [119, 83]

Во второй части цикла тема искренности звучит иначе. Акцент не на притворстве, напротив:

Я не ведаю искусства  
В груди прекрасное таить,  
Простите мой невольный трепет,  
Восторга страсти полный взгляд,  
Смятение и странный лепет [119, 84].

Скуке, духовной инертности противопоставлены бессонницы, мечтания, стремления. Присутствие сменяется действием. Только теперь душевная, внутренняя жизнь становится возможной, а ее выражение – явным. Пробуждение, ощущение обновления влечет радикальное изменение форм поэтического высказывания. Внутренний монолог второй части выступает в совершенно ином качестве. Можно сказать, что лирический герой приближается к своему «я». Темпоральная, а также психологическая дистанция между повествующей инстанцией и действующим персонажем, характерная для первой части, преодолевается в совпадении временной перспекти-

вы. Значит, произошло изменение, событие свершилось. Смысловые трансформации вызывают разряжение сюжетной плотности, видоизменение временного протекания, снижение роли нарративных структур и, соответственно, смену модусных признаков текста.

В «Дневнике» происходит преобразование принципа показа события внутренней жизни через столкновение различных форм речи. Сравним: первая часть (и думать стал, увидел я, и вспомнил я, и проклял я, и снова слышал я [119, 79 – 83]) и вторая (теперь склоняюсь, тоской стремлюсь, брожу я, простите мне, не смейся, прощайте [119, 83 – 84]). Последовательные, отрефлектированные, кажущиеся отлитыми в четкие формулы из-за нарочитости параллелизмов действия – в первом случае; и заклинающие, умоляющие, передающие высокий уровень эмоционального напряжения – во втором. В следующей части произведения не проговаривается, какой именно акт совершается, но ясно он демонстрируется. Приведенная характеристика принадлежит перформативным высказываниям – концепции Дж. Остина [300, 335]. Сегодня изучение перформативности значительно продвинулось. Коснулось и лирики, в частности в работах В. Тюпы. «Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной манифестации автокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи). Будучи вербализованным актом мышления, высказыванием, разворачивающим в дискурсивной форме адискурсивные процессы сознания, перформатив с субъектной интенцией имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает, или даже сводится к вопрошанию» [406]. В работе о жанровом генезисе лирики ученый неоднократно проводит параллель между перформативным высказыванием, лирическим словом и дневником: «Лирическое слово – в отличие от слова эпического – это автокоммуникативное слово, аналогичное слову дневника. Особенности своего синтаксиса и семантики оно до известной степени близко к структурам недискурсивной внутренней речи <...> Но в противоположность дневниковому дискурсу дискурс лирический обращен к другим, к их внутренней речи – подобно тому, как танцор, выходя в круг, своими телодвижениями приглашает окружающих присоединиться к его

воодушевлению. Здесь автокоммуникативное слово функционирует как гетерокоммуникативное (суггестивное)» [405, 13]. Диалогизация автокоммуникативного дневникового слова способствует приобретению лирического статуса. В лирике же перформатив служит «автопрезентацией субъекта речевых действий». Апеллятивность и автокоммуникативность как признаки перформативности упираются и преграждаются условностью художественной лирики, – справедливо утверждает В. Тюпа. Но именно такой эффект художественно смоделировать пытается Ап. Григорьев в своем «Дневнике». С этой целью он решительно отказывается от риторических средств недоговоренности и умолчания, актуализируя вербальную полноту переживания. Лирический герой апеллирует к различным условным адресатам: к Богу, к ней, к своему другому. Его обращения охватывают различную тональность (молитвы, просьбы, клятвы, признания), но не вызывают ощущения спонтанности. Неоднократные повторы перформативных заклинаний сообщают эмоциональную возбужденность, особую экспрессивность лиризму, который исследователи часто характеризуют как исповедальный, но мы находим более подходящим определение «волевой» жанр – образование пороговой архитектоники, – предложенное В. Тюпой.

«Просчитанность» шахматной композиции лирических событий: последовательность апеллятивной и медитативной направленности, обращения к героине и погружения в себя, внешних действий (блуждания под окном) и внутренних процессов – нужно рассматривать в качестве проявления созидательной активности автора в воссоздании внутреннего опыта. То, что автор цикла не вуалирует эстетическую форму, свидетельствует о том, что он осознает степень участия литературных средств в передаче эффектов искренности и не полагается на убедительность признания, исповедального слова.

Ап. Григорьев совмещает два способа показа внутренней жизни лирического субъекта, чтобы передать динамику его самоопределения и избежать прямой манифестации или названия чувства. Так, если новый день, 28 марта (стихотворение 2), открывается преодолением сомнения и гордости, совершением молитвы и предвкушением, на-

деждой, то вскоре, уже в 5-м стихотворении, ощущение «счастья быть бездумным» постепенно оставляет лирического субъекта, возвращая его к размышлению и зарождению нового внутреннего конфликта. Иными словами передается переход от события эмоционального единения к его разрушению и возобновлению дистанцированности.

Итак, какой представляется «искренность» и как она воплощена в «Дневнике любви и молитвы»? Прежде всего, «искренность» отделена от рефлексии (возвращаемся к эпиграфу – «все в чувстве»). В самом тексте она осмыслена как идеал для лирического субъекта, достижение которого стоит ему больших внутренних усилий. В утверждении искренности лирического героя задействуется сложный механизм. В сравнительно небольшом цикле автор объединяет различные векторы поэтического высказывания, различные жанровые модусы, сопрягает противоположные коммуникативные принципы художественной речи. Ап. Григорьев решительно отсекает традиционные поэтические ходы в решении творческой задачи воплощения искренности. Функция художественного завершения принадлежит форме дневника, но не в сиюминутности и спонтанности, а, скорее, нестабильности, «изломанности» линии раскрытия образа внутреннего переживания.

### **3.5. Латентная субъективность в формульной литературе (цикл А. Шеллера-Михайлова «Листки из записной книжки»)**

Об особенностях поэтики, содержания стихотворного творчества Александра Константиновича Шеллера-Михайлова в исследовательской литературе упоминаются крайне редко. Чаще и охотней говорят о А. Шеллере как известном в свое время беллетристе, авторе романов «Чужие грехи», «Гнилые болота», «Лес рубят – щепки летят»; «Старые гнёзда», «Хлеба и зрелищ» и др., пользующихся колоссальной популярностью, переведившихся на различные европейские языки. «Произведения писателя служили предметом острых критических

выступлений, самых разноречивых суждений, горячих споров, часто далеко выходящих за пределы литературных интересов. Но уже в двадцатые годы нашего века А. Кухарский отмечает, что “занимавший чуть ли не одно из первых мест в 1892 году, Шеллер-Михайлов является писателем самых отсталых читательских слоев”» [197, 3].

Ревизия состояния изученности прозаического творчества А. Шеллер-Михайлова в советский период привела Н. Коковину к утверждению: «Подчас недостатки, связанные с ограниченностью таланта беллетриста, заслоняют поиски, пусть не всегда удачные, новых средств выражения. Шеллеру не только отказывают в художественном освоении действительности, его творчество порой вообще выносятся за рамки демократической литературы» [197, 4]. Добавим к сказанному, что стихотворные опыты не привлекли внимания ни современной автору критики, ни филологов по очевидной причине творческой вторичности.

Фигура А. Шеллера-Михайлова традиционно рассматривается в ряду поэтов демократического «лагеря» 1860 – 1870-х гг. Многие сочинения, особенно программные, такие как «Поэту», «Песня рабочих», «Пусть ликует твой враг», «Не боюсь я судьбы», не оставляют ни малейшего сомнения в правильности такого подхода. Пробуждение, освобождение, патриотический энтузиазм, громкое слово об угнетенном – мотивы и пафос, близкие петрашевцам, Н. Некрасову, Н. Огареву и многим другим представителям, так называемой, демократической поэзии. Однако именно эта программа тормозит развитие и резко противопоставляется тем художественным тенденциям, которые влияют на формирование установок поэтической «дневниковости» – поиска средств выражения субъекта, погружения в его внутреннюю жизнь. Чем в таком случае вызван интерес к поэту и его произведению «Листки из записной книги»? Несмотря на то, что смысловая структура этого сочинения зиждется на формульных стереотипах, их реализация и способ сочетания в цикле приводит к неожиданному эффекту, расшатывающему устойчивые значения, приоткрывающему оттенки переживания человека, не заложенные в семантике использованных формул. То обновление, что возникает в

произведении, еще очень двойственно, противоречиво, но явственно прочитывается на фоне поэтических клише, вырывая тем самым произведение из поэтического контекста 1860-х гг., приближает к «восьмидесятникам», с которыми идеологически у А. Шеллера-Михайлово мало общего.

Истолкование «формулы» в современном литературоведении характеризуется амбивалентностью. Она представляется и как закостеневшее выражение, сближая понятие формульности с явлениями клише, стереотипа; и как модель для варьирования, основание для обновления поэтического языка. Огромный вклад в современное представление о сущности и природе формулы был сделан фольклористами (А. Лорд, Е. Мелетинский, Я. Пропп, С. Неклюдов, И. Разумова). Признаки формульного стереотипа, проявившиеся в результате исследований фольклора, обнаруживаются и за пределами его сферы. Стабильность, основанная на жесткой структуре, устойчивость, постоянство в процессе передачи традиции, цельность заключенного в стереотипах смысла, значения прослеживаются и в процессах стереотипизации поэтической семантики [342].

Нужно отметить, что изучение формул лирического творчества имеет давнюю традицию и презентовано в классических работах А. Веселовского, В. Виноградова, В. Жирмунского, Л. Гинзбург, А. Лихачева. Современные исследования доказывают, что проблема не исчерпана. Ее развитие направлено в сторону углубления понимания эволюционного значения формулы. В частности, наблюдение над топосами, идущее от Э. Курциуса, который «начинает там, где завершает свою работу Веселовский: если последний чаще всего доводит свой анализ до превращения приема в “риторическое общее место” и тем самым дает очерк истории “поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове – до их закрепощения в ряде формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозозерцаний”, то Курциус начинает именно с момента “закрепощения” – ведь как раз на этой стадии возникает данность, от которой, по Курциусу, и ведет свой отсчет история литературного процесса: “лавка-склад” формул, *copia verborum*, из которых черпает

поэт, наконец, полностью укомплектована, начинается сочинительство, понимаемое как *electio verborum*» [259]. Вне этих формул, конечно, не существует поэтическое искусство. «Лирика утверждает новое через изменение общезначимого. Вот почему теоретически острым является вопрос – какими путями, какими средствами писательская индивидуальность проявляется в традиционном материале и каким образом новый, сырой материал приобщается к поэтичности, как образуется, по выражению Веселовского, новый “нервный узел”, проводник поэтических ассоциаций», – общее положение, с которого начинает рассмотрение лирики Л. Гинзбург.

Примирить индивидуальное и коллективное в определении поэтической формулы пытается Н. Кузьмина. «Поэтическая формула – это способ индивидуального образного мышления о мире в категориях, выработанных коллективной поэтикой» [216, 101], – дефиниция, являющаяся опорной в современных исследованиях развития поэтической речи. «В противоположность цитате поэтическая формула не связана ни с одним конкретным текстом, она воспринимается как знак, употреблявшийся в различных текстах, причем список формул представляет собой открытое множество. Собственно «автор» поэтической формулы может мыслиться лишь как коллективный субъект – «совокупность говорящих на данном языке» Различие цитаты и поэтической формулы коррелирует с различием традиции и нормы в поэтическом языке: традиция – историческая ипостась нормы, норма – это традиция, ставшая законом. Таким образом, формула в поэзии есть составляющая нормы, цитата – знак традиции, свидетельство сближения поэтических культур» [216, 102]. Формульная литература (исследователь прямо не использует этот термин, предпочитая понятие «эпигонская», но, по нашему мнению, в этой функции они совпадают) цитату превращает в формулу, стереотипизирует, тиражируя во множестве «средних текстов» [216, 103]. Формула, понятая как стереотип, – основа формульной литературы.

Итак, формула – источник новизны, «нервный узел» или же готовый продукт на «укомплектованном складе»? Согласимся с тем, что формульность сближается с понятием стереотипа, клише, но какую

роль занимает в формульной литературе индивидуальное начало, новации, или путь к ним прегражден? Как подчеркивает Дж. Кавелти, формульной литературе присущи изменения без ощутимых перемен. В ней «мы действительно ценим определенную дозу своеобразия именно потому, что этот тип литературы предельно стандартизирован» [180, 43]. Однако отсутствие всяческих трансформаций противоречит культурной норме.

Можно ли отнести цикл «Листки из записной книги» к формульной литературе в принятом нами значении? Думается, что сомнений возникнуть не может. Это отнесение со всей очевидностью показывает роль поэтической формулы в создании смысловой основы текста. Стихам А. Шеллера-Михайлова резонируют клише массовой поэзии периода: «царство тьмы», «грезы юных дней», «непроглядная тьма», «большая грудь», «яд желчи», – которые, повторяясь в пределах одного стихотворения, тормозят развитие мысли, подчеркивают выхолощенность поэтической фразы. Таким образом, нам предстоит выяснить способы обновления используемых формул, а также смысл, переживание, которые они должны донести.

Стихотворения «Листков из записной книги» написаны в разное время, большинство из них принадлежат началу 1870-х гг. Цикл является, пожалуй, одним из наиболее неровных поэтических произведений А. Шеллера-Михайлова. Амплитуда эмоциональности – от бодрых воззваний к отчаянию, скачкообразность развития сюжета сразу же выдают отсутствие той цельности, непоколебимости, характерной для лирического героя произведений гражданской тематики различных художественных эпох. Но эти же свойства более органичны для раскрытия образа переживания человека, его внутреннего мира в стихотворениях или циклах, использующих метафорический жанровый указатель «дневник».

Важно подчеркнуть, что стилевая нестабильность в цикле проявилась в избрании и следовании разным, порой противоречивым, направлениям развития русской поэзии. Здесь нет четко очерченной ориентации на определенный образец, здесь переплелись и пушкинская ритмика, и лермонтовское настроение, и плещеевская призыв-

ность. Тем не менее, сквозь цитаты и плотный слой поэтических универсалий просвечивается попытка передать собственное переживание, разрушающее однозначность формулы.

Итак, за расхожими поэтизмами стоит жанровая традиция и столкновение компонентов, часто полярных с точки зрения стилевой, экспрессивной окрашенности – наиболее характерный для автора прием вариативного обновления формулы. Например, банальные поэтизмы «дикие страсти», «грубый злодей» в контексте вступительной темы «всепокоряющей силы любви» обладают романскими жанровыми коннотациями и контрастируют с декламационным характером первых стихотворений цикла. Элементы жанра патетической инвективы еще выразительны в начале «Листков» (в пользу этого говорит ряд типичных для «периферийного» жанра инвективы признаков: гневный пафос, наличие угрозы, субъектно-объектные отношения (я/ты), «эмоциональный синтаксис», стремление к максимально обобщенной характеристике обличаемого лица или явления и принципиальное отсутствие бытовых деталей (А. Краковяк [207], С. Матяш [258]), но по мере сюжетного развития растворяются в лиризме, в усилении элегических интонаций.

Воплощение природы в сочинении аллегорично и творчески не-самостоятельно. Частотный в гражданской лирике образ «нивы» с сочными колосьями, ждущих жатвы (IV стихотворение), сочетается с осенними мотивами, когда «время бешенных громов прошло», двусоставной VII части цикла. Романтически обобщенный образ переживания ухода жизненных сил передается через метафорический ряд осенней пейзажистики и, в первую очередь, мотив увядающих листьев. Элегический колорит осеннего увядания контактирует со словом-эмблемой «соловей», близкого к предромантическим, сентименталистским вариациям, и присущего ему типичного декоративного пейзажного окружения:

Но замолчат и соловьи,  
Задремлет лес, увянут розы,  
И лишь бессменные дожди  
Польются медленно как слезы [271, 53].

Элегический отзвук слышится и в образе «могилы», причем формула его развертывания также опирается на вариацию и используется для многих знаковых слов. Механизм вариативности заключается в следующем: поэтизм первично используется в контексте жанрово нейтральном («бейся с жизнью до самой могилы»), однако далее, в столкновении с обыденной лексикой, с приглушающей лиризм призывностью слову возвращается его традиционный жанрово-стилевой ореол. В целостном восприятии поэтический образ, сообщенный поэтом, производит впечатление стилевой асимметричности, снижающей эстетическое влияние на читателя:

Иди, куда хватит силы,  
Устанешь – сядь и отдыхай,  
Своей судьбы не проклинай,  
И хладнокровно жди могилы [271, 51]

Комбинаторный способ новаторства, как известно, активизировался в русской лирике еще в XVIII веке и уже тогда требовал от поэта неожиданности, непредсказуемости сочетаний. Способ сопряжения у А. Шеллера-Михайлова не строится как разрушение нормы. Его результат нельзя назвать смелым или странным, скорее таким, что удаляет произведение, особенно первую его часть, от возможности появления индивидуальных поэтических смыслов. Создается впечатление, что автор реконструирует устойчивые значения поэтических формул. Целенаправленное самоутверждение через авторитет традиции – авторская коммуникативная стратегия, поиск беспроегрешных, отработанных решений для убедительности, необходимой более в плоскости этической и «гражданской», нежели эстетической.

Тем не менее, наблюдаемые особенности поэтики очень напоминают принцип обновления формул в творческой системе Ю. Лермонтова, выразительно проявленном, в частности, в «рискованном», как отметил Л. Пумпянский, стихотворении «Когда волнуется...», в котором «школьно-ораторское построение непогрешимого временного периода в сочетании с “малиновой сливой”, “тенью сладостной”, “душистой росой”, “серебристым ландышем”, – (странное

сочетание ораторского принципа с романсным) всегда вызывала подавленное чувство неловкости» [335, 416].

«Подавленное чувство неловкости», как сказал литературовед, оставляют многие строки анализируемого текста А. Шеллера-Михайлова. Императивность картины мира с первых строк достигает возможного максимума, выводя высказывание за предел поэтичности не столько по смысловому напряжению, сколько по художественному уровню исполнения:

Верь, если б более было любви,  
 Если бы мы не таилися с ней –  
 Реже бы желчь закипала в крови,  
 Меньше бы было жестоких людей [271, 50]

Во многих образах, мотивах, установках этого текста, как мы уже замечали, ощущается недовоплощенность, отсутствие единства построения, органичности его динамики, целостности воплощения художественного замысла. Так, не прояснена окончательно концепция «любви». Намеченные штрихи к ней не образуют полноты и точности представления: если речь о товарищеской «любви» («честная любовь»), то сентенция о том, что «много есть силы у нежных речей» («нежные речи» из словаря русской анакреонтики) плохо вписывается в гражданскую патетику. Вместе с тем, именно тема любви впадает в сюжетообразующий тематический комплекс «борьбы», открывая путь к осмыслению жертвенности, которая в системе координат авторского мировидения нашла выражение в жесткой поляризации «или/или»: «Бейся с жизнью до самой могилы / Или гибни безмолвным рабом» [271, 51]

Фрагментарная сюжетно-композиционная организация, отвечающая замыслу «Листков», как образа личностного текста о заветных мыслях, переживаниях, диссонирует с адресацией, более подходящей для письма, открытого обращения к сочувствующим. Исповедальность, интимизация отрицается и в самом тексте: «И только то даст плод обильный, / Что проповедовали мы» [271, 53]. Признание выказывает и оправдывает способ речевого поведения, при котором «говорящий манифестирует свою приобщенность ко всеобщему до-

стоянию», стремится к соответствию и поддержке некоторой системы воззрений, норме, что приводит к вытеснению субъективности, самоустранению. Однако и эта коммуникативная установка не поддерживается. Отсюда колеблющиеся признаки лирического субъекта от обобщенно-инклюзивного «мы» к разочарованному «Я».

Итак, несмотря на гражданско-патриотические доминанты «Листков», цикл выходит за рамки социально-патриотической проблематики. Пафос потесняет отчетливая рефлексивная нота, и явная интенция к преодолению психологической статики, чем спровоцирована активизация элегического компонента в образно-эмоциональной структуре текста. Остаток «гражданского» направления виден в решении основной психологической коллизии – в ощущении бессилия и его категоричном отрицании, настойчивости преодоления прежде всего элегической грусти от расставания с идеалами и надеждами. Ослабление элегической эмоциональности сказывается отрицательно на насыщенности образных формул (преимущественно элегических), лишая их содержательности и оставляя лишь схему. Но нужно признать, что эмоциональный фон окрашивается новыми оттенками, и это не злоба и решительность, как у многих поэтов демократического толка, но охлаждение, напряженность (встревоженность, перерастающая в страх), опасения и надежда на избавление (просительная обращенность заключительных двух стихотворений «пусть», «не дай», «чтобы спастись» – яркое тому доказательство).

Знаменательно и то, что произведение – неторжественно. Поэт обходит одический канон вольнолюбивой лирики. Вместе с тем, содержание стихотворения не дает картины материальной жизни, и абстрактность текста как одно из доминантных свойств гражданской поэзии здесь также преобладает. Эти наблюдения позволяют сделать вывод о том, что с точки зрения жанрово-стилистического направления А. Шеллер-Михайлов является продолжателем начинаний Ю. Лермонтова, который «положил путь для лирики противоречивого личного и общественного сознания» [101, 255]. Однако противоречивость в жанровом плане не решалась столкновением и размежеванием одического и элегического, как в гражданской лири-

ке декабристов. Ю. Лермонтов показал, «что можно в одном и том же стихотворении говорить “об самом себе”, “об своих скорбях и наслаждениях” и в то же время метать перуны в “сопостатов”. Более того – что оба эти момента могут находиться в неразрывной связи и определять друг друга. Лермонтов уничтожил внутренние условия различения элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и стилистическая система каждого из них» [101, 257].

А. Шеллер-Михайлов следует во многом романтической поэтике. В поэтическом контексте эпохи «Листки из записной книги» сближается с идейными и творческими доминантами «петрашевцев», у которых еще сохраняется романтическая коллизия и образ лирического субъекта. Но различие также уже проявляется: у них герой одиночка, странник, его жертва и подвиг оптимистичны и не имеют альтернативы, что концентрировано выражено в известных стихотворениях А. Плещеева («Вперед! Без страха и сомненья», «Он шел безропотно тернистою дорогой»). А вот ощущение бесполезности подвига, тревожность и разочарование, настойчиво возникающие в цикле А. Шеллера-Михайлова, восходят к лермонтовскому воздействию. Поэт использует наиболее узнаваемые черты лермонтовской поэтики, его лирического героя, в чем убеждает итог цикла как обнаружившаяся в ходе долгих исканий опора:

Но гордый ум, на зло судьбе,  
Все сознает, все переносит  
И рвется, пламенный, в борьбе,  
Покуда тела смерть не скосит [271, 54]

И снова в тексте нет определенности в раскрытии концепта «борьбы» и нет психологической убедительности в этом заключительном аккорде. Толкование стоицизма существенно разнится и от петрашевцев, и от Ю. Лермонтова отклонением от линии противопоставления человека-борца и толпы. Романтическое представление об исключительности человека в цикле снимается. Наряду с этим автор не дает никаких оценок обществу. Отрицательная среда воплощается в традиционном романтическом образе тьмы – образе, который в позднеромантический период приобрел эсхатологический

смысл. Приходится констатировать нежелательное снижение образа, которое теперь мы можем объяснить стремлением ослабить влияние романтического в содержании и поэтике, не приведшее, однако, к успешному творческому разрешению. Отсутствие конкретизации приводит к несоразмерности стилистической подачи «темного» начала и того, как оно раскрывается в цикле. В результате жанрово-стилистического сбоя получается, что «тьма» образована «усредненными» и, как мы уже показали, вымеленными элегическими мотивами утраты молодости, увядания и одиночества. Эмоционально сепаратический ореол образа «тьмы», в отличие от линии переживаний лирического субъекта, остается незаполненным.

Не возникают сюжетные ситуации победы или поражения, ожидаемые в рамках гражданско-патриотического дискурса. Заметно приглушается роль всегда заостренных концептуально-идеологических вершин, антитетичного принципа организации произведения в гражданской лирике. Все смешалось, и непонятно – где враг и где брат – люди неузнаваемы, люди – тени («И, непроглядной тьмой объаты, / Мы упадем еще не раз, / И тень неузнанного брата / Как тень врага встревожит нас» [271, 53]).

Идеал борца в «Листках из записной книги» обозначен лишь единично, в стихотворении «Пусть будет вновь покорена...» – схематичном, предсказуемом тексте, в котором слышатся отзвуки романтических идеалов, искусственность которых усиливается перифразой, обозначающей образ бунтаря другой, уже ушедшей, эпохи:

Ту жатву дети соберут,  
И, как отцу они пойдут  
Бороться вновь под звон мечей  
За волю Греции своей [271, 52].

Вместе с тем, в решении центральной проблемы А. Шеллер-Михайлов избегает уже ставшей наивной бинарности «высокая личность/низкое общество». Нивелирование значимой оппозиции замещается в картине мира новым мироощущением, заявленным еще неуверенно, но уже заметно преображающим употребленные формулы. Более убедительной, психологически достоверной пред-

ставляется образ иной борьбы, в которой сражаться предписано не с толпой и не смертью, которая герою не страшна, а с собственно жизнью. На фоне незавершенности, половинчатости многих мотивов и тем, возникающих в цикле, мысль о том, что битва с «жизнью» бесконечна, выписана рельефно и тщательно. С каждым последующим стихотворением цикла сгущаются краски, негативность переживания усиливается, нагнетается. Проклятья, дикий крик, крик мученья, боль, слезы, ужас, тоска сопровождают эту борьбу. Жизнь страшна, но и расставание с ней, постепенность ухода мучительны. Не сумасшествие пугает, пугает омертвление при жизни (здесь явно проступает пушкинский подтекст: «Не дай мне, Господи, уснуть» [271, 54], «Порою рад сойти с ума» [271, 54]).

Авторская интерпретация «стоицизма» звучит в тон поэзии «безвременья», а условность, отвлеченность поэтики – рефлексиям К. Случевского. Те ощущения, которые у А. Шеллера-Михайлова еще неразрывно связаны с романтическими клише и рассматриваются, тщательно взвешиваются по отношению к традиции (предположим, что этой скрытой метарефлексией и обусловлена избыточность семантических повторов), у К. Случевского уже уложены в четкую формулу: «Да, смерть нам не страшна, мы это знаем, / Мы каждый день немного обмираем» [357, 509]. Если у А. Шеллера-Михайлова только проскальзывает догадка об иллюзорности всех битв, сражений, почему «жизнь» и сравнивается с привидением, а чувства бессилия, усталости, скуки настойчиво разрушают привычный образ борца социально-политической лирики («Смотри от скуки на дорожку; / Тревожной жизни гам и шум...» [271, 52], «Еще бредем мы одиноко / В потьмах отыскивая путь» [271, 52]), то в произведениях К. Случевского попытки завуалировать бессмысленность какой-то идеей, жертвой, мечтой вызывают горечь и смех: «Слабеют чувства, ясность мысль теряет, / Надежды гибнут, вера погасает, И эту правду вечных погасаний / Того, что кем-то, как-то зажжено, / Мы величаем именем призваний... / Смешно!» [357, 509].

В одном из лучших стихотворений «Листков» – «Враги умолкли – слава Богу!» – переломном в композиции сочинения, пережива-

ется состояние полного одиночества и говорится о рождении песни, которая адресована, прежде всего, самому себе (дневниковая автокоммуникативная интенция):

Немой покой меня тревожит,  
Пою, чтоб слышать звук живой,  
А под него еще, быть может,  
Проснется кто-нибудь другой [271, 52]

Редкость структуры этого произведения<sup>29</sup>, особенно первой его части, позволяет соотнести текст со стихотворением К. Случевского «Задумался – и одинок остался». Это сравнение демонстрирует и то, что выступает для неожиданного сближения сочинения А. Шеллера-Михайлова с «восьмидесятниками», и то, что разводит. Среди сближающих признаков следует отметить ощущения одиночества и страха («мертвящий рабский страх» [271, 54], «Страшна, как дикий крик мученья» [271, 54]) – главных тем скорбной лирики, которые с этого момента выдвигаются на первый план цикла. Среди отличий – большую негативизацию, крайне высокую степень разочарованности у К. Случевского, преодолению и выходу из тупиковости которого парадоксально способствует сомнение («что на языке поэзии предсимволизма означает <...> отступление, отказ от “идеала”» [173, 144]). Лирический субъект А. Шеллера-Михайлова верен себе, стойкость – его кредо и опора в борьбе, в которой личное, индивидуальное переживание окончательно перевешивает общезначимое. Протестность, насыщающая отношение лирического субъекта к «бессилию», – это внутренний протест, внутренняя борьба, перед чем становятся невыразительными и в итоге отступают инвективность и дидактизм.

Стихотворный цикл «Листки из записной книги» А. Шеллера-Михайлова вырастает на основе общеупотребительного поэтическо-

---

<sup>29</sup> «Такое строение стихотворения, развертывающее ряды причин и следствий, связывает его с определенным типом композиции, характерным для лирики “безвременья”. В обобщенном виде он может быть описан как система оппозиций по типу действие-результат или вопрос-ответ, где действие всегда положительно по своему содержанию, результат (ответ на него) всегда негативен» [173, 144]

го словаря уходящей романтической эпохи. Наиболее тесно соприкасаясь с лермонтовской поэтикой, с теми ее элементами, которые являются у самого Ю. Лермонтова симптомами дальнейшего развития поэзии, А. Шеллер-Михайлов оперирует ими уже не как пассивными данностями. В столкновении элегических формул и гражданского содержания, в попытке через это столкновение творчески освоить психологический опыт, который обнажает несогласие, внутреннюю полемичность, проявляются подвижки авторского поэтического мира. В лучшей своей части цикл «Листки из записной книги» предсказывает наступление новой духовной кризисности, которая охватит и отразится в творчестве поэтов следующего десятилетия.

### **3.6. Между элегией и инвективой: жанровые контаминации в лирических «дневниках» С. Надсона и Ф. Червинского**

Противоречивость поэзии 70 – 80-х гг. XIX века, соединение признаков гражданской и «чистой» лирики быстро нашли критический отклик, преимущественно негативный. Приводя мнение Н. Михайловского из статьи «Заметки о поэзии и поэтах» (1888) о фальши, возникающей из подобных совмещений, С. Сапожков поясняет, что внезапность и немотивированность перебоев, стилевая эклектика стихотворений – следствие мировоззренческого вакуума общественного сознания периода. К последней трети столетия взаимодействие общего, родового и частного, индивидуального в художественной системе активизируется, назревала же необходимость такого синтеза постепенно.

Одним из знаменательных результатов интеграции гражданской и «чистой» лирики является формирование, так называемой, «надсоновской школы», или «скорбных поэтов», к которым причисляют С. Фруга, Ф. Червинского, Н. Минского, Д. Мережковского и др. Для их творчества характерны «скорбь и рыдания, унылое разочарование, поруганные мечты и обманутые надежды, благородные помыслы и сознание бессилья, осуждение настоящего и поэтизация библейского прошлого, добрые мечтания, поэтические абстракции,

рифмованные жалобы и рассуждения, прозрачные аллегории» [67, 43]. Возрастание субъективности, часто интерпретируемое как погружение в «личное» настроение, – главная черта поэзии эпохи «бездвременья», которая рассматривается и в качестве причины диссонансности, фрагментации художественного мировоззрения. Так, суть взаимосвязи разочарования и призыва в лирике С. Надсона В. Ходасевич увидел в эгоизме, в любви к своему горю при всей смутности идеала [433, 214]. Ф. Червинский, малоизвестный поэт и драматург, следуя по надсоновскому пути, тем не менее, пытается приглушить яркость «эгоистических» переживаний, вернуть их в русло общественной необходимости. Отсюда и впечатление широты проблемы сочинения «Листки из дневника» Ф. Червинского, как и абстрактности и оголенности жанровых формул, сравнительно с художественной структурой «Из дневника» С. Надсона. В эволюционном смысле некоторые творческие решения поэта – это шаг назад в поиске средств выражения субъекта в лирике, что является также показателем исчерпанности того направления, олицетворением которого стал С. Надсон.

Л. Гинзбург проницательно замечает: «Мы знаем людей с позой, с ролью и людей без позы и без роли. В своем роде это подобно разным видам выражения личности в лирике. Есть поэты с лирическим героем и поэты без лирического героя» [102, 20]. С. Надсон – поэт с выразительным, эффектным лирическим героем, нашедшим отклик у читателя в 1880-е гг., который высоко оценил талант этого автора в воплощении глубоко субъективных переживаний, а также в обобщении и отображении проблем времени, что вместе порождало иллюзию искренности, а значит, ощущение выхода лирики к границе искусства и «жизни». Такое читательское восприятие, по мнению исследователя А. Корчинского, обусловлено рядом признаков, характерных для «восьмидесятников»: подчеркнутым автобиографизмом, сочетанием «правды» и риторических формул, смыканием «типа» и «индивида» [204]. Таким образом, наполненность текста литературными условностями не препятствует прочтению произведения в качестве документа.

Индивидуализация, усложнение психологической основы переживания в поэзии периода отразились на жанрово-стилевой специфике поэзии. Однако по-прежнему ключевым жанровым фоном воплощения внутренней жизни в ее развитии является элегия. Особое влияние в 70 – 80-е гг. XIX века возымело то направление ее развития, которое выводило жанр за пределы устоявшейся традиции, за пределы той «степени субъективности, которая искони представлялась едва ли не отличительным признаком элегии как Жанра и в силу которой укоренилось представление об элегии как о произведении, посвященном самому себе» [429, 70]. Исследователи В. Вацуро, Л. Гинзбург, Б. Эйхенбаум, Л. Фризман наметили насколько важных трансформационных сдвигов в элегии в течение столетия: во-первых, ориентацию на психологическую конкретизацию, во-вторых, синтез интимного и общественного содержания; в-третьих, прозаизацию, внедрение социального содержания. Элегические маркеры в произведениях «Из дневника» (1882) С. Надсона и «Листки из дневника» (1892) Ф. Червинского несут отпечаток этих процессов. Вместе с тем, характер жанровой контаминации, удаляющий от элегической субъективности, вступает в противоречие с авторским жанровым именем – «дневник». Медитативная интенция сменяется экспрессивами и даже декларативами. «Я» уступает место «Мы», личное – общественному. Как это согласуется с жанровой традицией, а также развитием новых средств психологизации лирики? Десять лет, разделяющие столь близкие тематически и поэтикально тексты, привели к результату, что может выступить в качестве наглядного примера для рассмотрения механизмов периферизации в литературе, которая проявилась, с одной стороны, упрощением и шаблонизацией, а с другой, испытанием пределов и границ литературного жанра.

Сходство сравниваемых текстов определяется не только их элегической основой, поэтикально соотносящейся с образцами жанра 1830-х гг., но и отсутствием «жалобы» как специфического элегического компонента, резкостью выхода из сферы «Я», что вызывает смену жанрово-стилистической тональности. В обоих случаях неизбежен осуждающий итог. В принципе для дневника – это один из

доминирующих признаков. Но как любопытно он реализуется в лирике второй половины XIX века. Думается, что «дневниковая» оптика прочтения этих стихотворений позволяет раскрыть особенности не только поэтики, но и авторской творческой индивидуальности, скрытой за жанровыми «фасадами».

Невзирая на то, что и С. Надсон и Ф. Червинский выходят к осмыслению общезначимых ценностей сквозь призму «я», элегические константы – неудовлетворенность, уныние, разочарованность – воплощены у поэтов по-разному. Переживание лирического героя С. Надсона психологически сложнее: элегическая основа наполняется новыми оттенками и нюансами. Если С. Надсон остается в поле субъективности, размышляя о внутреннем конфликте между борьбой и грезами, переполнен чувством, то Ф. Червинский актуализирует, более того, конкретизирует «поколенческие» проблемы. Его субъект переживает чувственную «неполноту», недостаток и находит причины этому вне себя, в проблемах своего времени. Наконец, различается важнейшее из свойств произведений, благодаря которому мы можем говорить о специфике реализации «дневниковой» интенции. Распознается это свойство опять же на фоне элегии, многообразным вариантам которой, как верно заметил исследователь, присущ единый стержень – «настоящее время проникнуто ценностным светом прошлого».

Сиюминутность впечатлений дневника определяется в качестве доминирующего признака жанра. Ее реализации в стихотворении «Из дневника» С. Надсона способствует актуализация «ночной» элегии, одного из ранних вариантов жанра в русской поэзии, в ее романтической «версии». На первый план поэт выдвигает воплощение романтического томления, ведущего к разладу с самим собой. Единственным отголоском преромантической элегии является эпитет «сладкий» («сладкими вздохами»). С. Надсон сохраняет и такие типичные для «ночной» элегии начала XIX века черты, как мотив тишины, среди которой всегда слышится «глас» и возникает другой «я».

«Лирический субъект “ночной” элегии пассивен, он характеризуется, как правило, некоей исходной эмоцией – в преромантический период это эмоция “приятности”, “сладости”, позже – это и различные

разновидности тревоги. Однако главный действующий герой “ночной” элегии – скорее, сама ночь и её посланцы, несмотря на то, что лирический субъект здесь – это уже тот тип человека, для которого “чувствования сердца” – главная ценность» [194, 29], – пишет исследователь. Субъект С. Надсона, конечно, не пассивен, а первостепенность его роли в поэтической картине мира не подлежит сомнению. Но он тревожен, и тревога эта приводит к сомнению и спаду эмоционального накала. Для «битв со злом» – высоко поднятой аксиологической «планкой» – уровень внутреннего «брожения» уже недостаточен, вызывает неудовлетворенность и решительное самоосуждение: «Стыдись, эти жгучие слезы твои – / Трусливой измены позорные слезы...» [281, 136] В момент внутреннего раскола ход элегической речи прерывается, и вторгается слово совершенно иной тональности.

Жанровой аналогии дневника в лирике с ее задачами творческого претворения динамики внутренней жизни отвечает выработанный традицией элегический пейзаж, который способствует передаче неустойчивого состояния человека. Элегия подчеркивает «самый процесс протекания времени, делая читателя его соучастником, продуцируя сопереживание» [73, 56]. «Дневники» С. Надсона и Ф. Червинского начинаются с классической элегической темы – «природа и внутренний мир». Ее исполнение у поэтов различно. Полермонтовски напряженный пейзаж С. Надсон накаляет еще более и выходит за границы изобразительности к прямому описанию чувств: «Кипевшая кровь ударяла в чело» [281, 135], «И страсть, трепеща, разгоралась в ней» [281, 135].

Сегодня всю ночь голубые зарницы  
 Мерцали над жаркою грудью земли;  
 И мчались разорванных туч вереницы,  
 И мчались и тяжко сходились вдали... [281, 135]

Ночь перед грозой, духота и замирание, затрудненное дыхание («дышать тяжело») – метафоры переходности, порогового состояния. Герой переводит взгляд и видит сад, условное изображение которого держится на центральной детали – облетающем цвете черемухи, метафоризирующем скоротечность юности, что делает

чувства героя острее. Ему раскрывается смысл таинственности и невнятных движений во мраке ночи. Он обогащен и переполнен страстью, жадной отклика, трепетом и одновременно погружен в негу и грезы – элегические константы «ночной» (пассивной) элегии. Безусловно, в контрасте лирического сюжета, в усилении экспрессии автор добивается расширения элегической тематики.

Духота определяет атмосферу, в которой пребывает и лирический герой «Листков из дневника» Ф. Червинского. Сама земля тоскует по грозе и дождю. Эта «духота» иного рода, отличная от предвкушения и первых проявлений грозы, тонко и лирично переданных в стихотворении С. Надсона. С первого аккорда Ф. Червинский стремится дать понять, что не его переживание в центре внимания – оно лишь инструмент для выявления более значимых проблем. Сюжет «Листков» держится на динамике мыслительной, на хорошо продуманной, симметричной композиции разделенного на две части стихотворения, четком жанровом переходе. Передача постепенности, внутренних превращений с помощью знаков природы Ф. Червинскому не удается из-за сниженной чувственности, как будто лирический герой торопится высказать свою мысль, уже давно пережитую и отлившую в четкую форму: «Иная скорбь, иные нужны песни» – формула, в которой прочитывается осознание тупика, исчерпанности. Проблема традиционно романтическая в произведении приобретает интересную трактовку: не отбрасывается сама возможность словесного выявления внутреннего мира, но подчеркивается недостаточность, нехватка каких-то условий для этого. Имплицитный анализ оправдывает психологическую скудность «дневника». Лирический герой декларирует жалость к истощенной природе, его скорбь и трудность самовыражения приводит к конфликтности, которая рождает слабый метапоэтический импульс – оспаривание границ литературности:

Умолкни, песня, светлой красотою  
Рожденная! Замри, о скорбь моя, –  
Ты рождена бесплотною мечтою;  
Усни, вражда, – мы все одна семья.  
Иная скорбь, иные нужны песни [329, 534]

Итак, дистанцированность, эмоциональная ограниченность демонстрирует иной тип восприятия действительности. Человек в этом «дневнике» – наблюдатель, не взволнованный, а размышляющий человек. Отсюда и особенности воплощения пейзажа, с первого взгляда производящего впечатление безжизненности, «ходульности». Аллегоричность и «собираемость» пейзажу сообщает явный переизбыток элегической условности. К устаревшим «нивам», «холмам», «речке» Ф. Червинский добавляет «ряд ветхих изб деревни погорелой» – некрасовский штрих, который подсказывает переход к социальной проблематике. Зрение широкое, укрупняющее – стилистика, удаляющая от элегии. Наконец, подведение черты: «Унылый вид».

«Унылая» элегия действительно может рассматриваться в качестве основного жанрового источника первой части «Листков из дневника». Эта разновидность произошла, как известно, из адаптации русской литературой творчества Шиллера, центральным мотивом которого выступала идея единства как абсолюта, а также совпадение общественного и индивидуального [194, 86 – 88]. Именно в ней довольно рано проявилась и осмыслилась «скорбь» как самостоятельное чувство. У Ф. Червинского эти знаковые позиции прочно сплетены в последнем пятистишии первой части, приведенном выше.

Открытая отсылка к унылой элегии обусловливается поворотом от внутреннего к социальному миру, что и закрепляется последующим переходом к кладбищенской теме, отработанной поэтом и образно, и интонационно в духе канона начала века:

Прохлада влажная спугнула душный зной.

Над зеленью садов, над сумрачной Невой,

Над стройным рядом зданий онемелых

Ночь бледная на крыльях реет белых.

На тихом кладбище брожу задумчив я.

Заброшена могил печальная семья...

И здесь витаешь ты, угрюмый дух забвенья!

Иду, и чудится – надгробная трава

Мне шепчет жалобно «забытые слова»... [329, 535]

«В “унылой элегии” объектом является сам субъект лирического повествования. “Кладбищенская элегия“ отпрямляется от предметного мира, который в процессе поэтического осмысления получает символическое расширение. Субъект в ней вынесен за пределы текста, точнее, предстает в тексте как уже готовая данность; он опосредуется темой и лишь в ходе медитации может факультативно становиться предметом самоанализа» [73, 64]. Соблюдая атрибуты жанра, автор опирается на мотивы юности и забвения, привязывая к ним гражданские значения (перекликающиеся с программным стихотворением А. Плещеева «Поэту»):

Нас, хилых скептиков, давно не ждут они,  
И жизнь нам кажется досадною ошибкой,  
И молча мы бредем с брезгливою улыбкой,  
Без грез, без ропота, в загадочной тени... [329, 535]

Если у С. Надсона тема уходящей юности затрагивается лишь однажды (осыпающийся цвет) и остается не развернутой, то у Ф. Червинского она выдвигается в ряд сюжетоформирующей. Время подвигов позади, «напрасно ждет борцов пустынная арена». Отсюда сдержанность и отсутствие патетики – качество, отличающее Ф. Червинского от С. Надсона, но лишшающее его стихотворение тех всплесков чувства, которые заставляют признать открытость человека, искренность.

Тем не менее, субъективный, более того, авторский взгляд вплетается в традиционную элегическую сюжетику «Листков из дневника». Произведение Ф. Червинского примечательно тем, что включает метапоэтические размышления. Так из традиционного мотива «забвения» вырастает образ «забытых слов», колеблющихся в воздухе немного кладбища и унесенных вихрем. Новые слова не найдены, старые – забыты. «Скептическое» поколение бессильно вспомнить утраченные смыслы, а потому героя/автора волнует вопрос о том, способно ли оно выйти из «загадочной тени» – образа, емко и точно передавшего кризис современной поэту эпохи. Отвлеченная, образно выхолощенная предметность кладбищенской темы придает большей значимости заключительным строкам – манифестации кризиса

«веры», идеалов, отсутствия единства. В результате «Мы» оказываются сферой разобщенности.

Инвективный жанровый компонент, вытесняющий «Я» и выдвигающий «Мы», заменяя размышление на осуждение и обвинение, не вступает в разногласие с элегией и вызывает весьма значимые аллюзии, проливающие свет на жанровые истоки «Листков из дневника» Ф. Червинского. Известный исследователь элегии Л. Фризман, анализируя «Думу» Ю. Лермонтова, не соглашался с выводами исследователей Б. Эйхенбума, С. Иконникова, Д. Максимова о том, что здесь вступают во взаимодействие сатира и элегия. «По-видимому, дело в том, что (как отмечал Б.М. Эйхенбаум) на определение жанра “Думы” оказали решающее влияние слова Белинского, называвшего это стихотворение “сатирой”. Но ведь Белинский вкладывал в понятие сатиры совсем не то содержание, которое в него вкладывается сейчас. Не правильнее ли было бы определять жанр “Думы” не как сочетание элегии с сатирой, но как сочетание элегии с инвективой? То же определение выражало бы жанровое своеобразие и таких стихотворений, как “Смерть Поэта”, “Последнее новоселье”, “Как часто, пестрою толпою окружен» и некоторых других» [429, 62] Поэтика Ю. Лермонтова оказала большее влияние на С. Надсона, на характер его лирического героя – гордого, страстного, мятущегося, на особенности стилистики, что можно наблюдать и в стихотворении «Из дневника». Поэзия Ф. Червинского воспринимает элегическую новацию Ю. Лермонтова, чтобы донести главную мысль: в приобщении субъекта к «другим», каким бы ни было «единство», человек обретает себя, а не утрачивает. Тем трагичнее разрушение самого единства, оставляющего человека в его поиске согласия и понимания разочарованным и одиноким. И в этом, конечно, автор выступает продолжателем романтической культуры. С помощью элегического языка лирический герой излагает не только свою историю, но и своего поколения. Так лирический герой – безликий в шаблонном элегическом «облике» – в обличительном слове завершающих строк обретает силу выразить и сомнение, и усталость, и неудовлетворенность, но уже в ином инвективном регистре – в регистре, лишенном

экспрессивности, протестного напора, свойственного герою Ю. Лермонтова и С. Надсона.

«Листки из дневника» – это своеобразный итог развития русской элегии, вобравший ее решающие открытия, но заметно ослабив и выразительность жалобы, и силу обличения, и глубину раздумья. Одно из центральных достижений русской элегии – переключение художественного внимания на личность и ее соединение с печалью и тоской поколения – у Ф. Червинского получает неоднозначное решение: личность, принадлежа своему времени, вместе с ним уходит в «тьму». Ф. Червинский в каноническую элегию выводит коммуникационные аспекты, которых нет у С. Надсона, и которыми отличается не только лирика его последователей, но и преимущественная часть поэтического творчества последней трети XIX века.

Уровень самоощущения лирического субъекта и характер его экспликации у С. Надсона и Ф. Червинского разнятся, и в этом заключается основная причина особенностей воплощения «дневниковых» интенций. Если герой С. Надсона обнаруживает внутренний конфликт, острую неудовлетворенность ведущих к осознанию настоящих личностных целей («борьбы»), то у Ф. Червинского неудовлетворенность как доминирующее переживание подчеркивает утрату жестких ценностных координат, которые не подлежат сомнению в художественном мире С. Надсона. Поэтому инвективный финал Ф. Червинского не содержит призыва, только вопрошание, в отличие от убедительного и бескомпромиссного завершения «дневника» С. Надсона.

## РАЗДЕЛ IV КРИЗИС ЖАНРА ПОЭТИЧЕСКОГО ПОСЛАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

### 4.1. Жанровые модификации послания в украинском и российском литературоведении

Эвристическая интрига изучения послания кажется довольно незначительной, ведь в российском литературоведении жанр избалован исследовательским вниманием. Правда, сказанное относится к периодам его расцвета. Распространение мнения о прекращении существования жанра ближе к середине XIX века практически пресекло рассмотрение и описание дальнейшей его судьбы. Современные работы убедительно доказывают, что роль послания и те функции, которые им выполнялись в системе литературы, обеспечивают его продолжение в середине столетия.

В отличие от поэтического путешествия и дневника, послание обладает более четкими формальными показателями. Вместе с тем, оно справедливо относится литературоведами к «свободным», жестко не ограничивающим автора, жанрам. Некоторые общие признаки между посланием и другими «свободными» образованиями, такими как путешествие в стихах или поэтический дневник, есть. Во-первых, их способность к диалогу с другими жанрами, что приводит к усвоению посланием некоторых признаков элегии, сатиры, письма, но не лишает жанр самостоятельности [208, 146]. Во-вторых, широкий трансформационный потенциал поэтических путешествий, дневников и писем. В-третьих, сближение поэзии и прозы, что в случае с посланием, по словам В. Грехнева, было подготовлено самой природой жанра [114, 33]. В-четвертых, особенное соотношение между нехудожественной формой письма, путешествия, дневника и литературным жанром, что выявили авторитетные ученые Л. Гинзбург, Н. Степанов, Ю. Тынянов. В-пятых,

необыкновенная гибкость, динамичность этих пограничных образований. Послание отличается особым «статусом» в русской литературе первой половины XIX века и резким изменением положения в жанровой системе последующего времени: от центра жанровой иерархии к периферии.

Жанровые признаки послания активно изучаются, уточняются его особенности и во второй половине XIX века. Исследователи констатируют неограниченность послания жесткими формальными предписаниями относительно строфической и ритмической структуры, что способствует освобождению жанра, более полному раскрытию авторского замысла. Именно поэтому послание способно воплотить уникальное и индивидуальное содержание, также как и жанр письма. Жанр послания характеризуется вариативностью, что свидетельствует о высокой динамичности явления.

В украинском и российском литературоведении осуществляется дифференциация жанровых модификаций. Вырабатываются и новые понятия: адресованная, вокативная лирика, – которыми расширяется поле диалогических форм. С одной стороны, наблюдается сближение послания, посвящения с эпистолярной литературой (особенно в период периферийного состояния стихотворных жанров), с другой же – предельное отмежевание от нее. Обнаруженные расхождения в теоретических пояснениях и дефинициях жанра отражают различные направления динамики жанра в национальных литературах. Тем не менее, объединяющей проблемой является разграничение модификаций с учетом подвижности и стремительности развития жанра, вследствие функциональных смещений, смены акцентов в оппозиции интимное/публичное высказывание.

### *Послание и поэтическое письмо*

Послание в обеих литературах проявило себя как жанр, имеющий устойчивую основу, позволяющую жанру обновляться, аккумулировать опыт видоизменений и продолжать распознаваться в различных вариациях и межжанровых воздействиях. Нужно отметить, что эпистолярные коннотации постоянно влияют на факторы жанровой

идентификации послания<sup>30</sup>. Также определяющей характеристикой выступает наличие дополнительных жанровых модусов: элегического, идиллического, одического, сатирического и т.д.

В течение XIX века послание ориентируется на разный тип адресата: от конкретного, частного до обобщенного и «фиктивного» (имеется в виду, например, обращение к символическим предметам, персонажам как, например, «К моему халату» П. Вяземского). Тип адресата является важным в определении и дифференциации разновидностей, поскольку размежевание происходит согласно положению произведения на оси условность/конкретика. Например, прослеживая эволюцию послания в творческой системе К. Батюшкова, Д. Фридман фиксирует постепенное смещение от обобщенного образа субъекта и адресата к конкретике поэтической беседы («Послание к Тургеневу»). «У зрелого Батюшкова дружеское послание становится своеобразным письмом в стихах...» [428, 137].

Сближение с письмом формирует ряд стилистических особенностей, среди которых главную роль выполняет ориентация на устное слово. В русской литературе этот процесс осуществляется в рамках развития «дружеского» послания. Дружеское послание в свой «классический» период развития напоминает многими чертами письмо, в частности: характером адресации, вводом жизненного контекста, мозаичностью композиции, разговорной лексикой. Образ поэта-идеала, возникающий в текстах периода начала XIX века, заслоняет биографическую данность автора. Во второй половине столетия послание сдвигается к сфере бытовой коммуникации. Эта динамика

---

<sup>30</sup> «Эпистолоподобие» – термин, предложенный С. Гиндиным, который отображает один из возможных аспектов взаимодействия письма и художественных жанров. Исследователь полагает, что переход эпистолярного творчества к литературе осуществляется несколькими путями. Один из них – в литературу попадает только форма, которая выкристаллизовалась в эпистолярной деятельности. В рамках этого процесса создаются «эпистолоподобные формы» литературного творчества. Другой путь – это переадресация письма как готового продукта (конкретность адресата для исследователя является дифференциальным критерием коммуникативных и литературных писем) [97, 591].

сопровождается приглушением дружеских мотивов, элегизацией, учащением шуточных и сатирических посланий, а также усилением метакоммуникативности.

Как известно, среди жанрообразующих признаков послания на первое место выдвигается действие оппозиций я/ты, свой/чужой, искусство/быт (анализ этих оппозиций представлен в работах С. Артемова [14]; Т. Глушакова [106]; В. Кузнецов [212]; И. Рябый [344]). В основе первой оппозиции заложена мысль, истоки которой восходят к наиболее раннему периоду осмысления письма как разговора отсутствующего с отсутствующим – емкой формуле, программирующей три важных аспекта, специфику коммуникативной структуры и поэтики послания в целом: «разговорный», «диалогический», «адресатный». По-мнению Л. Кихней, установка на «собеседование» с эксплицитным или имплицитным адресатом, от которой зависит расширение жанровых возможностей диалога в виде монолога в послании, размыкает художественное пространство в жизненный контекст [190, 34 – 35]. Этим обусловлено несколько принципиальных моментов. Во-первых, лирическое заострение в послании тех элементов, что связывает поэтическую мысль с реальностью адресата. Во-вторых, диалогический механизм структуры жанра «ответ – реакция», который инспирируется поэтическим письмом, является основным параметром для выделения послания в ряду разнообразной адресованной лирики.

Быт для жанра послания играет уникальную роль и не только на тематическом уровне. Двойственность природы письма, в том числе и поэтического, признается большинством исследователей. Уже на первых этапах развития послания, благодаря интенсивности взаимодействия с «домашними» поэтическими жанрами, усваиваются элементы, которые со временем сблизят послание и письмо. Так, создание стихотворных писем на бытовую тему становится эффективным методом расширения границ жанра послания. Такие эксперименты исследователи наблюдают, например, в творчестве В. Жуковского [212, 19]. Смещение в сторону повседневности человека приводит к существенному обновлению жанра послания и усилению его вза-

имодействия с собственно письмом. Воплощение беседы с ее подробностями, иронией, намеками вне этого взаимодействия не представляется возможным.

Вместе с тем, связь послания и письма в этом контексте некоторыми авторами характеризуется как непрямая, возникшая на основе вторичного моделирования диалога поэтическим жанром [212, 8]. Приведем и другую точку зрения. Л. Кихней, анализируя эту проблему, категорически не согласна с тезисом об «инсценизации» или «имитации» диалога в послании: «...» этот жанр ни в коем случае не представлял инсценировку диалога, но дает только установку на него» [190, 32]. Следует отметить, что значение «вторичности» встречается в описании динамики послания, во взаимоотношении с иными жанрами поэтической системы. Речь идет об удачной имитации стилового строя оды или сатиры: «Послание “умеет” вторично моделировать целевые установки других жанров и имитировать их. Например, ода практически “поглощается” посланием в XIX веке...» [190, 34].

В украинском литературоведении также выясняется характер взаимодействия послания и письма. В авторитетном издании «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» и письмо, и послание являются разновидностями стихотворной эпистолы: «Разница заключается в тяготении послания к обобщенной интонации обращения к партнеру по диалогу, а письма – к личностной, между ними образуется относительная оппозиция по примеру той, что существует между, с одной стороны, одой и дифирамбом, с другой, между стихотворной сатирой и эпиграммой» [166, 183]. Автор цитаты – Б. Иванюк – ссылается на широкий европейский контекст и приводит примеры, которые принадлежат к различным хронологическим периодам и различным национальным культурам. На наш взгляд, исследователь не учитывает признаки жанра, которые формируются в конкретный исторический момент развития в его соотносительности с другими рядами, то есть письмом, а также национальных особенностей жанрового становления. Поэтому мы не можем согласиться со следующим утверждением: «Неслучайно и то, что со временем жанр

стихотворного послания встречается достаточно редко (например, “Избранные послания” современного русского поэта Т. Кибирова) в отличие от стихотворного письма (И. Франко, В. Маяковский, С. Есенин, Е. Маланюк, В. Сосюра, Ю. Андрухович)» [166, 183].

Таким образом, в центре поэтического письма – частная тема, конкретный адресат. Ему свойственна интертекстуальность, зависимость от текста-прецедента (в случае с ответным письмом). В русской литературе наименования «письмо» и «послания» часто становятся синонимичными. Во второй половине XIX века «письмо» как заголовок стихотворного текста отражает разнообразные синтетические процессы, происходящие в лирике периода. Например, циклизация произведения, усиливающая пограничность между стилизацией письма и собственно поэтическим письмом, наблюдается в «Настоящем и думах (Письмах к Герцену)» Н. Огарева. Автобиографичность, конкретика адресации, обращение к адресату, формирование внутреннего диалога – черты, сближающее стихотворение с эпистолярным жанром. Как пишут биографы Н.Огарева, в этом произведении отобразилось обстоятельство тяжелой болезни Лизы. Здесь также есть строчки, обращенные и к Наталье Алексеевне, в которых поэту «хотелось предостеречь от горя и несчастий» [338, 196]. Цикл организуется вокруг сюжетной линии, исчерпанность которой (долгожданное выздоровление ребенка) совпадает с разрешением внутреннего конфликта лирического героя. Значит, сквозной сюжет, объединяющий части текста, вступительная часть, относительно автономные вставные элементы внутренних монологов, которые поддерживают смежную сюжетную линию, и свидетельствуют о появлении лирического героя, сосредоточенно всматривающегося в свой внутренний мир, оттенки психологических реакций (во втором письме достигается максимум монологичности и приглушения признаков эпистолярных).

В стихотворении А. Апухтина «Письмо» эпистолярная форма выполняет роль скрепа мозаичного изложения мысли, поворотов сюжета, эмоциональных интроспекций. Центральное событие, вокруг которого формируется двуплановость стихотворного повествования, – встреча женщин-соперниц. Эпистолярный диалог распадается

ется на две части: первая – обращение к адресату письма, вторая – к княгине. Внутренний монолог превращается в повествование о несчастной любви.

В различных вариация заголовков «письмо» использует С. Надсон. Стихотворение «Письмо» («Когда я шел от вас, – холодный ветерок») характеризуется автокоммуникативностью. Это лирический отрывок, в котором «письмо» создает сюжетную мотивировку для выражения одиночества субъекта. Более интересный пример, в котором передача эпистолярных признаков проступает чуть ярче, представляет стихотворение «Страничка прошлого (Из одного письма)». Под эпистолярной «оболочкой» происходит синтез рассказа в стихах и лирических обобщений. Наконец, «Отрывок из письма к М.В. Ватсон» напоминает фрагмент поэтического письма, в котором наряду с обращением к эксплицитному адресату, биографическими деталями разворачивается традиционная для послания тема уединения, покоя, противопоставления городской и сельской жизни. О синонимизации «письма» и «послания» в жанровом сознании периода может свидетельствовать, к примеру, стихотворение «П. Чайковскому» (1857) А. Апухтина с подзаголовком «послание». Признаки этого сочинения типологически подобны произведению С. Надсона и характеризуются частным поводом к коммуникации, насыщением текста биографическими подробностями, имитацией дружеской беседы, фрагментарностью.

### *Эпистола*

Термин «эпистола» в украинском и российском литературоведении имеет различное толкование. В первом случае он рассматривается как видовая категория, связанная с явлением переписки. Во втором – «эпистола» ограничивается значением исторического жанра, присущего классицистической эпохе. Например, в украинском литературоведческом словаре эпистола выступает синонимом «эпистолярной литературы», а в определении прослеживается отождествление формы письма или послания и эпистолы [236, 242]. Однако в качестве самостоятельного жанра «эпистола» резко отделяется от частного эпистолярия тем, что «литература писем» «сохраняет фор-

му переписки независимо от функционального предназначения произведения» [236, 242].

В исследовательской практике эпистола предстает одной из модификаций особого вида поэзии, которому дается разное определение, но мы ее в рабочем режиме обозначим как «диалогическая». Так, в жанровой системе И. Франко Ю. Климьюк различает развитие эпистол (аналог письма), посвящений и посланий – разновидностей «вокативной» лирики [191].

В российских научных изданиях граница между эпистолой и поэтическим письмом определяется следующим образом: «Модификации отличаются друг от друга тем, что «эпистола» ориентирует на общезначимую тематику и условную аудиторию» [14, 177]. В скобках отметим, что эти признаки в украинском литературоведении относятся к посланию.

Дифференциация эпistolы осуществляется с точки зрения жанровых источников, но также с уточнением соотношений корреспондентов поэтического высказывания. «Эпистола предполагает несовпадение позиций адресата и адресанта, как в диатрибе, послание подчеркивает духовное родство и единство собеседников, как в русском духовном послании, письмо наиболее приближено к речевому жанру» [13, 8].

Взаимоотношения между философско-дидактическими эпистолами и посланиями с тяготением к письму как первичному речевому жанру имеют процессуальный характер и протекают от классицизма к символизму. Эти процессы вписываются в более общие изменения корреляции между внехудожественным пространством и лирикой, поскольку следует говорить «не про экспансию быта в поэзию, а про стирание границ между текстом жизни и текстом искусства» [132, 15].

Итак, термин «эпистола» в российском литературоведении связывается с поэзией эпохи классицизма. Эпистола отличается от других жанровых разновидностей такими признаками: дидактическая установка, доминирование высокого плана в проблемно-тематической структуре, особая, часто наставляющая, роль авторского «я», инвективные и императивные элементы, специфические отношения между адресатом и лирическим субъектом (роль первого характери-

зуется приглушенностью). Но уже эпистола проявила свой незамкнутый характер, вступив во взаимодействие с другими адресованными жанрами, например, одой [190, 39]. В конце XVIII столетия формируются условия для обновления жанра, видоизменения его функций: постепенно сокращается дистанция между собеседниками, развиваются «домашние» интонации, беседы.

Поэтикальные особенности эпистолы проявляются и в послании последующих художественных эпох, что объясняется исследователями процессом архаизации послания. По мнению Е. Дмитриева, реанимирование «классицистических» признаков в послании свидетельствует не об угасании жанра, а о накоплении и отработки путей будущего обновления [132, 19]. «Послание эпохи романтизма в определенной мере сохраняет память о жанрах XVIII века, поскольку процесс коммуникации может включать и целевые, прагматические моменты» [190, 50]. Актуализация этой памяти проявляется в таких узнаваемых признаках, как условно-поэтические конструкции, аллегоризация, обращение к античной образности.

### *Посвящение*

В последнее время в украинском литературоведении появляется все больше работ о стихотворных посвящениях – одной из модификации послания, очень распространенной в украинской литературе второй половины XIX века. Так, Ю. Климыук исследует именно эту разновидность в творчестве И. Франко, различая посвящения-призывы, поучения, обращения и т.д. [191, 187]. По мнению исследователя, стихотворное посвящение – «определенный способ поэтического высказывания», «направленного на конкретного адресата» [191, 186].

Коммуникативный статус посвящения – наиболее дискуссионный аспект в российском литературоведении. Посвящение отличается от послания тем, что «его текст иногда совсем, а иногда частично не связан со смыслом произведения, а касается только личности, которой произведение посвящено» [48, 19]. В качестве самостоятельной разновидности посвящение редко рассматривается. Элементы посвящения связывают произведение с внелитературным контекстом,

но не влияют на глубинную смысловую и прагматическую структуру, что позволило бы говорить о жанровых трансформациях. Яркой иллюстрацией сказанного является свидетельство о создании посвящений З. Гиппиус. Поэтесса вспоминает, как предложила А. Блоку выбрать произведения для посвящения из готовой рукописи книг стихов: «Долго сидел за столом. Выбрал несколько одно за другим. Выбрал хорошие или плохие – не знаю, во всяком случае те, которые мне были дороже других» [104, 257]. На этом фоне небезосновательным выглядит заключение Л. Кихней: «В посвящении акцент нередко ставится на посвящаемую вещь. Кроме того, посвящение не коммуникативно: не требует ответной реакции адресата (в противном случае оно трансформируется в послание)» [190, 35].

Наконец, нужно отметить и то, что послания по ряду признаков приближается к письму. Посвящение же – наиболее удаленная от письма модификация.

#### *Адресованная/вокативная лирика*

В украинском и российском литературоведении наметилась тенденция к разработке более широкой категории в описании ряда поэтических явлений, объединенных конкретной прагматикой. «Вокативная лирика» (Ю. Климыук) и «адресованная лирика» (Е. Дмитриев) – понятия, в рамках которых рассматриваются разные виды посланий, посвящений, стихотворных писем. «Диалогически ориентированные жанровые формы» [132, 4] возникают из адресованных жанров оды, сатиры, элегии. Адресованность выступает фактором синтеза и дифференциации форм. Динамика послания обуславливается взаимодействием с другими жанрами. К примеру, А. Боровская прослеживает взаимодействие послания и элегии (А. Белый «Бальмонту»), послания и миниатюры (В. Хлебников «Алеше Крученых»), сатирического послания и послания-реквиема (В. Маяковский «Сергею Есенину»), послания и эпиграммы (М. Цветаева «Брюсову») и т.д. [46]. В контексте изучения адресованной лирики выявляется диалогический характер посвящений и его тесная связь с посланием.

Понятие «вокативная» лирика разрабатывалось на материале поэтического творчества И. Франко. Оно рассматривается в кругу таких категорий как «репрезентативная» и «экспрессивная» лирика. К этой группе относятся такие жанры, как послание, посвящение, эпитафия, стихотворное поучение. Вместе с тем, концепция «вокативной» лирики вызывает возражения: «Введение понятия “вокативности” в значении отдельной жанровой группы (а не признака, по-разному эксплицированного в том или ином жанре) вносит разноречивость в критерии построения жанровой системы: наряду с признаками, которыми характеризуется структура произведения и предмет изложения, вводится признак внешний: повод написания произведения и его адресация» [44, 88]. Критика кажется конструктивной, но, вместе с тем, исследуя эти формы, сложно не заметить усиление и расширение действия диалогизации, способствующей появлению новых жанровых модификаций. Объединение произведений в группы «адресованная» или «вокативная» лирика вызвано закономерным стремлением исследователей отобразить эти жанровые процессы.

#### **4.2. Между литературой и бытом: стихотворение в эпистолярной поэзии русских поэтов**

Каждый исторический период выдвигает новые требования к эпистолярной коммуникации. Поэтому границы и структура эпистолярной поэзии как жанра подвижны и неустойчивы. «Маргинальная вне-теоретическая форма» [348, 17] – так характеризует эпистолярную поэзию Н. Сапожникова. Письмо играет роль своеобразного компенсатора в системе литературы и, как верно отметила И. Паперно, выполняет функции, для которых не нашлось подходящего среди канонических жанров [302, 108]. Этой особой функциональностью жанра обуславливаются сложности формулировки однозначных и неизменных свойств письма, его дефиниции. «Для определения жанра следует иметь специфические признаки, которые дифференцируют от других жанров», – замечает Н. Степанов и резюмирует, – У письма этого

нет» [369, 77]. Письмо живет чужими рядами, а значит, формируются разные группы писем, и они должны рассматриваться отдельно. Авторитетный исследователь эпистолярия Ж. Алтман предлагает сосредоточиться не на том, является ли эпистолярный жанром, а поддается ли он целостному описанию вообще [471, 193]. Кроме предельной исторической динамичности, Ж. Алтман обращает внимание на национальные отличия этой формы: если немецкая и английская традиция более склонна к статичному методу наррации, то французская – к кинетичному, в котором письмо используется как маска [471, 194]. Таким образом, выдвигению универсальной дефиниции препятствуют историческая изменчивость, национальные вариации, обобщение и систематизация которых акцентирует различные особенности и продуцирует длинный терминологический ряд.

«Письмо – жанр, который определяется специфической адресацией, – может быть в стихах или в прозе, может говорить о разнообразных предметах и оставаться письмом» [448, 105], – размыто, широко, но можно ли отрицать правомерность такого мнения? Вызывает сомнение и такое качество как «раскрепощенность» жанра, без упоминания о котором не обходится ни одно исследование. Эпистолярная форма не может быть послушной и гибкой, потому что ей присуща жесткая ориентация на собеседника. «Презумпция ответа» формирует особенности эпистолярной коммуникации и не свойственна другим автобиографическим жанрам. Если ее нет или она ослабевает, жанр также подвергается существенным изменениям. Об этом свидетельствуют наблюдения С. Гиндина в работе «Биография в структуре писем и эпистолярного поведения». Исследователь зафиксировал в рукописях В. Брюсова «инициативные письма», написанные автором без встречного стимула от адресата. Будучи «воображаемой беседой», они не были отправлены и даже не планировались к рассылке [96, 65]. Другими словами, это своеобразный дневник поэта. Понятно, что такие письма отличаются усилением интроспекции, автокоммуникативности. Таким образом, адресация – один из устойчивых, постоянных признаков письма, но именно его анализ обозначил «текучесть» и нестабильность жанра.

Среди современных влиятельных тенденций изучения эпистолярия можно отметить плодотворное использование дискурсивного подхода, опирающегося на широкую междисциплинарную методологическую основу. Эпистолярный дискурс – «это речевое произведение, созданное с учетом определенной национально-временной традиции, что имеет письменную форму и реализуется в многообразии его когнитивно-коммуникативных функций» [419, 140]. Попытка выработать «динамическую» дефиницию предпринимается и в работе современного исследователя Н. Сапожниковой. «Эпистолярное письмо» – своеобразное отражение концептуального удвоения: «письмо» как процесс и «письмо» как результат. Описание эпистолярия на границе литературы и философии осуществляются с помощью метафор: «мышление рукой», «стоп-кадр», «непрорезавшийся дискурс». Эпистолярное письмо вызревает, проходя через три стадии: желание общения (эпистолярная мотивация), акт рукописания, «коммуникативная стратегия», которая пресекает нарастание избыточности. Такая структура процесса осуществляет оформление письма в эпистолярно-адресной рамке с присущими свойствами (канаонами и формулами).

Полагая, что «письмо» как некое объединяющее определение скомпрометировало себя, Л. Стенли предлагает термин «эпистоляриум», основное значение которого, позволим себе немного перефразировать: «письмо-для-отдельной-личности». «Эпистоляриум» обладает особенным, уникальным оформлением, смысловым насыщением, сохраняя или нарушая «этикетные» нормы определенного историко-культурного периода. Поэтому выделить и обобщить специфические признаки эпистоляриума возможно в широком историческом, литературном, социокультурном контексте [508].

Попытки прояснить «неопределенность», ускользаемость жанра письма и привели к обсуждению «эпистолярного парадокса» (Ж. Алтман) как «взаимодействия между различными специфическими составляющими полных противоположностей» [471, 190], двойственности, которую необходимо учитывать в исследовании. Об этой ситуации можно размышлять и с точки зрения жанроформирующих процессов:

«Монологичность и одновременно своеобразный “виртуальный” диалог с адресатом, информативность и вместе с тем исповедальность, фактографическая определенность, привязанность к определенным реалиям – и ничем не сдерживаемая рефлексивность, игра воображения, тематическая и жанровая свобода (элементы дневника, художественного произведения, трактата, бытового сообщения – все существует в едином потоке и создает специфическое единство)» [471, 139].

Л. Стенли считает исходным признаком эпистолярия «парадокс». Правда, исследователь трактует его несколько шире: «“Реальный” смысл письма не равнозначен написанному; письма “репрезентируют” автора, но только при условии отсутствия; автор не “актуальная персона”, но эпистолярная версия, эманация; то, о чем он пишет, не есть настоящий мир как таковой, а только его отображение...» [508, 214]. Своеобразие интерпретации эпистолярного парадокса в этой работе заключается в расширении ряда бинарных структур с акцентом на временной составляющей.

Двойственная форма эпистолярия создает импульсы к саморазвитию жанра. Анализ динамики ключевых оппозиций интимность/публичность, искренность/искусственность, первичность/вторичность в контексте смежных автобиографических форм показал, что они отталкиваются и движутся вокруг первостепенной для эпистолярия оппозиции бытовое/эстетическое. Так, М. Джоули и Л. Стенли в работе «Письмо как (не)жанр» приходят к заключению, что «истина» и «искренность» в качестве инструментов анализа автобиографии абсолютно не соотносимы с природой письма [495]<sup>31</sup>. Напряжение

---

<sup>31</sup> Проблема искренности в эпистолярии приобретает особое значение для понимания специфики этого вида творчества. Например, Н. Сапожникова пришла к выводу, что «рассматривать письмо как факт открытого поведения личности не всегда уместно, поскольку целью письма нередко является как раз обратное – стремление его скрыть» [348, 45]. Еще раньше аспекты такой «обратимости» продемонстрировала Л. Гинзбург. Анализируя дружеские письма пушкинского окружения, исследователь отмечает: «Автор в письмах запрещает себе выражение чувства, не защищенное поэтической формулой, вообще выражения “внутреннего человека”» [100, 205]. Далее Л. Гинзбург выводит формулу этого эпистолярного парадокса: ин-

между художественным и нехудожественным через двойственность статуса автобиографического письма (и художественного, и исторического; и факта, и вымысла) в письме не возникает, поскольку здесь вектор жанроформирования направлен к другой дихотомии: утилитарное/эстетическое.

И все же жанровые координаты эпистолярия видны в сравнении с другими автобиографическими жанрами более отчетливо. М. Коцюбинская, признавая, что «здесь своеобразно трансформируются, проступают отдельными вкраплениями и дневник, и стихотворение в прозе, и публицистические пассажи, и лирическая исповедь, и дидактические размышления» [206, 18], выводит важнейший признак эпистолярного жанра – незримое присутствие адресата в письме, в то время как адресат дневника – не определен, – критерий, который разводит жанры. Исследователь использует метафору «зеркал» для обозначения «взаимоотражений» корреспондентов.

Вместе с тем, взаимодействие между дневником и письмом возможно. Примером могут служить письма И. Тургенева периода 1850-х гг., которые по уровню самораскрытия напоминали современникам монолог, приближенный к дневнику. Жанровое взаимодействие привело и к существенным трансформациям писем В. Брюсова: «Сближаясь с авторским дневником, письмо отдалается от адресата: тот, кто пишет, сосредоточивается на себе, а не на нем» [95, 17]. Тем не менее, даже высокая степень автореферентности не устраняет заботы об адресате. Опасения авторов в искусственности передачи переживания или художественной невыразительности написанного приобретают самые различные проявления, вылившиеся, например, в эпистолярную формулу извинения за длинное (подразумевается скучное) письмо, потому что в нем больше информации о самом пишущем. И. Тургенев в письмах допускает, что искренние признания могут восприниматься как эпистолярный штамп. Интересно, что сомнения в искренности, упреки в «литературности» у адресата

---

тимное становится частью литературы, предназначенной для публики, а в частной переписке интимное маскируется, запрещается.

писателя, графини Ламберт, были вызваны именно изящностью его эпистолярного стиля. А В. Брюсова, напротив, волновал не достаточно «качественный» стиль исполнения писем, о чем просил прощения у адресата: «Безобразный слог письма великодушно извини» [69, 305]. Приведем пример из более раннего периода. Переписку А. Пушкина, в частности, с Л. Пушкиным исследователи связывали с жанром путешествия и различали общие признаки с будущим произведением поэта «Путешествие в Арзум» [227, 248]. В начале XIX века «почтовая проза» или дружеские послания арзамасцев были ориентированы на более широкий круг читателей. Я. Левкович, изучив черновики писем А. Пушкина к друзьям из Кишинева, Одессы, Михайловского, принципы разработки мысли, стиля, композиции, приходит к выводу: «Черновики (или их отсутствие) позволяют выделить ту грань, когда из факта литературы письмо снова становится фактом быта» [227, 274].

Установка на беседу и отмежевание письма от разговорной сферы – полюсы жанрово-стилистического оформления эпистолярного жанра, которые в исторической динамике приходят на смену друг другу. Об этом убедительно пишет У. Тодд, анализируя развитие стиля письма арзамасцев, пытавшихся преодолеть «письменное» ограничение. С целью придания письму оттенка сиюминутности привлекаются разговорные интонации, эпистолярные «жесты» и даже написание слов в соответствии с их произношением, а не орфографическими нормами [387].

Наконец, нужно обратить внимание и на характер рецепции писем читательской аудиторией. А. Елистратова в исследовании «Эпистолярная проза романтиков» показывает, что публикация циклов писем воспринималась как литературное произведение, как «равноправная часть литературно-художественного наследия» писателя [143, 311]. В дальнейшей истории русской литературы балансирование между полюсами интимность/публичность сохраняет жанроформирующее значение. Например, жанр философско-исповедального письма 40-х гг. XIX века, который развивался в группе Станкевича-Белинского и предполагал публичное произнесение.

В литературоведении долгое время исследователи опирались на строгую дифференциацию художественных и документальных разновидностей эпистолярия. Иллюстрацией такого подхода является отдельное рассмотрение эпистолографии (изучение художественного письма) и эпистологии (изучение документального письма) [359]. В последнее время в теории эпистолярного творчества непреходимость границы между «достойным доверия “жизненного свидетельства”» и «подозрительной авторской фантазией, фикцией» [5, 143] снимается. Наблюдение над разнообразными переходными явлениями, осуществляющееся на материале писем писателей, привело к образованию понятия «писательский эпистолярий», который возникает на границе обозначенных выше дихотомий художественность/документальность, интимность/публичность. «Письмо писателя – это произведение литературного и историографического жанра одновременно» [215, 57]. Информативно-бытовой контекст размыкается эстетическим потенциалом писем писателей [215; 179]. Разграничение бытового и писательского письма осуществляется с целью объяснения сущности художественности писательского эпистолярия: «Художественное письмо – образное целое, а бытовое письмо, обобщая жизненный факт, приближается к художественному произведению. И чем глубже индивидуально-личностный план приобретает в письме масштаб общечеловеческого значения, тем заметнее бытовая корреспонденция приближается к художественному произведению» [215, 84].

Тем не менее, необходимо согласиться с тем, что дружеские и художественные письма развиваются по разным законам. Поэтому Е. Местергази предлагает разграничивать эпистолярный жанр по уровням фикциональности. Литературное письмо, по мнению литературоведа, относится к уровню псеводокументального. Отличие бытового письма от литературного аналога заключается в ориентации последнего на публикацию, интертекстуальности, разнообразных жанровых сращениях. Добавим, что и адресация, как ключевой признак письма в литературе, становится условной. Но возможна и обратная перспектива. Письмо, оформленное по литературным ка-

нонам, играет роль повседневной коммуникации. Наиболее яркий пример представляют, так называемые, поэтические письма.

Введение термина «поэтический эпистолярый» обусловлено необходимостью системного рассмотрения развития жанровых форм, для которых характерна диалогичность, intersубъективность, сложная субъектная структура, ориентированность на ответ, отзыв, но также особое оформление высказывания, подчеркнутая эмоциональность и внимание к внутреннему миру субъекта. Нужно сказать, что понятие это уже существует и применяется в различных студиях эпистолярного творчества. Так, С. Гиндин о письмах В. Брюсова пишет: «Поэтические письма отличаются, прежде всего, тем, что в них речь идет об объектах или событиях или выдуманных, или поставленных в выдуманную ситуацию <...> Сложнее отделяются от прозаических (писем – прим мое Е.Ю.) те поэтические, что посвящены определенным общим темам (например, п. 82 о познании самого себя). <...> Ощутимый водораздел в данном случае определяется, как нам кажется, композицией произведения» [96, 69 – 70]. Исследователь называет признаки, которые приближают эпистолярый к лирике: концентрация на собственных переживаниях, устойчивая эмоциональная окрашенность, доминирование монологичности. Среди формальных, внешних показателей усиления поэтичности в письмах С. Гиндин выделяет следующие: нумерация границ абзацев (редкость для эпистолярия, свидетельствует о смене тематического разворачивания письма и уходе от обычных норм повествования); ослабление временных и казуальных отношений сюжетных элементов письма; ступенчатая структура; вместо сквозного развития темы – принципы ассоциативного нанизывания [97, 575 – 576].

Специфичность взаимодействия между прозой и стихом неоднократно оказывалась в поле зрения российских исследователей, что и легло в основу понятия «поэтический эпистолярый» как специфической и, безусловно, маргинальной, формы коммуникации, которой свойственна креативность, художественное оформление речи и структурирование текста, а также сближение с дневниковым типом высказывания. Например, В. Аношкина обращает внимание на

поэтическую составляющую эпистолярного творчества К. Батюшкова [11], В. Недзвецкий анализирует поэтическое начало писем И. Гончарова [282], М. Сулейманова – стиховую организацию писем М. Цветаевой [375].

Письмо в стихах – явление уникальное, свидетельствующее об особом мышлении автора. Это пограничное явление, связывающее две сферы существования высказывания: художественную и внехудожественную. Функции поэтического элемента в письме также разнообразны. Одна из них – обеспечение творческой коммуникации. Наблюдения над такими явлениями дают ценный материал для представления о межличностных отношениях, внелитературном контексте и становлении художественной идеи, замысла.

Художественность писательской переписки – опорное положение в сопоставлении роли прозаической и поэтической форм во многих научных работах, посвященных эпистолярным сочинениям. Особое внимание стихотворным вставкам уделяет Н. Степанов, считая их одним из специфических признаков дружеского письма «Арзамаса». Разговорно-пародийный стиль стиха в письмах арзамасцев отличается от подобных включений в эпистолярном творчестве Н. Карамзина, для которого характерна старательная литературная обработка и относительная самостоятельность в прозаическом «окружении» [369, 87]. Позднее стих в дружеском письме становится экспромтом на случайные темы, сливаясь с прозаическими и разговорными интонациями [369, 88 – 89].

В эпистолярном контексте стихотворению сообщаются новые черты. На поэтический фрагмент «переносится от письма заряд “разовости”, уникальности реплик, что и придает им оттенок стихов “на случай”. Стихотворение открывается в речевой контекст, привязано к нему» [459]. В течение XIX века эпистолярное стихотворение играет роль творческой лаборатории, в которой осуществляется поиск средств обновления системы поэтических жанров.

Стих в составе письма – маркированный элемент, который показывает динамику эпистолярного жанра. К концу XIX столетия стихотворные вкрапления занимают важное место в переписке поэтов.

Стихотворный текст включается в письмо как самостоятельный и независимый от общей тематики компонент, как вставка, экспромт, интертекст или же эмоциональный пуант, трансформирует прозу корреспонденции, превращаясь из части письма в его целое. Для описания особенностей чередования стиха и прозы Ю. Орлицкий предлагает актуализировать термин прозиметрум [297, 412]. Соотношения между прозой и стихом различаются по степени прозрачности границ между ними, семантической нагрузки. Говоря о прозиметруме в период экспансии прозы, Ю. Орлицкий подчеркивает, что значимость стихотворных цитат не уменьшается, «напротив, теперь механизм этого явления становится тоньше, а круг его функций – шире и разнообразней» [297, 469].

Композиционная роль стихотворения и формы взаимодействия с прозой регламентируются многими факторами: ориентацией на определенную эпистолярную традицию, особенностями литературного быта, взаимоотношениями между собеседниками. Стихи обычно можно наблюдать в случае пересылки автографов произведений. Поводом становится желание получить отзыв, совет о своем труде. Стихотворный текст в письме нередко подается в нескольких вариантах, занимая промежуточное положение между чистовиком и черновиком с ярко выраженными автометарефлексивными тенденциями. Например, в письме к И. Тургеневу от 30 июля 1856 г. Н. Некрасов пишет: «Вчера сложил стихи, которые по кратости, прилагаю:

Прости! Не помни дней паденья,  
Тоски, унынья, ослабленья,  
Не помни бурь, не помни слез,  
Не помни ревности угроз.

Но дни, когда любви светило  
Над нами радостно входило  
И бодро мы свершали [ровно освещало] путь –  
Благослови – и не забудь!  
Что это – изрядно или плохо?  
По совести, не умею определить» [307, 448].

Авторефлексивная функция авторского стихового компонента первостепенна, хотя и не всегда явна. Так, Ф. Тютчев в письме М. Погодину 30 августа 1868 г. размещает послание, которое предвещается небольшим комментарием: «Простите авторской щепетильности. – Мне хотелось, чтобы, по крайней мере, те стихи, которые надписаны на ваше имя, были по возможности исправны, и потому посылаю вам их вторым изданием...»

Стихов моих вот список безобразный —  
 Не заглянув в него, дарю им вас —  
 Не совладал с моею ленью праздной,  
 Чтобы она, хоть вскользь, им занялась...  
 В наш век стихи живут два-три мгновенья —  
 Родились утром, к вечеру умрут —  
 О чем же хлопотать? Рука забвенья  
 Как раз свершит свой корректурный труд... [407]

В современной тютчевоведении этот стихотворный элемент вызывает исследовательский интерес. Интерпретируется стихотворение всегда в эпистолярном контексте, в котором функциональное совмещение становится выразительным, а вызванное им напряжение между литературным и бытовым планом – смыслопорождающим. Например, Р. Лейбов усматривает в приведенных строках обоснование «дилетантизма» и безразличия к стихам, о чем много говорилось в разных источниках, связывая этот концепт с идеей «беспечности» и легкости творчества: «Первая строфа мотивирует авторское безразличие Тютчева традиционными со времен Батюшкова и Дельвига чертами “беспечного поэта”, дилетанта (восходящими к карамзинистской мифологии). Здесь примечательно то, что Тютчев называет стихотворный сборник “списком”, как бы понижая ранг книги» [228]<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Несколько иные оттенки в оценке Ф. Тютчевых своих стихотворений, данной в этом метатексте, выявляет А. Юнгрен. Филолог акцентирует переживание несвоевременности и кратковременности стихов: «Текст приравнивает стихи к речевому акту как кратковременные, т.е. метафорически “смертные”. Иначе говоря, речевой,

Своеобразной творческой лабораторией становится эпистолярный для В. Красова. Находясь в удалении от столичной жизни, издательств и редакций (В. Красов с 1837 г. служит в черниговской гимназии), поэт вступает в переписку с близкими по духу литературными деятелями: В. Белинским, М. Погодиным, Н. Станкевичем. «Лучший второстепенный поэт», как его называл Н. Чернышевский, относился к своему творчеству критично. Вкладывая в письма «стишонки», «рифменный вздор», «поэтические грехи», В. Красов просил отозваться, дать оценку, обсуждал и анализировал свои произведения. Тема собственного творчества является доминирующей в его письмах начала 1840-х гг. Например, в письме В. Белинскому он с воодушевлением обсуждает творческую работу, планы, недавно написанные стихи: «Я почти согласен с тобой, что в пьеске “Песня Лауры” не нужно выпускать 1-го куплета. Готова песня Безумной; скоро выйдет пьеса — которой 1-й стих: Когда очарован стою пред тобою, — и последний куплет так:

О нет! — но, мой жребий предав в твою волю,

Я б стал об одном лишь молить:

Ты жизнь мою, жизнь мою — горькую долю —

Заставь меня вновь полюбить.

На днях спелась песнь Паньи, только без хвоста.

Одним словом, — теперь я начинаю отдыхать душой и телом»

[209, 153].

Похожий пример вариативного текста, но в другой ситуации встречается в переписке А. Фета. Иронично обыгрывая слова из произведения А. Мерзлякова, будто подыскивая лучший вариант, автор письма пародийно сталкивает возвышенно-архаический стиль с бы-

---

ориентированный на импровизацию, характер творчества у Тютчева тесно связан с подспудной темой “смертности стихов”. Стихи, по аналогии с человеческой жизнью, ставятся под знак не только быстротечности, но также и культурной “несовременности” <...> Поскольку устный и письменный тексты уравниваются как “смертные”, в качестве оплота непреходящего смысла начинает выступать предречь – еще не сказанное слово» [459].

товым поводом письма, вписывая собственный экспромт в контекст эпистолярного сообщения:

Среди долины ровныя. Нет:  
 Среди разлива страшного  
 Внезапно получил  
 Я телеграмму краткую:  
 «У вас ли Соловьев,  
 Скажите, что он нужен нам,  
 Что ждем его сейчас.

Конечно, я отвечал, что Соловьева нет...» [421, 322 – 323].

Разомкнутость стихотворного отрывка в бытовой контекст и стирание четкой границы между различными сферами в письмах А. Фета можно наблюдать нечасто. Поэзия постоянно возникает на страницах писем, но между общей тональностью эпистолярного повествования и стихотворной частью чувствуется напряжение. Экспрессивные, даже резковатые оценки и стиль высказывания – свидетельства темперамента поэта, стремления расставить точки над «и», что иллюстрирует одно из признаний: «В философии я признаю и даже высоко ценю отвлеченности, но в жизни я стараюсь укусьить их за ляжку. <...> Не будем младенчествовать и малодушничать» [421, 337]. Письма А. Фета усыпаны цитатами стихотворного творчества А. Пушкина, М. Лермонтова, Горация, И. Гете и многих других. Проблема сущности поэтического творчества, в том числе и собственно, находится в центре эпистолярного диалога. Так же как и Н. Некрасов, А. Фет обращается к близкому по духу человеку за советом, впрочем, и сам выносит критические суждения о поэтических произведениях современников. В письме к Я. Полонскому поэт обсуждает художественные качества и дает высокую оценку его стихотворению «Деревенский сон». Но А. Фет не согласен со стихом «Горе ей, несчастной» и выступает соавтором, для себя заменяя непонравившиеся строки на «А, пожалуй, сбывшись, / Сон-то и обманет» [421, 355]. Итак, стихи в письмах выступают поводом для автometарефлексии, а также критики, своеобразного комментария к творчеству других

авторов. В таком случае стихотворный текст автономен, его границы четко обозначены.

Письма А. Фета включают стихотворения, которые относятся к поэтическим посланиям. Расширяя коммуникативную «программу» переписки, послания представляют завершенные и самостоятельные элементы. Например, посланием открывается письмо к Л. Толстому от 23 апреля 1887 г. Его отграниченность усиливается посвящением: «Дорогому другу графу Льву Николаевичу Толстому». После стихотворения – небольшой комментарий: «Яснее этого я не сумел высказать впечатление, производимое на меня не говорю Вашими произведениями, а всем Вашим существом, как скоро я его соприкасаюсь в области серьезной духовной жизни» [421, 241].

Во второй половине XIX века стихотворение постепенно избавляется от второстепенной роли «вставки», усиливая значение и влияние на прозаическое целое письма. Стихотворения становятся более объемными. Смещаясь к концу текста, они берут на себя инициативу окончательного оформления авторской мысли. Не стих – иллюстрация или дополнение к прозаической части, напротив, проза выполняет функцию своеобразной увертюры к последующему эмоциональному всплеску в стихотворных строках. Однако тематически, конечно, стих ограничен, абстрагирован от реалий, очищен от подробностей, являясь их эмоциональным отголоском. Эпистолярное стихотворение поэта – это и определенная дань традиции, и стилизация, и черновик для будущих произведений. В письме отчасти сохраняется след происхождения стихотворения: случайного и промежуточного, экспромта, шутки, эпиграммы, или же продуманного и завершенного текста. Возникает большая амплитуда балансирования смыслового центра эпистолярия от спонтанности к продуманности и тщательности исполнения письма, и такие колебания влияют на стихотворную часть.

Ярким примером отмеченных изменений является эпистолярный Ап. Григорьева. Р. Виттакер и Б. Егоров в сопроводительной статье к изданию переписки поэта отмечают главную ее особенность: «Письма Григорьева не повторяют, а заменяют его статьи и стихи» [78, 293]. С одной стороны, дневниковость или даже «часовость»,

как уточняет сам поэт, дает возможность выразиться рефлексии поэта в сбивчивых, импульсивных, откровенных и длинных письмах. С другой, мы наблюдаем четкость и структурированность писем, в которых ведутся переговоры с журналами, выясняются материальные вопросы.

Писем Ап. Григорьева сохранилось очень мало. Среди них выделяется цикл переписки с Е. Протопоповой, к которой поэт относился с большим доверием: «Друг мой – единственная женщина <...> которая все поймет, все оценит» [120, 186]. В одном из писем (п. 209) Ап. Григорьев пишет о том, как приходят к нему стихи: неожиданно, искренно, – и передает стихотворение (ранний вариант из цикла «Импровизации странствующего романтика»). В эпистолярном контексте стихотворная вставка продолжает тему внутреннего «безобразия», тоски и хандры, но заставляет отвлечься, вызывает автоматарефлексивные размышления.

Несмотря на то, что проблемы хандры и неудовлетворенности как материальным, так и духовным состоянием выделяются и обсуждаются исследователями в первую очередь, главной темой писем Ап. Григорьева остается творчество: журнальные перипетии, произведения современников, собственные планы и их реализация. Например, письма к В. Боткину (п. 149) – это и есть журнальные критические статьи.

Стихотворения возникают чаще в письмах-исповедях. Они поднимаются с самого дна души в кризисные периоды жизни. Например, письмо к М. Погодину от 6 или 13 января 1856 г., в котором Ап. Григорьев пишет о своих переживаниях, связанных «гибелью» «Москвитянина», он завершает стихотворением, и объясняет для чего: чтобы исповедь была «полна» [120, 99].

Стихотворный текст одновременно поддерживает эмоциональную тональность и переключает направление темы. В исследовании корреспонденции В. Брюсова М. Гаспаров фиксирует влияние стихотворения на прозу письма, которую поэт осознает как художественную и стремится оформить в качестве литературного произведения [95, 21]. Своих и чужих стихотворений здесь много. Комментарии, оценки современников и предшественников демонстрируют широ-

кий диапазон обсуждаемых в письмах явлений. К примеру, письмо к И. Коневскому (18 июня 1900 г.), открывается которое заявлением об отсутствии стихов, что становится поводом к обсуждению творчества П. Вяземского, затем – Ф. Тютчева. А дальше – появляется поэтическое письмо с нанизыванием вопросов, ассоциативностью, размышлением и резкой остановкой вольного течения мысли внезапным воспоминанием об адресате [69, 504].

Стихотворение вплетается в эпистолярный сюжет письма, влияет на его психологический строй. Так, письмо к М. Самыгину насыщено поэзией, которая придает повествованию иной темп. Мысль развивается нервно, неровно, прерывисто. Приведенные стихи также фрагментарны и лаконичны, словно импульсы для эмоциональной и тематической переакцентуации сюжета. Кроме того, разнообразие цитируемой поэзии: строки Е. Баратынского, А. Пушкина, А. Сегарда, К. Фофанова, автоцитирование и заключительное стихотворение, в котором утверждается готовность к новой судьбе, – органичное воплощение, как признается автор, «бессистемной болтовни», которую не нужно было бы отправлять [69, 376].

В письмах В. Брюсова много стихов собственного авторства малоизвестных читателю или даже филологу. Письма-стихотворения, экспромты, адресованные друзьям, традиционно являются частотной формой взаимодействия эпистолярной прозы и стиха. Стихотворная форма существенно сокращает объем письма, сигнализирует о специфике коммуникации между корреспондентами. Например, письмо поэта накануне свадьбы к А. Курсинскому (п. 42) от 26 сентября 1897 г. представляет собой стихотворение-экспромт:

«До свиданья» сказал я мечтам,  
Я пожал на прощанье им руки,  
И ушел по пустынным полям  
К отдаленному замку разлуки.  
Но осенний, лепечущий лес  
Обольстил по пути мою душу,  
Я люблюсь на глуби небес  
И боюсь, что обеты нарушу [69, 335]

Эти строки сопровождает иронический комментарий-самооправдание («Стихи плохи, но и Эпиталамия не из лучших твоих набросков»). Эпистолярное общение В. Брюсова и А. Курсинского относится к виду дружеской переписки, которой свойственны короткие отрывистые письма (в ином случае, «короткое» письмо рассматривалось как нарушение этикета, если речь не шла об официальной переписке) и, конечно, шутки, в том числе, и стихотворные.

Тема современной поэзии, ее развития в переписке поэтов выдвигается на первое место, превращая эпистолярный в своеобразную энциклопедию современной литературной жизни, конечно, в индивидуальном преломлении. Много о литературе своего времени и ее восприятии пишет И. Бунин в ранних письмах. Он обсуждает переводы на русский Т. Шевченко, читает с удовольствием Я. Полонского, увлекается К. Фофановым («Прелесть!»).

Письма И. Бунина подробны и обстоятельны. Поэт детально описывает происходящее вокруг него, фиксируя точную дату, передавая тонкости чужой речи. Настаивая на откровенности и искренности адресата, о своих переживаниях И. Бунин пишет вскользь, настроение же передает с помощью стихотворений.

Особое место в эпистолярной поэты занимает переписка с В. Пащенко. Стихи здесь в основном оригинальные и имеют различный характер, воплощение, функцию: от стихотворной шутки и экспромта до лирической «исповеди» и объяснения в любви. Больше всего стихотворных вставок мы замечаем в начальный период переписки. Письма И. Бунина подобны разговору, беседе: динамичны, сбивчивы, эмоциональны. Стихотворение же вписывается в сюжет писем органично, являясь началом мысли или ее продолжением (например, п. № 35 (53)). Вместе с тем, автор часто объясняет причину перехода в другой эмоциональный «регистр».

Характерной чертой стихотворного текста писем И. Бунина является стилизация, которая вписывается во внелитературный контекст эпистолярного сообщения. Как часто замечает на полях автор, эти стихи – результат импровизации. Вот один из таких примеров – подражание Н. Некрасову.

«Десять уж дней  
Десять ночей  
Муки мои продолжаются!..  
Ночью и днем  
В сердце моем  
Ласки твои откликаются  
Милою лаской согрето,  
Сердце бы вновь расцвело...  
Варечка! Если все это  
Сном невозвратным прошло?  
Не знаю почему – как-то сразу написал эту пародию.  
Звөрочек мой драгоценный! Скучно мне!» [58, 124 – 125].

Примечательной особенностью бунинского эпистолярного стихотворного общения является «психологическая», эмоциональная отграниченность стиха от прозы: стихи в письмах чаще всего имеют шуточный, подчеркнuto «несерьезный» тон. Этому может быть дано и «литературное» объяснение: самоирония, боязнь высокопарности. Наконец, «эпистолярная» мотивация – стремление избежать «неискренности». Например, в одном из писем к старшему брату Юрию И. Бунин приводит стихотворение, посвященное В. Пащенко, и попутно спрашивает: «Напиши, как ты находишь это стихотворение? Карамзин? Только, ей-богу, искреннее» [58, 44].

В письмах к В. Пащенко И. Бунин не сосредоточен исключительно на чувствах и переживаниях. Он живо передает различные ситуации, в которых объектом иронии часто выступает и сам. Эти «истории», воплощаясь в стихах, превращаются в шуточные «поэмы». Письмо 17 января 1891 г. предуведомляется: «Вернувшись с “Горя от ума” – следствием чего разговариваю стихами» [58, 61]. Стихотворная шутка, стилизованная под Грибоедова, передает довольно незначительный эпизод взаимоотношений Травиной и Померанцева. Мы уже отмечали, что стихотворения сопровождается автокомментарий. Писатель интересуется, понравились ли они адресату. В этом случае комментарий был следующий: «Импровизация к черту! Не рад, что затеял... Ведь это наслушавшись стихотворного говора в “Горе от ума”» [58, 62].

Голубчик Ляличка! Позволишь мне чуть-чуть  
 Посплетничать!.. Ей-богу удивленьё! –  
 Тут новая чета подверглася глумленью, –  
 Уж Травиной теперь нас нечем упрекнуть.  
 Представь – воочию у нас свершилось чудо!  
 Сама теперь сидит по вечерам  
 Запершись наверху... Где, если помнишь нам  
 Бывало тоже ведь не худо... [58, 62]

Еще один пример (текст, кстати, не вошедший в издание писем поэта, затерявшийся в домашнем архиве Пашенко-Бибиковых) шуточных стихотворений в письмах к В. Пашенко также был создан примерно в это же время. В письме И. Бунин, подражая лермонтовским поэмам, рассказывает о прохождении медицинской комиссии:

Вчера — еще чуть брезжил свет —  
 Я был «одет и вновь раздет».  
 Глядеть назначили меня  
 При публике, при свете дня  
 И строгим судьям на показ  
 В «шеренгу» выстроили нас...  
 Как накануне, тяжкий страх  
 Нам не внушал ареопаг, —  
 Мы, не попавшие в набор,  
 Все были клячи на подбор... [283]

Сегодня многие стихотворения из писем вошли в собрания сочинений поэтов и известны читателю вне эпистолярного контекста. Однако связь стиха и прозы в письме поэта свидетельствует о необходимости их неразрывного рассмотрения и изучения. Стихотворение – предлог и способ диалога, и, конечно, авторская метарефлексия. Это своеобразная форма игры, в которую вовлечены разные литературные традиции, исторические события и внутренняя жизнь поэта. В эти стихотворения и комментарии к ним проникают скрытые авторские интенции, позволяющие углубиться в те или иные особенности творческой системы поэта, а также наиболее выразительные тенденции времени, подвижки художественного мышления эпохи. Но принима-

ют они «несерьезный» облик: пародийный, экспромтный, шуточный. Такие маргинальные явления исключаются из собраний сочинений, выпадают из поля зрения читателя, исследователя.

#### **4.2.1. Юмористические послания в эпистолярии Вл. Соловьева 1890-х гг. и поэтическая традиция XIX века**

Эпистолярное наследие Вл. Соловьева, как известно, богато стихотворным творчеством, в особенности же юмористическим, в «домашнем» духе, о чем заботливо предупреждает автор писем. Публикация, как говорил поэт, «стихотворных бус» подлежит обсуждению в переписке, что вызвано, как нам кажется, не столько «балаганностью», сколько близостью к личным обстоятельствам. Но эти шутки и их жизненный контекст были хорошо известны современникам. Сегодня же в собраниях сочинений Вл. Соловьева стихотворные послания подаются вырванными из эпистолярного контекста, что значительно обедняет понимание поэтических произведений.

Автоэпитафии Вл. Соловьева неоднократно привлекали внимание исследователей (Р. Красильников, З. Минц, К. Мочульский, Е. Таха-Годи). Однако танатологический тематико-образный диапазон юмористики в переписке поэта оказывается значительно шире и погружен он в довольно глубокий жанровый контекст русской поэзии. Жанровую палитру поэтических вставок Вл. Соловьева в письмах друзьям М. Стасюлевичу, Н. Гроту, Л. Лопатину, В. Величко составляют дружеские послания, а также родственные этому жанру стихотворения «на случай», увязанные с поэтикой элегических lamentаций.

Юмор, его трансформации отражают эволюцию творческих взглядов Вл. Соловьева. Этот аспект анализируется в обстоятельной работе З. Минц. Исследователь сосредоточилась на двойственности его комизма, выходящего за границы литературы, двойственности как сложности, которая помогает понять то «странное» впечатление, которое производил юмор Вл. Соловьева на современников и оставляет до сих пор. «Шутка в устах Соловьева часто имела весьма серьезный смысл. Он в особенности охотно острил о том, над чем хотел подняться» [395, 558] – вспоминал о личности поэта С. Трубецкой.

Внутренние противоречия Вл. Соловьева удаляли юмористическую поэзию от развлекательности, «прутковских» традиций поэзии нонсенса. Однако, «в стихотворениях последнего пятилетия жизни поэта ирония ближе к произведениям середины 1880-х – к их “автопародийности” и “гейневскому” горькому сарказму в адрес самого себя и собственных идей. Но, как правило, они менее остры и “кошунственны” (хотя подчас не менее горьки), чем произведения молодого Соловьева, так как относятся скорее к биографии поэта, чем к его идеям <...> Вновь появляется ориентация на каламбур, “прутковские” интонации и другие стилевые приметы “шуточной” поэзии 1880-х гг.» [265, 149] Круг поиска средств самовыражения замыкается, но, кажется, что внутреннее напряжение не снимается, а обостряется в нарочито механическом повторении одних и тех же формул и поэтических схем. Юмористика последнего периода – это подведение своеобразной черты, что тут же опрокидывается пародированием пафоса прощаний, завещаний и страданий.

Стихотворная шутка, от которой удерживался Вл. Соловьев «только в письмах к очень важным и уважаемым людям (как, например, епископ Штротсмайер)», дает основание исследователям сравнивать его с Пушкиным [268, 550]: «После Пушкина (у которого нет соперников) Соловьев без сомнения лучший русский эпистолярный мастер эпистолярного жанра и далеко позади третий – Чехов» [268, 550]. В исторической перспективе основные признаки эпистолярия Вл. Соловьева восходят к арзамасскому смеху. Шуточностью окрашены не только стихи, но и проза переписки с друзьями и семьей. Эпикурейские темы праздности и лени, интонации беседы, построение текста по принципу галиматьи, понимаемом «как возникновение новых смысловых связей при неожиданном сопоставлении слов далеких лексических рядов» [208, 26], – факторы, сближающие эпистолярный стиль Вл. Соловьева и «Арзамас». Возникает у арзамассцев тема «покойников» и шуточных похорон (В. Краснокутский приводит пример веселых поминок в пародии К. Батюшкова и А. Измайлова «Певец в беседе славяноросов» [208, 30]). В письмах же Вл. Соловьева, включающих стихотворения, тема смерти выдвигается на первый план сюжетной структуры.

Стихотворения о собственной смерти показывают переживание не в динамике, а в итоге примирения с ушедшей молодостью и близостью неотвратимого. Но и смерть, и жизнь по-соловьеву укладываются в довольно простую, предельно и, кажется, сознательно выхоленную формулу:

В лесу болото,  
А также мох.  
Родился кто-то,  
Потом издох

(Из письма Э.Преображенскому 1895 г.) [314, 254]

Этот текст напоминает строки одного из последних поэтических произведений П. Вяземского, вошедших в цикл «Хандра с проблемами»: «”Такой-то умер”. Что ж? Он жил да был и умер. / Да, умер! Вот и всё. Всем жребий нам таков» [85, 213], – цикл, в котором разочарованный поэт в изменившейся, по сравнению со зрелым периодом творчества, манере много и горько пишет о смерти, болезни и забвении – забвении при жизни и после смерти. В этих двух стихотворениях поэты передают ощущение обреченности каждого человека, с которой все же трудно смириться, и которая заставляет еще раз взвесить ценность того, что поместилось между рождением и смертью, крестинами и похоронами.

Необходимо заметить, что сюжетная динамика писем Вл. Соловьева (от темы творчества, обсуждения каких-то затруднений или общих сведений к теме внутренних переживаний, умонастроений) не отличается плавностью, что также напоминает стиль писем «Арзамаса». «Отказ использовать одно-единственное настроение или структурный принцип взламывает письмо изнутри и не позволяет воспринять его просто как монолог» [387, 132], – это свойство, характеризующее дружеский эпистолярый А. Пушкина, П. Вяземского, в равной мере можно отнести и к письмам Вл. Соловьева. Например, письмо М. Стасюлевичу (28 октября 1893 г.) начинается с обсуждения подготовки статьи «Два мирозерцания» (продолжение «Исторического сфинкса» – о веротерпимости). Вл. Соловьев не успевает завершить ее к сроку и оправдывается: «Даже о текущих уличных

происшествиях нельзя писать с торопливостью» [314, 112]. Далее происходит резкая смена темы: «О брэнном существовании своем (которое скоро делается прозябанием, ибо дует норд) не могу сказать ничего хорошего. Зеркало и гребень дают зловещие показания –

Цвет лица геморроидный,

Волос падает седой,

И грозит мне рок обидный

Преждевременной бедой.

Я на все судьба согласен,

Только плешью не дари» [314, 112 – 113].

Вместе с тем, у арзамассцев переход от шутки к серьезности обозначался четко. В этом ключе об эпистолярном творчестве Вл. Соловьева уместнее говорить не с точки зрения композиционно-тематических переходов, но с позиции смены-игры модальностью – одновременного взгляда из мира действительности и мира условности, литературности. В послании «Н.Я Гроту и Л.М. Лопатину» (1894), в котором, кстати, снова возникает «эпистолярная» ситуация нехватки «времени», достоверные обстоятельства, проникновение в текст биографических подробностей (автор пребывает в Финляндии) облекается в жанровую форму дружеского послания, с элементами анакреонтики. Радлов и Грот соседствуют с Минервой и Сатурном, а пушкинские цитаты («На берегу пустынных вод» [314, 160]) – с цитатой Козьмы Пруткова (Питаюсь только молоком, / Как Педро Гомец, «Лев Кастильи» [314, 161]).

Среди «серьезных» предшественников «странных» шуток Вл. Соловьева необходимо вспомнить А. Полежаева с его похоронными песнями самому себе, которые многие современники, критики, например, В. Белинский, А. Айхенвальд, находили страшными. Мотивы живого мертвеца, погребальные образы, болезни, преждевременная старость и разрушение, – все это в полной мере воплотилось в творчестве А. Полежаева. «Живой мертвец», «Мертвая голова», «На болезнь юной девы», «Песнь погибающего пловца» – лишь некоторые из стихотворений, поэтизирующих смерть. Интересно, что поэта интересовало состояние полусмерти, постепенные проявления

умирания и их переживания. Строки, которые легко можно представить в качестве пародии в соловьевском контексте, в полежаевском звучат угнетающе: «Ах, как ужасно быть живым / Полуразрушась над могилой» [318, 117].

Творческий метод А. Полежаева является своеобразным зеркальным отображением установок Вл. Соловьева. Если первый биографический материал переправлял в творчество, и, во многом опередив время, поэзию превращал в «документ», то второй – в личностный документальный текст привносил литературу, сплавляя автобиографизм с подчеркнутой условностью, что можно рассматривать в качестве механизма избегания разговора о себе.

Совпадения на уровне образности, сходные принципы межжанровых соединений проявляются наиболее концентрированно между эпистолярной юмористикой Вл. Соловьева и стихотворением А. Полежаева «Отрывок из письма к А.П. Лозовскому». Отрывок из письма создается автором накануне смерти. Бросается в глаза резкость входа в стих, что одновременно означает и в личностные переживания поэта: «Вот тебе, Александр, живая картина моего настоящего положения» [318, 117] и далее отточия – минус-текст, скрывающий какие-то другие, утратившие значение, обстоятельства жизни умирающего от чахотки поэта. Чахотка – болезнь, в отличие от большинства заболеваний персонажа юмористики Вл. Соловьева, биографически достоверная.

Банальность событийности, изношенность жизненных сил гротескно усиливается в юмористических посланиях «низкой» вещью, но также особым вниманием к болезни и ее телесным проявлениям: тазы, горшки, лысины, неврит, морская болезнь, грипп, холера, геморрой, любовь, отсутствие аппетита, бессонница. Болезнь в этих текстах несерьезна, она, так сказать, литературна. Холера ассоциируется с пушкинским творчеством и биографическим контекстом. Отсутствие аппетита – это «другое» семантики пира. Неврит выступает основой распространенных в письмах каламбуров: «невриты – «не ври ты». Геморрой является частью пародийной игры, перевоплощения верха/низа. Вл. Соловьев стирает автопсихологические моменты, замещает их гротеском, демонстрацией «обратного лица».

В этих «геморроидальных» мотивах проглядывает амбивалентность шуток, ведь «круг мотивов обратного лица и замещение верха низом теснейшим образом связано со смертью и преисподней» [29].

20 октября 1897 М. Стасюлевичу  
 А между тем себя я сглазил видно –  
 Неделю целую в недуге я морском  
 Страдал усиленно, – и скучно, и обидно  
 Стоять весь день над тазом, иль горшком.  
 Упомяну еще и о неврите...  
 Но мне уж слышится готовый ваш ответ,  
 Вы не упустите мне возразить: «не врите!» [318, 140]

М. Стасюлевичу (12 сентября Пречистенка)

Не боюсь я холеры,  
 Ибо приняты все меры,  
 Чтоб от этого недуга  
 Сбереглась сия округа.  
 Болезнь – любовь.  
 В диагнозе нет сомненья,  
 Нет в прогнозе утешенья:  
 Неизбежный и печальный  
 Ждет меня исход летальный [318, 107].

Констатация телесного недуга и осознание, предчувствие его смертоносности возвращают сознание лирического субъекта А. Полежаева в прошлое. Воспоминания воплощаются через условную тему пира, «символическими переделами которой следует считать расцвет жизненных сил и смерть, венчающую жизненный цикл, Эрос и Танатос, наслаждение и страдание, избыток и растрату» [364]. По мнению Е. Созиной, в 30 – 40-е гг. XIX века в русской культуре складывается символика губительного пира, где изобилие порождает избыток и венчается трансгрессией в смерти. Слияние пира и смерти характерно и поэзии А. Полежаева, с тем отличием, что переход из одного состояния в другое тривиален и показывается в свойственной поэту «диссонансной» манере. Сопряжение возвышенной, ар-

хаичной символики (кинжал, завеса будущности, бледный лик) и «низких» проявлений (желудок, бутылки, кашель) не создает юмористический, пародийный эффект, как у Вл. Соловьева. Напротив, стихотворение передает жуткие ощущения предрешенности, когда в бреду персонифицированная Чахотка хрипло проговаривает:

Мой милый друг, бутылным звоном  
 Ты звал давно меня к себе;  
 Итак, являюсь я с поклоном –  
 Дай уголок твоей рабе!  
 Мы заживем, поверь, не скучно;  
 Ты будешь кашлять и стонать,  
 А я всегда и безотлучно  
 Тебя готова утешать... [318, 199]

В пире А. Полежаева нет и намек на анакреонтическое настроение, которое намечается и пародически трансформируется у Вл. Соловьева. Значение растраты прописывается четче, отсюда острота описания предела человеческого наслаждения: оргия, безумство, самозабвенье, вихрь бытия. Вл. Соловьев сдержан: что было, то прошло, а новых пиров не предвидится: старость приводит к забвению.

Жалобы на жизнь лирического «Я» – убеленного сединами, стареющего человека – ключевые черты персонажа Вл. Соловьева, источником которого также может быть образ Анакреонта. Они тематизировались в послании уже на ранних этапах формирования жанра, и, как показывает исследователь Л. Пастушенко, элементы автоэпифансии были приобщены дружескому посланию у истоков (например, в посланиях М. Муравьева и Н. Карамзина). Образ преждевременно состарившегося поэта пародируется в ранних юмористических произведениях Вл. Соловьева, например, мистерии-шутке «Белая лилия или Сон в ночь на Покрова» в фигуре Отчаянного поэта:

Мне двадцать лет,  
 И я поэт –  
 Поэт всемирной скорби-с.  
 Мой волос сед, –  
 Мышленья след.

Хожу немного сторбась.  
 И пить, и есть,  
 И лечь, и сесть,  
 Мне геморрой мешает...  
 Так жить нельзя!  
 Прими меня,  
 О смерть в свои объятия! [314, 302]

В эпистолярной 1890-х гг. эта шутовская маска возникает всякий раз, когда Вл. Соловьев начинает говорить о себе. «Себяобругание», породившее автопародию, к 90-м гг. превращается в жалобу. Подобные интонации сопровождаются предельной схематизацией образа «я», почти полного исключения психологических реалий, что не характерно для дружеских посланий, тяготеющих к конкретной детали. Поэтический шаблон утраты сил и молодости сопрягается с мотивами сна/бессонницы, близостью могилы. И в то же время, чрезвычайно условное содержание обращено к конкретному адресату, вырастает на почве биографически достоверного и вполне повседневного события, которое раскрывается в тексте письма. Например, к князю А. Оболенскому «Сею ночью, отходя ко сну, но весьма отягченный оным (крестить младенца приятеля – прим. мое Е.Ю.), я сочинил письмо моему другу Лопатину, довольно нелепо ополчившегося на меня из-за какого-то “феноменизма”»

Ты взвел немало небылицы,  
 На друга старого, но ах! –  
 Такие ветхия мы лица  
 И близок так могилы прах,  
 Что вновь воинственное пламя  
 Души моей уж не зажжет,  
 И полемическое знамя  
 Увы! Висит и не встает.  
 Я слишком слаб для игр Арея,  
 Как и для Вакха я ослаб, –  
 Заснуть бы мне теперь скорее...» [314, 192].

Актуализация конструктивных элементов унылой элегии дополняется анакреонтическими аллюзиями. Например, Вакх и Киприда – знаки «кружковой» семантики, прочитывающиеся как намек на дружеский контекст – восходят к образному ряду легкой поэзии.

М. Стасюлевичу (26 июля 1896)

Михал Матвеич дорогой!

Пишу Вам из казены,

Согбен от недуга дугой

И полон всякой скверны.

Забыты сладкие труды

И Вакха, и Киприды;

Давно уж мне твердят зады одни геморроиды [314, 136].

Впрочем, элегическая интонировка темы смерти в шутках Вл. Соловьева приглушается. Стихотворение лишено мгновений личностной памяти, как и развертывания индивидуального «времени». Эти смысловые «пустоты» метафоризируют исчерпанность и пустоту (нельзя не отметить контраст стихотворных частей переписки с прозой, в которой лейтмотивом проходит ощущение нехватки времени для реализации задуманного). Но, с другой стороны, отсутствие привязки к земному, материальному, влюбленности в жизнь лишают смерть трагизма. Пародийное преломление сюжета смерти окончательно разрушает ореол трагедийности смерти, внося карнавальное переворачивание верха/низа.

Регистры звучания темы смерти в юмористических стихотворениях Вл. Соловьева различны. Помимо гротескного изображения смерти, в письмах возникают строки переводящие размышления поэта об уходе в иронический план. Например, в многосоставном письме к Н. Гроту (Сайма декабрь 1894) третья стихотворная часть, подхватывая основную тему предыдущего стихотворения («Опять я в озеро влюбился»), превращает его в многоступенчатую метафору, в которой, если бы не иронический метакомментарий, нет ничего шуточного. Сон, тишь, безмятежность, покой глубокий – это, конечно же, «не смерть», и частица «не» (в контексте отсутствия ожидае-

мого противопоставления «не что-то, а другое») приобретает весомый двойственный смысл:

Вся ты закуталась шубой пушистой,  
 В сне безмятежном, затихнув, лежишь;  
 Веет не смертью здесь воздух лучистый,  
 Это прозрачная белая тишь.  
 В невозмутимом покое глубоко,  
 Нет, не напрасно тебя я искал.  
 Образ твой тот же пред внутренним оком,  
 Фея-владычица сосен и скал.  
 (Эка рифма!) [314, 85 – 86].

И уж совсем не смешная миниатюра в письме В. Величко. «Ну, что, голубчик? Вот все, что могу сказать на толиком расстоянии времени и места. ... Ничего крупного, но

Есть бестолковица,  
 Сон уж не тот,  
 Что-то готовится,  
 Кто-то идет

Ты, догадываешься, что под “кто-то” я разумею самого антихриста. Наступающий конец мира веет мне в лицо каким-то явственным, хоть неуловимым дуновением, как путник, приближающийся к морю, чувствует морской воздух прежде, чем увидеть море» [314, 232].

По-иному тема смерти воплощается в стихотворении «Метемпсихоза (сочинено во время холерных судорог)». Веселая реинкарнация начинается со здоровья, которое резко обрывается смертельной болезнью и летальным исходом.

В холерное время, –  
 Недавно здоровый, –  
 Лежу без движенья,  
 Зелено-лиловый...  
 И в гроб положили!  
 Снесли на кладбище!..  
 Довольны-ль вы, черви,  
 Присвоенной пищей [314, 234]

В мотиве прощания с друзьями синтезируется пародия на традицию унылой элегии (например, Н. Карамзина «Прощание») и дружеского послания (пародия на друзей: пьяница и сумасшедший). Просматривается и пародирование кладбищенского стихотворения, но уже в его обновленной, предсимволистской версии. «Метемпсихоза» перекликается с воплощением кладбищенской и погребальной сюжетике у раннего К. Случевского («На кладбище», «Я видел свое погребенье»). Однако в дальнейшем развитии темы Вл. Соловьев идет своим путем, преобразая архаичную идею цикличности жизни души. Из праха умершего растет цветок, который опыляет пчелка, мед которой приносят девы. «Повествователь», то есть дух покойного, очнулся во рту («в прелестнейшем зеве»), но и это помещение напоминает могилу (мрачно, сыро, скользко). Но, к счастью, он выплунут, он – на свободе!

Невозможно не поддаться искушению и сказать не только о том, что предшествует соловьевскому «смеху смерти», но и что обозначится позже. Мотивы и настроение «Метемпсихозы» слышатся нам в страшной колыбельной «Искушение» Заболоцкого, где все те же кишки, червяки, «была дева – стали щи», и все та же тревожная мысль о тленности человека.

В переписке, так же как и в поэзии периода начала 90-х гг., проступает двойственность/амбивалентность как конститутивный признак художественного мышления Вл. Соловьева. Будучи константой дружеского эпистолярия в стихах, эта тема проявляет функцию юмора, его причастность осмыслению проблем конечного и бесконечного. Смех Вл. Соловьева направлен не только в мир литературы, но и к собственным переживаниям и вечным тревогам человека. Пародия становится фигурой «самоумолчания». Шутливая поверхность грустной и часто грубой пародии, покрывшая напластования лирических штампов и жанровых схем, иногда утрачивает свойства комизма и обнажает напряженное отрицание смерти.

### 4.3. Семантика скуки в посланиях второй половины XIX века

Эпидемия скуки девятнадцатого века, пожалуй, несоизмерима с современными ее масштабами. Скука охватила все слои и сферы: академическая скука, скука школьная, бытовая, офисная и т.д. Не случайно в философии XX века обозначилась тенденция толковать понятие в этической плоскости, присваивать ему «оздоровительную» роль. Постановка вопроса едва ли не в прагматическом ключе: «чего же хотеть», – убедительно демонстрирует озабоченность глубиной проникновения скуки в «жизненный» мир современного человека. Одна из показательных попыток «прагматизации», например, представлена в работах современного философа Б. Хюбнера, полагавшего, что скука как «метафизическая нуждаемость человека» является источником движения и прибавочной человеческой деятельности [436, 116].

Но наши размышления вызваны не только проблематизацией скучного состояния современным научным дискурсом. Важным импульсом явилось стремление показать особенности представления и воплощения скуки в поэтическом жанре послания, которым традиционно воспевалось дружеское единство, веселье встречи, задушевной беседы с близким человеком. Исследователи неоднократно подчеркивали антропоцентричность дружеского эпистолярия, а также жанра послания. Дружеское послание – это «человекотекст» (В. Кривулин), когда «личность поэта, философа, звучащий голос, манера говорить, вести себя составляли единое целое с его произведением» [106, 12]. Это утверждение описывает сущность жанра, объясняет значительность роли биографизма, присущего посланиям различных периодов.

Интересно, что понятие «поэтическая скука» возникло уже в начале XX века и отличается двойственностью, как и многие определения, связанные со скукой. Вл. Ходасевич в известной критической статье полагал, что скука по своей природе непоэтична, поскольку она есть отсутствие восприятия, свидетельство душевной «глухоты». В скобках отметим: «поэтическая скука» у Вл. Ходасевича выступала эквивалентом вторичной, творчески незрелой поэзии [432].

Однако трудно не согласиться с тем, что скука действительно проявляется в отрицательности: это «не настроение», «не переживание», это состояние «без свойств».

«Пустота» скуки ускользает от дефиниций и классификаций. Может быть, именно поэтому препарирование скучания, стремления многих философов и ученых дать положительный ответ на вопрос о том, что такое скука и каковы ее формы, не исчерпывающи. Такую оценку философской рефлексии скуки мы находим в известном труде, посвященном обобщению представлений об этом явлении, эссе «Скука» норвежского ученого Л. Свендсена, который чаще выходит в пространство художественной литературы, вплетая в свои размышления метафоры «пыли», «сна», «тумана», «маятника» [350].

Востребованная этимологическая фигура – «скука скучна» – не только подчеркивает недостаточность логических инструментов в познании скуки, но и намекает на «нетождественность себе» понятия, необходимость многомерного его толкования. Объяснение себя из себя же говорит также и о той динамичности явления, что происходит из столкновения противоположных начал.

Суммируя многое, сказанное о скуке, можно заключить: она – духовно-физическое, бездеятельно-творческое, всеохватно-привилегированное, однообразно-новое человеческое состояние. В орбиту этих амбивалентных признаков втягиваются и иные, чаще негативные, атрибуты скуки: бесчувственность, стирание временной и идентичностной определенности, бессмысленность. Но скука неоднородна: это и повторяемость, автоматизм жизни, но и признак свободной ищущей природы, хорошо известной русской литературе. Особая двойственность явления в русской культуре осмыслялась особенно активно в период первой половины XIX века. И, если мы уже затронули эту эпоху, нельзя не упомянуть творчество А. Пушкина, задавшего линии развития мотива в русской литературе. Линии эти в определенной мере соотносятся с философскими типами скуки: «свободная» скука (органическая сторона жизни: жить-скучать); «тоскливая скука» («скука бездумно и бесчувственно лежит в сонной или мертвой прострации, тогда как тоска бьется и мечется в

бессильных попытках вырваться из своего заколдованного круга, напрягая все силы ума <...> и чувства» [305, 217]); наконец, «скука-хандра» – эмоциональная доминанта для огромного периода русской культуры, которая самостоятельным объектом изучения становилась крайне редко. Исследователь русской хандры Н. Любомирова, замечая о невозможности вписать явление в бинарную структуру «тоска, бездействие» – «подвиг, энтузиазм», связывает «смысл устойчивой вымороченности душевной атмосферы», то есть хандры, со своеобразной «умотерапией», рождением и удержанием чувства свободы [243, 127]. И, тем не менее, решающим в сюжете статьи становится адресованный к читателю вопрос: «Как перестать беспокоиться и начать жить?» [243, 138], – который ставит под сомнение заявленную «обманноудерживающую» функцию хандры.

Скука тщательно творчески исследуется в послании в стихах. Для выявления оттенков скуки как особого мировосприятия личности жанром сформированы нужные «инструменты». «Особенность этого жанра в том, что в нем бегство — от шума, от светской жизни — обосновывалось программно, как необходимый поступок, который должен совершить и сам поэт, и его друг, адресат послания» [253, 136]. Ю. Манн подчеркивает, что «отъединение поэта в дружеском послании — не полное, не абсолютное. Уже жанровая установка, предполагавшая конкретного адресата, исключала прочную изоляцию повествователя-собеседника. У последнего есть сочувствующие, единомышленники» [253, 139]. Эта черта со временем трансформируется, увеличивается дистанцированность субъекта, и исключавшаяся ранее «изоляция» все больше осмысливается в послании как угроза или даже горькая действительность.

«Скучение» возникает в посланиях первой половины XIX века как одно из возможных проявлений жизни, ее неотъемлемая часть. Оно органично вписывается в идиллическую тему сельского уединения, вошедшую в канон русского послания. Скука сродни меланхолии как основному переживанию послания предромантической эпохи. Но, развиваясь, все остальные чувства, которые культивируются посланием первой половины XIX века, скука отрицает. Она от-

брасывает радость общения, счастье быть в кругу близких, покой и уединение и ставит под вопрос ключевую проблему, которой уделяется значительное внимание в послании, – возможность гармонии в самом себе. Во второй половине эмоциональная окрашенность скуки меняется. Сначала ей еще свойственна элегичность, часто сопутствует самоирония. Но позже становится навязчивой, утомительной, придавая одиночеству лирического субъекта оттенок обреченности. Атмосфера вокруг него становится душевной, тесной, неискренней.

Ближе к середине века «скука» во многих своих «поэтических» проявлениях усложняется, обрастая всевозможными толкованиями, штампами, поведенческой культивацией скучания, и упрощается, утрачивая признак исключительности, сближаясь с повседневностью, социальной или творческой неудовлетворенностью. Двойственностью отличаются и способы экспликации осмысления скуки, например, в письмах: с одной стороны, наблюдаются пространные излияния, детальные описания состояния, с другой, уход от этой темы, как неинтересной собеседнику. Творческая скука, скука-бездействие в письмах поэтов сопрягается с мотивами здоровья-болезни. Например, в переписке Н. Некрасова с И. Тургеневым тема скучания и хандры является одной из сквозных. Хандре часто сопутствует физическое недомогание, она же становится предпосылкой того, что «стихи одолеют». Вероятно, в русле устойчивой и своеобразной русской традиции, скучание превращается в объект иронии: «Милейший мой Фетушка! Очень благодарю за Ваши два письмеца! После Вас пошло что-то хуже, хандра допекает, так что я для рассеяния начал побегивать за горничными девчонками – да нет, не в моем характере» [307, 421]. Иначе состояние «душевного тупика» представлено, например, в эпистолярной А. Толстого, Ап. Григорьева. Исповедальные и чрезвычайно подробные письма последнего актуализируют сложную динамику эмоционального состояния, особый мятущийся и безысходный его характер: «Я обещал Вам в последний раз – месяц моей работы и обещания не выполнил. Вам дела нет, что я обманут кругом сам, что у меня лежат три начатых статьи, которых продолжать я не в силах, что я слоняюсь (в буквальном смысле

слова) как помешанный, больной душевно, здоровый телесно, как бык (удобней сравнения я не нахожу для моего брэнного состава, которого не в силах, как видится, сокрушить никакие тяжелые душевные страдания), потерявший веру во все – между тем постоянно терзаемый жаждою деятельности...» [120, 25].

В письмах русских поэтов второй половины XIX века обнаруживается явный контраст скуки как «замирающего» состояния и той аффектации, «игры», с которой оно описывается. Стремление и внутренняя необходимость «искренности» и понимание, что искренность – многословна и скучна, приводит к обмелению авторефлексии скуки и ее проговариванию в письмах.

Поэтические послания подтверждают сказанное. Будучи генетически связанными с эпистолярным жанром, послания обращаются к повседневности, к рефлексии, к дружеской доверительной «болтовне». Скучание является излюбленной темой «дружеских» посланий, перестройка которых во второй половине века совпадает с изменением оценки и художественного воплощения скуки. Всего полвека понадобилось для расщепления понятия скуки и радикального переосмысления «поэзии скуки»: обнажения уродства скуки, убедительной демонстрации, что из состояния «мыслящего» она стала ощущением «среднего».

Скука – ключевое переживание, на которое часто сетует лирический герой Н. Огарева. Скука сопровождает «Хандру», когда «душа пуста», «и в леле лень, и двигаться нет силы» [294, 81]. Скука выступает и самостоятельным чувством. Еще в русле посланий начала века лекарством от «недуга», скучания ума может быть «вина пурпурная струя» и нескромная дружеская шутка (послание «Искандеру»), жребий хандры являет скорее дружескую общность, нежели одиночество («Грановскому»). Но уже значительные смещения в определении скуки можно встретить как в посланиях, так и поэзии в целом. Тип скуки, характерный для лирического субъекта Н. Огарева – тоска. Но не меланхолия и не напряжение ее характеризуют, а «тупость». «Внутри тоска, кругом тупая скука» [294, 185], – пишет Н. Огарев в поэтических письмах к Герцену, подчеркивая, что скука – следствие узости жизни и, пожалуй, главное, скучных людей. Впервые скучные люди,

вызывающие ужас лирического субъекта, возникают уже в посланиях 1830-х гг. (послание «А. Герцену» (1833 – 1834):

Здесь все так скучно, скучны люди,  
Их встрече будто бы не рад;  
Страшись прижать их к пылкой груди, –  
Отскочишь с ужасом назад... [294, 23]

Одним из постоянных мотивов его поэзии является мотив скучного разговора. Так, стихотворение «Сплин» (1854), посвященное Н.А. Тучковой, имеет диалогическую структуру, близкую к посланию. Основное переживание произведения – печаль, которое развивается на фоне осеннего пейзажа. Именно сейчас праздный разговор неуместен и скучен. Беседа томит, «как длинные обеды». «Безмолвствовать и думать» [294, 142], – вот, что остается собеседникам.

Мотив скучных людей, равнодушных свиданий, разговоров ни о чем развивается и в посланиях Я. Полонского, например, «А. Н. Майкову» (1857), где развенчивается успешность развеяния скуки путешествием. В стихотворении «Хандра» поэт говорит о тотальной подчиненности этому состоянию, формирует эмоциональный образ скуки и человека в ней: «ни то ни се», «человек без лица» [321, 125].

Путешествия не развлекали и даже усугубляли тоску Ап. Григорьева, в поэзии которого продолжается «снижение» скуки. Когда-то модная, она лишена всякого смысла в «век пристойный». «Тайна скуки» – в отсутствии тайны, утверждает лирический субъект, и призывает оставить поиски ее качеств вообще:

Оставьте ж мысль – в зевоте скуки  
Душевных ран, душевной муки  
Искать неведомых следов... [119, 91]

Скука-хандра, как известно, один из постоянных мотивов творчества поэта. В «Послании друзьям моим А.О., Е.Э. и Т.Ф.» (А. Островскому, Т. Филиппову, Е. Эдельсону) анализируется социальная составляющая хандры, и впервые сталкиваются два ее образа: обыденный – пьянствующий, обнищальный; благородный – приличный, равнодушный. Первый – реальность, второй – культурное клише.

Ближе к последней трети XIX века усреднение, измельчание и, одновременно, распространение скуки становится заметней. Изменяется отношение между ней и ленью, бездействием. Теперь они не причина скуки, как до сих пор принято полагать, а следствие. Романтическое видение скуки, которое все-таки доминирует в приведенных выше примерах, претерпевает существенные трансформации.

Однако наиболее явственно и радикально тема скуки, ее эмоционально-смысловое наполнение изменяется в творческой системе П. Вяземского. От самоиронической хандры и элегической меланхолии скука в его поэзии движется к болезни, к тому, что отравило жизнь, стало частью разочарований, уязвляющих переживаний, которые лишили сил лирического героя поздней лирики П. Вяземского. О нездоровье, тяжелом и тревожном предчувствии, наконец, о скуке каждое стихотворение последнего цикла – «Хандры с проблесками». Коснулась эта тема и посланий, созданных в 1870-е гг. Скука увенчала обломки жизни, которые перебирает и внимательно рассматривает уставший лирический и, судя по свидетельствам современников, биографический герой. В раннем стихотворении «Хандра» (1831) лирический герой «лелеет» хандру и не хочет ее развлечь. Она используется как образ чувства смутного, чувства-вестника, за которым последует новый прилив жизненной энергии. Но скуки здесь нет. В этом тексте особенности «хандры» растворены в романтической семантике томления, наделены признаками предвкушения. В воплощении «болезни» следующего периода жизни поэта проявляется инверсионный взгляд, обращенный в прошлое. Скука в поздних посланиях П. Вяземского аккомпанирует самоисключению, прежде всего, из литературной жизни.

В последние годы послания П. Вяземским создаются крайне редко – все его любимые адресаты ушли, поэтому и в поэзии он чаще вспоминает. «Поминки» и стихотворения «на смерть» вытесняют послания. Однако в редких образцах жанра можно проследить изменение модальности и даже стиля. Образ адресата занимает подчиненное положение, и сюжет произведений строится вокруг переживаний лирического субъекта. В послании «П.А. Плетневу и Ф.И. Тютчеву»

(1864) поэт иронизирует над частотной темой своего стихотворного творчества – «хандрой», которая еще может «повеселить» его многочисленных читателей. Но уже в 1870-е гг. он напишет: «Мне не к лицу шутить, не по душе смеяться» [86, 361]. Послание «Графу М.А. Корфу» (1874) – это жалоба на тоску, бессонницу и недуги. Не помогает развеять грусть и русская литература, для оценки которой поэт все же прибегает к привычной иронической маске:

Посмотришь, все благолучно  
 Спят русским сном от русских книг;  
 От них мне до зевоты скучно  
 А сна не выжмешь ни на миг [86, 364].

Из жанровой системы поэзии периода второй половины XIX века почти исчезают послания, а скука, кажется, окончательно утрачивает метафизический смысл, принимая облик бытовой повседневный. Вспомним, «Хандру Ивановну» К. Фофанова. Это ленивая, скучающая, равнодушная «тетка» и ничего «побуждающего», творческого в Хандре Ивановне нет.

Тема скуки, ранее являвшаяся импульсом для диалога, размышления, лирической исповеди, становится самостоятельным предметом осмысления. Художественное изучение скуки в конце века актуализирует ее агрессивность, неприметность и обманчивую простоту. Закрепившиеся за скукой знаки – зевки, бессонница, алкоголь, курение – вытеснили даже само слово «скука» из поэзии, отразив ее повсеместность, тривиализацию, но также и ориентацию на осмысление психологических «механизмов». Вот, например, ирония К. Случевского о неразличимости состояний, всерастворенности в мелкой скуке «зевка»:

Еду по улице, люди зевают,  
 В окнах, в каретах повсюду зевки,  
 Так и проносятся, так и мелькают,  
 Будто над лугом весной мотыльки...  
 Рот мой шевелится... право, не знаю,  
 Это улыбка или зевок? [357, 228]

Физические аспекты скуки выдвинуты на первый план в стихотворении З. Гиппиус «Дьяволенок». Сладко-скучно – безрадост-

но-благополучно, нежно-сонно сообщают значение «никак» – лирическому герою стихотворения, который, приютив дьяволенка, постепенно становится ему подобным. В стихотворении З. Гиппиус наблюдается переворачивание значимых для русской поэзии образов скуки (усадебно-идиллическое, домашнее скучание, связанное с образом кота, здесь гротескно усилено «чертовщиной»). Подобное «переворачивание» уже встречалось в литературе, например, в раннем цикле А. Фета «Хандра», в котором «черт» – спутник хандрящего – представлен то в образе кота, то с козлиной мордой.

Переживание скуки в поэзии последней трети века тематически менее очерчено и выступает за пределы оппозиции высокая тоска, одиночество / узость и мелкость жизни. В поэзии 1880-х гг. скука вливается в новое мироощущение, пронизывая все уровни поэтического высказывания.

Причины ослабления жанра послания и изменения отношения и раскрытия темы скуки в русской литературе во многом сходны. Они обусловлены кризисом и преодолением ментальной культуuroобразующей доминанты, которую В. Тюпа, на наш взгляд, очень верно обозначил как «дивергентное сознание» [402]. Уединенная, отрешенная личность становится маргинальной, «мельчает», на ее смену приходит диалогизированное «Ты» – сознание, но и в новой художественной парадигме скука обнаружит себя.

#### **4.4. Ответные послания в процессе периферизации жанра в литературной системе периода**

В русском литературоведении долгое время исследователи придерживались мнения о прекращении развития послания после первой трети XIX века. Именно поэтому изучение жанра в основном сфокусировалось на материале лирики конца XVIII – начала XIX вв. В последние годы наблюдается изменение отношения к поэзии этого периода, в том числе, и к посланию. История жанра уточняется. Диахроническое рассмотрение выявило связь послания второй половины

столетия с «диалогически ориентированной лирикой» и ее многочисленными жанровыми разновидностями в литературе XX века.

Поэтический материал русской литературы второй половины XIX века демонстрирует угасание традиции послания. Продолжает существование гражданское послание, которое, подобно «открытым» письмам, воплощает общественные взгляды авторов, обращается к широкой аудитории с призывной или инвективной интонацией. Например, «Сим победиши» (Ответ писавшему «Братское слово», «Колокол, № 171») Н. Огарева, «Героям нашего времени» Ап. Григорьева, «Поэту-гражданину» Я. Полонского, «Против течения» А. Толстого. Сохраняет свои позиции дружеское послание, но претерпевает существенные изменения. Приглушаются и характерные для русской литературы первой половины XIX века поэтические эпистолярные диалоги, своеобразная поэтическая переписка. Такие послания-беседы, сыгравшие важную роль в становлении поэтики не только отдельного жанра, но и принципов лирического творчества периода, особенно привлекательные в культурной среде конца XVIII – начала XIX вв., во второй половине века встречаются нечасто, что объясняется процессами «сворачивания» жанра, его смещения к периферии жанровой системы. Тем не менее, обмен стихотворными посланиями, а также послания-ответы существуют в этот период, продолжая традиции диалогизации в лирике и создавая предпосылки для обновления жанра в следующей поэтической эпохе.

Особенности диалога в послании составляли предмет анализа неоднократно. В поэтических ответах большую роль играют «коды» другого послания, появление общего с адресатом контекста, усиление интертекстуальных связей произведений. В результате, уже ни у кого не вызывает сомнения то, что именно диалогизация является решающим фактором идентификации жанра. В поэтической переписке рассматриваемого периода экспликация диалога требует конкретного открытого импульса, «инициирования», а послания ощутимо приближаются к стихотворению «на случай». Обратная сторона «обнажения» и, добавим, сужения диалога – его превращение в тему самого послания [132, 19], что, по мнению исследователя, исторически связано с движением к символизму.

В литературоведении отмечалось, что общение между автором и адресатом, предельная включенность адресата в референтную ситуацию, присуще дружескому посланию [212, 9]. В начале XIX века, то есть в период расцвета жанра, «игра на сближении с письмом» часто воспринималась скептически. Вместе с тем, такая «беседа» не исключала, напротив, интенсифицировала привлечение жанровых формул, соединение условных образов с конкретикой достоверных фактов из жизни автора.

Маргинализация послания в более поздний период, как мы уже показали, сопровождалась актуализацией бытового контекста, более тесной привязкой к ритуальным ситуациям, а постепенное исчерпание смысловой значимости условных образов, стирание их жанровых коннотаций привело к возникновению стихотворений без выразительных жанровых примет. Следует подчеркнуть, что среди внешних признаков жанровой маргинализации сокращение объема посланий, исчезновение тематической многоликости, изменение эмоциональной палитры являются наиболее явными. Связаны эти черты с проблемой имплицитного адресата, читателя, понимания и признания которого поэт середины XIX века не ощущает.

Итак, изменения жанра обусловлены эволюцией сознания, подвижками в социокультурном поле, в литературном процессе. Интересные размышления по этому поводу содержатся в книге известного российского ученого В. Тюпы «Литература и ментальность». Во второй половине XIX века, в постромантический период по терминологии исследователя, происходит смена, или точнее кризис «уединенного» сознания, сформировавшегося в романтизме. В. Тюпа заостряет внимание на открытии «другого» и напряженном поиске «своего другого» в творчестве Н. Некрасова, Ф. Тютчева, проводя параллели с предыдущим видением своего «я» и характера его экспликации в литературе [402, 55]. В поэзии появился мотив мечты о преодолении состояния уединенности, которое начинает восприниматься как потерянности [402, 57]. Изменения, которые происходят в послании этого периода, красноречиво подтверждают правоту и точность наблюдений В. Тюпы. Таким образом, проблема «другого»,

адресата выдвигается на первый план. Правда, лирический субъект еще сохраняет черты романтически отверженного героя на фоне серой и скучной толпы, но в подобном позиционировании проступают новые смысловые оттенки.

Сквозной является проблема невозможности диалога, прежде всего, в творческом ключе в посланиях А. Майкова. Например, переживание «недооцененности» обостряется в стихотворении «Айвазовскому»:

Стиха не ценят моего  
Ни даже четвертью червонца...  
Когда б стихи мои вливали  
Такой же свет в сердца людей...  
Как я ценил бы высоко,  
Каким бы даром благодатным  
Считал свой стих, гордился б им,  
И мне бы пелось, вечно пелось,  
Своим бы солнцем сердце грелось,  
Как нынче греется твоим! [250, 145]

Сужение круга общения, утрата прежнего значения в литературной жизни закономерно привели к переходу поэтических посланий в сферу доверительного, спокойного, идеологически ненапряженного общения с тем, кто понимает, с духовно близким человеком. «Уж чует вещью душой / Издалека поэт поэта» [250, 139], – пишет А. Майков в произведении «Ответ» (К. А. Дворжицкому). Но не разговор о творческих или личностных проблемах, а мимолетный привет превращается в главное событие этого общения:

Ты перебросил мне неожиданно  
Свой дорогой, благоуханный  
Дар поэтической любви –  
Так вот и мой тебе – лови! [250, 139]

Думается, что тема забытости, оставленности во многом спровоцирована рефлексией о характере оценки своего творчества и честностью перед самим собой. Вот как, например, писала о поэзии А. Майкова З. Гиппиус: «Конечно, Майков был самый талантливый

из плеяды поэтов этого времени. Какой-то одной, нежной, черточки не хватало его дарованию. Оттого, вероятно, он был забыт так скоро и никогда не любим <...>. Смерть его показалась неожиданной, но в литературных кругах прошла почему-то не очень заметно» [104, 406]. Чуть позже о чужести, подражательности, холодности его поэзии пишет Ю. Айхенвальд. А. Майков в эскизах критика предстает как «поэт вторичного, с душой преломившейся о книгу» [7, 158].

Если разочарование в посланиях А. Майкова отображает образ утомленного человека, который лишь вспоминает прошлое, то разочарованность Я. Полонского воплощается в образах странника, что отчуждается и избегает «холода» непонимания. Так, в послании «Ф.И. Тютчеву» лирический субъект Я. Полонского сравнивает себя с одиноким пешеходом, окруженным холодом пустыни. Тема «непонимания» возникает и в стихотворении «И.С. Аксакову». Она переплетается с другим авторефлексивным мотивом лирики поэта: нехватки внутренней энергии для отзыва, эмоционального диалога. Не «поймут ли меня», а «я ли пойму» – новый и важный акцент в динамике проблемы диалога:

В негодование души твоей вникая,  
Собрать, пойму ли я тебя?  
На смелый голос твой откликнуться желая,  
Каким стихом окликнусь я? [321, 114]

Стихотворение «Н.И. Лорану» перекликается с произведениями А. Майкова и продолжает тему предыдущего послания:

Плохо вижу я дорогу;  
Но, шагая рядом, в ногу  
С неотзывчивой толпой, –  
Страсти жар неуголенной,  
Холод мысли непреклонной,  
Жажду правды роковой  
Я несущу еще с собой [321, 238].

Вопросы, звучащие в произведении, обращены не столько к адресату, сколько к себе: «Или ношу не по силам / Взял я на душу, – ходок?» [321, 238]. И сам же отвечает: если бы окруживший его холод

равнодушия сменился «летом», он мог бы ощутить легкость и радость творчества:

Но, поверь мне, ноша эта  
 Мне была бы нипочем,  
 Если б только было лето  
 И дышалось бы теплом [321, 239].

Более резко эта проблема прозвучала в послании «Одному из усталых». Здесь также поднимаются вопросы развития поэзии, ее будущего, затрагиваются важные для культуры этого периода, а также знаковые для жанра послания, аспекты: уединение, отношения поэта и «толпы». В стихотворении Я. Полонский четко дает понять, что значение поэта, идеалы и ценности прошлого уходят, оставляя озлобление, растерянность и одиночество:

О! я б и сам желал уединиться,  
 Но, друг, мы и в глуши не перестанем злиться  
 И к злой толпе воротимся опять.  
 Не говори мне, что природа – мать:  
 Она детей не любит одиноких,  
 Ожесточенных, так же как жестоких,  
 Природы не умеет утешать [321, 152].

Несмотря на близость тем и переживаний А. Майкова и Я. Полонского, на сходный характер коммуникации в посланиях, они различно оценивают собственные творческие возможности. Если А. Майков не сомневается в себе, то Я. Полонскому хотелось бы большего. Мотив неудовлетворенности творческой самореализацией проникает и в личный эпистолярный поэт, в котором он сравнивает себя с другими и сравнение находит не в свою пользу. О «недополучении» энергии, недостатке вдохновения пишет Я. Полонский своему другу А. Фету: «У твоей музы (повторяю) идеальное солнце; для моей – самое обыкновенное, вот то самое, на которое я теперь часто злюсь за то, что оно плохо светит и заставляет меня в 3 часа пополудни зажигать лампу» [421, 455].

Еще один ракурс непонимания и замыкания в себе возникает в послании Н. Огарева «Немногим». Скрытые чувства, которые не

могут и, наверное, не должны проявиться, – ключевой мотив произведения. Лирический субъект тщательно оберегает недоступность внутреннего мира. Тишина и глубина становятся его приметам: «Никем не слышим – ключ живой / Трепещет сжато и тревожно» [293, 150].

Замирание диалога, осозанный отказ от общения, наконец, скупка постепенно перемещаются в центр посланий этого поэта. Сюжет стихотворения «Т.Н. Грановскому» (1842) основан на противоречии традиционного для послания образа «счастливец», который утрачивает сопутствующие иронические, шуточные коннотации, и судьбы лирического субъекта. Диссонанс, душевная рассогласованность и есть причиной не желания самораскрытия, замкнутости:

И не скажу, о чем тоскую...  
 Я затворен в себе самом;  
 Я сердца ран не уврачую,  
 С участием буду не знаком [293, 59].

Вместе с тем, послания Н. Огарева, в отличие от образцов жанра 1870 – 1880-х гг., характеризуются тематической и жанровой вариативностью. Поэт остается верен традиции дружеского послания: одним из немногих текстов, реализующих уже уходящую в прошлое жанровую модель, является послание «Т. Н. Грановскому» (1843). Послания Н. Огарева создаются в основном в 50-е гг. XIX гг. – период для русской поэзии сложный. В следующее десятилетие послание отразит переосмысление и отталкивание от традиции, в частности, романтической. Ее последователи объявятся эпигонами, «плохими» поэтами. Именно послание превратится в диалог нового поэтического поколения с предыдущим, рефлексию причин времени «без стихов».

Послание с узнаваемой адресацией «Немногим» встречается в творчестве разных поэтов XIX века. Но вот в 1860-е гг. появляется автор, который смело отбрасывает проблемы с творческой самореализацией и «публикой». Он – поэт правды, поэт, которого читает кварталный. А. Сниткин в пародийном послании «Многим» говорит о новой программе, противопоставляя ее воспеванию «сонма созвездий в небесах», провозглашает появление принципиально дру-

гой роли поэта в литературе и обществе. Обличенье – главная функция стиха, «подвиг грязный и скандальный» [327, 282] – его тема. После профессионального в литературу приходит массовый поэт.

Господь не дал мне дарованья  
 Изображать в моих стихах  
 И сонных листьев трепетанье,  
 И сонм созвездий в небесах.  
 Стихи мои не воспевают  
 Обеды знатных, высший свет –  
 Зато их многие читают,  
 И я для публики поэт [327, 282].

Конечно, основным оружием шестидесятников становится пародия. Например, «Послание к Н. Л. Гнуту» Н. Курочкина, в котором выносятся приговор Случевским, Страховым и Кусковым. Уж лучше пусть журналы не печатают стихов вовсе, чем публикуют написанное «плохими» поэтами:

Плохих певцов плеяде бедной  
 Тебе судил могучий рок  
 Нравоучительно-победный  
 Хоть жесткий преподать урок!  
 Чад незаконных Аполлона  
 Хоть и невесело колоть –  
 Но сорных трав и с Геликона  
 Не запрещается полоть [327, 128].

Послание выполняет в этот период новые функции. Оно не предназначено для дружеской беседы. Наоборот. Послание высмеивает, критикует, пародирует. Жанр продолжает центробежное смещение в литературной системе.

Но приближается новый этап, так называемое «безвременье». Связи рвутся, герметизм усиливается. Диссонансность, неподлинность, сомнения – опыт, породивший мироощущение лирики 1880-х гг. Трагизм этого состояния запечатлен поэтическими строками К. Случевского, поэта, который постоянно размышлял об истинности слова:

Я задумался – и одинок остался;  
 Полюбил и – жизнь великой степью стала;  
 Дружбу я узнал и – пламя степь спалило;  
 Плакал я и – василиски нарождались [357, 516].

Следует отметить, что творческий диалог, оценка поэзии и за рамками художественного получалась нервной, напряженной. Не-обычное отвергалось решительно. Так, упоминаемого К. Случевского резко и саркастически раскритикует С. Надсон, не найдя в стихах современника ничего, кроме бессвязного бреда и поэтических дров.

А вот цитата из стихотворения «Музе» А. Апухтина: «Мой голос прозвучит в пустыне одиноко, / Участья не найдет души изнывшей крик...» [12, 193], – говорит о заострении духовного кризиса, истоки которого мы видим уже в 1850-е гг. В посланиях поэта мотив непризнанности возникает с новой силой. В стихотворении «Г. Карцеву» А. Апухтин воплощает образ собственного творчества, не подлежащий обнародованию. Только для дружеской тетради, скрытой от взоров, годятся плоды его фантазии. Определяя творческую «второстепенность», поэт предрекает себе участь забытого поэта:

Пускай тебе тетрадь напомнит эта  
 Сердечной дружбы нашей дни,  
 И ты тогда забытого поэта  
 Хоть добрым словом помяни! [12, 222]

В послании «П. Чайковскому» лирический герой признает дарования друга, отводя себе очень скромное место. И, конечно, близость между героем и автором здесь очевидна:

А я, кончая путь «непризнанным» поэтом,  
 Горжусь, что угадал я искру божества  
 В тебе тогда мерцавшую едва,  
 Горящую теперь таким могучим светом [12, 206].

Именно поэтому послание практически исчезает из поэтической системы восьмидесятников, а диалог, согласно логике предшествующей эпохи, смещается к глубинным структурам текста. Однако интересным и по-своему уникальным, на фоне основных тенденций поэзии и поэтической коммуникации, историко-литературным фактом является поэти-

ческий диалог К. Случевского и Вл. Соловьева, произошедший в конце 90-х гг. XIX века<sup>33</sup>. Вл. Соловьев создает два отзыва на произведения «Песни из «Уголка», которые демонстрируют созвучность мысли двух разных поэтов, признание лирического таланта К. Случевского. Как пишет Е. Тахо-Годи: «Во втором стихотворении <...> «Ответ на “Плач Ярославны”» К. К. Случевского Вл. Соловьев энергично становится на сторону Случевского в споре последнего с критиком С. А. Андреевским, что время поэзии уже миновало» [378, 163].

Итак, в этих ответах помимо звучания жизнеутверждающего аккорда, провозглашающего вечность поэзии, намечен путь дальнейшего развития диалогизации в лирике, воплотившейся в поэзии символистов.

Несмотря на переосмысление диалога, социокультурные изменения, которыми отмечена вторая половина XIX века, в творчестве поэтов еще встречается обмен посланиями, своеобразная поэтическая переписка. Например, в конце 1850-х гг. дружескими посланиями обменялись А. Майков и Я. Полонский (А. Майков «Полонскому» – Я. Полонский «А.Н. Майкову» (Ответ на стихи его «Полонский! Суждено опять судьбою злою»). Этим произведениям присуща общность мотивов, близость биографической подоплеки. Иницированность послания Я. Полонского обуславливает специфику его смысловой структуры. Текст ответа отражает послание А. Майкова, последовательно разворачивая затронутые в нем темы (в частности, домашней жизни, конкретизированной в традиционных образах рыбалки, семьи, северной природы, противопоставленной светскому общению). В то время как лирический субъект произведения А. Майкова напоминает прошлое, только обрамляя эти воспоминания обращением к другу, субъект Я. Полонского значительное внимание уделяет адресату. Послание А. Майкова завершается такими строками:

Ах, жизнь моя уже печалью богата;

Уже за мной в пути

Есть несколько могил, есть горе и утрата...

---

<sup>33</sup> Зарождение и развитие отношений между поэтами детально описывается в книге Е. Тахо-Годи «Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне».

Прости мне, друг, прости  
 Я больше наводить тоски тебе не буду  
 Непрошеной слезой  
 И в воды быстрые закидываю уду,  
 На все махнув рукой [251, 224]

Ответ Я. Полонского подхватывает последнюю ноту и исполняет ее в подчеркнуто эпистолярно-разговорном стиле: «Как, ты грустишь? – помилуй бог!» [321, 121], – но развивает ее уже во второй части стихотворения после своеобразного отчета о своем путешествии. Воображаемый быт собеседника автор изображает в духе идиллии, противопоставляя собственную участь «блуждающей души», – ситуация абсолютно традиционна для послания. Конечно, размышления о творчестве, вдохновении занимают лирического субъекта не меньше. Но эти мысли вплетаются в сюжетную канву стихотворения – путешествие: «Поверь, не нужно быть в Париже, / Чтоб к истине быть сердцем ближе» [321, 124].

Известен также поэтический диалог А. Майкова и К. Р. В 1887 г. К. Р. посвящает послание «А. Н. Майкову» (В ответ на его письмо с новыми стихотворениями). Послание-ответ А. Майкова – «Е. И. В. Великому князю Константину Константиновичу» выполнен не в дружеской тональности и отличается, скорее, комплиментарным характером, дистанцирующим собеседников.

Переписка в стихах состоялась и между А. Фетом и Ф. Тютчевым. Ответ на просьбу о портрете, инициированной А. Фетом, представляет довольно распространенный в письмах вариант комментария к портрету:

Тебе сердечный мой поклон  
 И мой, каков ни есть, портрет,  
 И пусть сочувственный поэт,  
 Тебе хоть молча скажет он,  
 Как дорог был мне твой привет,  
 Как им в душе я умилен [407].

Все же нужно отметить, что послания-ответы не актуализируют каноническую модель послания с ее богатой сюжетикой

и образностью, композиционной непредсказуемостью. Послания редуцируются, диалог становится прерывистым, дистанция между субъектами увеличивается, полемическая заостренность сглаживается. Не диалог, а приветствие – ситуация поэтического общения.

На поэтику ответного послания повлияла не эмоциональность глубокого диалога, а экспрессивность отрицания или согласия. Важная особенность трансформации жанра заключается в том, что возникновение дистанции между поэтом и аудиторией, препоны в общении с ней приводят к увеличению дистанции в поэтических обращениях между собеседниками. Внезапность вступления в разговор или его завершения, смещение смыслового акцента к этим полюсам, апеллятивы, свидетельствующие об инерции «ответа», – характерные черты посланий этого времени. Вместо разговора – односложная реакция, послание-реплика, сюжет которого сконцентрирован на одном событии (часто относящемся к биографическому плану), которое раскрывается с помощью параллелизма или развернутой метафоры. Так, «Б. М. Маркевичу» А. Толстого – это импульсивный ответ, энергичное утверждение творческого пробуждения. Миниатюра образуется вокруг двух центров, которые убеждают в диалогическом принципе организации текста: первый из них – это начало стихотворения («Ты прав»), второй – «Воспрянул я».

На исходе века послание оживляется: обращение к более широкой аудитории, расширение тем изменение структуры посланий, усложнение средств диалогизации, – признаки, знаменующие новый виток в развитии жанра. Поэтический диалог – стихотворная переписка становится формой общения символистов, расширяется до цикла.

Послания к конкретным адресатам отображает не только содержание личных отношений, но и программные, полемические и дидактические установки. Хрестоматийным примером является послание «Равному» (Ответ на его послание) В. Брюсова, которое адресуется К. Бальмонту и свидетельствует об очередном заострении отноше-

ний, так и широкому кругу единомышленников, причастных к зарождению нового искусства:

Нет, не бойся слов враждебных,  
Вольных вызовов к борьбе.  
В гуле выкриков хвалебных,  
В царство грез твоих волшебных,  
Вдруг домчавшихся к тебе! [55, 541]

Таким образом, во второй половине XIX века формируются две разновидности посланий с точки зрения соотношения художественного и реального пространства. Во-первых, это энергичные и лаконичные ответы на послания или, чаще, внелитературные поводы. Во-вторых, полный поэтический диалог, в рамках которого тексты послания необходимо рассматривать в связке. Они сыграют важную роль в модификации жанра.

«Сворачивание» жанра послания, существенное сужение его тематического потенциала во второй половине столетия обусловливается проблемой диалога в культурной среде этого времени. Так, одна из основных оппозиций «свои» – «чужие» остается неизменной, но трансформируется в пропорции. «Чужие» – это окружение поэта вообще, в том числе, и читатель. Осмысляя этот процесс, Е. Дмитриев ссылается на заключение С. Бройтмана об общей атмосфере периода: «Ощущение глубинной неконтактности и “глухоты” актуального состояния мира <...> невозможность “ответа”. Послание отодвигается в быт, утрачивая свое эстетическое значение» [132, 18]. Многие черты послания в середине столетия продолжают, но лишь внешне, формально. Мотивы бесприютности, одиночества, невостреманности сопрягаются с традиционными, подчеркнута условными мотивами сельского уединения, идиллического локуса. На первое место выдвигается напряженная автометарефлексия, попытки понять и выразить в обращении к другому причины беспомощности и невостреманности. Кризис жанра сопряжен с кризисом духовным, переходным состоянием в поэтическом искусстве.

#### **4.5. Признаки послания второй половины XIX века как окказионального жанра**

Обзор общей картины становления послания во второй половине XIX века демонстрирует широкую вариативность жанра. Мета- и авторефлексия, новые формы адресации и связи художественной и внехудожественной сфер, усложнение способов выражения диалогизма, – признаки, активно формирующиеся в этот период, которые сыграют важную роль в послании следующего столетия.

Общеизвестно, что в конце XIX века усиление межжанрового взаимодействия обуславливает появление жанровых образований, которым в литературоведении отвечают понятия «идиожанр», «авторский жанр», «внежанровое стихотворение», «квазижанр». Однако, то, каким образом определял жанр своего произведения поэт, ориентируя читателя в сложном жанровом пространстве, не только сохраняет черты авторской рефлексии, но и определяет стратегии жанроформирования в конкретный период. На проблематичность установления корреляции между внешними показателями и внутренними закономерностями структурирования и смылооформления указывал Ж.-М. Шеффер: «В случае паратекстуальных элементов, связанных с теми или иными специфическими жанрами (например, особых типов заголовков), перед нами несомненно опознавательные индексы. Если же поставить этот вопрос в отношении внутритекстовых элементов, то решение оказывается более затруднительным, а порой, пожалуй, и невозможным» [448, 174]. Многие послания второй половины XIX века обладают подзаголовком «экспромт». Частотность его использования настолько высока, что заставляет задуматься о специфической функции и связи со структурно-смысловыми характеристиками послания.

Экспромт, как известно, принадлежит домашним формам культуры. «Домашние» стихотворения характеризуются малой формой, двусоставным метром, четырехстопным размером, точной рифмой, интертекстуальностью, фактографичностью, фрагментарностью, широким тематическим диапазоном. Ю. Лотман в статье «Поэзия

1790 – 1810-х гг.», исследуя взаимосвязь быта, повседневного поведения и литературы, в частности, в жанровом ракурсе, сделал вывод: «Обязательной обратной стороной развития бытовой импровизации был дилетантизм: поэзия вначале XIX века неотъемлемо связана со слабыми, наивными дилетантскими стихами» [238, 346]. Вместе с тем, наивность возникала и позже в «высокой» поэзии уже как часть «внесистемного» элемента, налаживая связь стихотворения с личностным контекстом [238, 347]. В русле этих размышлений вспоминаются высказывания А. Пушкина о сложении стихов «кой-как», в частности в послании «Моему Аристарху». Хорошо известно отношение поэта и к публикации дружеских экспромтов. Какие особенности импровизации делали публикацию нежелательной, описывает Т. Мальчугова: «В устном воспроизведении (или в импровизации) и повторы, и определенная многословность – амплификация речи – извиняемы и даже уместны, но в печати они создают неблагоприятное впечатление, вот почему Пушкин выступает против самовольной публикации его стихов друзьями» [252, 37].

Несмотря на стилистическое несовершенство экспромта, принципы художественной формы, разрабатывающиеся с его помощью, становятся движущими факторами жанрового развития в литературном процессе периода. Например, «Послание к Тургеневу» К. Батюшкова – стихотворение-просьба, экспромт, который поэт, который годами усовершенствовал свои произведения, оставил в первичной форме. Нарекания на художественные недостатки раздавались уже среди современников, но именно это стихотворение, по мнению исследователей, – одно из проявлений нового пути развития литературы<sup>34</sup>.

Об особенном «литературном дилетанте» – Ф. Тютчеве – и его стихотворениях «на случай», блистательных экспромтах и импровизационности как принципа творчества сказано много. Известно,

---

<sup>34</sup> Детальное описание полемики об упоминаемом послании К. Батюшкова и его современных интерпретаций представлено в монографии А.Ю. Сергеевой-Клятиц (Русский амфир и поэзия Константина Батюшкова. – М.: Изд-во Московского культурологического лица, 2001. Ч. 2. – 90 с.)

что поэт не заботился о своем наследии, поэтому, учитывая характер рождения стихотворений, тексты, адресованные знакомым, посвященные памятным датам, то есть «не вписанные ни в какой институционализированный контекст», утрачивались [228]. Р. Лейбов, касаясь вопроса об импровизационной природе творчества Ф. Тютчева, ссылается на биографов поэта, в частности И. Аксакова, свидетельствовавшего о том, что поэт не писал стихи, а только записывал «на первый попавшийся лоскуток», а также текстологов, констатирующих, что у Ф. Тютчева не было черновиков. Обратим внимание на послания поэта 1850 – 1860-х гг. Большая часть этих посланий имеет импровизационный характер. «Графине Ростопчиной», «А. С. Норову», «В. Вольфсону», «Князю Горчакову», «Н. С. Акинфьевой», «А. Д. Блудовой», «Ответ на адрес», «Другу моему Я. П. Полонскому», «Князю Суворову», «Михаилу Петровичу Погодину» – предельно лаконичны, сжаты. Многие из перечисленных посланий представляют собой альбомную разновидность или эпиграмму. Стихотворное высказывание возникает вокруг одного события, поэтому поэтическая мысль предельно заострена, что характерно для экспромта. Политическая «подсветка» посланий образует внелитературный контекст многих посланий. Однако нужно отметить то, что стихотворениям Ф. Тютчева не характерна стандартность ситуации, к которой экспромт очень привязан. Повод завуалирован, погружен в лирическую образность и поднят на другой, «внеситуативный» уровень.

Импровизационностью отличались эпиграмма, мадригал, стихотворение «на случай» – жанры, которые часто вступали в контакт с посланием. Изменяется не только послание, переживает существенные трансформации и мадригал. «В мадригальной поэзии второй половины XIX века строгий отбор бытовых реалий уже не является обязательным — для нее, наоборот, свойственна беспринципность в выборе предметов для сравнений и уподоблений, равно как и обстоятельств, сопутствующих лирической ситуации» [66, 9], – пишет исследователь. Мадригал превращается в объект пародии. Так, «Е. С. Х-й (При получении от нее пышного букета цветной капусты)»,

«Графине А. А. Олсуфьевой (при получении от нее гиацинтов)» – послания-мадригалы, в которых пародируется полузабытая «цветочная почта». Исследователь этого интересного явления в русской поэзии пишет, что оригинальность экспромтов в духе мадригалов обусловлена как художественными, так и внехудожественными особенностями. Во-первых, изменяется инициативная сторона (цветы дарит женщина); во-вторых, именно эти послания отражают завершение традиционной усадебной культуры России [444, 30].

Особое место в произведениях такого рода занимает эпиграмматическая составляющая, подчеркивающая фактографичность экспромтов-посланий конца XIX века. Например, многочисленные произведения в творчестве Д. Минаева отражают события журналистской или литературной жизни в авторском восприятии, сатирически направлены против конкретных лиц: «Н. Щербине, издавшему сборник «Пчела», «Галантному журналисту», «Безыменному журналисту», «Скопцу Плотилину, которого преследовала одна московская газета», «А. Майкову и Ф. Бергу, ставшим постоянными сотрудниками детского журнала “Дело и отдых”».

В посланиях-экспромтах упомянутого Н. Щербины также преобладает эпиграмматический компонент. Стихотворения автор снабжает комментариями, в которых конкретизирует причину появления текста. Этот штрих очень важен, поскольку демонстрирует, что граница между литературным и нелитературным текстом, их функциями, размывается. Например, послание «Кукольнику» сопровождается пояснением: «Кукольник теперь поселился в Таганроге, обеспечив себя казнокрадством, служа по провиантской части во время Крымской кампании. Он сказал одному моему знакомому, что он теперь “экс-чиновник и экс-писатель”. Это и подало мне повод к вышенаписанной эпиграмме» [326, 473].

Из литературного быта экспромт постепенно проникает в художественное пространство, однако интимное, фамильное в нем остается определяющим фактором взаимоотношения послания и экспромта. Процесс проникновения экспромта в художественную сферу связывают с особым взаимодействием, происходящим между

устной и письменной речью. «Можно было бы сказать, что граница между устными и письменными жанрами становится проницаемой: беседа, анекдот, импровизация делаются предметом литературного изображения. Одновременно речь теряет свою спонтанность, устное слово утрачивает отчасти свою неповторимую разовость. В ней вырисовываются и закрепляются поджанры: афоризм, анекдот, очерк характера» [459]. Утрата спонтанности экспромта в поэтических обращениях, опора на устойчивые жанровые основы, экспликация стиховых формул, – процессы, которые обнажились в последней трети XIX века и которые подталкивали жанр к периферии литературной системы.

Модель экспромта мадригальной или эпиграмматической разновидности постепенно разрушается в русской литературе. Экспромт ассоциируется с восьмистрочным стихотворением, написанным четырехстопным ямбом. Но к концу века наблюдается изменение его структуры, в частности, удлинение строфического строения. Этот процесс стал следствием смещений в содержательной структуре экспромта, который, требуя развития и трансформации, наращивания смысловой энергии, больше не был прикован к одному событию, удалялся от внешнего и бытового. Такие попытки художественной трансформации экспромта предпринимает А. Апухтин. Среди альбомных экспромтов, которые имеют привычную строфическую форму, встречаются образцы, которые состоят из трех шестистрочных строф («Е. А. Хвостовой (экспромт)») или с девятнадцати строк. Своеобразное развитие сюжета, вместо статической «юбилейной» ситуации – еще одна заметная трансформация. Послания перекликаются с традицией обращения к вдохновляющей женщине, олицетворению творческой «молодости»:

Добры к поэтам молодым,  
Вы каждым опытом моим,  
Велели мне делиться с вами,  
Но я боюсь... Иной поэт,  
Чудесным пламенем согрет,  
Вас пел могучими стихами [12, 93–94].

Экспромт как форма общения, культурного досуга ассоциируется с различными творческими встречами и собраниями, обладает «кружковой» семантикой. В начале века это были салоны, ближе к 1830–1840-м гг. образуются собрания групп с политизированным уклоном. Не угасает интерес к импровизации и различным играм с ее использованием и на исходе столетия. Например, «пятницы» – популярные творческие встречи на петербургской квартире К. Случевского. Экспромты известных посетителей публиковались некоторое время в юмористическом издании «Словцо». Экспромты, представлявшие реакции на актуальные социальные или культурные события времени, нередко становились основой для художественных произведений. «Словцо» просуществовало недолго. Издание было запрещено из-за колкости и критичности некоторых поэтических отзывов. Значит, экспромт из «домашней» сферы переместился к открытой, общественной.

Послание, генетически связанное с письмом, помнит и творчески преобразует процесс беседы. Экспромт же расстояние между собеседниками сокращает, поскольку это, прежде всего, мгновенная реакция на событие, свидетелем которой являются и автор, и адресат. Однако нельзя не отметить ослабления диалогичности в таких посланиях, что в жанровом ракурсе осуществляется под влиянием эпиграмматических форм, а также стихотворением «на случай». Отношение к стихотворениям «на случай» в различные периоды было разным, что сопряжено с особенностями художественного мышления эпохи. Несмотря на периферийность таких произведений, некоторые поэты не считали их банальными как, например, А. Фет, который отмечал сложность стихотворений «на случай», поскольку «нужна необычайная сила, чтобы из тесноты случайности вынырнуть с жемчужиной общего, вековечного» [421, 17]. В генеологии послания стихотворение «на случай», будучи спонтанной формой, наиболее близкой к бытовому письму, сыграло важнейшую роль. Его доминантой, по определению Е. Дмитриева является конкретная жизненная ситуация [132, 12]. «Обытовление, опрошение ситуации беседы вывело жанр за пределы классицистического искусства и

способствовало появлению «фамильярно-разговорной разновидности» романтического послания [132, 12 – 13]. Стихотворения «на случай» облачают бытовой контекст в форму литературной игры (каламбурность, шуточный двуплановый портрет адресата). Ближе к исходу века влияние этой традиции практически пресекается. Исчезает, в первую очередь, иронический подтекст.

Послания-экспромты близкие к стихотворению «на случай» представляют собой стихотворные миниатюры, то есть объем таких произведений не превышает одной строфы, в пределе – двух катренов. Миниатюрные формы естественны для экспромта, но не для послания. Разрастание формы послания – следствие межжанрового взаимодействия, в частности послания и оды. Вспомним «экстенсивные» послания в русской литературе XVIII столетия. Отголоски этой традиции ощутимы и в поэзии следующих эпох, особенно же в торжественных гражданских посланиях.

Послание взаимодействует со стихотворением «на случай» по-разному. В послание попадают элементы этого жанра, которые не ориентированы на отражение процесса рефлексии, обдумывания, созерцания. Это статическая завершенная «реакция», вылившаяся в поэтические строки. Наиболее распространенными поводами, легших в основу сюжета, являются: «приветствие», «на отъезд», «сопроводительные» (отправка портретов, стихов), литературно-критические (отзывы на определенное событие или же высказывания в адрес автора). Следует упомянуть о виде, наиболее приближенном к «бытовому» плану, отголоске панегирической традиции – «похвальных» посланиях, а также «шутках».

Сравнительно с особенностями послания начала XIX века импульсы для посланий не изменились, но все же они трансформируются, а с ними и жанр. На фоне традиционных посланий «на случай», например, «сопроводительного» характера («Е. А. Варламову (при посылке стихотворений)» Ап. Григорьева, «Перед отъездом (Л. З. Д<андевиль> – при отсылке моих стихов)» А. Плещеева), диагностируется проникновение «эпистолярных» признаков в послание, заключающихся в фиксации точного времени создания реплики, которое адресат может

соотнести с определенным контекстом общения: «Тучкову (21 июля)», «К М. Л. Огаревой (18 декабря, вечером)» Н. Огарева, «Королеве эллинов Ольге Константиновне (11 июля 1891)» А. Фета, «А. А. Фету, 19 октября 1884 г» В. Соловьева. Единичный, уникальный случай, ставший основой лирического произведения, одновременно является свидетельством внелитературной функции.

Проблематизация творческого процесса, восприятия художественного сочинения, а также сужение сюжета, тесная связь с поводом, то есть внелитературным контекстом, – наиболее явные изменения жанра этой разновидности («Каролине Карлове Павловой (по прочтении ее поэмы “Кадриль”)), «А. Г. Рубинштейну (По поводу “исторических концертов”)), «К Гретхен (Во время представления “La petit Faust”))» А. Апухтина, «Я. Полонскому, по поводу его книги “Сноп”))» Д. Минаева, «А. Н. Майкову (Ответ на стихи его “Полонский! суджено опять судьбою злою”))» Я. Полонского, «В. Н. Майкову (На сочувственный отзыв о переводе Горация)», «Графу Льву Николаевичу Толстому (При появлении романа “Война и мир”))» А. Фета).

Наконец, встречаются не многочисленные примеры посланий, которые реанимируют давнюю традицию поздравительных стихотворений «на случай». Но поздравительные послания также претерпевают изменения: становятся глубже, содержание наполняется индивидуально-авторским осмыслением события в широком контексте. Традиционные поводы, ритуалы – события внелитературные: коронация, путешествия правителей, окказиональные факты и события – характеризуются отсутствием описательности, портретности, отказом от реально-исторической основы вплоть до полного ухода от реалий.

Таким образом, авторские определения «экспромт» подчеркивают направления жанровой динамики послания. Сосуществование различных жанровых моделей послания-экспромта, усиление синтетических тенденций обусловлено переходными процессами жанровой системы. Устойчивые традиционные формы экспромта расшатываются. Экспромт-послание нацелен, прежде всего, на отображение частной жизни. Но в этот период экспромт от нее удаляется,

утрачивая гибкость, легкость и подвижность смысловой структуры. Экспромт-послание воспроизводит модель-клише, восходящую к альбомному варианту с эпиграмматическим уклоном или стихотворению «на случай». Стихотворения с подзаголовком «экспромт» к исходу века утрачивают семантику искренности и импульсивности творческого акта.

#### **4.5.1. Особенности «похвального» портрета адресата посланий: прагматилистические аспекты жанра**

Послание как апеллятивный жанр характеризуется особым воплощением коммуникативного замысла. Своеобразие коммуникативного события, субъектно-адресной структуры как жанрообразующих признаков послания оказывалось в поле зрения литературоведов неоднократно. Коммуникативные стратегии послания XX века изучает в диссертационном исследовании Т. Глушакова [106]. П. Кузнецов, исследуя послание в русской лирике 1800 – 1810-х гг., отмечает, что «сфера адресата выходит на передний план в посланиях, принадлежащих верхней или нижней периферии жанра, в “легких” посланиях, относящихся к центру, господствует сфера автора» [212, 11]. В следующую эпоху послание, будучи опосредовано ситуацией общения, воплощает коммуникативные интенции романтической личности. Е. Дмитриев отталкивается от оппозиции «быт»/«искусство», которая приводит к тому, что «периферийные, более того речевые жанры – например, бытовое письмо – выходят на первый план и обретают статус литературного факта» [132, 15], актуализирует проблему речевых жанров в послании и его прагматику в эволюционном ключе. Исследователь подчеркивает, что в нем сохраняется память о жанрах XVIII века: «”прорезываются” черты то хвалы, то обличения, то поучения» [132, 16]. В послеромантическую эпоху прослеживается сужение содержательного диапазона посланий, их превращение в юбилейно-поздравительные обобщения [132, 18].

Трансформации в отношениях между участниками диалога в послании приводят к существенным видоизменениям коммуникативного сценария жанра второй половины XIX столетия. Наблюдается по-

ляризация коммуникативных тактик в контексте расширения модели самопрезентации: с одной стороны, актуализация иллюзии единения, психологического созвучия с адресатом, ослабление диалогичности; с другой, дистанцирование и противопоставленность «Я» и «Ты». Тем не менее, в послании доминирует положительный эмоционально-оценочный план, подчеркивается роль, статус и значение адресата на фоне усиления значения метапоэтического компонента. Интенция одобрения вытесняет иронический модус, присущий дружеской разновидности жанра, ограничивает спектр межжанрового взаимодействия комплиментарными поэтическими формами. Образ лирического субъекта становится деперсонализированным, вплоть до возникновения в послании «мы»-модели. В основном, это образ поэта, восхищенного творчеством адресата, который, в свою очередь, предстает отвлеченным. Анализ особенностей портрета адресата как наиболее примечательного конститутивного элемента послания, описание его динамики проливают свет на состояние жанра.

Литературный портрет – переходное явление. В его истоках – элементы живописи и мемуарно-автобиографической литературы. Значение зрительного и изобразительного начала в прозаической форме портрета прослеживается четче. «Экфразис, воплощенный в портрете героя, – по мнению исследователя – указывает на важность зрительного выражения, которое выполняет функцию смыслового кода, с помощью которого осуществляется адресация текста» [412, 36]. Между тем, упрочение представления о жанровой самостоятельности литературного портрета в противоположность его зависимости от принципов другого вида искусства, аналогии живописному жанру, опирается на мысль о том, что способность формирования целостного образа индивидуально-неповторимого характера человека развивается на основе собственных, выработанных в лоне литературы, способов [23, 49]. Создание особых форм «портретности» возможно и в лирике. В этом контексте внимание исследователей обращено к экфрастической цитате, а также описательности. Становится очевидным, что прямолинейными связями с живописью лирический портрет не ограничивается.

Таким образом, «портрет» как особая художественная форма заключается в лирическом воплощении образа-характера, в котором преодолевается визуалистичность и разрабатываются специфические способы портретирования. Сближение с живописью происходит не на жанровом уровне в его исторической репрезентации (например, английский портрет), а на уровне определяющих тенденций изображения человека и окружающего мира, общеэстетических процессов образотворчества.

Портрет в жанре послания рассматривался довольно поверхностно. Какие черты отображаются в поэтическом портрете адресата? Какая деталь становится ключевой? «"Портретность"» как признак текста особенной архитектурной заданности чаще появляется в жанре послания <...> Здесь дополнительным маркированным признаком является неожиданное соединение контрастных значений, не визуальных компонентов, которые размывают портретную знаковость – “схожесть”, “подобность” жеста, позы и т.д.» [367, 58]. В этом же ракурсе разворачивается мысль Д. Бураго о лирическом портрете. Изучая его специфику в послании Ф. Тютчева к А. Муравьеву, исследователь фиксирует нарушение портретных характеристик с целью монументализации литературного портрета адресата. Размывание индивидуальных черт, «бесплотность» образа адресата отличает портрет, созданный Ф. Тютчевым, от «полнокровных» гедонистических персонажей дружеских посланий, что, как полагает Д. Бураго, является предвестием будущих экспериментов в сфере живописи [60, 62]. Думается, что отмеченные исследователем признаки портретности вызваны трансформациями и самого жанра послания.

Выразительность проявления лирического «портрета» в жанре послания закономерна. Причиной тому – исключительная роль «другого», к которому обращается лирический субъект в поэтическом эпистолярном диалоге. Указывая на то, что исследователи В. Грехнев, Н. Белых, И. Поплавская подтверждают в жанре послания более выраженную ориентацию на адресата, нежели в собственно письмах, И. Вяткина резюмирует: «В этом виде литературного творчества личность адресата принадлежит одновременно и поэзии

и быту, и художественный образ создается на реальной основе. Автор стремится воссоздать факты и одновременно возвыситься к их поэтическому осмыслению» [87, 39]. Подобная творческая интенция может привести к усилению концентрации творческой энергии на адресате, «материализации» его физического вида, и одновременно может переакцентировать внимание на субъективно-авторское восприятие образа человека, открытие его внутреннего мира. Именно поэтому в поэтическом жанре зрительный, визуалистический способ раскрытия личности нельзя назвать определяющим. Некоторые черты адресата символизируются и, художественно переосмысленные, уже есть не факт внешности, но художественного видения. Таким образом, в «портрете» адресата проступают и черты портретиستا. Этот диалог играет организующую роль в произведении и свидетельствует о сближении принципов лирического портретирования с тенденциями романтической живописи.

Статические зарисовки, плоское перечисление достоинств определенной персоны не отвечают заданиям жанра послания как диалогической структуры, рассчитанной на отзыв, общение. Возникает задача, превосходящая возможности альбомного портрета или эпиграмматического экфразиса: создать образ в становлении, в смещении временной перспективы, отразить изменчивость внутреннего мира. В границах жанров – сатиры, элегии, оды, идиллии – актуализируются различные черты изображаемого человека, который вписывается в отличный «ландшафт».

В «портрете» жанра послания угадываются важнейшие тенденции в живописи этого периода. Уход от изображающего принципа, оппозиционность бытового и идеального, создание идеализированного образа, силуэтность фигуры – основные черты персонажа в живописи XIX века. Но первостепенным значением для романтического изображения обладает повышение роли авторского начала. «Экстериоризация авторского переживания в пространстве картины приводит к усилению, гиперболизации авторской точки зрения, точка зрения персонажа является одновременно и продолжением и трансформацией эстетической и мировоззренческой позиции худож-

ника» [200, 208]. Диалог между персонажем и автором на живописном полотне – нововведение романтизма. Именно диалог обуславливает ряд важных характеристик поэтики картины: появление автора в композиции картины, совпадения между автором и персонажем, актуализация мотивов воспоминания, окна и т. д. И, конечно, главное – романтик следует не логике зрения, а «логике» чувства.

Наряду с сильной романтической линией в живописи разворачивается и реалистическая традиция. Так, русский живописный портрет начала XIX века исследователи называют романтико-реалистическим [311, 428]. Такое определение предлагает К. Пигарев, проводя параллель с русской романтической прозой и поэзией. «Портрет мог быть романтическим по замыслу и по художественным способам воплощения образа. В таком портрете при сохранении конкретных черт модели, живописец, прежде всего, пытается отразить свое возвышенное представление о человеке» [311, 428]. Явные аналогии между романтической живописью и «портретом» поэтических посланий намечаются в жанре начала XIX века. Так, многие мужские портреты этой эпохи отображали распространенные анакреонтические образы «ленивцев», «счастливых», «любимцев муз» дружеских посланий, в которых повседневная обстановка играла важную роль.

Изображение адресата на бытовом фоне встречается все реже в посланиях второй половины XIX века. Для жанра типично, что в «портрет» добавляются штрихи, которые мог бы запечатлеть ироничный друг адресата, как, например, в творчестве Н. Огарева, сохранившего конкретику портрета, повседневную насыщенность фона и детали:

Тебя за чаем по утру  
Заставши в ваточном халате,  
Твоих волос увидеть тож  
Хочу я грустное спаданье  
(В чем на меня ты не похож,  
И, несмотря на все старанье,  
И сколько ты не берегись,  
Как Боткин, скоро будешь лыс) [293, 89]

Уже в середине XIX века, когда роль послания изменяется, подобный портрет превращается в объект пародий, использующих принцип заострения или преувеличения конкретных черт обстановки или внешности. Примеры использования такой детали обнаруживаются в юмористических посланиях А. Толстого к Б. Маркевичу:

Ты, что, в красе своей румяной,  
Предмет восторженной молвы,  
Всегда изящный, вечно рьяный,  
Цветешь на берегах Невы [388, 369].

Также в русле этой традиции создаются пародийные автопортреты. Один из ярких примеров – гиперболизация черт внешности в автопортрете И. Тургенева в пародийном послании А. Фету:

<...> Я всякий раз,  
Как к зеркалу приближусь, с омерзеньем  
На пухлое, носатое, седое  
Лицо свое взираю <...> [397, 102].

В творчестве Я. Полонского признаки «классического» дружеского послания сохраняются. Структура посланий складывается из нескольких относительно автономных сюжетных элементов и опирается на мотив пространственной дистанции между адресатом и лирическим субъектом, что обуславливает актуализацию такой формы отображения образа адресата как портрет-воображение, распространенного в русской поэзии 1810 – 1820-х гг. Лирический «портрет» играет роль сюжетного центра сложных по композиции посланий поэта. В дружеских посланиях Я. Полонского сюжет разворачивается вокруг переживаний и размышлений лирического субъекта, который становится полноправным персонажем. Ощущение его постоянного присутствия подчеркивает двойственность лирического портрета адресата, который одновременно является и проекцией внутреннего «Я» субъекта и отделившимся, независимо действующим персонажем, который выписан с особой тщательностью. Такой принцип изображения присущ именно романтической живописи, когда «смысловой “вес” романтического героя подчиняет себе все живописное пространство, которое становится сферой репрезентации личностных смыслов автора» [200, 208].

Плотность предметности, пластичность выписанных фигур, внимание к детали портрета – все это направлено на отображение эмоционального состояния текущего момента, оживляющего и динамизирующего характерные и постоянные признаки личности. Большое значение по-прежнему играет фон. Так, в идиллической обстановке, в насыщенной изобразительности буколки, изображается А. Майков. Традиционным для послания является развитие центральной мысли о противостоянии усадебного уединения и городской суеты. Вот и внутренний мир поэта органичен, созвучен окружению усадьбы:

... Твои мечты  
Не знают роковых стремлений;  
Зато как много впечатлений  
проходит по душе твоей [321, 122].

Интересно, что сам адресат не передается с помощью зрительных деталей, вместо этого обилие эпитетов передают характер А. Майкова: «нетерпеливый», «вдохновенный», «жадными глазами», «страстное вниманье», – признаки, превышающие содержательный план рыбной ловли, в процессе которой воображается персонаж, но на этом фоне акцентируется, контрастнее проступает творческий и индивидуальный облик поэта в неразрывной связи. В портрете посланий последней трети XIX века единство открытого, общезначимого и скрытого, личностного расторгается, и на первый план выводится творческая ипостась адресата. Кроме того, отмечается устранение «ландшафта», аллегоризация пейзажного фона, абстрактность, изображение человека вне повседневных деталей, внешних примет.

Параллельно изменениям принципам портретирования происходят и значительные трансформации в специфике прагматики послания, в которой актуализируются похвальные коммуникативные интенции. Если ранее в жанре послания и каламбурный и коплиментарный портрет (как типы противоположные по эмоционально-экспрессивной насыщенности) обладали высокой степенью конкретики, широким спектром изобразительных средств, то в уже период последней трети XIX столетия заостренное внимание на превосходстве и исключительности адресата-поэта образуют основу поэтической конструкции.

Случай, породивший обращение, становится не частным и «случайным», а торжественным, что мотивирует выражение восхищения, в тени которого теперь находится субъект высказывания.

По признаку явленности/неявленности в тексте «случая», породившего сочинение, исследователь эволюции жанра мадригала подразделяет комплимент на два вида: комплимент абстрактного характера, свойственный мадригалу 50 – 70-х гг. XVIII века, и комплимент конкретного характера, который очерчивает бытовую ситуацию, повод для написания стихотворения, сопровождается указанием места или времени события. В контексте развития «комплимента» близкого к посланию жанра четче прорисовываются некоторые отличия портрета поэтических посланий периода конца XIX века. Так, приглушение интонаций личного обращения приводит к усилению похвальной речи. Кроме того, над бытовой конкретной ситуацией, которая была ранее присуща посланию, возвышается ситуация осознания и донесения весомости творческих свершений адресата. В результате, фиксируется преобладание в его образе условности, выражающейся в оценке уровня достижений с помощью топоса «вещего поэта» или «пророка».

Послания притягиваются к сильной личности – яркой, выразительной, образуя метапоэтические комплексы, обращенные, например, к А. Фету (А. Голенищев-Кутузов, Я. Полонский, К. Фофанов, Д. Цертелев, Д. Шестаков), А. Майкову (А. Голенищев-Кутузов, К. Р., Я. Полонский, К. Случевский, А. Фет), Л. Толстому (А. Апухтин, К. Фофанов, А. Жемчужников). На протяжении почти всего десятилетия (1880-е гг.), как в критических отзывах на стихи Фета, так и обращенных к нему стихотворных посланиях, проявляется одна закономерность: авторы этих текстов зачастую подчеркивают особость, одиночество Фета, его «чуждость» не только «толпе», но даже литераторам, близким ему по литературным установкам, его литературным предшественникам. Так, например, описывает поэта Полонский в послании 1888 г. «А. А. Фет» («Нет, не забуду я тот ранний огонек...») [312]. Однако «возвышающий» эффект преобладает и в ряде посланий к другим адресатам. В «сериях» поэтических

обращений обнаруживается сходное представление адресата, неподвижная сюжетно-композиционная структура, консервативность стилистических средств. Так, например, в послании А. Фету К. Фофанова возникает условная величина, которую невозможно превысить, предел достижений поэта – «вещий поэт».

В посланиях Л. Толстому превосходство его фигуры – стержневой мотив. Например, у К. Фофанова («пророк», «жрец благочестивый», «тебе чужды пороки наши» [328, 430]), А. Жемчужникова («светильник на горе», «тебе все ведомо, осмысленно и ясно» [328, 156]). В стихотворении А. Апухтина «Графу Л.Н. Толстому» адресат отличается мудростью: «Он в жизни понял все и все простил, поэт!» [12, 173]. Исключительность образа подчеркивается контрастами и аллегоризацией. Полет орла передает высоту и мощь духовных устремлений:

Когда в грязи ползет, шипя на все змею,  
Тот видит сор один... и только для орла,  
Парящего легко и вольно над землею,  
Вся даль безбрежная светла! [12, 173]

Не индивидуализирован и не визуалистичен портрет А. Майкова в обращенных к нему посланиях А. Фета («На юбилей А. Н. Майкова» (30 апреля 1888 г.), К. Случевского «А. Н. Майкову» (В день 50-летия поэтической деятельности), А. Голенищева-Кутузова («А. Н. Майкову»), К. Р. («А. Н. Майкову На пятидесятилетие его писательской деятельности 30 апреля 1888»). Эти тексты выполнены в духе юбилейной разновидности. Очевидная коммуникативная установка произведений обуславливает их сходство на композиционном уровне, на котором обобщенно-хвалебные характеристики увенчиваются непосредственным обращением к адресату. Например, послание К. Случевского насыщается отвлеченной проблематикой, специфичной для творчества поэта-субъекта обращения: вечности, живой красоты, стремления как движения. Кажется, все эти понятия слишком отстранены от заявленного повода, но в конце произведения узнаем о необычной способности «юбиляра» «думать заодно» с вселенной, понятной и близкой автору послания, а также даре про-

никновения в дух народа, родной земли (этот мотив повторяется и в других юбилейных посланиях А. Майкову). В итоге, вновь вырастает образ «вещего поэта»:

Уловлять певучей тканью  
 Бестелесных слов  
 То, что обще мирозданию  
 В шествии веков,  
 В духе истинном народа  
 И родной земли,  
 Полстолетья, в год из года,  
 Многие ль могли?  
 Ты – ты мог!.. И вот за это  
 Слышно, как идет  
 Облик вещего поэта  
 С песнею в народ [357, 158].

Невзирая на неиндивидуалистичность юбилейного портрета и его отвлеченность, для этой разновидности характерна подчеркнутость определенной черты, наиболее важной для адресата. Поздравительные послания, как правило, прямо обращаются к адресату и точно указывают на заслуги и, таким образом, формируют устойчивые черты его метапоэтического образа. Например, у А. Голенищева-Кутузова в послании «А. Н. Майкову»:

И вот, за дар твой лучезарный,  
 За подвиг многих славных лет,  
 Ты днесь отчизны благодарной  
 Приемлешь радостный привет [329, 253].

Степень исключительности детали поздравительного портрета может варьироваться. Юбилейная разновидность является наименее диалогичной. Поэтому и портрет выполняется «ритуализированный», формульный, статичный.

Преобладающие эмоции в послании позволяют отделить то, что проявляется в жанре последней трети XIX века, от комплиментарности мадригальной или же поздравительной, и говорить не о комплименте как доминанте прагматики, а о похвале, которая указывает

на особенности восприятия адресата, иные жанровые источники<sup>35</sup>. Отличие послания от оды, которая, как известно, прочно связана с панегирическими традициями, модусное, и заключается в том, что вместо лирического подъема, «восторга» раскрывается ощущение признательности, благодарности, творческое сопереживание. К источникам жанра периода нужно причислить и дружеское послание. Признаки этой жанровой разновидности, особенно коммуникативное событие, изменены, поэтому послание большей мерой актуализирует неравные отношения между субъектами. Для оценочности, которая, как мы уже сказали, преобладает в посланиях, необходимы новые коммуникативные тактики, в частности, дистанцирование. В результате, портрет «друга» выписывается на фоне образа «Я». Заострение «значительности» адресата, подчеркивание его особого положения часто осуществляется с помощью тактики самоумаления, которая, вероятно, возникает в результате развития топоса «скромности» анакреонтики (с существенной поправкой на уменьшение игрового начала такой авторепрезентации)<sup>36</sup>.

Общим местом сюжета посланий второй половины столетия становятся неугасающие знаки канонического послания – образ дороги,

---

<sup>35</sup> Согласно лингвистическим исследованиям (см. об этом работы С. Волынкиной [82], С. Портновой [324], И. Трофимовой [394]), похвала как речевой жанр отличается от комплимента иллокутивной спецификой: похвала является оценочно-информативным типом высказывания, а комплимент – оценочно-этикетным. У них различная семантическая структура. У похвалы – оценка плюс аргумент, у комплимента – восхищение плюс оценка. Наконец, похвала ориентирована на одобрение, оценку деятельности, заслуг, поэтому индивидуальные особенности адресата не оказываются в центре внимания. Отсюда, портрет, который анализируется в этом подразделе, уместно характеризовать как «похвальный», поскольку обращение построено на определении творческих достижений поэта-адресата.

В качестве примера роли лирического субъекта, преуменьшающего свое значение, творческую ценность можно привести сочинения «Анакреонтические стихи А. А. Петрову» Н. Карамзина, «Ответ Гнедичу», «К Петину» К. Батюшкова.

<sup>36</sup> В качестве примера роли лирического субъекта, преуменьшающего свое значение, творческую ценность можно привести сочинения «Анакреонтические стихи А. А. Петрову» Н. Карамзина, «Ответ Гнедичу», «К Петину» К. Батюшкова.

в которой адресаты – попутчики или, напротив, их дороги расходятся; образ лирического героя как странника, ищущего приют. Противопоставление «Я» и «Ты», в котором слабый, уязвленный субъект чувствует поддержку и опору в лице адресата – ключевая тема посланий второй половины XIX века. Например, послание «Ф. И. Тютчеву» Я. Полонского, в котором к «задумчивому поэту», к «огню под сединами» стремится «бедный пешеход», уставший в безлюдной пустыне.

Контраст между «Я» и «Ты» становится основным сюжетно-композиционным приемом послания «А. П. Мусоргскому» А. Голенищева-Кутузова:

И вместе мы пошли. Я молод был тогда;  
 Ты бодро шел вперед, уж гордый и мятежный;  
 Я робко брел вослед... Промчались года.  
 Плоды глубоких дум, заветные созданья  
 Ты людям в дар принес, – хвалу, рукоплесканья  
 Восторженной толпы с улыбкою внимал,  
 Венчался славою и лавры пожинал.  
 Затерянный в толпе, тобой я любовался [329, 247].

Сходные черты образа субъекта характерны посланиям А. Майкова «Айвазовскому», А. Апухтина «П. Чайковскому», «В.А. Жердинскому». Во всех этих посланиях дистанцирование субъекта и объекта не только пространственно: адресат далеко, и путь к нему прегражден (традиционно этот барьер нивелировался воображаемым перемещением и общением). Но дистанцирование вертикализуется. Невозможность реализации «зрения» (воспользуемся метафорой М. Ямпольского [468]) – одна из причин убывания признаков портрета, представляющих единичное в человека. В данном случае дистанцирование, как необходимость для созерцания и изображения вообще, становится его преградой, поскольку между объектом и субъектом появляется «разорванность», образуется ощущение принадлежности различным измерениям. Соответственно, меняется структура художественного восприятия: визуальные границы размываются. Обращаясь вновь к визиям «зрения» в концепции М. Ямпольского, оптические трансформации можно объяснить тем, что объект мыслится в катего-

рии «возвышенного», вызывающей преодоление плоскостности и освобождение от «акцидентальных» черт, а «временность» вытесняется универсальностью. В возвышенном созерцании происходит исчезновение «субъективного» плана зрения.

Итак, если на рубеже XVIII – XIX вв. адресат посланий получает индивидуальную характеристику, то в послании следующего рубежа столетий адресат снова изображается широко, а жанр удаляется от частной жизни субъектов общения. С точки зрения особенностей образности, сюжетики послание становится более литературным, но, с функциональной точки зрения, прагматика жанра сужается: послание сдвигается в сторону окказионального жанра.

#### **4.6. Гибридизация русского послания в украинской поэзии (М. Устиянович, П. Кулиш, П. Грабовский).**

Компаративное исследование жанра послания в русской и украинской литературе сопряжено с рядом трудностей, заключающихся, прежде всего, в отсутствии хронологической соотнесенности этапов эволюции художественных систем, которые актуализируют проблему типологического сравнительного анализа двух культур. В русской литературе второй половины XIX века жанр послания переживает кризис, в украинской же, наоборот, наблюдается возрастающий интерес, разработка новых модификаций, введение новых тем. Тем не менее, изучение жанра послания в компаративном ключе мы находим чрезвычайно актуальным и плодотворным для историко-литературного осмысления особенностей формирования поэтических диалогических форм, а также теоретических обобщений, касающихся вопросов жанровой эволюции. Сосредоточивая наше внимание на указанном хронологическом отрезке, мы обнаруживаем художественно-эстетическую платформу для сопоставительного изучения послания, которая обусловлена общностью таких признаков, как стилевая синкретичность, жанровая конвергенция и динамизм жанровой системы.

В общетеоретическом смысле российскими и украинскими исследователями жанр послания определяется как поэтическая форма коммуникации диалогической структурой, близкой письму. Как мы уже отмечали, литературоведы единодушны в признании особенной природы жанра, которая ассоциируется со «свободной» жанровой организацией, не имеющей строгих формальных предписаний, раскрепощенной в способах выражения лирического субъекта, тематической неограниченностью.

Сближение послания с письмом формирует ряд стилистических особенностей, среди которых главная роль принадлежит ориентации на устную речь. Этот процесс наблюдается в двух литературах, но его направление различное. В русской литературе он осуществляется в рамках «дружеского» послания, в украинской – в развитии эпистолоподобных форм (например, «Из письма» Х. Алчевской, «Листування» Н. Вороного, «Листи Катрусі» Б. Лепкого, «Останній лист» О. Луцкого, «Галицькі листи» П. Карманского, «Уривки з листа» Леси Украинки, «Лист до Стефанії», «Лист із Бразилії» И. Франко, «Листи з війни» Г. Чуприки, «Лист» Я. Щоголева).

Русское послание середины века характеризуется существенным приглушением тем и мотивов «дружеского» послания и переключением творческой активности на усовершенствование малых юмористических жанровых форм, также генетически связанных с канонами послания начала столетия. Помимо прочего, в поэтической «переписке», посланиях-ответах экспликация диалога требует конкретного импульса, становится поверхностной, а послание возвращается к модели стихотворения «на случай». Следует отметить, что к внешним признакам жанровой маргинализации относится сокращение объема посланий, исчезновение тематической многоликости. Если в начале века они отличались развернутостью, отражающей продолжительность и содержательность дружеской беседы, а также обусловленной длительным взаимодействием с одой, то уже в середине – они редко превышают три или четыре строфы. Отметим, что украинские послания не отличаются большим объемом, а к концу века жанр синтезируется с сонетной формой.

Закономерно, что все описанные факторы содействовали сужению жанровых функций, следом за которыми вырождались и отдельные модификации. Известный пример последствий измененных функций послания в русской литературе – «гражданское» послание второй половины XIX века, к которому обращались Я. Полонский, Ап. Григорьев, Н. Огарев; фиксируются послания-оды в творчестве славянофилов, реактуализирующие традиции «высокого» послания; и, наконец, выдвигаются послание-сатира и послание-пародия, свидетельствующие о коренном преобразовании жанра. Но, в целом, развитие «гражданского» послания повторяет сложную обстановку в культурно-общественной среде России своей «вторичностью», неяркостью, ослабленным креативным потенциалом.

В это же время в украинской поэзии послания-призывы, обращенные к народу, нации, плодотворно развиваются, в чем убеждает даже поверхностный обзор: «Відповідь засланцям» Х. Алчевской, «До українців», «До товариства», «До галичан» П. Грабовского, «До рідного народу» П. Кулиша, «Україні» В. Самийленко, «Поклик до братів слов'ян», «До молоді», «До України» М. Старицкого, «До товарищів» Леси Украинки, «До Перемишлян» М. Устияновича, «Посланіє на Україну» Ю. Федьковича, «До праці», «Сини України!.. згадайте минуле» Н. Чернявского. Интенсивно трансформируются и иные модификации (послание-ответ, альбомные послания, послания-экспромты и т.д.).

Художественное исследование вопросов, связанных с природой творчества, выталкивает из посланий конкретику, сопровождается недоговоренностью, отчуждением души поэта в посланиях украинских поэтов. Эти явления нам знакомы по русским посланиям середины века.

Про що були мої думки й писання,  
не буду вам казати, друзі рідні, –  
бо в вас, наперекір сумним очам,  
прорветься гама непокірна сміху [410, 241]

Такие слова замыкают послание Леси Украинки «Братові й сестрі на спомин», в котором таинство искусства воссоздается

сквозь онирическое проникновение в зарождение образа. Оксюморонное соединение яви и сна («наснилось бессоння»), выход из онирично-бессонного пространства к границе, к «тягучести» мысли и внезапности «вспышки» прозрения, и отстраненное видение написанного как процесса «в замирании», – это и есть «поэзия в поэзии». Форма этого фрагмента: ассонансная связь стихов, повторы, синтаксический параллелизм, наконец, использование морфологического среднего рода, эллиптической конструкции, оформляющей смысл сокровенности, невысказываемости, – созвучна образу творчества-кружева:

а серце стукотіло так раптово,  
 а думи ткали безконечну тканку,  
 мережану при сяєві блакитнім,  
 аж поки сяєво зробилося рожевим,  
 тоді у серці ялось обізналось,  
 мов жайворонка спів, виблиснуло, мов промінь...  
 Коли ясне весняне раде сонце  
 малу кімнату рясно освітило,  
 то на столі на білому папері  
 виразно рівні щілочки чорніли... [410, 241]

Особая коммуникативная структура посланий в украинской поэзии обусловливается авторефлексивностью. Адресат не просто приглашается к разговору, а приобщается к процессу творения. Так, в посланиях Н. Вороного отправной точкой лирического сюжета становится действие или слово «другого». В ироническом послании-экспромте «Le sonnet sans tete» метапоэтические замечания о «безголовом» сонете выносят за скобки суть коммуникативной ситуации и, невысказанные, они углубляют отношения корреспондентов. Во второй части автохарактеристики перетекают в метаинтерпретацию, свидетельствуя о неразрывной связи творческой и обыденной жизни. Создание стиха как мелодия, звучащая «здесь-и-сейчас», пронизывающая мысли и чувства, распаивает сознание автора перед читателем в момент рождения сонета. Так возникает уникальная себяосмысляющая форма произведения.

Экспликация метаинтерпретационных комплексов приводит к формированию особой разновидности. Это послание-отзыв – поэтическое произведение, в котором автор обращается к другой творческой личности, выражая отношение к его произведениям или обсуждая суть природы творческого слова. Формальным маркером таких посланий является обозначение в заголовочном комплексе произведения повода к поэтическому общению. Также характерным признаком посланий-отзывов можно считать относительно небольшой объем текста. Послания-отзывы относятся к традиции жанра, связывающей литературу и внелитературную сферу. В частности, речь идет о выполнении поэзией функций критики.

Интерпретационная установка в украинских посланиях достигает концентрированной, четкой формы поэтического высказывания, в основе которой – кристаллизованные мировоззренческие позиции поэта. Послание-отзыв соединяет размышления о творчестве другого поэта с осмыслением собственных взглядов, достижений. Среди посланий-отзывов можно выделить полемические послания-отзывы, «восторженные» послания, а также послания, которые обобщают и утверждают вклад и значение художника в украинскую культуру на объективной, менее эмоциональной основе. Примером первого вида послания являются стихотворения И. Франко «Данилові Млаці» (Прочитавши його віршик «Не можна всім догодити» (калндар «Просвіти», 1883), «Галицьким сонетистам»). Поэтическая полемика, состоявшаяся между И. Франко и Д. Млакой, опирается на метаинтерпретацию. Основная мысль произведения «Що робити, щоб всім догодити» – критика творческой неопределенности, прикрытой стремлением прислушиваться к советам. Ключевая антитеза текста – «сміх-сльози» – становится объединяющей для двух ответных сонетов И. Франко. Отзыв поэта содержит отрицание механического и поверхностного представления об искусстве. Последний терцет вмещает исходные творческие позиции и, конечно, совет:

Ти будь керманич наш в бурхливім морі,  
Щоб в тобі бачив люд привідця свого  
І все чув добре слово в добру пору [426, 90].

В русской литературе послания-отзывы также создаются и продолжают сохранять «домашние», дружеские коннотации. Послания-отзывы в украинском варианте близки к посланиям-ответам в русской литературе. Типологическое сходство возникает на уровне проблематики, которая актуализирует диалог вокруг проблем творчества. Обе разновидности жанра опираются на метаинтерпретационные аспекты.

Украинское послание подчеркнуто «серьезно», обращено к насущным общественным и культурным проблемам. В формировании украинского жанра отсутствовала та «социальная» дворянско-усадьбинская подоплека, вызвавшая в русской литературе всплеск послания-шутки с его особой поэтикой и огромным значением для развития поэтического языка, что подробно исследовалось в русском литературоведении. В украинской литературе малые юмористические формы, в том числе и послания, осознавались формой культурного досуга, но она пролегла далеко за сферой литературы. Правда, можно отметить существование подобных форм на русском языке, например, в творчестве П. Кулиша «К Помпею», «К Олимпию», «О бедная Дора!...». Стихотворение «О бедная Дора!» не встречается в современных изданиях и относится к числу «домашних» текстов, затерявшихся в черновиках. Его можно обнаружить в примечаниях к собранию сочинений 1908 г., что, очевидно, объясняется невысокой художественной ценностью произведения для составителя [220].

К формированию жанра послания в украинской литературе причастны процессы, которые отражают напряженный поиск национальной идентичности. И это закономерно, ведь в «поэтическом эпистолярном» практически во всех модификациях затрагивается широкий спектр проблем, связанных с общественными, культурными аспектами личности. Разветвленная система посланий к украинскому народу, нации является ярким тому подтверждением. В этой связи несвоевременность, маргинальность русскоязычных посланий в творчестве некоторых украинских поэтов вызывает интерес.

Современный научный взгляд на проблемы билингвизма украинской литературы XIX века характеризуется противоречивостью. С одной стороны, в основном в советском литературоведении, прослеживается

тенденция к нивелиации этих явлений и отождествления «русскоязычного» компонента с русской литературой. С противоположной – скептическое к ним отношение или же игнорирование, причем не замечаются вещи, которые не вписываются ни в одну из национальных культурных парадигм. Следует подчеркнуть, что такое положение поддерживается как в украинском, так и в русском литературоведении. Но в последнее время все же стали возникать вопросы, очевидно, из-за назревшей необходимости внести какие-то коррективы в эту тему.

Подчеркивая исключительную сложность и деликатность изучения взаимоотношений украинской и русской литератур, Г. Грабович выносит на обсуждение аспект национализации украинской литературы в рамках имперской культуры, ее движение к одноязычной основе, активизировавшееся к последней трети XIX века. Исследователь говорит о необходимости разработки инструментов дифференциации двух литератур как систем<sup>37</sup>. Подобное утверждение встречаем и в современном исследовании взаимодействия имперского и контримперского дискурса в рамках русско-украинских отношений: «Вообще во второй половине XIX века украинская и имперская литература дрейфовали в разных направлениях, превратившись в две отдельные системы, каждая из которых обладала своей специфической динамикой. Существование двух доминантных конкурентных дискурсов (имперского в русской литературе и национально-освободительного в украинской) определило весомые причины такого расхождения» [449, 408].

---

<sup>37</sup> В дальнейших размышлениях Г. Грабович предлагает сосредоточиться не на концепции «влияния», а на усложнении отношений, подходы к которым, по мнению ученого, не обозначены до сих пор: «Однако нужно помнить, что точно также как русская литература на этой стадии предстает имперской литературой со все более четкой национальной основой, украинская литература – провинциальная литература, которая постепенно открывает свое национальное – не провинциальное – прошлое и будущее. Словом, оба организма находятся в состоянии становления. В этой ситуации, кроме прочего, очень трудно говорить о том моменте во взаимоотношениях между ними, что традиционно привлекает наиболее пристальное внимание, – то есть о вопросе влияния. В сущности, можно сказать, что по мере кристаллизации систем проблема влияния отступает на второй план» [111, 228]

То, что русскоязычных посланий во второй половине XIX века так мало, обусловлено аутентичностью источников и основными, отличными от русской литературы, тенденциями развития украинской поэзии. Полагаем, что из-за исконной самостоятельности лирических жанров в украинской литературе русскоязычные поэтические произведения встречаются значительно реже прозаических. Вероятно, этот фактор, а также оригинальность украинской русскоязычной прозы как художественного феномена привели к меньшей заинтересованности филологов в изучении поэзии, выполненной на русском языке.

Плодотворность изучения междисциплинарных связей в широком историко-культурном ключе несомненна. Одним из ее достижений является обоснование понятия «украинская русскоязычная литература», которая, по мнению ученых Ю. Барабаша, В. Мацапуры, П. Михеда, В. Подрыги, являются частью украинской культуры.

В современной филологии полиязыковые процессы литературной среды рассматриваются в контексте «гибридной идентичности». Термин «гибридность» поясняется как «слияние неродственных и часто противоположных элементов, что приводит к появлению и переносу ростков искусства, которое обычно и верно называют искусством крайностей» [502, 364]. Первоочередной процесс в становлении гибридности – слияние противоположностей – продолжается в идее диалога, спора между элементами [502, 439], вследствие чего осуществляется адаптация опыта «другого» и самоутверждение. Но возможен и иной сценарий: отторжение объединенных или контактирующих элементов, ощущение и осознание «своего» через отрицание и отказ от «чужого»<sup>38</sup>. Особенности межнациональных отношений коснулись всех уровней культурных процессов и жанр – не исключение. Не претендуя на исчерпывающее освещение заявлен-

---

<sup>38</sup> Яркий пример реализации такого вектора идентичностного становления приводит М. Тлостанова: существуют идентичности, возникшие в большей мере «от противного», обрели облик в определении того, что было «чужим» для «воображаемой» культуры-идеала. [386, 33].

ной темы, мы сосредоточимся на посланиях П. Грабовского, П. Кулиша, М. Устияновича, выполненных на русском языке, и попытаемся раскрыть значение внешне «вторичных» жанровых форм.

Причин выбора для анализа этих трех авторов несколько. Во-первых, их русскоязычные послания относятся к одному временному отрезку – последняя треть XIX века. Во-вторых, различаясь стилистическим исполнением, актуализацией различных жанровых вариантов послания, стихотворения объединены тенденцией к своеобразному выражению стремления к культурной независимости.

В исследовании и интерпретации русскоязычных посланий не могут не учитываться идеологические воззрения, общественные позиции П. Грабовского, П. Кулиша, М. Устияновича. В таком ракурсе становится очевидным: выбор жанра и языка не был случайностью. Так, использование русского языка в творчестве западно-украинского поэта явление исключительное, что в контексте динамики взглядов М. Устияновича и ее дальнейшего научного истолкования создает комплексную проблему для изучения. В русских посланиях П. Кулиша, решение национальных вопросов которым отличалось противоречивостью, проявляется логика «несогласия в согласии» как формы межкультурного диалога. Наконец, П. Грабовский, убеждения и творчество которого советским литературоведением было вписано в контекст российского народно-демократического движения, в русскоязычных произведениях скрыто выражает отказ от «имперского».

Уже в начале XIX века в украинской литературе активно развиваются русскоязычные послания, потому что им не было альтернативы в системе поэтических жанров. В частности, речь идет о дружеских («домашних») посланиях со всеми возможными модификациями (мадригально-альбомные разновидности, поэтическая переписка), которые вовлекали в художественное пространство внелитературный контекст. Кроме того, в обозначенный период закладываются новые признаки украинского послания и его варианты, которые воплотятся в полной мере в конце столетия. К предпосылкам освоения русского послания можно отнести и то, что эпистолярная украинская культура часто опирается на русский язык. Однако адаптации

этой жанровой модели и ее вхождения в жанровую систему украинской поэзии не состоялось.

Ключевым звеном приближения «чужой» традиции является перевод. Так, послание П. Гулака-Артемовского «К Цензорину» – вольный русскоязычный перевод. Поэт обыгрывает горацианское послание и воссоздает его в духе классицистической поэтики, разработанной русской литературой – в неприсущих украинской литературе эстетических координатах. В это же время, поэтом создаются образцы поэтических писем на народной основе.

Послание Е. Гребинки «Приятелю» – оригинальное поэтическое произведение, которое также «выпадает» из системы украинского послания. Текст создан в 1843 г. Стихотворение основывается на жанровой модели дружеского послания, которая в русской литературе уже переживает кризис. «Безумец молодой», «милый вздор», «светская болтовня», «следы страстей глубоких», «мятежный разговор» – вымеленные формулы, которые можно встретить только в пародии.

Появление послания русского «образца» характеризуется дискретностью и несистемностью в течение всего XIX века. Своеобразие диалога с русским жанром, через который транслируются культурные коды, приводит к появлению «гибридного» типа послания, который возник в творчестве М. Устияновича. Произведение «Моим друзьям», насколько нам известно, не анализировалось и не комментировалось исследователями. Его написание, особенно в историческом контексте развития москвофильства в Галичине, требует выяснения.

Знаковым и подтверждающим маргинальный статус послания является и само расположение этого текста в собрании сочинений. В наиболее полном его варианте, изданном во Львове в 1913 г., стихотворение помещается в дополнении к основному массиву произведений М. Устияновича. В предисловии к изданию уточняется, что послание «Моим друзьям» возникает как следствие изменений мировоззрения в последние годы жизни украинского деятеля: «Чем дальше, тем все более отдалялся от прежних идеалов и изнеможенный утрачивает веру в силу своего народа, видя его спасение в росийщине» [379, 6].

Взгляд современных исследователей на эволюцию национальных убеждений поэта отличается. «В конце жизни М. Устиянович снова возвращается к идеалам молодости. Его последние произведения – автобиографическая поэма «Вспомини» и стихотворение «Сон внучки» написаны народным языком. В борьбе народного языка и «язычия» победил первый. Поэт заявил, что «идеалов своих не изменил», подчеркнул, что как и прежде болеет за Украину и видит ее единой державой, сожалеет, что никто не понимает причин его отступничества от «направлений и борьбы сорок восьмь годов» [126, 9], – утверждает в диссертационной работе, в которой мы не обнаружили упоминания о русскоязычном послании, написанном одновременно с анализируемыми произведениями.

Маргинальность послания «Моим друзьям» М. Устияновича формируется не только русскоязычностью, но и неоднородностью, наложением разных стилистических и жанровых пластов, происходящих из различных литреатурных традиций. Несмотря на русскоязычность, жанровые элементы русского послания проявлены слабее тех, что были присущи украинскому посланию поэта и заключаются в архаизации лексики, обилии риторических конструкций, призывности, общественно-национальной проблематике, мотивах борьбы и объединения.

В стихотворении актуализируются элементы дружеского послания с характерной стилистикой обращения, вкраплениями устных элементов, которые сталкиваются с архаичной, возвышенной лексикой, сближающей произведение с одой. Этот диссонанс отражает совмещение дружеского и возвышенного посланий, сопровождаемое расширением адресации. В произведении М. Устияновича друзья – это не тесный круг, а национально-патриотическое единство, братство. И функция послания – не «болтовня», дружеская беседа, а воззвание к единомышленникам и молитва о судьбе народа. Эмоциональный фон чрезвычайно насыщен и предельно накален: гордость, радость. Возникающие на их фоне традиционные стилистические приметы послания («милый лепет», «призрак волшебной», «праздничная мечта») создают нежелательный снижающий эффект. Стилисти-

чески разлад вносят последние две строфы, изобилующие украинизмами, плохо вписывающимся в архаику русского языка.

Не увидели мы также и пророссийского идеологического подтекста. Лирический субъект сконцентрирован на переживании о судьбе Галичины, вспоминает события, которые, очевидно, связаны с иницированным М. Устияновичем сообществом «Галицько-руської Матиці», и стремится не столько к единству с Россией, сколько с бывшими единомышленниками:

Где делся мир, где крепкие объятя,  
 Что сильно так соединяли нас  
 В одну священную друзей «громаду»?

С какой статьи ОНИ ушли «по раду»  
 К тому, кто нам всегда был враг  
 И лишь о нашем помышлял смиреньи? [379, 333]

Таким образом, дружеское послание, которого можно ожидать благодаря заголовку, превращается в гражданское. Существенно усиливается оппозиция «свой»/«чужие», а трактовка путей духовного сближения поворачивается в политическую сторону. Лирический субъект подчеркивает старость и дряхлость, усталость, что можно рассматривать не только как дань романтической культуре и жанровый штамп, но и биографическую подробность: М. Устияновичу в момент написания было 67 лет. Жанровая специфика стихотворения характеризуется сложностью: составляющие жанра послания, синтезированные с элегическим компонентом (образ изгнанника, контраст молодости и старости, прошлого и будущего, мотив воспоминания), размываются сопряжением художественного и историко-биографического плана, обуславливая аллегоричность образности; инвективные компоненты, молитвенное завершение. Таким образом, послание М. Устияновича – переходный гибридный феномен, в котором объединились украинские жанровые модели с русскоязычным их выражением.

Поиски усовершенствования возможностей украинского языка, эксперименты с русским, своеобразность взгляда на пути развития

национального языка, в частности в переводческой деятельности, неоднократно становились поводом для резко негативных оценок творческих достижений П. Кулиша и его общественных позиций. Специфическая амбивалентность, переменчивость в определении роли культурного влияния России на украинскую нацию не дают покоя исследователям до сих пор. Одним из первых, кто вынес эти особенности на открытое обсуждение, стал Н. Зеров. Подчеркивая «колебания» П. Кулиша «между хутором и городом, между Петербургом и Украиной, между хлеборобством и журналистикой» [156, 20], Н. Зеров обращает внимание на непонимание позиций П. Кулиша современниками, что было причиной постоянного переживания одиночества и отчуждения поэтом. Русская тема в творчестве П. Кулиша не осталась за рамками этого исследования, в частности, вспоминаются пушкинские мотивы («Кобзарю! Не дивись ні на хвалу темноти»), шутливая и альбомная поэзия, а также попытки написания произведений на русском языке в молодые годы.

Послание в различных вариациях – один из наиболее распространенных жанров в поэзии П. Кулиша. Среди русскоязычных посланий выделяются стихотворения, адресованные частному лицу («Олимпию», «К Помпею»), а также обобщенному адресату («Западникам», «К «народным певцам»»). Как мы уже говорили, в этих двух полярных относительно жанрово-стилистического исполнения линиях развития послания именно первая является маргинальной для украинской поэзии.

«Олимпию» – типичный образец альбомной лирики, «К Помпею» представляет пример русской жанровой традиции дружеского послания. Напомним, что произведение основано на концепции «хутора» и домашнего уединения. Украинский поэт сознательно ориентировался и адаптировал узнаваемые мотивы, образы русской поэзии и в других посланиях. Так, послание «К Помпею» перекликается со стихотворением «Варфоломеєві Шевченкові», а также «Левада, гай і старосветский сад», в которых развиваются темы хуторного бытия, а в последнем из перечисленных текстов возникает перенесенный из русской литературы мотив «хандры великосветской».

Послание «К Помпею», если оценивать по параметрам русского жанра, является «домашним» посланием-приветствием, в котором припоминаются общие с адресатом биографические детали, используются «домашние» прозвища, которые в этом тексте имеют выразительный национальный колорит. Русскому жанру присуще противопоставление «нарядной» и «шумной» толпы гостей спокойствию и тишине «изгнанных друзей». П. Кулиш также пишет о близости душевной, которой не известны преграды, в том числе, пространственные. Вот поэт разворачивает характерный для русской литературы мотив «воображаемой встречи»:

Поверь, Помпейко наш прелестный,  
 Что мы лишь телом вдалеке,  
 А думой в милом уголке,  
 Встречаем праздник твой чудесный.  
 За праздничным столом твоим  
 Невидимо с тобой сидим [220, 243].

Жанр дружеского послания очерчен четко, а для русской литературы – слишком резко. П. Кулиш воспроизводит жанровый стандарт, ничего не нарушая и не дополняя, что не свойственно творческому портрету поэта, неутомимо искавшего художественного усовершенствования. Наверное, сознание нейтральности по отношению к этой традиции стало этому причиной.

Стихотворение написано для так называемого «домашнего использования», как дань опыту «шутливых» стихотворений в путешествиях корреспондентов. Однако в рамках украинской культуры «домашние» приметы рассеиваются, ведь они слишком далеки от национальных традиций, ценностей и эстетики.

Судьба П. Грабовского трагично связана с Россией. Конечно, его взгляды коренным образом отличались от представлений П. Кулиша. Вспомним его послание «Сучасним поетам великоруським», в котором категорично отрицается ценность воспевания усадебной культуры. Опыт изгнанника породил ощущения нестабильности, тревоги, скуки, сквозных для поэзии и особенно эпистолярия поэта. Образ русского в поэтических обращениях, например, в отрывке «Сыны

отчизны, братья наши» из цикла «По Сибири» определяется как «бездушный», «слепой», «сонный», «немой», словом, воплощением «чужого». В русскоязычных посланиях тема равнодушия и его бескомпромиссное осуждение становится очередным звеном в мысли автора о невозможности примирения:

Палачом невозможно не быть,  
Равнодушно минув битву жизни;  
Это значит – совсем позабыть  
Ужас пытки и вопль укоризны [112, 425].

Выразительная позиция лирического субъекта, который противопоставляет себя и адресатов («Деятелю», «Многим»), свидетельствует о формировании жесткой границы в сознании поэта.

Стихотворения на русском языке появляются уже в ссылке в конце 1880-х гг. («Друзьям», «Деятелю», «Многим», «Н.Ф. (Письмо)»). С украинским творчеством их роднит развитие темы бесприютности, но с ошутимым приглушением лирико-исповедальных интонаций. В русскоязычных посланиях практически не отражено тяжелое состояние, которое коснулось всех сторон жизни поэта и вылилось на страницы писем, лирики на родном языке.

Если в поэзии этого периода ослабление творческих и духовных сил вырастает в основную проблему, то лирический субъект посланий на русском языке удивительно оптимистичен и энергичен. В русскоязычных посланиях едва намечена проблематика осложнения диалога и его необходимости для духовного развития, как будто поэт не мог высказать себя, открыться на языке тех, кто обрек его на такую судьбу. Стихотворение «Н.Ф.», в котором наблюдается предельное сближение лирического субъекта с автором, открывается жизнеутверждающими строками:

Я настроен так прекрасно,  
Так свободно дышит грудь;  
Впереди я вижу ясно  
Дорогой, горячий труд [112, 423].

Смеем предположить, что перед нами «маска» автора, за которой едва уловимо проступает истинное переживание, высказанное

вскользь, спрятанное в типичную эпистолярную формулу («От товарища и друга / Жду пожатия руки»). Из писем П. Грабовского известно, с каким нетерпением он ожидал ответа, письма с родины.

В стихотворениях «Друзьям» или «Н.Ф.», где ожидаемо воплощение «дружеской» проблематики, этого не происходит. Хотя в иных русскоязычных посланиях П. Грабовский проявил себя как опытный стилизатор. В «Путевых заметках» он успешно воссоздает образ «простака», а в цикле «По Сибири» лирический субъект постоянно изменяется, примиря различные роли. Но все эти стратегии автор не использует в посланиях. Русские жанровые маркеры здесь предельно приглушены, и таким образом создается нейтральная жанровая модель, если смотреть на нее с точки зрения традиций украинской литературы. Итак, складывается ситуация, которая нам уже предстала с разных сторон в творчестве М. Устияновича и П. Кулиша. Выбор языка не способствовал «подключению» к жанровому канону, что, на наш взгляд, свидетельствует об устоявшейся «другости» автора по отношению к русской культуре, которая транслируется через жанр. Послания П. Грабовского демонстрируют осознанное несогласие. Жанровый диалог был призван окончательно утвердить независимое видение себя и своей культуры, что провозглашается не прямо, а через скрытые жанровые ходы.

Русскоязычные послания в украинской культуре являются сложными, гибридными образованиями, в которых закодированы динамичные отношения между двумя культурами. Они демонстрируют уникальный тип гибридной эстетики, в которой стороны противоположностей не проявляются равнозначно: та, что скрыта за доминирующей, превращается в более значительную и содержательную.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Периферия» в литературоведении традиционно осмысливается амбивалентно. Она динамична и разнонаправлена: экспериментальность не исключает стереотипизацию, обновление – архаичность. Ее функциональная нагрузка не сводится к формированию неподвижного и закрытого «резервуара» неудавшихся попыток, непопулярных или вовсе непрочитанных текстов. Периферийные феномены малозаметны в текущей ситуации, часто утрачиваются в будущем, и, в то же время, они инновационны и непредсказуемы. Периферийные зоны – это зоны формирования «памяти» и ее оспаривания, преодоления. С одной стороны, такой принцип научного мышления «периферийности» отвечает ее характеру и способствует выработке неоднородной модели, с другой же, приводит к расширению и размыванию границ «периферии».

В гуманитаристике последних десятилетий, благодаря активизации изучения периферийных явлений, очерчиваются приоритетные направления их исследования, а также некоторые опорные положения. Во-первых, проявившаяся неудовлетворенность бинарным принципом репрезентации взаимодействия литературного «центра» и «периферии» приводит к переакцентуации в установлении обуславливающего начала в развитии литературы, которое теперь относится к периферийной сфере. Во-вторых, получают большую определенность вариативные отличия периферийных явлений, в результате чего выдвигается ряд уточняющих и конкретизирующих понятий: «второстепенная», «малая», «маргинальная» литературы. В-третьих, периферия понимается как сфера, в которой творчество протекает в условиях ограничения, проанализировав которые возможно пролить свет на скрытые процессы «вытеснения», углубить представление о механизмах возникновения «второстепенного». Таким образом, в современной науке основное внимание уделяется становлению «периферийности», в ходе которого проступают поливалентные признаки периферийного феномена, выдвигаются разли-

чия в его позиционировании по отношению к «центру», «канону». Установка формировать оппозицию, альтернативный канон или же отражать, повторять существующий становится критерием для дифференциации периферийных явлений.

Вторая половина XIX века не превратилась в период «застывшей» и «забытой» поэзии, именно потому, что в художественной структуре произведений, определяющих ее суть, характер, за дублированием и повтором прочитываются латентные признаки, вторгающиеся в новое смысловое пространство. Кризисность поэтического искусства отражают журналы «без стихов», – проблема, много раз обсуждавшаяся в критике 1850 – 1860-х гг. – сменяющиеся вспышками стихотворчества. В 70 – 80-е гг. XIX века становится очевидным, что фрагментация поэтического пространства в результате закрытости и ограниченности коммуникации неизбежна. Закладка новых принципов и оживление уставших форм пролегли через усиление разного, жанрового разнообразия, смешение разных стилевых слоев, жанровых элементов. Ряд значительных преобразований жанровой системы поэзии периода осуществляется вне магистральных направлений, в удалении от «центра» литературной системы. Простор для самовыражения – непосредственность, спонтанность, интимизация и психологизация поэтического произведения – то есть выход за рамки условности и формульности – прослеживается в маргинальных сферах: домашнее общение, письма, стихи-шутки, пародирование, стиховое оформление дорожных впечатлений, экспромты и т.д. Закономерно, что именно здесь был обнаружен материал, наиболее плодотворный с точки зрения уяснения принципов и механизмов периферизации.

Творчество поэтов поколения 1840 – 1880-х гг. демонстрирует, что состояние периферийности инициирует напряженную авторефлексию, тщательную ревизию предшествующей и современной поэтической культуры. Ярких и броских художественных экспериментов поэтическая эпоха второй половины XIX не дала. Опыт многочисленных стихотворцев этого времени свидетельствует, что резкий поворот в ситуации периферийности – неустойчивых отношений,

нарушенных связей – выглядит рискованным, оборачивается угрозой вытеснения из «системы». Многие из них испытали подобное «выталкивание»: отрицание и переоценку своего труда, исходящие от негативной критики или сниженного читательского интереса, осознание ограниченности собственных возможностей, что оставило заметный след и в лирических произведениях, а также в «памяти» о них как об авторах далеко не первого ряда. Итак, «периферизация» как самоизоляция, вынужденная пауза, сознательный уход из литературной жизни создает условия, при которых замирание, остановка, повтор превращаются в компонент роста, начало расшатывания сдерживающих основ, а с ними и того, что на поверхности – стареющих, скучных тем, образов, сюжетов.

Поэты второй половины XIX века вступают в диалог, прежде всего, с прошлым, одновременно находясь с ним, в частности, с романтической традицией, в отношениях сложной преемственности. Утрирование признака, повтор канонических жанровых свойств соседствует с отрицанием, переосмыслением. Максимализация жанровых констант канонических жанров или их разновидностей, таких как элегия, ода, описательная поэма, эпитафия наблюдается в «дневниковых» произведениях Н. Кукольника, С. Надсона, Ф. Червинского, А. Шеллер-Михайлова, в путевых циклах А. Жемчужникова, Иванова-Классика, А. Коринфского, Оммулевского, П. Якубовича, подчеркивая не столько обветшалость формы, сколько изношенность идеи, ее питающей. Пороговое состояние, которое указывает на запуск процессов изменения отношения к традиции, пересоздания ее устойчивых структур, достигается в пародийных произведениях или текстах, нарочито следующих жанровым схемам, – такие случаи дают представление и о том, как в текущей литературной ситуации оформлялись и воспринимались путешествия, «дневники» и послания. В чрезмерности традиционного жанрового облика и неуместности детали, неожиданных смысловых инверсиях, контрастных жанровых совмещениях сохраняются авторские, индивидуальные жесты, созданные для выражения субъекта, добывающегося эффекта совпадения «с собой». Конечно, средства эти весьма сдержанны.

Личный опыт, сращенный с опытом времени, поколения, когда «я» уравнивается с «мы» или, напротив, резко и демонстративно от него отграничивается, свидетельствует о художественном уяснении новых основ дифференциации индивидуальности. Сложный путь эволюции приводит к закреплению особых форм воплощения внутренней жизни в поэтических произведениях. Появляется нетипичное для поэзии отношение авторов к заголовочно-финальному комплексу, в образность и сюжет произведений втягиваются референциальные авторские показатели (даты, географические координаты).

Все это осуществляется на фоне превалирующего упрощения смыслового состава таких произведений. Жанр поэтического путешествия меняет функциональность, трансформируется, упрощается, структурируется жестче. Смысловые «тупики» резко обнажены в посланиях второй половины века (это касается таких тенденций, как редукция коммуникативной сферы, снижение проблемно-тематического, эмоционального многообразия). В кругозоре «дневника» появляются новые импульсы, но, неся на себе отсвет традиции, произведения эти теряют стилистическую и смысловую индивидуальность.

Периферизация творческих поисков/повторов происходит на фоне синтетических процессов. Тон дружеского послания второй половины века перебивается элегическими, романсными интонациями, путевые циклы соединяют очерковую описательность, этнографичность наблюдений с элегией, поэмой или даже одическими компонентами. Наиболее сложным случаем в этом плане выступают «дневники» в поэзии, в которых установка на «эффекты» искренности и интимности приводит к столкновению различных жанрово-стилистических форм, межродовым совмещениям. В итоге, жанр узнаваем, но ведет себя непривычно. И даже отработанные жанровые сопряжения выглядят и прочитываются уже иначе. Так, кладбищенская элегия во всей строгости жанровых очертаний, подчиненная риторике инвективы, вводит переживания не индивидуальные, а «коллективные» – проблемы поколения и места человека в его жизни. Эта парадоксальная черта – преобладание коллективных формул и структур на фоне творческих усилий к преодолению нор-

мы как условия обновления поэтики индивидуальности – отмечаются в путешествии и послании. В путевом цикле географические образы поддаются общим культурным стереотипам художественной репрезентации ландшафта, а послание опирается на лапидарные конструкции комплиментарной поэтики.

Итак, основные особенности развития жанров путешествия, дневника и послания в русской поэзии второй половины XIX века можно определить следующим образом:

1. Поэтическое путешествие в течение всего исследуемого периода находится под влиянием прозы, что заключается в усилении событийности, описательности, привязке сюжетной структуры к «внешнему» плану, детализации поэтического повествования. Базовый сюжетный инвариант путешествия (перемещение «своим» пространством) изоморфен жанровой структуре цикла, доминанты поэтики которого к концу XIX века доводятся до формального завершения. Превалирует цикл с объективированным ходом сюжетно-композиционного развития, ориентированный на отображение национально-социальных аспектов действительности. Наблюдение остается ключевым способом художественного познания в путешествии в стихах. На фоне устойчивых принципов моделирования пространства выявляется потенциал расширения геопоэтического диапазона, обогащения пространственной картины мира.
2. «Дневник» в поэзии – это метафора, аналогия, сигнализирующая о подвижности жанровой парадигмы поэзии и недостаточности внутренних свойств для освоения нового содержания. Метафорическое сближение затрагивает структуру поэтического произведения. Вопреки доминирующей тенденции поэзии периода к объединению в циклические образования, «дневниковость» в большинстве случаев вызывает диссоциацию цикла, осуществляя концептуальную «подсветку» ситуативности и неупорядоченности, отрывочности и невыстроенности, подобных течению жизни и переживанию чело-

---

века себя в ней. Конвенциональное значение «искренности» и «подлинности», заложенное в жанре «дневник», по-разному реализуется в поэзии этого времени. В обращении к метафоре «дневника» наблюдается отказ от хроникальности, последовательной фиксации этапов жизни.

3. Развитие послания в 1840–1880-е гг. переживает упадок. Редуцируется структура, трансформируется характер воплощения взаимоотношений между адресатами, прослеживается окказионализация поэтического высказывания (актуализация модели стихотворения «на случай»), изменяется прагматика жанра. На первый план содержательной модели послания выдвигаются переживания субъекта, адресат же, напротив, выполняет служебную роль. Продолжает воссоздаваться устаревшая модификация «высокого» послания в творчестве поэтов-демократов, спорадически возникают объемные послания-оды, восходящие к традиции XVIII века, создаются шуточные и пародийные послания. Однако преобладают лаконичные послания-реплики, авторефлексивные послания-медитации, а также поэтические письма, граничащие с бытовой перепиской. В 1880-е гг. послание практически исчезает из русской поэзии.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. / В. В. Абашев – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. Абашев В. В. Геопозитический взгляд на историю литературы Литература Урала: история и современность / В. В. Абашев – Екатеринбург : Урал. гос ун-т, 2006. – С. 17 – 29.
3. Абрамов А. И. Кантианство в русской философии / А. И. Абрамов // Вопросы философии. – 1998. – № 1. – С. 58 – 69.
4. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М. : Наука, 1989. – С. 3 – 22.
5. Агеєва В. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи як фрагмент творчої біографії // Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 141 – 157.
6. Адельгейм Е. И. К вопросу о психологии восприятия в «Крымских сонетах» А. Мицкевича / Е. И. Адельгейм // Studia Polonica : К 70-летию В. А. Хорева. – М. : «Индрик», 2002. – С. 214 – 224.
7. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М. : Республика, 1994. – 591 с. (Прошлое и настоящее).
8. Акимов В. А. Литературно-эстетические взгляды «любомудров»: к проблеме фрагментарности : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / В. А. Акимов. – М., 2005. – 17 с.
9. Альми И. Л. О поэзии и прозе / И. Л. Альми. – СПб. : «Семантика-С», «Скифия», 2002. – 528 с.
10. Андреюшкина Т. Н. Немецкий сонет: эволюция жанра : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.03 «литература стран зарубежья» / Т. Н. Андреюшкина. – М., 2008. – 32 с.
11. Аношкина В. Н. Особенности русского предромантического эпистолярия в творчестве Батюшкова / В. Н. Аношкина // Островский, Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. – М. : Intrada, 2003. – С. 479 – 495.

12. Апухтин А. Н. Полн. собр. соч. / А. Н. Апухтин. – Л. : Советский писатель, 1991. – 445 с. (Б-ка поэта, Большая серия)
13. Артемова С. Ю. Лирическое послание в литературе XX в.: поэтика жанра : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы», «текстология» / С. Ю. Артемова. – Тверь, 2004. – 18 с.
14. Артемова С. Ю. Послание стихотворное / С. Ю. Артемова. // Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 177 – 178.
15. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
16. Ачети Л. Идентичности, созданные войной: разрушение как культурное наследие / Л. Ачети // In Transition: Cultural Identities in the Age of Transnational and Transcultural Flux : междунар. научно-практическая конференция (16 – 18 декабря 2008 г.). – Екатеринбург : Уральский гос. ун-т им. М. Горького, 2009. – С. 28 – 40.
17. Бак Д. История литературы: текст и быт / Д. Бак // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 25 – 31.
18. Балина М. Литература путешествий / М. Балина // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 896 – 909.
19. Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия (на материале русской литературы конца XVIII – первой трети XIX вв.) : монография / И. В. Банах. – Гродно : ГрГУ, 2005. – 131 с.
20. Банк Н. Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей / Н. Банк. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1978. – 247 с.
21. Барабанов Е. В. Русская философия и кризис идентичности / Е. В. Барабанов // Вопросы философии. – 1991. – № 8. – С. 102 – 116.
22. Баранова Г. Н. Проблема жанровой номинации: от лирического цикла к лирической книге («Книга любви» Н. П. Огарева) / Г. Н. Баранова // Известия рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2010. – Вып. 124. – С. 177 – 182.
23. Барахов В. С. Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. – Л. : Л. О. «Наука», 1985. – 312 с.

24. Баринаева Е. Е. Метатекст в посмодернистском нарративе : А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы», «текстология» / Е. Е. Баринаева. – Тверь, 2008. – 248 с.
25. Барт Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., составление и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 312–334.
26. Бауман З. От пилигрима к туристу, или краткая история идентичности [Электронный ресурс] / З. Бауман // Философия и жизнь [сайт] – Режим доступа : <http://j2100.narod.ru/bauman.htm>
27. Бахтин М. Автор и его герой: К философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
28. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
29. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>
30. Бахтин М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95–123.
31. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13-ти т. / В. Г. Белинский – М. : Изд. АН. СССР, 1954. – Т. IV. – 675 с.
32. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13-ти т. / В. Г. Белинский – М. : Изд. АН. СССР, 1955–1956. – Т. VIII. – 625 с.
33. Белова Н. А. «Парижский текст» в русской литературе первой половины XIX века. (К постановке проблемы) / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета. – 2011. – Вып. 1 (20). – С. 71–77.
34. Белунова Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX – начала XX вв. (жанр и текст писем) / Н. И. Белунова. – СПб. : Изд-во С.- Петербургск. ун-та, 2000. – 138 с.
35. Белых Н. Н. К проблеме соотношения документальности и художественной условности в творчестве П. А. Вяземского / Н. Н. Белых // Художественно-документальная литература (история и теория) : межвуз. сб. науч. тр. – Иваново : Ивановск. гос. ун-т, 1984. – С. 31–39.

36. Бердникова А. Г. «Тень птицы» И. А. Бунина: (К вопросу о поэтике бунинских очерков) / А. Г. Бердникова // Традиции и новаторство русской литературы XX века. – М., 1973. – С. 30 – 47.
37. Блок А. Собрание сочинений : в 6-ти т. / А. Блок. – Л. : Л. О. «Художественная литература», 1982. – Т. 4. : Очерки. Статьи. Речи (1905 – 1921). – 464 с.
38. Блум Г. Страх влияния. Карта перечитывания / Г. Блум. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 1998. – 352 с.
39. Бобров С. Таврида или Мой один летний день в Херсонесе / С. Бобров – Николаев : Черноморск. Адмиралт. тип., 1798. – 273 с.
40. Бовсунівська Т. В. Форми міжжанрових трансформацій у сучасній літературі [Електронний ресурс] / Т. В. Бовсунівська // Мова і культура : наукове видання. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Т. 123. – Режим доступу : [www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mik/2009\\_11.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mik/2009_11.pdf)
41. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : «Київський університет», 2010. – 180 с.
42. Богданов А. К. О Крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов / А. К. Богданов – М. : НЛЮ, 2006. – 352 с.
43. Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении / А. Ю. Большакова // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 99 – 133.
44. Бондар Л. Шевченкові присвяти / Л. Бондар // Слово і час. – 2009. – № 3. – С. 19 – 25.
45. Бондар М. «Давно очікуване дослідження» : рецензія на монографію Ю. Клим'юка «Лірика Івана Франка як система жанрів». – Чернівці : Рута, 2006. – 406 с. / М. Бондар // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 88.
46. Бондаренко В. В. Вяземский / В. В. Бондаренко. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 677 с.
47. Боровская А. А. Жанровый синтез в адресованной лирике первой трети XX в. / А. А. Боровская // Вестник Пятигорского университета. – 2009. – № 3. – С. 188 – 193.

48. Боровская А. А. Трансформация жанровых форм адресованной лирики первой трети XX в. / А. А. Боровская // Вестник Ставропольского гос. ун-та. – 2009. – № 65. – С. 214 – 221.
49. Боровская А. А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX века : монография / А. А. Боровская. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – 260 с.
50. Бочаров А. Законы дневникового жанра / А. Бочаров // Вопросы литературы. – 1971. – № 6. – С. 64 – 69.
51. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
52. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3. : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 421 – 467.
53. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 485 с.
54. Бройтман С. Н. Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. – Т. 47, № 6. – 1988. – С. 527 – 538.
55. Брюсов В. Я. Собр. соч. : в 7-ми т. / В. Я. Брюсов. – М. : «Художественная литература», 1973. – Т. 1 : «Стихотворения. Поэмы 1892 – 1909». – 672 с.
56. Бугаева Л. Д. Художественный нарратив и структуры опыта: обряды перехода в русской литературе новейшего времени : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература», 10.01.08 «теория литературы. текстология» / Л. Д. Бугаева – СПб., 2011. – 40 с.
57. Букина Г. Ю. Творчество П. Вяземского 1860 – 1870-х гг.: проблемы мировосприятия и жанровое многообразие : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Г. Ю. Букина – М, 2012. – 28 с.
58. Бунин И. А. Письма 1885 – 1904 / И. А. Бунин / [О. Н. Михайлова]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 710 с.

59. Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева) / С. Н. Бунина – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 439 с.
60. Бурого Д. С. Киевский пейзаж в стихотворении Ф. Тютчева «Андрею Николаевичу Муравьеву» как составная идеализирующего портрета / Д. С. Бурого // Наукові записки Харківського національного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – Вип. 2 (58). – Ч. 2. – Харків : ППВ «Нове слово», 2009. – С. 58 – 65.
61. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного» [Электронный ресурс] / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – Режим доступа : [magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.htm](http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.htm)
62. Буркхарт Д. Путешествие Осипа Манделъштама в Крым: поэтическая медиализация / Д. Буркхарт // Беглые взгляды : Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 126 – 136.
63. Бурцева Е. А. Субъективный пафос в лирике М. Ю. Лермонтова 1837 – 1841 гг.: проблемы поэтики : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / Е. А. Бурцева. – Пенза, 2000. – 174 с.
64. Бутурлин П. Сонеты и разные стихотворения / П. Бутурлин ; вступ. ст. М. Синельникова. – СПб. ; М. : Лимбус пресс, 2002. – 148с.
65. Бухаркин П. Е. К вопросу о генезисе жанра эпистолярного «путешествия» в русской литературе второй половины XVIII века / П. Е. Бухаркин // Художественно-документальная литература (история и теория) : межвуз. сб. науч. тр. – Иваново : Ивановск. гос. ун-т, 1984. – С. 112 – 118.
66. Бухаркина М. В. Поэтика мадригала XIX века : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / М. В. Бухаркина. – СПб., 2008. – 20 с.
67. Бялый Г. А. Поэты 1880 – 1890-х годов / Г. А. Бялый // Поэты 1880 – 1890-х гг. / сост., примечания Л. К. Долгополова и Л. А. Николаевой. – Л. : «Советский писатель», 1969. – С. 5 – 64.
68. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фр. Шлегеля / О. Вайнштейн. – М. : РГГУ, 1994. – 80 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. Историческая поэтика).

69. Валерий Брюсов и его корреспонденты : в 2 кн. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / [ Н. А. Трифонов]. — М. : Наука, 1991 – 1994. — Т. 1. – 369 с. – (Лит. наследство. Т. 98).
70. Вандельфельс В. Топография чужого: студии до феноменологии чужого / В. Вандельфельс. – К. : ППС – 2002, 2004. – 206 с.
71. Вахренева П. Е. Культура индивидуального существования в русской философии XIX-XX вв. : дис. ... д. филос. н. : 24.00.01 «теория и история культуры» / П. Е. Вахренева. – М., 2005. – 354 с.
72. Вацуро В. Э. Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева / В. Э. Вацуро // Пушкин: Исследования и материалы. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. – Т. 13. – С. 222 – 241.
73. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб. : Наука, 1994. – 240 с.
74. Вдовин А. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830 – 1860-х гг. : дисс. ... д. философии / А. Вдовин. – Тарту, 2011. – 236 с.
75. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: Культурная функция реализма XIX века / Т. Д. Венедиктова // Литература второго тысячелетия. – М. : «Высшая Школа», 2001. – С. 186 – 220.
76. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
77. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история / Ю. Б. Виппер. – М. : Художественная литература, 1990. – 354 с.
78. Виттакер Р. Егоров Б. Жизнь Григорьева в письмах / Р. Виттакер, Б. Егоров // Григорьев Ап. Письма / Ап. Григорьев / [Р. Виттакер, Б. Егоров]. – М. : «Наука», 1999. – С. 293 – 320.
79. Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы», «текстология» / О. А. Владимирова – Тверь, 2006. – 195 с.
80. Володина Н. В. Метафоризация жанра как явление литературного процесса (на материале жанра жития) / Н. В. Володина // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные жанры : материалы Международной научной конференции «VII Поспеловские чтения» / Под ред. М. Л. Ремневой, А. Я Эсалнек. – 2005. – М. : МАКС Пресс, 2008. – С. 76 – 84.

81. Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники / М. Волошин. – М. : «Книга», 1991. – 416 с. – (Из литературного наследия).
82. Волынкина С. В. Речевые жанры похвалы и комплимента в бытовой сфере общения и коммуникативной среде телевизионного ток-шоу : дисс. ... к. филол. н. : 10.02.01 «русский язык» / С. В. Волынкина. – Красноярск, 2009. – 230 с.
83. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
84. Вроон Р. Еще раз о понятии «лирический цикл» / Р. Вроон // Искусство поэтики. – Искусство поэзии. К 70-летию И. Р. Фоменко : сб. науч. тр. – Тверь : Лилия Принт, 2007. – С. 5 – 35.
85. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений : в 12-ти т. / П. А. Вяземский – Спб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1878–1896. – Т. 12, 1896. – 452 с.
86. Вяземский П. А. Сочинения : в 2-х т. / П. А. Вяземский – М. : «Художественная литература», 1982. – Т. 1 : Стихотворения. – 462 с.
87. Вяткина И. А. Диглоссия русских маргинальных жанров (домашняя поэзия и эпистолярный жанр В. А. Жуковского) : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / И. Я. Вяткина. – М., 2007. – 218 с.
88. Вьолле К. Гречаная Е. П. Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX в. как автобиографическое пространство / К. Вьолле, Е. П. Гречаная // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2002. – Т. 61, № 3. – С. 18 – 36.
89. Гаврилов С. Л. Остзейские немцы в Санкт-Петербурге. Российская империя между Шлезвигом и Гольштейном. 1710–1918 / С. Л. Гаврилов. – М. : Центрполиграф, 2011. – 256 с.
90. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі : монографія / Т. Гаврилів. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2009. – 480 с.
91. Геопоззия [Сайт] – Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://www.georoesia.ru>
92. Геннеп ванн А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ванн Геннеп. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека).
93. Гаретто Э. Путешествие и изгнание / Э. Гаретто // Russian Literature. – LIИ'(2003). – С. 173 –180.

94. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2001. – 480 с.
95. Гаспаров М. Л. Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова / М. Л. Гаспаров // Валерий Брюсов и его корреспонденты : в 2 кн. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / [ Н. А. Трифонов]. — М. : Наука, 1991 – 1994. – Т. 1. – С. 12 – 30.
96. Гиндин С. И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения / С. И. Гиндин // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С. 63 – 77.
97. Гиндин С. И. Письма из рабочих тетрадей / С. И. Гиндин // Валерий Брюсов и его корреспонденты : в 2 кн. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / [ Н. А. Трифонов]. — М. : Наука, 1991 – 1994. — Т. 1. – С. 555 – 611.
98. Гинзбург Л. Я. Вяземский / Л. Я. Гинзбург // История русской литературы : В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М. Л. : Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. – Т. VI. Литература 1820 – 1830-х годов. – 1953. – С. 390 – 399.
99. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1987. – 399 с.
100. Гинзбург Л. Эвфемизмы высокого (по поводу писем людей пушкинского круга) / Л. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1987. – № 5. – С. 199 – 208.
101. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 378 с.
102. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : «Художественная литература», 1976. – 443 с.
103. Гиппиус З. Н. Сочинения: Стихотворения; Проза / З. Н. Гиппиус ; [сост., вступ. ст. К. Азадовского, А. Лаврова]. – Л. : Художественная литература, 1991. – 672 с.
104. Гиппиус З. Н. Живые лица // Ничего не боюсь / З. Н. Гиппиус. – М. : «Вагриус», 2004. – 556 с.
105. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
106. Глушакова Т. С. Дружеские послания как вид художественной коммуникации в культуре позднесоветского андеграунда 1970 – 1980-

- х гг. : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 24.00.01 «теория и история культуры» / Т. С. Глушакова – М., 2001. – 21 с.
107. Головина Т. Н. Формы и функции документализма в произведении Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина 60 – 70-х гг. XIX в. / Т. Н. Головина // Факт, домысел, вымысел в литературе : межвуз. сб. науч. тр. – Иваново, 1987. – С. 77 – 86.
108. Головкин В. М. Жанрообусловливание как модус художественного познания (теоретико-методологическая перспектива) / В. М. Головкин // Вестник Ставропольского гос. ун-та. – 2002. – № 29. – С. 91 – 99.
109. Головкин В. М. Жанрообусловливание как проблема теоретической поэтики [Электронный ресурс] / В. М. Головкин // Междунар. научно-теоретическая интернет-конф. «Герменевтика литературного жанра», Ставропольский гос. ун-т (3 – 7 октября 2006 г.). – Режим доступа : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp>
110. Горло Е. А. Универсальная антропологическая модель поэтического дискурса : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.02.19 «теория языка» / Е. А. Горло – Ростов-на-Дону, 2007. – 48 с.
111. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с. – (Гарвардська серія).
112. Грабовський П. Твори : у 2 т. / П. Грабовський. – К. : «Дніпро», 1964. – Т. 1. – 535 с.
113. Гребешев И. В. Метафизика личности: персоналистические традиции в русской философии конца XIX – нач. XX вв. : дисс. ... д. филос. н. : 09.00.03 «история философии» / И. В. Гребешев. – М., 2010. – 321 с.
114. Грехнев В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр / В. А. Грехнев // Болдинские чтения. – Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1978. – С. 32 – 48.
115. Гречаная Е. Автобиографизм русской прозы / Е. Гречаная // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 63. – С. 268 – 272.
116. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л. : Изд-во Ленинградск. ун-та, 1991. – 144 с.

117. Григорова М. Путеводитель романтического путешественника: Польские маршруты / М. Григорова // Мир романтизма : сб. науч. тр.: К 45-летию научной деятельности И. В. Карташовой. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2006. – Т. 11 (35). – С. 76–86.
118. Григорьев Ап. Эстетика и критика / Ап. Григорьев. – М. : Искусство, 1980. – 496 с.
119. Григорьев Ап. Сочинения : в 2-х т. / Ап. Григорьев. – М. : «Художественная литература», 1990. – Т. 1 – 607 с.
120. Григорьев Ап. Письма / Ап. Григорьев / [Р. Виттакер, Б.Егоров]. – М. : «Наука», 1999. – 473 с.
121. Гроб Т. Писатель «в бегах». Путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы / Т. Гроб // Беглые взгляды : новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 37–58.
122. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2006. – 199 с.
123. Гуйбаловский В. Заметки о поэтических поколениях [Электронный ресурс] / В. Гуйбаловский // Арион. – 2013. – № 2. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/19g-pr.html>
124. Гуминский В. М. Открытие мира, или Путешествия и странники / В. М. Гуминский. – М. : Современник, 1987. – 286 с.
125. Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой (целостность и эволюция) / И. Гурвич // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 22–38.
126. Гуревич Л. О. Микола Устиянович і його творчість у контексті літератури українського романтизму : автореферат дис. ... к. філол. н. : 10.01.01 «українська література» / Л. О. Гуревич. – Дрогобич, 2008. – 17 с.
127. Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3. : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 467–516.
128. Дарвин М. Н. Цикл как форма подражания. «Фракийские элегии» В. Г. Теплякова в восприятии А. С. Пушкина / М. Н. Дарвин // Искусство поэтики. – Искусство поэзии. К 70-летию И. Р. Фоменко : сб. науч. тр. – Тверь : Лилия Принт, 2007. – С. 39–46.

129. Дениско П. Феномен непрозорості знаків в історії семіотики / П. Дениско // Магістреріум. Культурологія. Вип. 19. – К. : Видавничий дім Києво-Могилянська Академія, 2005. – С. 27 – 33.
130. Деремедведь О. М. Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII – першої половини XIX ст. (на матеріалі творів про Крим) : автореферат дис. ... к. філол. н. : 10.01.04 «зарубіжна література» / О. М. Деремедведь. – Симферополь, 2008. – 24 с.
131. Дикинсон С. Дмитриев и освоение русского пространства / С. Дикинсон // Иван Иванович Дмитриев (1760 – 1837). Жизнь. Творчество. Круг общения. Чтения отдела русской литературы 18 века. Вып. 6. – СПб. : Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, 2010. – С. 55 – 66.
132. Дмитриев Е. В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв. : автореферат дисс. ... д. філол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Е. В. Дмитриев. – М., 2004. – 36 с.
133. Дмитриев И. И. Сочинения / И. И. Дмитриев. – М. : Изд-во «Правда», 1986. – 592 с.
134. Дмитриева Е. Е. Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, Е. Е. Купцова. – М. : ОГИ, 2003. – 528 с.
135. Добролюбов Н. А. Полное собрание стихотворений / Н. А. Добролюбов. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1969. – 416 с.
136. Драгомирецкая Н. В. Жанр и литературное направление: судьба романа – поэмы – эпопеи в литературе «без героя» / Н. В. Драгомирецкая // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3. : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 353 – 394.
137. Дубин В. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры / В. Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 412 с.
138. Егоров Б. Ф. Художественная проза Ап. Григорьева / Б. Ф. Егоров // Григорьев А. Воспоминания / [Б. Ф. Егоров]. – Л. : «Наука», 1980. – 440 с. – (Серия : «Литературные памятники»).
139. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов : научное издание / Б. Ф. Егоров. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1991. – 334 с.

140. Егоров О. Г. Дневник русских писателей XIX века / О. Г. Егоров. – М. : «Флинта» ; «Наука», 2002. – 288 с.
141. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра / О. Г. Егоров. – М. : Флинта ; Наука, 2003. – 280 с.
142. Егорова Н. О. К вопросу о жанровой атрибуции путеводителя / Н. О. Егорова // Жанры в историко-литературном процессе : сб. науч. ст. Вып. 2. – СПб. : Изд-во ЛГОУ им. А. С. Пушкина, 2003. – С. 122 – 127.
143. Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков / А. А. Елистратова // Европейский романтизм. – М. : Наука, 1973. – С. 309 – 351.
144. Ермилова Е. В. Поэзия второй половины XIX в. / Е. В. Ермилова // История всемирной литературы : в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983 – 1994. – С. 84 – 92.
145. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 420 с.
146. Ершова В. Н. Журналист П.И. Шаликов: материалы к биографии / В. Н. Ершова // Вестник РГГУ. Серия Журналистика. Литературная критика. – 2007. – № 9 (07). – С. 11 – 27.
147. Есаулов И. А. К разграничению понятий «целостности» и «завершенности» / И. А. Есаулов // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики : межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово : КГУ, 1988. – С. 15 – 22.
148. Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности / Ж.-Ф. Жаккар. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.
149. Жемчужников А. М. Стихотворения : в 2-х т. / А. М. Жемчужников. – СПб. : Типография М. М. Стасюлевич, В.О., 1892. – Т. 1. – 232 с.
150. Жемчужников А. М. Избранные произведения / А. М. Жемчужников. – М. – Л. : «Советский писатель», 1963. – 415 с.
151. Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов : монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2006. – 350 с.

152. Зайонц Л. *Natura Naturans*: К поезтике антропоморфного пейзажа у Семена Боброва / Л. Зайонц // «На меже меж Голосом и Эхом»: сб. ст. в честь Т. В. Цивьян. – М. : Новое издательство, 2007. – С. 90 – 109.
153. Зейферт Е. Жанр отрывка в критическом зеркале пародии [Электронный ресурс] / Е. Зейферт. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2011/04/06/4490>
154. Заник Л. Савчук Б. Проблема москвофільської орієнтації за доби галицької «Весни народів» 1848 року в українській історіографії / Л. Заник, Б. Савчук // Схід. – 2007. – № 1. – С. 49 – 53.
155. Зарецкий Ю. История субъективности и история автобиографии: важные обновления [Электронный ресурс] / Ю. Зарецкий // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 3(83). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2012/3/z18.html>
156. Зеров М. Поетична діяльність Куліша // До джерел : історико-літературні та критичні статті / М. Зеров. – Стейт Коледж, Па, 1907. – С. 17 – 50.
157. Зьомек Е. Методологічні проблеми історико-літературного синтезу / Е. Зьомек // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / [Б. Бакули, В. Моренця, С. Яковенко]. – К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 56 – 86.
158. Зырянов О. В. Индивидуально-авторская эпоха и концепции жанрового развития / О. В. Зырянов // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики : сб. науч. ст. : в 2-х ч. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2008. – Ч. 1. – С. 48 – 56.
159. Зырянов О. В. Повесть стихотворная / О. В. Зырянов // Поэтика : словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 170 – 171.
160. Зырянов О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра / О. В. Зырянов // Известия Уральского гос. университета. – 1999. – № 11. – С. 5 – 12.
161. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2003. – 548 с.

162. Зубков К. Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Poleмика / К. Ю. Зубков. – М. : Издательство «Биосфера», 2012. – 212 с.
163. Иванова Н. В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX в. (тематика, поэтика) : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Н. В. Иванова. – М., 2008. – 26 с.
164. Иванов-Классик Письма с дороги, заметки на лету, картинки из путевых воспоминаний и дорожные песни / Иванов-Классик. – СПб. : Изд-е А. С. Суворина, 1889. – 249 с.
165. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический, и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. – Черновцы : Рута, 1998. – 252 с.
166. Иванюк Б. Епістола віршована / Б. Иванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 182 – 183.
167. Инюшкин Н. М. Провинциальная культура: взгляд изнутри : монография / Н. М. Инюшкин. – Пенза : Пензенская правда, 2004. – 439 с.
168. Ивашина Е. С. О специфике жанра «путешествия» в русской литературе первой трети XIX в. / Е. С. Ивашина // Вестник Моск. ун-та. Серия 9 : «Филология». – 1979. – № 3. – С. 3 – 16.
169. Иезуитова Р. В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов / Р. В. Иезуитова // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – Т. 10. – С. 22 – 47.
170. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Изд-во Иностранной литературы, 1962. – 570 с.
171. Иоффе С. Стихов мелодия живая. Этюды о поэтах / С. Иоффе. – Иркутск : Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1983. – 285 с.
172. Ипполитова А. Б. «Та трава есть царь во всех травах...». Поверья о «царских растениях в устной и рукописной традиции [Электронный ресурс] / А. Б. Ипполитова // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [сайт]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/index.htm>

173. Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация : Монография / А. Ю. Ипполитова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 320 с.
174. Исаков С. Г. О ливонской теме в русской литературе 1820 – 1830-х гг. / С. Г. Исаков // Труды по русской и славянской филологии. III. / под ред. Б. Ф. Егоров. – Тарту, 1960. – С. 143 – 190. – (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та ; вып. 98).
175. Исрапова Ф. Х. Автореферентность как способ изображения творчества в стихотворении В. Брюсова «Творчество» / Ф. Х. Исрапова // Вестник РГГУ. Серия : «Филол. науки. Литературоведение и фольклористика» – № 11(54) 10. – М. : РГГУ, 2010. – С. 35 – 45.
176. Исрапова Ф. Х. Металирика / Ф. Х. Исрапова // Поэтика : словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 119.
177. История русской поэзии : в 2-х т. – Л. : Л. О. «Наука», 1969. – Т. 2. – 500 с.
178. История русской литературы : в 4-х т. – Л. : Наука, 1980. – Т. 3. -
179. История русской литературы : в 4-х т. / Ф. Я. Прийма – Л. : Л. О. «Наука», 1982. – Т 3 : «Русский реализм». – 877 с.
180. Кавелли Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелли // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33 – 64.
181. Каган А. С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX в.) : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы» / А. С. Каган. – К., 1988. – 20 с.
182. Казакова Л. А. Жанр комической поэмы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX вв. : генезис, эволюция, поэтика : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Л. А. Казакова – М., 2009. – 40 с.
183. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Дж. Каллер. – М. : Астрель, АСТ, 2006. – 158 с.
184. Каплина А. Д. Предисловие / А. Д. Каплина // Коринфский А. А. Народная Русь – М. : Институт русской цивилизации, 2013. – С. 11 – 12.

185. Касавин И. Т. «Человек мигрирующий»: онтология пути и местности / И. Т. Касавин // Вопросы философии. – 1997. – № 7. – С. 74 – 84.
186. Каспэ И. Искусство отсутствовать: незамеченное поколение русской литературы / И. Каспэ. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 190 с.
187. Кисилева Л. Н. Город Дерпт – остановка на пути в Европу / Л. Н. Кисилева // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. : Сб. ст. – Вып. 7. : в 2-х ч. – Ч. 1. : Калининград, 2004. – С. 80 – 92.
188. Кисилева Л. История Ливонии под пером С. В. Булгарина [Электронный ресурс] / Л. Кисилева // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи : в 2-х ч. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – Ч. 1. – С. 114 – 127. – Режим доступа : [www.ruthenia.ru](http://www.ruthenia.ru)
189. Киселев-Сергенин В. «Бесприютный странник в мире» / В. Киселев-Сергенин // Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. – Л. : Советский писатель, 1987. – С. 3 – 25.
190. Кихней Л. Г. Из истории жанров русской лирики: стихотворное послание начала XX в. : монография / Л. Г. Кихней. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. – 161 с.
191. Клим'юк Ю. Модифікації жанру віршової присвяти І. Франка / Ю. Клим'юк // Вісник Львів. ун-ту. Серія : філологія. – 2004. – Вип. 35. – С. 186 – 194.
192. Ковалев П. А. Поэтический дискурс русского постмодернизма : дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / П. А. Ковалев – Орел, 2010. – 543 с.
193. Кожин В. В. Поэзия и проза / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий [под ред. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 778 – 781.
194. Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории / В. И. Козлов – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 279 с.
195. Козлов С. А. Русский путешественник эпохи Просвещения / С. А. Козлов. – СПб. : Изд-во «Историческая Иллюстрация», 2003. – 303 с.

196. Козлова С. М. Фрагмент в литературном процессе. К проблеме истории и типологии культуры / С. М. Козлова // Проблемы литературных жанров : материалы IX междунар. конф. (8 – 10 февраля 1998). – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1999. – Ч. 1. – С. 20 – 25.
197. Коковина Н. З. А. К. Шеллер-Михайлов и литературное движение 1860-х – 1870-х годов : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / Н. З. Коковина. – Калинин, 1985. – 236 с.
198. Колер Г.-Б. Вездесущность и глубина: «Путешествия в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции / Г. -Б. Колер // Беглые взгляды : новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 247 – 271.
199. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл [Электронный ресурс] / А. Компаньон. – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – Режим доступа : [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Companion](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Companion)
200. Кондратьев Е. А. Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации / Е. А. Кондратьев. – М. : «ИНДРИК», 2010. – 320 с., ил.
201. Коринфский А. А. «Бывальщины» и «Картины Поволжья» : второе издание / А. А. Коринфский. – СПб. : Типография Е. Евдокимова, 1899. – 308 с.
202. Коринфский А. А. Народная Русь / А. А. Коринфский. – М. : Институт русской цивилизации, 2013. – С. 24 – 25.
203. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова / Б. О. Корман. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1964. – 390 с.
204. Корчинский А. Русский нигилизм и кризис художественной репрезентации: Литература и философия в 1880-е гг. / А. Корчинский // Die Welt der Slaven. – 2012. – № 2. – С. 45 – 59.
205. Костюк В. І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореферат дис. ... к. філол. н. : 10.01.06 «теорія літератури» / В. І. Костюк. – К., 2000. – 17 с.
206. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2001. – 299 с.

207. Краковяк А. С. Похвальная ода и высокая инвектива: риторические приемы и художественная картина мира / А. С. Краковяк // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2010. – № 11, ноябрь. – С. 38 – 43.
208. Краснокутский В. С. Дружеское послание арзамасского круга / В. С. Краснокутский // Филология : сб. студенческих и аспирантских работ МГУ. – М. : Изд-во МГУ, 1974. – С. 28 – 39.
209. Красов В. И. Сочинения / [Сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. В. В. Гуры]. – Архангельск : Сев-зап. кн. изд-во, 1982. – 188 с.
210. Крестовский В. В. Переводы и подражания И. П. Крешева / В. В. Крестовский. – «Русское слово». – 1862. – кн. IV, отд. II. – С. 78 – 79.
211. Кудасова В. В. Проза Ап Григорьева 40-х годов XIX века / В. В. Кудасова // XXIX Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады. – Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1977. – С. 29 – 33.
212. Кузнецов В. П. Жанр послания в русской лирике 1800-х – 1810-х гг. : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / В. П. Кузнецов – М., 2001. – 21 с.
213. Кузнецов И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности : монография / И. В. Кузнецов. – М. : РГГУ, 2007. – 320 с.
214. Кузнецов И. Методы и методики. Какой мы видим историю русской литературы / И. Кузнецов // Вопросы литературы. – 2011. – № 3. – С. 181 – 224.
215. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х рр. ХХ ст. : монографія / В. І. Кузьменко. – К. : [б.в], 1998. – 305 с.
216. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Уральск унта, – Омск : Омский гос. ун-т, 1999. – 278 с.
217. Кукольник Н. Стихотворения / Н. Кукольник. – Таганрог : Изд-во Таганрогск. гос. пед. ин-та, 1999. – 160 с.
218. Кулакова Л. И. Львов / Л. И. Кулакова // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. – Т. IV : Литература XVIII века. Ч. 2. – 1947. – С. 446 – 450.

219. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопорождения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока) : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы», «текстология» / А. Г. Кулик. – Тверь, 2007. – 11 с.
220. Кулиш П. О. Сочинения и письма / П. О. Кулиш / [И. Кананина]. – Т. 1, 1908. – 133 с.
221. Кушнер А. Книга стихов / А. Кушнер // Вопросы литературы. – 1975. – № 3. – С. 178 – 188.
222. Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX вв. (геокультурный аспект) / О. А. Лавренова. – М. : Институт наследия, 1998. – 128 с.
223. Лавренова О. А. Семантика культурного ландшафта и поэтические метафоры / О. А. Лавренова // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4 (5). – С. 41 – 46.
224. Лазарчук Р. М Угла или Ухла? (О текстологии стихотворения М. Н. Муравьева «Путешествие») / Р. М. Лазарчук // XVIII век : сб. [ст. и материалов] / Рос. акад. наук. ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; ред. Н. Д. Кочеткова – СПб. : Наука, 2004. – С. 118 – 125.
225. Лаппо-Данилевский К. Ю. О литературном наследии Н. А. Львова / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Львов Н. А. Избранные сочинения / Предисл. Д. С. Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кёльн ; Веймар ; Вена : Бёлау; СПб. : Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. (Böhlau Verlag, 1994) – С. 7 – 23.
226. Латухина А. Л. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы»: проблемы жанра : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / А. Л. Латухина. – Н. Новгород, 2004. – 189 с.
227. Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина / Я. Л. Левкович. – Л. : «Наука», 1988. – 328 с.
228. Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст [Электронный ресурс] / Р. Лейбов. – Тарту, 2000. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications>
229. Лейбов Р. Лекманов О. Заметки о Тарту в современной русской поэзии: освоение места / Р. Лейбов, О. Лекманов // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX в.: диалог культур. – Тарту, 2010. – С. 238 – 254.

230. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 253 с.
231. Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная литература 1950-1990-е гг. : учеб пособие [для студ. высш. учеб. заведений] : в 2-х т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Academia, 2003. – Т. 1 – 414 с.
232. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром) / Н. Л. Лейдерман // *Studia Slavistici*. – 2008 (V). – С. 147 – 177.
233. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4-х т. / М. Ю. Лермонтов. – М. : «Правда», 1969. – Т. 1. – 415 с.
234. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
235. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковлів]. – К. : ВЦ Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
236. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
237. Лихачев Д. С. От исторического имени человека к вымышленному [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев // *Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»*. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/izvest/1956/03/563-201.htm>
238. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : «Искусство – СПб», 2001. – 848 с.
239. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : «Искусство – СПб», 2001. – 704 с.
240. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX века // *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 325 – 348.
241. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа : <http://www.ad-marginem.ru/article18.html>
242. Львов Н. А. Избранные сочинения / Н. А. Львов [Предисл. Д. С. Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Да-

- нилевского] – Кёльн ; Веймар ; Вена : Бёлау ; СПб. : Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. (Böhlau Verlag, 1994)
243. Любомирова Н. В. Магия русской хандры / Н. В. Любомирова // Этическая мысль : научно-публицистические чтения. 1991. – М. : Республика, 1992. – С. 114 – 142.
244. Люсый А. П. Наследие Крыма: теософия, текстуальность, идентичность / А. П. Люсый. – М. : Рус. импульс, 2007. – 240 с.
245. Люсый А. П. Текстуализация и регионализация. Локальный текст культуры как реализация схемы «Вызова и Ответа» [Электронный ресурс] / А. П. Люсый // Социокультурное регионоведение. Центр по изучению взаимодействия культур. – Режим доступа : <http://www.regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-16-38/289--l-r.html>
246. Люцканов Й. Маргинальное в литературе / для литературы / Й. Люцканов // Критика и семиотика. Вып. 16. – 2012. – С. 118 – 147.
247. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / М. Маєрчик – Київ : «Часопис «Критика»», 2011. – 325 с.
248. Малышев И. В. Тот, кто не в ногу / И. В. Малышев // Маргинальное искусство – М. : Изд-во МГУ, 1999. – С. 62 – 63.
249. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ ст. : автореферат дис. ... д. філол. н. : 10.01.01 «українська література» / Г. С. Мазоха. – К., 2007. – 25 с.
250. Майков А. Н. Сочинения : в 2-х т. / А. Н. Майков. – М. : «Правда», 1984. – Т. 2. – 576 с.
251. Майков А. Н. Стихотворения. Поэмы / А. Н. Майков. – М. : «Правда», 1987. – 480 с., ил.
252. Мальчугова Т. Д. Жанр послания в лирике А. С. Пушкина : учебное пособие / Т. Д. Мальчугова. – Петрозаводск : РИО Петрозаводского гос. ун-та им. О. В. Куусинена, 1987. – 91 с.
253. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
254. Маркевич О. А. Лирика З. Н. Гиппиус: Проблема творческой индивидуальности : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / О. А. Маркевич. – Вологда, 2002. – 20 с.

255. Маршалек М. Зассе С. Геопозтики / М. Маршалек, С. Зассе // Введение в геопозтику. Одиночные экспедиции в океане смыслов / под ред. И. Сид. – М. : Арт Хаус медиа, Крымский клуб, 2013. – С. 111 – 124.
256. Маслова Н. М. Путевые заметки как публицистическая форма / Н. М. Маслова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 115 с.
257. Матвеева Д. А. Влияние философии А. Бергсона на теоретические и художественные установки Ю. Тынянова / Д. А. Матвеева // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 378. – С. 30 – 37.
258. Матяш С. А. Жанр инвективы в поэзии Ф. И. Тютчева / С. А. Матяш // Вестник Оренбургского государственного университета, 2007. – № 11. – С. 36 – 43.
259. Махов А. Е. Веселовский-Курциус. Историческая поэтика-историческая риторика / А. Е. Махов // Вопросы литературы . – 2010 . – № 3. – С. 182 – 202
260. Мережковский Д. С. Собр. соч. : в 4-х т. / Д. С. Мережковский. – М. : Правда, 1990. – Т. 4. – 672 с.
261. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : «Университетская книга», 2007. – 327 с.
262. Микулашек М. Проблемы литературной эволюции в концепции пражской структуральной эстетики / М. Микулашек // Sborník prací filozovské fakulty Brněnské Univerzity. – 1992. – D. 39. – P. 17 – 24.
263. Милюгина Е. Г. Строганов М. Г. Текст пространства. Фрагменты словаря «Русская провинция». Ч. 2. / Е. Г. Милюгина, М. Г. Строганов. // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2012. – № 3. – С. 33 – 74.
264. Минаев Д. Д. Собрание стихотворений / Д. Д. Минаев. – М. : Советский писатель, 1947. – 490 с.
265. Минц З. К генезису комического у А. Блока / З. Минц // Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Вып. 266. – Тарту, 1971. – С. 123 – 194.

266. Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды : в 3 кн. / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство – СПб, 1999. – Кн. 1 : Поэтика Александра Блока. – С. 401–414.
267. Мирошникова О. В. Лирическая книга: Архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX в.) : учебное пособие / О. В. Мирошникова. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2002. – 140 с.
268. Мирский Д. С. Владимир Соловьев // История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Д. С. Мирский. – London : Overseas Publication Interchange, 1992. – С. 542 – 550.
269. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 279 – 353.
270. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры (Очерки из истории филологической науки) / А. В. Михайлов. – М. : Наука, 1989. – 224 с.
271. Михайлов А. К. Сочинения : в 2-х т. / А. К. Михайлов. – СПб. : Издание А. И. Вортневского, 1873. – Т. 1. – 450 с.
272. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX) / М. Ю. Михеев. – М. : Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
273. Михельсон В. А. «Путешествие» в русской литературе / В. А. Михельсон. – Ростов : Изд-во Ростовского ун-та, 1974. – 108 с.
274. Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) / А. А. Морозов // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 48 – 77.
275. Морозова Л. І. Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів : автореферат дисс. ... к. філол. н. : 10.01.06 «теорія літератури» / Л. І. Морозова. – К., 2007. – 22 с.
276. Морозова Н. Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы путешествий / Н. Г. Морозова // Филология и человек : научный журнал. – Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 2008. – № 2. – С. 9 – 18.
277. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский – М. : «Искусство», 1994. – 605 с.
278. Муравьев А. Н. Таврида / А. Н. Муравьев. – СПб. : Наука, 2007. – 544 с.
279. Муравьев М. Н. Стихотворения / М. Н. Муравьев. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1967. – 387 с.

280. Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой / И. П. Мятлев – Л. : Л. О «Совесткий писатель», 1969. – 648 с.
281. Надсон С. Я. Стихотворения / С. Я. Надсон. – Л. : Советская Россия, 1987. – 336 с.
282. Недзвецкий В. А. Эпистолярный жанр в творчестве и жизни Гончарова / В. А. Недзвецкий // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. — М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2000. — С. 327 – 335. — (Лит. наследство; Т. 102).
283. Неизвестная шутивная поэма Ивана Бунина в письме Варваре Пашенко / А. К. Гоморева // Наше наследие. – 2012. – № 101. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nasledie-rus.ru/>
284. Некрасов Н. А. Полн. собр. сочинений и писем : в 15-ти т. / Н. А. Некрасов. – Л. : «Наука», 1981. – Т. 1. – 720 с.
285. Некрасов Н. А. Полн. собр. сочинений и писем : в 15-ти т. / Н. А. Некрасов. – Л. : «Наука», 1981 – 1990. – Т. 11. – Кн. 2. – 427 с.
286. Нефедов В. В. Чудесный призрак: Бунин – художник / В. В. Нефедов. – Минск : Полымя, 1990. – 239с.
287. Никандрова О. В. Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики (на материале русской поэзии XVIII – XX вв.) : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.08 «теория литературы. текстология» / О. В. Никандрова. – М., 2009. – 25 с.
288. Николаенко А. Пушкин и Кукольник / А. Николаенко // Спянка Часу. – 2004. – № 30. – С. 66 – 79.
289. Николаенко А. Гоголь и Кукольник / А. Николаенко // Література і культура Полісся. Вып. 14. – Нежин, 2000. – С. 46 – 56.
290. Новиков В. Л. Книга о пародии / В. Л. Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 554 с.
291. Норимацу К. Субъекты колониальной репрезентации в русской литературе XIX в. / К. Норимацу // Beyond the Empire: Images of Russia in the Eurasian Cultural Context / М. Tetsuo ; Hokkaido University (Sapporo). Slavic research center. – Sapporo : SRC, 2008. – P. 167 – 187.
292. Огарев Н. П. Избранное / Н. П. Огарев. – М. : «Художественная литература», 1977. – 447 с.

293. Огарев Н. П. Избранные произведения : в 2-х т. / Н. П. Огарев. – М. : Гос. изд-во худ-й лит-ры, 1956. – Т. 1. – 491 с.
294. Оммулевский Полн. собр. соч. : в 2-х т. / Оммулевский. – [Изд.-е 3]. – Петроград : Т- ва А.Ф.Маркс. 1906. – Т. 2. – 504 с.
295. Опарина А. А. Эволюция жанра древнерусского хождения и проблема интертекста в паломнической литературе XVI – XVII вв. [Электронный ресурс] / А. А. Опарина // Антропология [web-кафедра философской антропологии]. – Режим доступа : [http://anthropology.ru/ru/texts/oparina/metatext\\_46.html](http://anthropology.ru/ru/texts/oparina/metatext_46.html)
296. Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекстуальности / Д. Ораич Толич // Автоинтерпретация : сб. статей / под ред. А. Б. Муратов, Л. А. Иезуитова. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. университет, 1998. – С. 187. – 193.
297. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
298. Орлов В. Н. Языков / В. Н. Орлов // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. – Т. VI. Литература 1820 – 1830-х годов. – 1953. – С. 430 – 446.
299. Орлов В. Н. Денис Давыдов / В. Н. Орлов // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. Т. VI. Литература 1820 – 1830-х годов. – 1953. – С. 374 – 389.
300. Остин Дж. Три способа пролить чернила. Философские работы / Дж. Остин. – СПб. : Изд-во «Алетейя»; Изд-во СПб.-го ун-та, 2006. – 335 с.
301. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002 – 664 с.
302. Паперно И. А. Об изучении поэтики письма / И. А. Паперно // Уч. записки Тартус. ун-та. – 1977. – Вып. 420. – С. 105 – 111.
303. Пахсарьян Н. Т. Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема (феномен «Астреи» О. Д'юфре) [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян // Филология в системе гуманитарного знания. – М., 2000. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-00.htm>

304. Пашкуров А. Н. Предромантическая загадка в поэтике Н. А. Львова и А. С. Пушкина: «Ботаническое путешествие на Дудорову гору...» и «Евгений Онегин» / А. Н. Пашкуров // Вестник Московск. гос. обл.ун-та – 2010. – № 1. – С. 146–151.
305. Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении : изд-е второе / А. Б. Пеньковский. – М. : «Индрик», 2003. – 638 с.
306. Первухина Н. В. С. Печерин: Эмигрант на все времена / Н. Первухина. – М. : Языки славянской культуры, 2006. – 334 с.
307. Переписка Н. А. Некрасова : в 2-х т. – М. : «Художественная литература», 1987. – Т. 1. – 543 с.
308. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Д. Перкінс. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 151 с.
309. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890 – 1902. / П. П. Перцов. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 496 с.
310. Петровская Е. В. Взаимодействие жизненных и литературных планов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Е. В. Петровская // Пути анализа литературного произведения / под ред. Б. Ф. Егорова. – М. : «Просвещение», 1981. – С. 5 – 20.
311. Пигарев К. Романтическая поэзия в ее соотношении с живописью / К. Пигарев // Европейский романтизм. – М. : Наука, 1973. – С. 424 – 451.
312. Пильд Л. Table-talk Полонского и юбилей Фета [Электронный ресурс] / Л. Пильд // Статьи на случай : Сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. – Режим доступа : [www.ruthenia.ru/document/551777.html](http://www.ruthenia.ru/document/551777.html)
313. Писарев Д. И. Сочинения : в 4-х т. / Д. И. Писарев – М. : Гос. изд-во худ-й лит-ры, 1955 – 1956. – Т. 1. – 388 с.
314. Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Э. Л. Радлова. – СПб. : Тип. т-ва «Общественная польза», 1908 – 1923. – Т. 1. – 284 с.
315. Плещеев А. Н. Полн. собр. стихотворений / А. Н. Плещеев. – М. – Л. : Советский писатель, 1964. – 429 с. – (Большая серия. 2-е издание).
316. Плотников Н. С. Н. Трубецкой и понятие «субъекта» в истории русской мысли [Электронный ресурс] / Н. Плотников // Гефтер [интернет-журнал]. – Режим доступа : <http://gefter.ru/archive/3257>

317. Подорога В. Двойное время / В. Подорога // Феноменология искусства. – М. : ИФ РАН, 1996. – С. 89 – 114.
318. Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы / А. И. Полежаев – Л. : Советский писатель, 1987. – 576 с.
319. Поліщук Н. Міфологема вічного Мандрівника: український контекст / Н. Поліщук // Записки НТШ. – Т. ССXLVI. Праці Філологічної секції. – Л., 2003. – С. 180 – 200.
320. Полонский Я. П. Лирика; Проза / Я. П. Полонский. – М. : Правда, 1984. – 608 с., (ил.)
321. Полонский Я. П. Сочинения : в 2-х т. / Я. П. Полонский – М. : Художественная литература, 1986. – Т. 1. «Стихотворения и поэмы». – 493 с.
322. Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920 – 1930-х годов : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Е. Р. Пономарев – СПб., 2010. – 50 с.
323. Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / И. А. Поплавская – Томск, 2010. – 34 с.
324. Портнова С. Ю. Лингвопоэтический аспект оценочных значений в творчестве И. Северянина : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / С. Ю. Портнова. – М., 2008. – 238 с.
325. Поэты 1820 – 1830-х годов : в 2-х т. / под ред. Л. Я. Гинзбург – Л. : «Советский писатель», 1972. – Т. 2. – 767 с. – (Большая серия ; 2-е изд-е)
326. Поэты 1840 – 1850-х гг. / под ред. Б. Я. Бухштаба. – М. – Л. : «Советский писатель», 1962. – 568 с.
327. Поэты 1860-х гг. / под ред. И. Г. Ямпольского – Л. О. : «Советский писатель», 1968. – 764 с.
328. Поэты 1880 – 1890-х гг. / сост., примечания Л. К. Долгополова и Л. А. Николаевой. – Л. : «Советский писатель», 1969. – 726 с. – (Малая серия ; 3-е изд-е)
329. Поэты 1880 – 1890-х гг. / Г. А. Бялого. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1972. – 724 с. – (Большая серия ; 2-е изд-е)

330. Поэты кружка Н. В. Станкевича / сост., автор предисл. С. И. Машинский – М. – Л. : «Советский писатель», 1964. – 617 с.
331. Поэты-петрашевцы / сост., автор предисл. В. В. Жданов – М. – Л. : «Советский писатель», 1966. – 392 с. – (Большая серия ; 2-е изд-е)
332. Прокофьев Н. И. Хождение: путешествие и литературный жанр / Н. И. Прокофьев // Книга хождений. Записки русских путешественников XI – XV вв. – М. : «Советская Россия», 1984. – 448 с. (ил). – (Сокровища Древнерусской литературы)
333. Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов и Э. В. Вацуро [Электронный ресурс] / О. Проскурин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – Режим доступа : [philologos.narod.ru/tynyanov/proskurin.htm](http://philologos.narod.ru/tynyanov/proskurin.htm)
334. Проценко Е. А. Литература «путешествий» в России в 1840 – 1850-е гг. : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Е. А. Проценко. – Л., 1984. – 221 с.
335. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова / Л. Пумпянский // М. Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1941. – Кн. I. – С. 389 – 424. – (Лит. наследство; Т. 43/44).
336. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10-ти т. / А. С. Пушкин. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 7 : Критика и публицистика. – 767 с.
337. Раков В. П. Новая «органическая» поэтика: (Литературные теории В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина) / В. П. Раков. – Иваново : Иван. гос. ун-т, 2002. – 350 с.
338. Решетилова И. В святой тиши воспоминаний: По материалам лирики и писем Николая Огарева / И. Решетилова. – М. : Современник, 1990. – 231 с.
339. Ридинсбахер Х. Воображаемые и реальные путешествия Владимира Каминера / Х. Ридинсбахер // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 82. – С. 352 – 378.
340. Роболы Т. Литература «путешествий» / Т. Роболы // Русская проза : сб. ст. / [Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова]. Вып. VIII. – Л. : «ACADEMIA», 1926. – С. 42 – 73.
341. Роднянская И. Глубокая борозда (К. Случевский: через голову Серебряного века) [Электронный ресурс] / И. Роднянская // Арион. –

2005. – № 3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/arion/2005/3/rod22.html>
342. Розумова И. А. Повествовательный стереотип в русской волшебной сказке : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.09 «фольклористика» / И. А. Розумова. – Ленинград, 1984. – 198 с.
343. Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века / С. В. Рудзиевская // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 12–19.
344. Рябый И. Г. Эволюция жанра послания в лирике поэтов пушкинской плеяды : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / И. Г. Рябый – М., 1988. – 23 с.
345. Савинков С. В. Дневниковая форма / С. В. Савинков // Поэтика : слов. актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 61 – 62.
346. Самущик Т. В. Ацентризм / Т. В. Самущик // История философии : Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. – С. 68 – 69.
347. Сапожков С. В. Русская поэзия 1880 – 1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К. К. Случевскому, течения, кружки, стили : дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / С. В. Сапожков. – М., 1999. – 471 с.
348. Сапожникова Н. В. «В письме я есмь»: жизнь и философско-антропологическая судьба эпистолярного дискурса русского XIX века / Н. В. Сапожникова. – Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского государственного гуманитарного университета, 2006. – 303 с.
349. Сарбаш Л. Н. Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / Л. Н. Сарбаш. – Москва, 2013. – 33 с.
350. Свендсен Л. Философия скуки / Л. Свендсен. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 256 с.
351. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л. : Л. О. «Советский писатель», 1977. – 223 с.
352. Семенов В. Б. Перепев как литературный жанр / В. Б. Семенов // Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 3 – 44.

- 
353. Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе / А. П. Скафтымов. – Саратов : Кн. изд-во, 1958. – 392 с.
354. Сквозников В. Д. Лирический род литературы / В. Д. Сквозников // Теория литературы : в 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 394 – 421.
355. Скибина О. М. Поэтика жанра путевого очерка / О. М. Скибина // Филологические науки. – 2002. – № 5. – С. 102 – 111.
356. Славинский Я. К теории поэтического языка / Я. Славинский // Структурализм: «за» и «против» – М. : Прогресс, 1975. – С. 257 – 276.
357. Случевский К. К. Сочинения в стихах / К. К. Случевский. – М.-СПб. : Летний сад, 2001. – 798 с.
358. Случевский К. К. Поездки по Северу в 1885–1886 годах / К. К. Случевский. – М. : ОГИ, 2009. – 272 с.
359. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века : межвуз. сб. трудов. – Свердловск, 1980. – С. 5 – 18.
360. Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма : учебн. пособие / А. А. Смирнов. – М. : Высшая школа, 1981. – 135 с.
361. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М. : Наука, 1977. – 201 с.
362. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 263 с.
363. Смирнов И. П. Формализм и нигилизм [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов // Звезда. – 2014. – № 2. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru:81/zvezda/2014/2/13s-pr.html>
364. Созина Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830 – 1870-гг. [Электронный ресурс] / Е. К. Созина – Режим доступа : <http://poetica1.narod.ru/sbornik/sozina.htm>
365. Сорочан А. Туда и обратно: Новые исследование литературы путешествия и методология гуманитарной науки [Электронный ресурс] / А. Сорочан // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 12. – Режим доступа : [magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36-pr.htm](http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36-pr.htm)

- 
366. Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова : в 2-х т. / А. Голенищев-Кутузов. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1904. – Т. 1. – 302 с.
367. Спроге Л. Вербализация портрета в русском символизме / Л. Спроге // *Literaturzināntne, Folkloristica, Māksla*. 705 sēj. – Rīga : Latvijas universitātes Raksti, 2006. – С. 53 – 61.
368. Степанов А. Г. Стих и проза. К проблеме семантических различий / А. Г. Степанов // *Искусство поэтики. – Искусство поэзии. К 70-летию И. Р. Фоменко* : сб. науч. тр. – Тверь : Лилия Принт, 2007. – С. 210 – 218..
369. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. / Н. Степанов // *Русская проза* : сб. ст. / [Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова]. Вып. VIII. – Л. : «ACADEMIA», 1926. – С. 74 – 101.
370. Степанов Ю. С. Протей: Очерки хаотической изменчивости / Ю.С. Степанов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 264 с.
371. Стеценко Е. А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе 17 – 19 вв.) / Е. А. Стеценко. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999. – 312 с.
372. Стихотворения П. Д. Бутурлина собранные и изданные после его смерти графинею Я. А. Бутурлиной. – Киев : Типография Г. Л. Фронцкевича, 1897. – 256 с.
373. Строганов М. В. Две заметки о локальных текстах / М. В. Строганов // *Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты*. – М. : Языки славянской литературы, 2004. – С. 483 – 497.
374. Строганов М. В. «Мифологические предания счастливей для меня воспоминаний исторических». И не только Пушкин / М. В. Строганов // *Крымский текст в русской культуре : материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 4 – 6 сентября 2006*. – СПб, 2008. – С. 72 – 88.
375. Сулейманова М. Эпистолярные тексты М. Цветаевой – проявление лингвистической креативности элитарной языковой личности / М. Сулейманова // *Известия рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. – 2008. – Вып. 86. – С. 248 – 253.
376. Сырова Н. М. А. М. Федоров: жизнь и творчество в контексте литературной эпохи конца XIX – начала XX веков (1885 – 1920) : дисс.

- ... к. филол. н. : спец. 10.01.01 «русская литература» / Н. М. Сырова. – Саратов, 2006. – 250 с.
377. Тарасова И. А. Жанр дневника в поэзии Георгия Иванова / И. А. Тарасова // *Жанры речи : сб. научн. ст.* – Саратов : Издат. центр «Наука», 2009. – Вып. 6. «Жанр и язык». – С. 365 – 375.
378. Таха-Годи А. Е. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне / А. Е. Таха-Годи. – СПб. : Алетейя, 2000. – 416 с.
379. Твори Николи Устиновича і Антона Могильницького : вид. II / Н. Устинович, А. Могильницький – Львів : Наукове Товариство ім. Шевченка, 1913. – 512 с. – (Руська письменність III, 2)
380. Тепляков В. Стихотворения : в 2-х т. / В. Тепляков. – М. : В типографии Семена Селивановского, 1832. – Т. 1. – 83 с.
381. Тернова Т. А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XIX ст. : дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01. «русская литература» / Т. А. Тернова. – Воронеж, 2012. – 524 с.
382. Тиме Г. А. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр / Г. А. Тиме // *Русская литература.* – 2007. – № 3. – С. 3 – 18.
383. Тиме Г. Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е гг.) / Г. Тиме // *Беглые взгляды : новое прочтение русских travelogov первой трети XX века : сб. ст.* – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 235 – 247.
384. Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой / Р. Д. Тименчик // *Russian Literature.* – 1975. – № 10/11. – С. 213 – 226.
385. Титаренко С. Д. «Крымские сонеты» А. Мицкевича в русских переводах и развитие сонета в конце 20-х – 30-х гг. XIX века / С. Д. Титаренко // *Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета.* – Тбилиси : Тбилисский государственный университет, 1985. – С. 101—112.
386. Глостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века / М. В. Глостанова – М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. – 400 с.
387. Тодд У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У. М. Тодд. – СПб. : «Академический проект», 1994. – 207 с. – («Современная западная русистика»)

388. Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений : в 2-х т. / А. К. Толстой. – Л. : Советский писатель, 1984. – Т. 1. – 640 с.
389. Толстой А. К. Собрание сочинений в 4-х т. / А. К. Толстой. – М. : Правда, 1980. – Т. 4. – 592 с.
390. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
391. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаичный ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М. : Наука, 1988. – С. 7 – 61.
392. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
393. Травников С. Н. Путевые записки Петровского времени (проблема историзма) : учеб. пособие / С. Н. Травников. – М. : МГПИ им. Ленина, 1987. – 102 с.
394. Трофимова Н. А. Экспрессивные речевые акты в диалогическом дискурсе. Семантический, прагматический и грамматический анализ : монография / Н. А. Трофимова. – СПб. : Изд-во ВВМ, 2008. – 376 с.
395. Трубецкой Н. С. Личность В. С. Соловьева / Н. С. Трубецкой // Русская литература XIX века. 1880 – 1890-е гг. Воспоминание. Литературно-критические статьи. Письма / под ред. В. Н. Аношкиной, В. П. Зверева. – М. : Высшая школа, 2005. – С. 558 – 562.
396. Тульчинский Г. Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г. Л. Тульчинский // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 35 – 53.
397. Тургенев И. С. Собрание починений в 12-ти т. / И. С. Тургенев. – М. : «Художественная литература», 1979. – Т. 11 (Стихотворения, поэмы, «Литературные и житейские воспоминания», переводы). – 654 с.
398. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977 – 574 с.
399. Тынянов Ю. Литературная эволюция : избранные труды / Ю. Тынянов – М. : «Аграф», 2002. – 496 с.
400. Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – [4-е изд.]. – М. : КомКнига, 2007. – 184 с.

401. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тернер / Сост. и автор предисл. В. А. Бейлис. – М. : Вост. лит-ра, 1983. – 277 с.
402. Тюпа В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – М. : «Вест-Консалтинг», 2009. – 276 с.
403. Тюпа В. И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь : Изд-во ТвГУ, 2002. – 80 с.
404. Тюпа В. И. Жанр и дискурс / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 31 – 42.
405. Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа // Известия Южного Федерального ун-та. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8 – 32.
406. Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Narratorium : междисциплинарный журнал. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>
407. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем в шести томах [Электронный ресурс] / Ф. И. Тютчев. – М. : Издательский центр «Классика», 2002. – Том 6. Письма, 1860 – 1873. – Режим доступа : <http://litrus.net/book/read/102365?p=117>
408. Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова [Электронный ресурс] / М. С. Уваров – СПб. : «Алетей», 1998. // Библиотека книг по философии [философский портал]. – Режим доступа : [www.philosophy.ru/library/ubarov/02/02.html](http://www.philosophy.ru/library/ubarov/02/02.html)
409. Уваров М. С. Культурная география : научно-аналитический обзор [Электронный ресурс] / М. С. Уваров. – Режим доступа : [philosophy.spbu.ru/.../Uvarov%20M.S.%20Kul'turnaya%20geografiya](http://philosophy.spbu.ru/.../Uvarov%20M.S.%20Kul'turnaya%20geografiya).
410. країнка Л. Зібрання творів у дванадцяти томах / Л. Українка. – К. : В-во «Наукова думка», 1977. – Т. 1. – 320 с.
411. Українка Л. Зібрання творів у дванадцяти томах / Л. Українка. – К. : В-во «Наукова думка», 1977. – Т. 10. – 542 с.
412. Уртминцева М. Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века: Генезис, поэтика, жанр : монография / М. Г. Уртминцева. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородск. ун-та, 2005. – 232 с.
413. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Изд-во «Азбука», 2000. – 352 с.

414. Успенский П. «Из дневника» В. Ходасевича: заметка о генезисе двух образов стихотворения / П. Успенский // Русская филология 24. : сборник научных работ молодых филологов. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013. – С. 200 – 208.
415. Уэллек Р. Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 287 с.
416. Фатеева Н. В. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности / Н. В. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 282 с.
417. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика / Ф. П. Федоров – М. : МИК, 2004. – 368 с.
418. Феномен творческой неудачи / А. В. Подчиленова, Т. А. Снигиревой. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 423 с.
419. Фесенко О. П. Эпистолярный жанр, стиль, дискурс / О. П. Фесенко // Вестник Челябинского гос. ун-та. Серия : Филология. Искусствоведение. – Вып. 24. – № 23 (124). – 2008. – С. 132 – 143.
420. Фет А. А. Сочинения в 2-х т. / А. А. Фет. – М. : «Художественная литература», 1982. – Т. 1. – 575 с.
421. Фет А. А. Сочинения в 2-х т. / А. А. Фет. – М. : «Художественная литература», 1982. – Т.2. – 461 с.
422. Фещенко В. В. Autopoetica, или об одной языковой особенности творческого сознания / В. В. Фещенко // Гуманитарные науки сегодня : материалы конференции / под. ред. Ю. С. Степанова. – М. – Калуга, 2006. – С. 116 – 137.
423. Фокеев А. Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века (Истоки, тип творчества, история развития) : дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / А. Л. Фокеев. – Москва, 2004. – 516 с.
424. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление героя, поэтика / И. В. Фоменко. – Тверь : Изд-во ТГУ, 1992. – 125 с.
425. Франк С. Русские травелоги середины 1930-х годов / С. Франк // Беглые взгляды : новое прочтение русских травелогов первой трети XX века : сб. ст. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 180 – 212.
426. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : «Наукова думка», 1976. – Т. 2 – 544 с.

427. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета / О. М. Фрейденберг // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Л. О. «Наука», 1978. – С. 216 – 241.
428. Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова / Н. В. Фридман. – М. : Наука, 1971. – 383 с.
429. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л. Г. Фризман. – М. : Издательство «Наука», 1973. – 170 с. – (Из истории мировой культуры).
430. Хадынская А. А. Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Г. Иванова : автореферат дисс. ... к. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / А. А. Хадынская. – Тюмень, 2004. – 20 с.
431. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии русской прозы первой трети XX ст. : автореферат дисс. ... д. филол. н. : 10.01.01 «русская литература» / М. А. Хатямова. – Томск, 2008. – 42 с.
432. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений : в 4-х т. / В. Ф. Ходасевич. – М. : Согласие, 1996. – Т. 2. – 576 с.
433. Ходасевич В. Надсон / В. Ходасевич // Вопросы литературы. – 1987. – № 9. – С. 209 – 224.
434. Ходус В. П. Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова : Монография / В. П. Ходус. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2008. – 416 с.
435. Хохлова Н. А. Об А. Н. Муравьева и его поэтическом сборнике «Таврида» / Н. А. Хохлова // Муравьев А. Н. Таврида. – СПб. : Наука, 2007. – С. 237 – 342.
436. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Б. Хюбнер. – Минск : Припилеи, 2000. – 152 с.
437. Цивьян Т. В. О метапоэтическом в «Поэме без героя» / Т. В. Цивьян // Лотмановский сборник. – М. : Гарант, 1995. – Т. 1. – С. 611 – 619.
438. Чистова И. С. Поэзия 1840-х гг. / И. С. Чистова // История русской литературы : в 4-х т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л. : Л. О. «Наука», 1980–1983. – Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализм. – 1981. – С. 473 – 500.
439. Чмыхало Б. А. Литературный регионализм : учебное пособие / Б. А. Чмыхало. – Красноярск : КГПИ, 1990. – 79 с.

- 
440. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790 – 1840 / А. Шёнле ; [пер. с англ. Д. Соловьева] – СПб. : Академический проект, 2004. – 272 с. – (Современная западная русистика, т. 51)
441. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий» : дисс. ... д. филол. наук : 10.02.01 «русский язык» / М. Г. Шадрина. – М., 2003. – 396 с.
442. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И. О. Шайтанов. – М. : РГГУ, 2010. – 656 с.
443. Шакиров С. М. О смысловой парадигме мотива дороги в русской лирике 19 – 20 вв. / С. М. Шакиров // Вестник Челябинск. ун-та. Серия 2 : «Филология». – Челябинск. – 1997. – № 2. – С. 22 – 59.
444. Шарафадина К. И. Обновление традиции флоропоэтики в лирике А. Фета / К. И. Шарафадина // Русская литература. – 2005. – № 2. – С. 18 – 54.
445. Шатин Ю. В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика) : автореферат дисс. ... д. филол. наук : 10.01.08 «теория литературы» / Ю. В. Шатин. – М., 1992. – 29 с.
446. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. Серия «Филология. Искусствоведение». – 2008. – № 3. – С. 277 – 281.
447. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения : в 2-х т. / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1989. – (Филос. наследие)
448. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 190 с.
449. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій ; [пер. П. Тарашук] – К. : Факт, 2004. – 496 с.
450. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2-х т. / Ф. Шлегель – М. : «Искусство», 1983.
451. Шмид В. Событийность, субъект и контекст / В. Шмид // Событие и событийность : сб. ст. – М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 13 – 24.

452. Штайн К. Э. Петренко Д. И. Русская метапоэтика : учебный словарь / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – Ставрополь : Изд-во Ставропольск. гос. ун-та, 2006. – 601 с.
453. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории / А. Щербенок – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 232 с.
454. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // О Литературе / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – С. 428 – 436.
455. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
456. Эпштейн М. Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени) / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120 – 152.
457. Эткинд А. Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России [Электронный ресурс] / А. Эткинд – Режим доступа : [www.timeandspace.lviv.ua/files/session/ETKIND\\_2002\\_78.doc](http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/ETKIND_2002_78.doc)
458. Эткинд Е. Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь : Статьи и исследования / Е. Г. Эткинд. – СПб. : «Искусство – СПб», 2005. – 704 с.
459. Юнггрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи [Электронный ресурс] / А. Юнггрен // Тютчевский сборник II. – Тарту, 1999. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/document/167208.html>
460. Языков Н. М. Стихотворения : в 2-х ч. / Н. М. Языков. – СПб. : В типографии императорской Академии наук, 1858. – Ч. 2. 1830 – 1847. – 308 с.
461. Языков Н. М. Полное собрание стихотворений / Н. М. Языков / под ред. К. К. Бухмеер. – М. – Л. : Советский писатель, 1964. – 706 с.
462. Языков Н. М. Письма к родным / Н. М. Языков // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. – Л. : Наука, 1978. – С. 147 – 178.
463. Языков Н. М. Сочинения / Н. М. Языков. – Л. : Художественная литература, 1982. – 448 с.
464. Якубович П. Стихотворения : в 2-х т. / П. Якубович. – СПб. : Издательство Н. И. Клобукова, 1902. – Т. 1. – 284 с.

- 
465. Ямпольский И. Г. А. К. Толстой / И. Г. Ямпольский // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. – Т. VIII. Литература шестидесятых годов. Ч. 2. – 1956. – С. 315 – 348.
466. Ямпольский И. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840 – 1870-х гг. / И. Ямпольский – Л. : Л. О. «Художественная литература», 1974. – 349 с.
467. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. – СПб. : Ad Marginem, 2000. – 287 с.
468. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения) / М. Ямпольский – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
469. Ямпольский М. Б. История культуры как истории духа и естественная история [Электронный ресурс] / М. Б. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html>
470. Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров / Х.-Р. Яусс // Вестник Московского ун-та. Серия 7 : Филология. – 1998. – № 2. – С. 96 – 120.
471. Altman J. G. Epistolarity: Approaches to a Form / J. G. Altman. – Columbus : Ohio State U.P., 1982. – 235 p.
472. Bawarshi A. The Genre Function / A. Bawarshi // College English. – 2010. – Vol. 62 (3). – P. 335 – 360.
473. Bawarshi A. Reiff M. Genre: An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy / A. Bawarshi, M. Reiff. – West Lafayette : Parlor Press, 2010. – 277 p.
474. Beebee T. The Ideology of Genre: a Comparative Study of Generic Instability / T. Beebee. – Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1994. – 312 p.
475. Borm J. Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology / J. Borm // Perspectives on Travel Writing / [G. Hooper, T. Youngs]. – Aldershot : Ashgate, 2004. – P. 13 – 27.
476. Bradatan C. Craiutu A. The Paradoxes of Marginality. Introduction [Electronic Resours] / C. Bradatan, A. Craiutu // The European Legacy: Toward New Paradigms. – 2012. – Vol. 17, Issue 6. – The Mode of Access : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080>

- 
477. Caesar T. *Forgiving the Boundaries : Home as Abroad in American Travel Writing* / T. Caesar. – Athens : University of Georgia Press, 1995. – 256 p.
478. Campbell B. M. *Travel Writing and it's theory* / M. B. Capmbell // *The Cambridge Companion to Travel Writing* / [P. Hulm, T. Youngs]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 261 – 279.
479. Deleuze G. Guattari F. *What Is a Minor Literature?* / G. Deleuze, F. Guattari // *Mississippi Review* – Vol. 11. – No. 34. *Essays Literary Criticism* (Winter/Spring, 1983). – P. 13 – 33.
480. Devitt A. *Intergrating Rhetorical and Literary Theories of Genre* / A. Devitt // *College English*. – 2000. – Vol. 62 (6). – P. 696 – 718.
481. Dubrow H. *Genre* / H. Dubrow. – London : Methuen, 1982. – 133 p.
482. Ette O. *Literature on the Move : Space and Dynamics of Border-crossing Writings in Europe and America* / O. Ette [translat. by K. Vester]. – Amsterdam – New-York : Editions Kodopy B. P., 2003. – 316 p.
483. Even-Zohar I. *Polysystem Studies* / I. Even-Zohar // *Poetics Today*. – 1990. – Vol. 1 (11). – P. 1 – 78.
484. Fishelov D. *Genre Theory and Family-Resemblance: Revisited* / D. Fishelov // *Poetics*. – Vol. 20. Issue 2. – 1991. – P. 123 – 138.
485. Forbes D. *Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth Century American Poetry* / D. Forbes. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 2004. – 256 p.
486. Geest de D. Gorp van H. *Literary Genres from a Systematic-Functional Perspective* / D. de Geest, H. van Gorp // *European Journal of English Studies*. – 1999. – Vol. 3 (1). – P. 33 – 50.
487. Gilliland G. *Being a Minor Writer* / G. Gilliland. – Iowa City : University of Iowa Press, 1994. – 287 p.
488. Hansen-Love A. A. «Бытология» между фактами и функциями / A. A. Hansen-Love // *Revue des studes slaves*. – Tome 57. – 1985. – P. 91 – 103.
489. Hart F. E. *Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralism Approach to Genre* / F. E. Hart // *The Work of Fiction: Cognition, Culture, Complexity* / [A. Richardson, E. Spolsky]. – Aldershot : Ashgate Press, 2004. – P. 85 – 107.

- 
490. Hartsock N. Rethinking Modernism: Minority vs Majority Theories / N. Hartsock // *The Nature and Context of Minority Discours* / Edited by R. JanMohamed, D. Lloyd – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 17 – 36.
491. Hayden W. Anomalies of Genre: the Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres / W. Hayden // *New Literary History*. – 2003. – Vol. 34 (3). – P. 597 – 615.
492. Horvath R. Never Asking why Built – Only Asking which Tools: Confessional Poetry and the Construction of the Self / R. Horvath. – Budapest : *Academiai Kiado*, 2005. – 137 p.
493. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox / L. Hutcheon. – Waterloo : Wilfred Laurier University Press, 1980. – 168 p.
494. JanMohamed R. Lloyd D. Introduction: Toward a Theory of Minoruty Discours: What is to Be Done / R. JanMohamed, D. Lloyd // *The Nature and Context of Minority Discours* / Edited by R. JanMohamed, D. Lloyd – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 1 – 16
495. Jolly M. Stanley L. Letter as/not a genre / M. Jolly, L. Stanley // *Life Writing*. – Vol. 1. – 2005. – № 2. – P. 1 – 18.
496. Kronfeld Ch. On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics / Ch. Kronfeld. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 292 p.
497. Lloyd D. Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism / D. Lloyd. – Berkeley : University of California Press, 1987. – 336 p.
498. Lloyd D. Genet's Geneology: European Minorities and the Ends of the Canon / D. Lloyd // *The Nature and Context of Minority Discours* / Edited by R. JanMohamed, D. Lloyd – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 369 – 391.
499. Mazzota G. Frontiers of Thought out of Margins / G. Mazzota // *The European Legacy. Toward New Paradigm*. – 2012. – Vol. 17. Issue 6. – P. 745 – 754.
500. Müller-Zetzelman E. «A Frenzied Oscillation»: Auto-Reflexivity in the Lyric / E. Müller-Zetzelman // *Theory into Poetry: New Approaches to Poetry* / [edited by Eva Müller-Zetzelman and Margarete Rubik] – Amsterdam – New York : Rodopi, 2005 – P. 125 – 147.

501. Perez-Firmat G. Literature and liminality: festive readings in the Hispanic tradition / G. Perez-Firmat. – Durham : Duke University Press, 1986. – 182 p.
502. Ravillon St. An Introduction to Salman Rushdie's Hybrid Aesthetic: the Satanic Verses / St. Ravillon // Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a «Post» – Colonial Word / [G. V. Davis, P. H. Morsden, B. Ledent, M. Delres]. – Amsterdam – New-York : Rodopi, 2005. – P. 363 – 373.
503. Renza A. L. «A White Heron» and the Question of Minor Literature / L. A. Renza. – Milwaukee : University of Wisconsin Press, 1984. – 221 p.
504. Richardson A. Steen F. Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction / A. Richardson, F. Steen // Poetics Today. – 2002. – Vol. 23. (2). – P. 1 – 8.
505. Rosembaum S. Professing Sincerity Modern Lyric Poetry, Commercial Culture and the Crisis in Reading / S. Rosembaum. – Virginia : University of Virginia Press, 2007. – 283 p.
506. Spariosu M. The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality, and the Study of Literature / M. Spariosu. – N.Y. : State University of NY Press, 1997. – 353 p.
507. Spolsky E. Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind / E. Spolsky. – Albany : State University of New-York Press, 1993. – 249 p.
508. Stanley L. The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences / L. Stanley // Auto-Biography. – 2004. – № 12. – P. 201 – 235.
509. Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction / P. Stockwell. – L. ; N.Y. : Routledge, 2002. – 193 p.
510. Sullivan O S. Notes Toward a Minor Art Practice [Electronic Resours] / S. O' Sullivan // Drain : Journal of Contemporary Art and Culture. – October 2000. Issue on «Syncretism» – The Mode of Access : [www.drainmag.com](http://www.drainmag.com)
511. Swales J. Research Genres. Explorations and Applications / J. Swales. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 317 p.
512. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – London and New York : Routledge, 1984 – 176 p.

(Endnotes)

*Наукове видання*

Юферева Е. В.

Динамика периферийных жанров  
в русской поэзии  
второй половины XIX века

МОНОГРАФІЯ

**Художня обкладинка –  
Макет і комп'ютерна верстка –**

Підписано до друку  
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «TimesNewRoman».  
Обл.-вид. арк. . Ум.-друк. арк.  
**Наклад прим. Зам. № .**

Видавничий дім Дмитра Бураго  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
ДК № 2212 від 13.06.2005 р.  
тел.: (044) 227-3828, 227-3848;  
e-mail: [info@burago.com.ua](mailto:info@burago.com.ua), [www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua)  
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41