

Назировский сборник

Исследования и материалы

под ред. С. С. Шаулова

Уфа 2011

УДК
ББК
Н 19

Назиревский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. – Уфа: 2011. – 98 стр.

В сборнике представлены исследования научного и художественного творчества выдающегося отечественного литературоведа Ромэна Гафановича Назирова (1934–2004), публикации его неизданных работ и библиография учёного.

Адресовано специалистам по русской литературе XIX века, мифологии, историкам отечественной науки.

Рецензенты: д. ф. н., проф., зав. кафедрой русской классической литературы МаГУ А. П. Власкин;
д. ф. н., проф., зав. кафедрой литературы Восточно-Сибирской гуманитарной академии
О. Ю. Юрьева

Оглавление

<i>Б. В. Орехов</i> Предисловие.....	4
Исследования	
<i>М. С. Рыбина</i> Интерпретация мифа (мифологические фабулы и герои) в работах Р. Г. Назирова: к постановке проблемы.....	8
<i>С. С. Шаулов</i> «Назирровский» Достоевский.....	17
<i>Б. В. Орехов</i> Очерк малой прозы Р. Г. Назирова.....	25
Публикации	
<i>Р. Г. Назиров</i> Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека. Доклад (<i>предисловие и подготовка к публикации М. С. Рыбиной</i>)	43
<i>Р. Г. Назиров</i> Н. В. Гоголь и английский готический роман (<i>предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова</i>)	56
<i>Р. Г. Назиров</i> История формализма в литературоведении (<i>предисловие С. С. Шаулова, подготовка к публикации С. С. Шаулова и С. А. Саловой</i>) ...	63
<i>Р. Г. Назиров</i> Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика». Лекция 11. Своеобразие жанра (<i>подготовка к публикации С. С. Шаулова</i>)	87
Библиография	
Библиография посмертных публикаций Р. Г. Назирова (<i>сост. Б. В. Орехов</i>)	93

Предисловие

Профессор Ромэн Гафанович Назиров (1934—2004) проработал в Башкирском государственном университете почти сорок лет. Он был принят в штат кафедры русской литературы и фольклора в 1966 году ассистентом, а оставил её профессором и заведующим в 2004.

За это время он опубликовал несколько десятков авторитетных трудов по истории русской литературы XIX века (главным образом посвящённых творчеству Ф. М. Достоевского), а также статьи, об истории мотивов, регулярно выходившие в университетском сборнике «Фольклор народов РСФСР». Всем студентам и коллегам была известна энциклопедическая начитанность Р. Г. Назирова, но всё же считалось, что, главным образом, тематикой его печатных трудов ограничивается его область научных интересов.

Сейчас нам доступен архив учёного, рукописи, созданные им в течение его многолетних литературоведческих занятий, и благодаря этому мы знаем, что создано Р. Г. Назировым гораздо больше, чем напечатано. В силу различных обстоятельств (как психологических, так и социально-исторических), неопубликованными остались целые статьи и даже монографии.

Настоящий сборник является звеном, как мы надеемся, в длинной, тянущейся в будущее, цепи архивных публикаций работ учёного и попыток осмыслить его наследие. По своему жанру для уфимской филологической среды эта книга абсолютно уникальна. Разумеется, до сих пор выходили и фestsрифты¹, и книги избранных статей заслуженных учёных². Но не было такой книги, чтобы в ней оказались представлены только тексты главной персоны и исследования его научного творчества. Да и вообще подобного из филологов удастаивались очень немногие. Разве что Бахтин. Но эта уникальность — заслуга не авторов и составителей книги, она проистекает из уникальности самой центрообразующей фигуры — Р. Г. Назирова.

* * *

Расцвет научного творчества Р. Г. Назирова начинается с 1970-х годов. К этому времени он уже работает в Башкирском государственном университете, но, по всей видимости, находится перед выбором между профессией учёного и призванием писателя. Судя по характеру почерка и качеству бумаги и чернил находящихся в архиве рукописей, а также по свидетельству современников, Р. Г. Назиров оставляет художественные

¹ См., например, сборник, посвящённый памяти Ю. П. Чумаковой «Слово в его истории и функционировании» (Уфа, 2003) или юбилею З. П. Здобновой «Народное слово в науке» (Уфа, 2006).

² См., например, *Гашипов Т. М.* Ваškiriца. Моносорник избранных работ по башкироведению и тюркологии. Уфа, 2004.

опыты к началу 1970-х годов и посвящает себя филологии. Сохранившиеся в архиве повести и романы будущего выдающегося учёного, как теперь понятно, отнимали у него много сил и времени: в течение 1960-х годов Р. Г. Назиров опубликовал всего три научные статьи. Зато к началу 1970-х годов относится целый ряд больших новаторских исследований. Не исключено, что тогда же происходит идеологический переворот, обусловивший трансформацию научного метода, который сам Р. Г. Назиров характеризовал как «структуралистский».

Особенностью подхода к знаниям у Р. Г. Назирова можно считать системность и детальность. Способ разобраться в каком-то предмете, как это видно по рукописям, для учёного был один и тот же: он кропотливо собирал и обрабатывал относящиеся к делу сведения, затем систематизировал их и создавал развёрнутый конспект, иногда доведённый до формы законченного учебного пособия. Такие «учебные пособия» в архиве посвящены истории Польши, Турции, буддизма, югу Франции и т.д. Такие экскурсы «для внутреннего пользования» помогали ему точнее представлять событийный фон литературы, его главного интереса. Широта и детализированность знаний обусловила некоторые блестящие прозрения в сфере установления прототипов некоторых персонажей Достоевского и Гоголя.

Из такого подхода естественным образом проистекает формат энциклопедии. Действительно, Р. Г. Назиров много лет работал над впечатляющим по охвату материала трудом — «Энциклопедией литературоведения и смежных наук», в которую оказались включены все необходимые для филологической работы темы — от определения жанров до повлиявших на литературный процесс философских концепций. Труды такого масштаба создаются обычно целыми научными коллективами. Назиров создал свою энциклопедию собственными силами и, вероятнее всего, для личного пользования.

Уже для печати подготовлена им «краткая версия» энциклопедии — «Словарь литературных героев». Однако при жизни учёного из-за разных издательских неурядиц эта книга так и не вышла, хотя, как это видно по аналогичным разработкам, могла бы иметь коммерческий успех.

В литературоведении объектом его интереса были повествовательные тексты. Основа нарратива — сюжет — рассматривался Р. Г. Назировым в историческом аспекте. Не случайно ещё при жизни учёного вышли из печати его многочисленные работы, посвящённые истории мотивов. Как оказалось, вышли далеко не все статьи и более того, в конечном счёте замысел был гораздо масштабнее и предполагал включение статей в большую монографию, которая должна была называться «Превращения сюжетов» (возможно, что ранний вариант названия был другим — «Преодоление смерти»). План книги менялся и сохранилось несколько черновиков, в которых имеется набросок будущей структуры. К

сожалению, не все пункты плана были осуществлены, но общий характер будущего труда угадывается: в хронологическом порядке возникновения (от античности до Нового времени) во всей полноте взаимосвязей и художественных реализаций Р. Г. Назиров рассматривает ключевые для культуры сюжеты.

Во второй половине 1970-х и в начале 1980-х история фабул стала главной темой Р. Г. Назирова. Он пишет докторскую диссертацию «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул». Работа имела сложную судьбу: она была готова уже к началу 1980-х, но защитить её удалось только к 1995 году, а полный текст до сих пор не опубликован. В черновиках Назиров неоднократно называет этот труд своим главным исследованием.

Наряду с этим значительный интерес представляют уже упомянутые выше исследования Р. Г. Назирова о прототипах литературных героев. С 70-х годов прошлого века известны работы о прототипах романов «Идиот» и «Бесы», но только сейчас стало известно, что Р. Г. Назиров мог добавить к ним и законченные исследования о ростовщике из повести Гоголя «Портрет» и о Раскольникове.

Историческая связь события и сюжета для Назирова была реализована в механизме мифа. Именно мифу посвящена сохранившаяся в рукописи большая монография учёного. Извлечения из неё позже вошли в статью «Генезис и пути развития мифологических сюжетов» (1995), но полный текст книги так и не был опубликован. Исследованию этой проблемы посвящена и одна из статей настоящего сборника.

Большое место в размышлениях Р. Г. Назирова занимали вопросы литературоведческой методологии. Он неоднократно дискутировал на эту тему в переписке с коллегами, составлял, по своему обыкновению, конспективные «учебные пособия», одно из которых посвящено истории русского формализма (впервые публикуется в настоящем издании). Ещё в 1960-х годах Р. Г. Назиров попытался оценить роль фрейдистской методологии в филологической науке, но и этот доклад остался ненапечатанным.

Таковы наиболее крупные работы Р. Г. Назирова, сохранившиеся в его архиве. Там же обнаруживаются их многочисленные «спутники» — существующие в виде кратких или развёрнутых заметок — замыслы, каждый из которых без преувеличения можно считать научным прозрением. Несмотря на то, что часть этих текстов была создана не одно десятилетие назад, их никак нельзя считать устаревшими. Очевидно, что их следует ввести в научный оборот. Следующим же этапом должно стать понимание их места в истории русской литературоведческой науки. Первые подступы к этой непростой задаче содержатся в этой книге в статьях М. С. Рыбиной и С. С. Шаулова. Как уже было сказано, литературное творчество, по крайней мере, на ранних этапах эволюции,

играло для Р. Г. Назирова крайне важную роль. Этой стороне личности учёного посвящена статья Б. В. Орехова.

Таким образом, книга при уже заявленной уникальности имеет вполне традиционную структуру и делится на разделы исследований и материалов, а завершается библиографией посмертных публикаций Р. Г. Назирова, дополняющей уже изданные библиографические перечни научных публикаций и газетных статей учёного¹.

Б. В. Орехов

¹ См.: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2009. № 2. С. 162—170 и Назиров Р. Г. Избранные газетные рецензии. Уфа, 2011. С. 74—78.

Исследования

М. С. Рыбина

Интерпретация мифа (мифологические фабулы и герои) в работах Р. Г. Назирова: к постановке проблемы

Миф и мифотворчество в различных исторических формах оказываются в поле зрения учёного уже на раннем этапе научной деятельности. Однако масштабное обращение к этой тематике происходит, насколько позволяет судить библиография работ, в 80-е и 90-е годы. Об этом свидетельствует ряд специальных исследований: от статей, посвящённых анализу отдельных мотивов и символов, например «Яблоко и гранат в мифах и сказках разных народов» (1981), к обобщающим работам «Генезис и пути развития мифологических сюжетов» (1995), «Средневековое мифотворчество» (1997), «Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход» (1999). По-видимому, итогом должна была стать пока, к сожалению, неизданная монография о мифе (рабочее заглавие «Становление мифов и их историческая жизнь»¹).

Судя по замечаниям, рассыпанным в статьях разных лет, миф интересовал исследователя в двух основных аспектах: 1. как древнейший, уходящий корнями в архаику *фонд культуры* и его реактуализация в сознании следующих поколений (этой проблематике посвящены исследования по фольклору и мифологии, например «Шаманский бубен и запёртое горе (К соотношению типологии и истории сюжета)» или «Возрождение из костей в мифах и сказках»²; 2. собственно процесс заимствования и функционирования мифологических схем в массовом сознании: «Ибо массовое мышление вплоть до нашего времени остаётся мифологическим, и древние архетипы возрождаются в новых и новых обликах»³.

Обратимся сначала к определениям мифа, точнее разных граней мифа, в работах учёного: «Миф — универсальная форма осмысления действительности, составляющая основу искусства и исторически

¹ Архив Р. Г. Назирова (АРГН), оп. 1, д. 47, л. 47-19-136 и л. 47-20-71.

² Назиров Р. Г. Шаманский бубен и запёртое горе (К соотношению типологии и истории сюжета) // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. С. 35—43. Назиров Р. Г. Возрождение из костей в мифах и сказках // О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. С. 65—73.

³ Назиров Р. Г. Генезис и пути развития мифологических сюжетов // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. С. 160.

изменчивая»¹; «Миф есть *объяснительное развёртывание* исходного антропоморфного символа»²; «Любое человеческое творчество начинается с мифологизации желания... Миф переводит желание в план воли, служа *самопрограммированию* человека в его культурной деятельности. Миф нацеливает и организует»³. Иными словами, миф есть форма мышления, объяснительно-повествовательная структура и алгоритм поведения, т.е. осознанная либо бессознательно воспринимаемая мотивация деятельности.

При этом нарративное качество мифа, его способность функционировать в качестве «рассказа» постепенно начинает доминировать: «В мифологическом мышлении неуклонно возрастает власть слова <...> Древнейшая вербальная часть обряда — магическое имя — при передаче обрастала пояснениями, которые дали начало повествованию»⁴.

В историческом бытовании мифологических нарративов исследователь намечает несколько этапов. В наиболее общем виде этот механизм описан в статье «Генезис и пути развития мифологических сюжетов» (своеобразный компендиум неизданной монографии): архаический миф → религиозно-мифологические системы («высокая мифология») → новоевропейская светская мифология с тенденцией к вырождению в вульгаризированный «политический» миф → эпоха «деградированных мифологий»⁵. Аналогичный принцип стадийного рассмотрения мифологических сюжетов с обозначением архаических реликтов прослеживается в статьях «Средневековое мифотворчество», «Архаические образы смерти и фольклор», «Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход».

Анализируя исторические фазы мифотворчества, Р. Г. Назиров подчёркивает, что любой миф сохраняет в себе многослойность культуры: генетическую память вплоть до самых древних архетипов, но «политический» миф тяготеет к упрощению и «телесности», к материальному воплощению, например, в «образе вождя»

¹ Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сб. ст. Уфа, 2005. С. 189. Здесь и далее выделение текста курсивом или жирным шрифтом сделано нами — М. Р.

² АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-19-5.

³ Там же, л. 47-19-16.

⁴ Там же, л. 47-16-17.

⁵ Иллюстрацией основных стадий служит, на наш взгляд, следующий фрагмент статьи: «Мы вполне отдаем себе отчет в том, что применение термина «миф» к духовному творчеству новых народов является спорным и не санкционировано академической наукой. Конечно, новоевропейское мифотворчество качественно отличается от древнего. Но и в древнем мифотворчестве, как было выше показано, существовали огромные качественные различия и эпохальные переходы: «низшая мифология», тотемизм, архаический миф (или мифическая сказка), высокие мифологии, смещения и скрещения мифологических систем, вторичная мифологизация — разве не свидетельствует все это об исторической изменчивости самого характера мифотворчества? В частности, нельзя не отметить все возрастающую роль искусства в мифотворческом процессе и в связи с этим постоянно растущую осознанность его». Назиров Р. Г. Генезис и пути развития мифологических сюжетов. С. 160.

(«Наполеоновский миф»). Однако человечество имеет и «противоядие». По утверждению учёного, «как только общество утилизирует культурный символ, превращая его в стереотип поведения, литература резко реагирует на такое бытовое снижение символа и клеймит опошление искусства в быту» (Диссертация «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул»¹, Заключение).

Спасительной альтернативой выступают творчество художников², культурная традиция, семантическая нагруженность формы, способной имплицитно сохранять «неактуальное» значение. Здесь вновь обнаруживается двойственность процесса. С одной стороны, мифологические нарративы апеллируют к общей памяти и, во многом, обеспечивают функционирование «языков культуры». Они способствуют формированию этно-культурного единства, дают ощущение «сопричастности» коллективу, истории, иначе говоря, позволяют обнаружить «своих». С другой стороны, мифотворчество художников предстаёт как способ противостояния личности «оболваненному коллективу»³.

В процессе создания и закрепления *национальной мифологии* ведущая роль, по определению Р. Г. Назирова, принадлежит искусству и, главным образом, литературе как наиболее повествовательному из искусств: «В каждой национальной литературе, начиная с некоторого порога зрелости, складывается основной фабульный фонд (репертуар). Его специфическое содержание определяется национальным мифом — культурно-значимым присутствием эпически идеализированного прошлого, фольклором и уровнем социально-исторического развития нации» (Диссертация, Заключение).

В исследованиях учёного можно обозначить две стратегии. Первая ориентирована на изучение генезиса мифологических мотивов и героев на обширном этнографическом и фольклорном материале (к примеру, «Нарисованная лодка (К вопросу о происхождении одного фантастического мотива)», «Запрет оглядываться» или «Возрождение из костей»⁴), они выполнены в рамках сравнительно-исторического метода. Другое направление демонстрирует изменения, происходящие с «вечными фабулами» в диахроническом и синхроническом (различные национальные

¹ Далее Диссертация.

² Так, например, исследователь пишет: «С Достоевского началась ремифологизация европейского романа. Но это была не реставрация старых мифов, а новый мифологический синтез». См. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-20-57.

³ Например, в статье «Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского» читаем: «Мифология Достоевского приблизительно верно передает трагедию новой истории — временное торжество нигилизма и тирании; эта мифология служит самозащите культуры от всех “носорогов” нашего времени». Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход. С. 198. См. также Назиров Р. Г. Средневековое мифотворчество. С. 173.

⁴ Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. С. 65—80.

литературы) срезах (например, «Сюжет об оживающей статуе»¹), здесь ведущим методом становится структурно-типологический подход. Два вектора исследовательского интереса пересекаются в докторской диссертации «Традиции Пушкина и Гоголя в русской литературе. Сравнительная история фабул» (1995).

Возникает интуитивное ощущение, что работы профессора Р. Г. Назирова объединяет «магистральный сюжет». Оно основано на переключке ряда фоновых деталей в разновременных и разноплановых (на первый взгляд) статьях. Примером может служить мотив «эпической кражи» (вариант: «героический обман»), связанный с образом Прометея (например, «Сказочные талисманы невидимости», «Архаические образы смерти и фольклор» и «Генезис и пути развития мифологических сюжетов»)². В постренессансной мифологии образ «героического вора» Прометея дополняется культурным героем нового типа, Фаустом³. Последующей трансформацией титанизма («героического мифа») становится мифологизация личности Наполеона, культ которого создают романтики. Имплицитная антитеза Христа и «светского мессии» Наполеона появляется как лейтмотив в статьях «Проблема художественности Ф. М. Достоевского», «Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского», «Средневековое мифотворчество», «Генезис и пути развития мифологических сюжетов», где в семантическом ряду культурных героев гуманизма вновь появляется Прометей⁴. Серия «героев-богоборцев» (Прометей, Сатана, Каин) в расширенном или напротив сокращённом виде представлена и в докторской диссертации Назирова (*Диссертация*, Гл. 1, п. 1, п. 2, п. 5 и т. д.)⁵.

Подводя предварительный итог наблюдениям над стадиальностью мифологических нарративов, отметим, тенденцию к их самоорганизации в циклы: «Многие крупнейшие фабулы в своем историческом развитии образуют циклы, относительно замкнутые и поддающиеся определению во времени. Начало цикла, как правило, есть возникновение фабулы из совмещения прежних традиционных фабул с новой исторической действительностью **(древнейшими фабулами были мифы)**» (*Диссертация*, Заключение, п. 4).

Выделенные Р. Г. Назириным десять доминантных фабул русской классической литературы (ядро фабульного репертуара) имеют параллели с западноевропейским романом, с одной стороны, и восходят к мифологическим архетипам, с другой. Первым приближением к изучению назировской концепции мифа представляется реконструкция

¹ Там же. С. 110—124

² Назиров Р. Г. Сказочные талисманы невидимости. С. 58. Назиров Р. Г. Архаические образы смерти и фольклор. С. 175. Назиров Р. Г. Генезис и пути развития мифологических сюжетов. С. 143, 145—147.

³ См. Назиров Р. Г. Генезис и пути развития мифологических сюжетов. С. 158—160.

⁴ Там же. С. 162—163.

⁵ А также см. Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: сравнительно-исторический подход. С. 189, 191.

архаического «первоэлемента» фабул. Приводим их схематическое изложение с обозначением фабульного «прототипа»:

Пушкинские фабулы:

1. Роман русской усадьбы: ветхозаветный сюжет о «потерянном рае», доминантная ситуация: вторжение Пришельца и разрушение «идиллического мира».
2. Ограбление бедняка: мифологема Города (апокалипсический мотив, организующий «петербургский миф»), доминантная ситуация: бессильный бунт против необоримых обстоятельств.
3. Фабула о колдуне-предателе: доминанта фабулы – ситуация предательства (мифологема Иуды).
4. Любовь среди народной войны: основная фабульная ситуация – «пленник перед лицом врага». Один из вариантов «перехода через смерть» (реликт аграрного культа).
5. Трагедия узурпатора: архетип (борьба сына против отца).

Гоголевские фабулы:

1. Фабула об избавлении девушки: исходная ситуация – карнавал, поединок с «зимой» (злая мачеха), волшебный помощник («чёрт-аутсайдер»), великодушный жених. Финал реализует элегический модус (воспоминание о «золотом веке»).
2. Фабула о мудрости безумца: апология безумия («священное безумие», «непризнанный гений», «осмеянный пророк»). Скрытая парафраза евангельского мифа: основная фабульная ситуация — поединок с Мировым злом.
3. Фабула о продавшемся таланте: доминантная ситуация – искушение (мотив «договора с дьяволом»).
4. Фабула о возрождении грешника: доминантная ситуация — нисхождение в мир мёртвых (варианты: тюрьма, каторга) восходит к архетипу «смерти и воскресения» («аграрный миф»).
5. Фабула о безволии мечтателя: искусственное «возвращение» к идиллии («сон» как метафора смерти), участие дьявола в организации «печальной идиллии вечного покоя». Доминирование героини (подлинной или ложной спасительницы) позволяет говорить о наличии женского архетипа (жена-мать).

Любопытно отметить явную симметрию в расположении фабул (5 + 5), композиционную стройность и внутреннюю взаимообусловленность нарративных элементов. Исходная ситуация пушкинской фабулы №1 контрастно соотносится с №2 («потерянный рай» и «апокалипсис городской цивилизации»). Мотив безумия, обнаруживающего страшную истину мира (Города-призрака), объединяет фабулы об ограблении бедняка и о мудрости безумца. Диалогические отношения связывают актантов и ситуации под №3: мифологема Иуды, демоническая одержимость и т.д. Заметим, что в фабулах о колдуне-предателе и о

продавшемся таланте на первый план выступает интертекст западноевропейской литературы, восходящий к «готическому роману»: герои воспринимаются «чужими», «иноземными» в рамках самой традиции. Варианты прохождения через смерть к последующему «воскресению» обнаруживаются в фабулах №4 «любовь среди народной войны» и «о возрождении грешника».

Остановимся подробнее на пушкинской фабуле №1, которая инициирует последующее развитие фабулистики классической русской литературы. Кроме того, она в наибольшей мере насыщена архаическими элементами. Исходя из характеристики «идиллического хронотопа» М. М. Бахтина, Р. Г. Назиров выделяет доминантное событие: «Усадьба характеризуется замкнутостью и естественной (аграрно-климатической) цикличностью времени <...> Для начала его движения необходимо, чтобы в закрытом локусе произошло чуждое циклу событие — нарушение повторяемости. Без такого нарушения сохраняется особое пространство — время аркадской идиллии, генетически связанной с мифами о золотом веке и о блаженных островах, с идеализированным абсолютным прошлым и с идеальной изоляцией» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 1).

Попутно отметим, что традиционные элементы лучше всего сохраняет романский топос: «Место главных событий — сад в усадьбе Лариных. Это сердце романного пространства, окружённое скрытыми ассоциациями: “змий”, “искуситель”, “таинственное древо”, “запретный плод”, “рай”, “прародительница Ева” и т.д. Но, разумеется, этот сад намного “цивилизованнее” своего библейского архетипа» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 1).

Переход от «идиллии» мифа к «сказке» осуществляется в первой гоголевской фабуле «об избавлении девушки». Здесь происходит ироничное и одновременно ностальгическое возвращение в идиллический мир в плане воспоминания. Исследователь выделяет в «Сорочинской ярмарке» главных персонажей сказки: мачеху, падчерицу, слабого отца, жениха и помощника (цыган) при этом сказочная ситуация с вторжением демонических персонажей оказывается мистификацией, театрализованным представлением (*Диссертация*, Гл. 2, п. 1). Последующая традиция усиливает элегическое звучание финала и подчёркивает условный характер этой стилизации. Так, литературовед пишет, что «гриновская актуализация старой фабулы по сути своей далеко уходит от “Сорочинской ярмарки”; но использование традиционных структур в большой степени способствовало успеху “Алых парусов”, этой неоромантической сказки с большим социокультурным “подтекстом”» (*Диссертация*, Гл. 2, п. 1).

Искусственное восстановление утраченной идиллии (в мире мечты, сна и, наконец, в потустороннем «покое») реализуется в последней из выделенных Р. Г. Назировым фабул (гоголевская фабула №5 «о безволии мечтателя»). Уже на уровне генезиса, по замечанию исследователя, эта

сюжетная схема связана с онегинской фабулой через её пародийный вариант «Старосветских помещиков» Гоголя, а также через канонизированную традицией топику «райского уголка»: «Гоголевская шутивая идиллия породила и картину Обломовки, и идиллию другой, “петербургской Обломовки” — жизни Ильи Ильича с Агафьей Матвеевной. Обломовку автор назвал “райским уголком зелени”, сжато обобщив традиционную топику усадьбы (рай, сад, “уголок”) <...> Судьба Ильи Ильича закольцована идиллией, восходящей к “Старосветским помещикам”». (*Диссертация*, Гл. 2, п. 5).

Обращает на себя внимание тот факт, что в хронологически поздних образцах этой традиции вновь появляются inferнальные персонажи или сам дьявол («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, оживающие фигуры в «Защите Лукина» В. Набокова, демонические персонажи в «Альтисте Данилове» В. Орлова).

Таким образом, большой «мифологический» цикл (разрушение «идиллической замкнутости» и последующие поиски утраченной гармонии, попытки её восстановления) охватывает все 10 фабул и актуализируется в первой пушкинской, первой и последней гоголевской, образуя узловые звенья цикла.

Как нам представляется, «узловые» фабулы соединяют образ идеализированного прошлого (основу любой национальной мифологии) с мифом о русской исключительности, с отголоском мифа о святой Руси (затонувшем «Китяж-граде»)¹. В классической литературе XIX века сердцем этого патриархального мира, средоточием национальных ценностей, предстаёт дворянская усадьба, которая мыслится не только исторический вариант мифологического архетипа, но и новый миф, окончательное оформление которого происходит в русском романе и, во многом, благодаря ему. В качестве иллюстрации можно привести героев М. А. Булгакова, остро переживающих утрату/разрушение Дома, при этом круг «домашних» ассоциаций неизбежно входят персонажи «Капитанской дочки» и «Войны и мира» («Белая гвардия»).

Выделение мифологического архетипа позволяет, как мы полагаем, обнаружить жёсткую структурную заданность фабул, образующих пары. Так, «пушкинская» и «гоголевская» фабулы №2 («об ограблении бедняка» и «о мудрости безумца») имеют сходный набор нарративных элементов: трагическое одиночество героя в поединке, мотив прозрения в безумии, демонический образ противника², тоpos Петербурга (мифологема Города).

¹ Р. Г. Назиров подробно рассматривает этот миф в гл. XX монографии «Становление мифов и их историческая судьба» (см. АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-20-52—47-20-61).

² В этой связи представляется важным отметить трансформацию культурного героя, «победителя стихии», в демонического кумира, её повелителя: «Несомненно, противоречие между вступлением к поэме и картиной наводнения. Если во вступлении гигант-преобразователь был сходен с классической фигурой “победителя стихии” (великого культурного героя), то в картине наводнения перед нами — “кумир на бронзовом коне”. Он не борется с судьбой, он “мощный властелин судьбы”...» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 2).

На наш взгляд, они представляют два исходных варианта «*поединка с Мировом злом*».

В тексте диссертации содержится указание на произведение, сыгравшее определяющую роль в оформлении обеих фабул: «Ещё ближе к фабуле о мудрости безумца Пушкин подходит в “Медном всаднике”, где ярость Евгения находит в качестве объекта статую основателя города и империи, но фактически бунт “безумца бедного” направлен против высших исторических и природных законов» (*Диссертация*, Гл. 2, п. 2). Однако, указывая на финалы «Медного всадника» и «Записок сумасшедшего», литературовед подчёркивает, что речь идёт о *разных* фабулах.

Отношениями дополнительности связаны фабулы под №3: «о колдуне-предателе» и «о продавшемся таланте». Здесь вместо поединка мы имеем два основных варианта *соглашения с силами зла*. Симптоматично, что их объединяет мотив «договора с дьяволом» и демонические черты в облике персонажей. Исследователь указывает, что «традиционная фабула сохраняет, несмотря на все изменения, определенную константную топику. Во всех четырех произведениях <“Полтава” А. С. Пушкина, “Страшная месть” Н. В. Гоголя, “Хозяйка” Ф. М. Достоевского, “При дороге” И. А. Бунина — М. Р.> выступает тема сверхъестественной, демонической власти злодея над прекрасной юной девушкой, жертвой колдовства, гипноза или своеобразного внушения» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 3).

Центральное место в анализе занимает ситуация предательства: «Вечный тип предателя в христианской традиции — Иуда Искариот. В III-ей песни поэмы постепенно возрастает градация авторских определений: “изменник русского царя”, “враг России”, “И у д а ”» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 3). Однако заметим от себя, что герой-«чернокнижник» (эксплицитно в «Страшной мести» Н. Гоголя, «Песни торжествующей любви» И. С. Тургенева и др.) отсылает к «фаустианской» традиции. Мифологема Фауста через ситуацию «договора с дьяволом» входит в фабульную схему №3 («о продавшемся таланте»). Она закономерно возникает в последующем изложении темы.

Взаимную соотнесённость мифологем Фауста и Иуды, точнее прочтение фаустовского сюжета через мифологему Иуды Р. Г. Назиров обнаруживает в мифотворчестве Достоевского: «В исповеди Ставрогина, где видение “золотого века” зачеркивается видением оскорбленной девочки, раскрывается метафизическая сущность его судьбы — предательство собственного идеала. Ставрогин — скорее, Иуда, чем Фауст...» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 3). В монографии о мифе эта мысль высказана ещё определённое: «Вот ещё одно немислимое сочетание — Фауста с Иудой. Самим этим сочетанием Достоевский выразил неприятие

фаустианского мифа в его классическом варианте, созданном великим Гёте»¹.

Фабулы «любовь среди войны» и «о возрождении грешника» (соответственно 4-я «пушкинская» и 4-я «гоголевская») могут быть сопоставлены по ряду признаков. Прежде всего, их сближает оптимизм. Доминантной ситуацией здесь становится переход через смерть: «Основная фабульная ситуация “Войны и мира” — это “пленник перед врагом”, т.е. герой перед лицом смерти и его помилование врагом. В “Капитанской дочке” это было помилование Гринева народным вождем, узнавшим случайного попутчика; в эпопее Толстого — помилование другого Петруши, т.е. Пьера Безухова, страшным маршалом Даву» (*Диссертация*, Гл. 1, п. 4). В фабуле «о возрождении грешника», генетически связанной с житийной литературой и «Комедией» Данте, пространством смерти, искупительного страдания и воскресения становится тюрьма (каторга).

Контрастную пару составляют «трагедия узурпатора» (5-я «пушкинская») и фабула «о безволии мечтателя» (5-я «гоголевская»). Основанием для неё может служить, как нам кажется, оппозиция актантов: активный герой трагедии ↔ пассивный созерцатель идиллии. Антитезу образуют и доминантные ситуации заключительных фабул: философски обоснованное убийство и последующая катастрофа («трагедия узурпатора») и спасение героя идеальной героиней («о безволии мечтателя»). Дополнительную контрастность создаёт отношение актантов к фатальным обстоятельствам: поединок с судьбой (вариант: «роковая игра»²) и покорность судьбе.

Краткий обзор мифологических героев и ситуаций, представленных в фабульном репертуаре русской классики, подводит к следующим наблюдениям. Во-первых, архаический пласт культуры (архетипические герои и ситуации, реликты древних культов) активно присутствуют в сознании исследователя даже в тот момент, когда он решительно ограничивает себя определённым историческим периодом и рамками одной национальной литературы. Во-вторых, мифологемы маркируют генетическую связь русской классики с фабульным репертуаром европейского романа и, шире, с общим для них мифопоэтическим фондом. Но выделение мифологического протосюжета позволяет обнаружить происходящие на фабульном уровне трансформации: активное переформулирование ядерных компонентов.

¹ АРГН, оп. 1, д. 47, л. 47-20-61.

² «К “Пиковой даме” восходит и “Игрок” Достоевского, но это уже не трагедия узурпатора, а фабула о роковой игре <...> отметим лишь, что, начиная с “Игрока”, фабула о роковой игре развивается в русской литературе как снижающая метафора трагедии узурпатора». Назиров Р. Г. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. С. 384.

Подход Р. Г. Назирова к мифу как социально и исторически обусловленному явлению открывает ещё одну сферу исследовательского интереса учёного: выделение в качестве центральной фигуры художника-мифотворца в процессе оформления национальной мифологии (художник как носитель национальных мифов, как их творец и как их герой).

С . С . Шаулов

«Назирровский» Достоевский¹

Ромэн Гафанович Назиров приобрел известность в отечественном и зарубежном литературоведении именно как исследователь Ф. М. Достоевского. Достоевским начинается и заканчивается его научная жизнь: ему посвящена и первая опубликованная работа ученого («Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива)», 1964 г.²), и последняя статья, подготовленная им самим к печати («Направленность трансформации в романе «Игрок», 2004³). Примечательно, что тема последней работы «рифмуется» с самой ранней неопубликованной монографией Назирова — «К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского “Игрок”». Это, конечно, совпадение. Вряд ли можно говорить о неослабевающем интересе Назирова именно к «Игроку». Но совпадение — знаковое, указывающее на то, что специфику осмысления Достоевского Р. Г. Назировым нужно рассматривать диахронически, в постепенном развертывании литературоведческой концепции, не упуская при этом внутреннего единства и целостной логики этой мысли.

Для начала: что нам дается как исходный материал? До сих пор считалось, что достоевсковедческое наследие Назирова опубликовано относительно полно. Еще в советское время издана монография «Творческие принципы Достоевского» (1982), очень быстро ставшая библиографической редкостью⁴, но хорошо доступная сейчас в электронном виде, в Интернете. После нее вышел целый ряд обобщающих,

¹ Статья написана в рамках проекта МК-2325.2011.6 «Поэтика литературоведения: к проблеме оснований литературоведческого знания», поддержанного Советом по грантам Президента Российской Федерации для поддержки молодых ученых и ведущих научных школ.

² Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) // Ученые записки Башкирского государственного университета. Серия филологических наук. Вып. XVIII. О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве. Уфа, 1964. № 7 (11). С. 169—183.

³ Направленность трансформации в романе «Игрок» // Dostoevsky studies. 2004. № 8. P. 130—139.

⁴ Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982.

в полном смысле слова программных статей¹. Кроме того, относительно доступна (в фондах РГБ и библиотеки МГУ) его кандидатская диссертация «Социальная и эстетическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859—1866 годов». Значительное место занимает Достоевский в автореферате докторской диссертации Р. Г. Назирова «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул»². Однако диссертация защищалась в форме научного доклада, а поэтому полный ее текст пока совершенно недоступен литературоведческому сообществу.

Кроме частично обнародованных исследований по Достоевскому в архиве ученого сохранились и совершенно неизвестные его работы. Назовем некоторые из них: «К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» (1962 г.), «Творчество Достоевского: проблематика и поэтика» (полный текст лекционного курса), большая монография по «Бесам», замысел которой не осуществился, но привел к появлению серии серьезнейших статей об этом романе (не все из них опубликованы). Кроме того, существует еще целый ряд сравнительно небольших работ, которые, даже не будучи законченными, тем не менее, заслуживают самого пристального внимания.

Таким образом, достоевсковедческое наследие Р. Г. Назирова до сих пор введено в научный оборот едва ли наполовину. Тем не менее системность назировской интерпретации и своеобразие его концепции истории литературы и культуры в целом очевидны. Однако от интуитивной очевидности до аналитического умозрения — большой путь, и пройти его совершенно необходимо по целому ряду причин, о которых мы скажем ближе к концу предлагаемой статьи. Разумеется, если подходить к делу ответственно, то предлагаемая работа не может рассматриваться иначе, чем предварительный очерк проблемы и, одновременно, проспект будущей публикаторской и исследовательской деятельности.

¹ Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 143—153; *Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski)* // *Cahier de L'Herne Dostoïevski*. Paris, 1973. P. 279—287; Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1 (5). Ижевск, 1974. С. 159—176; О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974. С. 202—219; Петербургская легенда и литературная традиция // Ученые записки Башкирского университета. Вып. 80. Традиции и новаторство. Уфа, 1975. С. 122—135; О выражении авторской позиции в романах Достоевского // Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976. С. 102—116; Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976. С. 88—95; Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 216—238; Петр Верховенский как эстет // *Вопр. литературы*. 1979. № 10. С. 231—249; Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 24—41; Проблема художественности Ф. М. Достоевского // Творчество Достоевского: искусство синтеза / под ред. Г. К. Щенникова, Р. Г. Назирова. Екатеринбург, 1991. С. 125—156 и др.

² Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул / автореф. дисс. ... докт. филол. н. Екатеринбург, 1995

Первая известная нам литературоведческая работа Р. Г. Назирова «К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского “Игрок”» осталась неопубликованной (может быть, и не предназначалась для публикации). Возможно, она написана в рамках аспирантуры как определенное учебное задание. Тем не менее, впечатление ученической, школярской эта небольшая (около 4 п. л.) монография не производит. При всех своих методологических отличиях от более поздних трудов Назирова монография об «Игроке» уже являет нам многие характерные, «сквозные» свойства его научного творчества.

В первую очередь это — сама тема монографии. С нее, очевидно, начинается длинная череда назировских исследований проблемы прототипов самых разных персонажей Достоевского. Неизменным в дальнейшем будет и широкий исторический контекст подобных штудий. Вообще назировская мысль всегда отличалась широтой реального исторического контекста. Как видно уже по первой его книге это — постоянное свойство его научной мысли.

Основная ценность этой монографии, наверное, все-таки не в анализе романа, хотя он интересен и на момент создания труда вполне оригинален, даже несмотря на то, что Р. Г. Назирову в то время явно недоступен ряд серьезных научных источников. Наибольший интерес эта монография представляет с двух точек зрения: с одной стороны, в аспекте индивидуального становления исследовательского метода Назирова, а с другой, как проявление общих для советского литературоведения методологических тенденций.

Видно, что Назиров здесь находится еще в поисках своего подхода к литературе. Собственно, эта книга очень легко укладывается в традицию советского литературоведения (никакой иной гуманитарной традиции Назиров в ссылках к этой работе и не указывает). Главное, что отличает эту монографию от последующих трудов ученого — приоритет реальности перед текстом, тот самый социологизм, от которого он впоследствии уходил в «чистую» историю культуры. При этом основной вектор его споров с предшественниками — пересмотр их выводов через расширение контекста. Сам метод еще не отвергается, но подразумевается более ответственное его проведение.

В дальнейшем приоритеты сменяются. Уже в статье «Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива)» (1964) социально-политическая реальность участвует в литературном процессе только как элемент индивидуально-авторского мировоззрения: «Бодлер и Достоевский не были знакомы с произведениями друг друга, но тем не менее их творчество сравнимо. Их сближает ненависть к буржуазной морали и “здравому смыслу”»¹. «Буржуазная мораль» появляется в статье

¹ Цит. по: Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. С. 7.

только как факт сознания, общий для двух литераторов. Далее Назиров уходит в сопоставительный анализ: «Нас интересует одна точка соприкосновения, в которой мы сравниваем Диккенса, Бодлера и Достоевского: это их подход к трагическому решению темы любви»¹. Главное на сей раз содержится уже не в реальности и ее проблемах, а в самом тексте

Могут быть приведены и другие примеры, свидетельствующие о том, что чисто социологический подход перестал удовлетворять научным интересам Назирова почти в самом начале их развития. Проблема функции и роли писателя в обществе, как и проблема влияния общественного развития на текст, из сферы этих интересов не ушли, но приобрели новое измерение.

Во-первых, появляется формулировка «этическая проблематика». Этой проблематике посвящена и кандидатская диссертация Назирова «Социальная и эстетическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859—1866 годов». Контаминация социального и эстетического у Назирова неизбежно приводит к этической постановке проблемы — лучше всего это видно по статьям, посвященным «Бесам» — «К вопросу о прототипе Ставрогина», «Петр Верховенский как эстет». По всей видимости, основная неосуществленная монография о «Бесах» планировалась именно как толкование социально-этического (с упором именно на вторую часть определения) смысла романа с выходом на его современное и вневременное нравственное значение.

В архиве ученого сохранился черновик письма Б. О. Корману (между ними завязалась полемика по поводу работы о прототипах Ставрогина), содержащий в том числе и весьма ценную формулировку целостного прочтения Назировым «Бесов»: «Суть в том, что “Бесы” вообще не являются политическим романом, как этого явно хотелось самому Достоевскому. По моему убеждению, это сага о предательстве. Ставрогин — это предатель собственного идеала, предатель гуманизма. На пути экспериментирования жизнью он дошел до того, что сделал невозможной свою собственную жизнь. Достоевский изобличает рационалистический экспериментальный метод познания, позволяющий опыты на людях (в гитлеровских лагерях смерти работали “первоклассные экспериментаторы”). Отталкиваясь от злобы дня (дело Нечаева, бакунизм, терроризм), Достоевский взлетает в сферу идеологического искусства, выводы которого возвращаются к истории, политике, XX веку, хотя сами по себе политикой не являются». Достоевский привлекал постоянное внимание Назирова своей непреходящей *этической* актуальностью.

Другое измерение такой трансформации устоявшихся методов советского литературоведения — проблема читателя. Довольно быстро в работах Назирова появляется идея об ответственности читателя, четче

¹ Там же.

всего сформулированная в «Творческих принципах», но присутствующая и во многих других его текстах: «Некоторые люди, обладающие слишком упитанной и тяжелой на подъем совестью, склонные забывать о собственных ошибках и не желающие жертвовать своим моральным комфортом ради попавших в беду соседей, прохожих на улице, соотечественников или, наконец, ради героев Достоевского, не принимают болевого эффекта и вообще творчества этого великого писателя. Они считают Достоевского “больным”, а себя “здоровыми”; они взирают на него с чувством превосходства. Приоритет “здоровья” перед совестью — это мещанская позиция»¹.

С этим ракурсом мысли связано обращение Назирова к проблемам художественного восприятия. Стоит обратить внимание на то, что речь здесь, как правило, идет о сильных эмоциональных «ответах» читателя на текст («болевого эффект», «обман читательских ожиданий» и пр.), выходящих за пределы собственно эстетического в область этики.

Р. Г. Назиров, по нашему мнению, в первые годы своей научной жизни по-своему решил одну из ключевых проблем советского литературоведения — необходимость расширения или реформирования социологического подхода. Ведь не случайно, именно в это время был «припомнен» и реактуализирован Бахтин, обрели вторую жизнь формалисты и начинается формирование тартусско-московской семиотической школы. Назиров соприкасался со всеми этими векторами развития отечественного литературоведения. Публикуемый в этом же сборнике очерк истории формализма так же, как и полемика с бахтинской концепцией в некоторых статьях² и во вводной части кандидатской диссертации, показывают широту методологической рефлексии, из которой вырастали собственные творческие принципы Назирова. В архиве ученого сохранились также конспекты лекций Ю. М. Лотмана, пометки на полях которых свидетельствуют о глубоком осмыслении структурализма.

Но итоговый методологический синтез оказался вполне самобытен. Можно сказать, что в каком-то смысле Назиров все же сохранил связь с исходной точкой своего научного пути. Социологизм перерос у него в осмысление диалогических отношений текста и реальности, которые в свою очередь не могли не перевести интерпретацию в плоскость «практического разума».

Совершенно ясно, что подобная радикальная реформа социологического подхода к литературе должна быть соотнесена с традицией М. М. Бахтина. Действительно, по многим важнейшим параметрам назировское прочтение Достоевского (и не только его)

¹ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. С. 115.

² Отчетливее всего в след. публикации: Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 24—41. Однако в большинстве работ Назирова, посвященных проблема автора и читателя в творчестве Достоевского, так или иначе возникает полемика с Бахтиным.

сближается не только с «Проблемами поэтики...», но и с целым рядом других бахтинских ключевых идей и текстов («К философии поступка», например). Вместе с тем, нужно подчеркнуть, что путь методологических изменений научной позиции был начат Р. Г. Назировым до знакомства с книгами Бахтина. Закономерно и показательно, что этот путь для уфимского ученого также стал возможен именно в пространстве Достоевского

Так, становится понятна двойственная «политика» Назирова по отношению к автору «Проблем поэтики...» Собственно литературоведческая концепция Бахтина Р. Г. Назировым принималась с большими оговорками, он ограничивает сферу функционирования «диалогизма» и склонен все-таки видеть целостность (или стремление к целостности) в творческом сознании Достоевского.

Однако первый обобщающий труд ученого о Достоевском, как ясно видно даже по его названию, осуществлялся в диалоге с Бахтиным. Это неопубликованный курс лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика», подготовленный Назировым еще 1970-х годах. Многие из материалов этой книги позднее, в более развитом и углубленном виде, вошло в «Творческие принципы Достоевского», однако многое осталось неопубликованным. Лекционный курс «Творчество Достоевского» (при том, что кое-что из его положений Назиров впоследствии пересмотрел и переделал) в некоторых аспектах предстает более целостным и масштабным трудом, чем ставшая классической монография.

Полноценно анализировать этот труд было бы с нашей стороны некорректно до его окончательной публикации. Поэтому скажем только несколько слов о публикуемой в настоящем издании лекции «Своеобразие жанра». Она интересна не только тем, что Назиров там дает свое жанровое определение романа Достоевского — «роман-житие». Сейчас эта формулировка, конечно, воспринимается не так остро, как могла бы быть прочитана сорок лет назад. С другой стороны, «житие» в тексте Назирова — термин, явно «нагруженный» дополнительными к общепринятому в науке смыслу уточнениями. Некоторые из них представляются актуальными и сейчас (к примеру, понятие «идеологического сотворчества читателя» или утверждение уникальности жанра Достоевского).

Немалый интерес представляют собой отсылки к последующей литературе. В лекционном курсе Назиров уделяет проблеме последующего развития традиции Достоевского гораздо большее внимание, чем в «Творческих принципах», где этот вопрос, по сути, только намечается. Так, в лекциях есть примечательные пассажи о Кьеркегоре, Ницше (первый упоминается в «Творческих принципах» два или три раза, второй — ни разу), Кафке в их творческих связях с русским писателем. Общий смысл назировских экскурсов в «постдостоевскую» литературу, тем не менее, негативен: Назиров убежден, что литературной традиции

Достоевского XX век в полной мере не дал, подражая только отдельным аспектам его художественного мира; Достоевский оказывается «шире» XX века.

Вместе с тем, обе книги Назирова объединены точкой зрения на творчество Достоевского как фокус, в котором совмещается прошлое и будущее — не только литературы, но и культуры в целом (см. выше рассуждение об этической актуальности Достоевского в восприятии Назирова). Дело не только в «литературности» или «интертекстуальности», хотя Назиров любил определение Достоевского А. Л. Бемом как «гениального читателя». Достоевский предстает у него как обобщение предшествующего опыта культуры, а его изучение — как возможность деятельного, ответственного, этически значительного *вхождения* в этот опыт. Движение от «Творчества Достоевского» к «Сравнительной истории фабул» отражает не только личный научный опыт Назирова, но и одну из тенденций развития отечественной культуры в целом.

На наш взгляд, в последние двадцать лет научной жизни Р. Г. Назирова определяющей была именно эта мысль. Расширение его научных интересов в докторской диссертации, обращение к фольклорно-мифологическим штудиям в этом смысле выглядят совершенно естественно. В обоих случаях Достоевский — если не центральный, то во всяком случае один из ключевых «персонажей». С одной стороны, в истории русской фабулистики он показан как едва ли не главный объединитель двух, центральных по мнению Назирова, традиций — пушкинской и гоголевской. С другой, его мифотворчество¹ ученый прочитывает, по сути, как передачу «трагедии новой истории», придавая ему тем самым очень широкий философско-исторический размах.

При этом оба вектора научной мысли «позднего» Назирова тесно связаны между собой. Так, явные «сюжетные» переклички между докторской диссертацией и статьей «Специфика художественного мифотворчества Достоевского. Сравнительно-исторический подход» заставляют предположить, что понятие «фабула» у Назирова имеет не столько формальное, сколько культурологическое или даже философско-историческое наполнение, по сути, сближающееся с «мифом». Достоевский — творец (или со-творец) и «аккумулятор» национального и — шире — европейского исторического мифа как «формы осмысления действительности» — таков, на наш взгляд, финальный результат мысли Назирова об авторе «Братьев Карамазовых». Сюжет этого мифа — трагедия «временного торжества нигилизма и тирании»². Дальше мысль Назирова могла быть развита в сторону широких историко-культурных

¹ См.: Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского // Назиров Р. Г. Русская классическая литература... С. 198.

² Там же.

обобщений и в сторону религиозно-ориентированных реинтерпретаций творчества Достоевского, актуальных в последние десятилетия.

Именно здесь, как нам кажется, нужно сказать, наконец, об актуальности назировского прочтения Достоевского для современного литературоведения. Став одним из «классиков» отечественной науки о Достоевском, он, тем не менее, совершенно очевидно «выбивается» из ее нынешнего дискурса. Выбивается, прежде всего, стилистически: говоря о серьезных научных проблемах, он умеет оставаться легким, остроумным, любящим яркое слово литератором. Дело, как нам кажется, не только в его личных эстетических предпочтениях (вообще говоря, он требовал от своих учеников внимания к форме выражения мысли), но и в особенностях самой интерпретации. Невозможно говорить о Достоевском как о *реально* актуальном для современности писателе, пользуясь дистиллированным литературоведческим языком. В задачи Назирова входил не только научный поиск, но и общественная актуализация наследия Достоевского. Способность органично сочетать научный и публицистический взгляд на Достоевского и успешно добиваться обеих целей, на наш взгляд, может послужить образцом для многих современных исследователей и литераторов, пишущих на «достоевские» темы.

Более важным нам представляется то, что Р. Г. Назиров ни в одной своей литературоведческой работе не отказался от мысли о связи литературы и действительности. Перенос приоритета с «социальной обстановки» на «художественность» писателя не означал полного забвения первого элемента; в размышлениях о «горнем» никогда не снималась «тоска по текущему». Говоря о «мифотворчестве» Достоевского, он не оставлял вниманием его острые социальные и даже политические смыслы. С этой точки зрения наследие Назирова может пригодиться современной науке, в которой наметился перекокс именно в сторону религиозно-философских и мифопоэтических интерпретаций; его подходом и его результатами вполне можно воспользоваться как необходимой прививкой здорового социологизма. Равновесие методологических подходов и интерпретационных схем (для кого-то нужное, а кем-то отрицаемое — противоречия неизбежны; этот конфликт, на наш взгляд, наиболее остро стоит именно в науке о Достоевском) в одном из своих вариантов было осуществлено в трудах Р. Г. Назирова.

Б. В. Орехов

Очерк малой прозы Р. Г. Назирова

Объём рукописей, содержащих художественные опыты, и характер тщательной работы над ними, не оставляют сомнения в том, что писательские амбиции составляли большую часть внутреннего мира Р. Г. Назирова. Над прозой литературовед трудился с тем тщанием, которое позже стало известно нам по отточенности его научных текстов. Более того, маргиналии свидетельствуют, что отношения автора с самим собой и создаваемыми им произведениями были крайне эмоционально насыщенными и драматичными. Вот оценка, данная Р. Г. Назириным своему тексту (вероятнее всего, рассказу «Блестящий студент») по прошествии времени: «Образы — примитивы. Грубое упрощение.

Следствия несоразмерно велики в сравнении с породившими их причинами. Неоправданные повороты, вывихи, скачки. Это результат мальчишеской склонности к мелодраме, бутафорским громам и нарочитым контрастам (вообще контрасты — основа искусства, но нужны контрасты по существу, а не внешние контрасты). Как говорит Мамонт-Дальский в романе А. Толстого, «Щенки НЕ МОГУТ без эффектов».

Гуманистическая идея. Стройная композиция. Главное нарастание сюжета, без дешёвых эффектов¹. О напряжённом внутреннем диалогизме свидетельствует не только эмоциональность и бескомпромиссность таких маргиналий, но и их своеобразный жанр, сочетающий дидактизм напутствий с аутотренигом: «По-настоящему как надо писать? Со свободной душой, не ставя себе задач. Единственная допустимая задача — оригинальное, яркое, незатёртое слово. Писать занимательно, увлекательно, живо, весело...

Писание — труд, но весёлый. Играть надо.

<...> Язык — это всё. В первой <повести> хороший язык, и он всё делает Сам.

Язык всё делает сам. Но язык — это уже интонация (ведь она определяет и фразу, и лексику). А интонация — это функция настроения, это уже авторское отношение к теме. Значит, язык работает только на твёрдом авторском отношении к теме. Определи, что думаешь об этом? И тогда всё. Ищи парадоксальных эпитетов и языковых контрастов. Сокращай. Положи новеллу под пресс и выжми всю воду. Будет шик!

Тема — начало начал. Но плохо человеку без языка. Нужны языковые упражнения, переводы, раскопки редкого слова.

Ну, допустим склепал вещь. Мысль её неясна, настроение смутное. У меня это часто бывает. Так вот: после четвёртой переработки начинай

¹ Архив Р. Г. Назирова (АРГН), оп. 1., д. 97, л. 1-25. Опубликованные материалы цитируются по печатным вариантам.

думать о неожиданной новой концовке! Поэтика финала — это великая тайна искусства. Начинать всегда легче»¹. Отдельного упоминания заслуживают часто встречающихся в этих диалогах с самим собой иноязычные вкрапления, заметно реже (если не в формате цитаты) появляющиеся в конспектах и научных заметках: «Не нужно велосипеда (слишком настойчиво наталкивается Андрей на elle²). Ровнее вести действие. Вести la fille, qui³ с деланным равнодушием отводит глаза, нарочито замедленно опускает ангельские крылышки, когда на анемичных плечах остановился son regard⁴».

Архив содержит по 2—3 (иногда более) черновых вариантов одного и того же текста, зачастую существенно отличающихся один от другого. Очевидно, что их создание и работа над ними отнимали много сил и времени. Большинство известных и хотя бы приблизительно датированных текстов относятся к 1950—1960-м годам. Одновременно с этим в 1960-е годы Р. Г. Назиров напечатал всего три научные статьи⁵. Такую малую научную продуктивность⁶ сам Р. Г. Назиров объяснял организационной работой на факультете: «Научная работа за годы работы в БГУ велась мной по ряду причин крайне нерегулярно и “с переменным успехом”. По окончании аспирантуры я опубликовал только одну статью: “Об отношении Достоевского к социализму” в кафедральном сборнике “Народ и революция в литературе и устном народном творчестве”, 1966 год. <...> Журнал “Литература в школе” заказал мне статью о романе “преступление и наказание”. Я выслал статью, но через два-три месяца её вернули с извинениями, как слишком специальную и спорную. На моём оригинале есть надпись “в набор” и редакционные сокращения; очевидно, статью сперва приняли к печати, но во-время спохватились <...>. Какое-то время, работая в деканате, я был освобождён от общественных поручений кроме поста зам. начальника дружины, который был чисто номинальным. После моего ухода с административной работы я возглавил на общественных началах редколлегию вновь созданной газеты “Знамя Октября” и наладил её выпуск, после чего меня избрали в партком БГУ. Затем я был повторно избран в партком БГУ и работаю в нём по сей день» («Отчёт ст. преп. кафедры русской литературы БГУ им. 40-летия Октября Назирова Р. Г. о научной, педагогической и общественной работе»; дата отсутствует, в тексте читается: «В текущем, 1969—1970 учебном году...»). Однако есть основания прибавить к этому объяснению и напряжённую писательскую деятельность.

¹ Назиров Р. Г. Уфимские рассказы // Бельские просторы. 2011. № 4. С. 4.

² она — фр.

³ та девушка, которая — фр.

⁴ его взгляд — фр.

⁵ См. библиографию: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2009. № 2. С. 162—163.

⁶ Следует, однако, сделать оговорку, что в 1960-е Р. Г. Назировым создан текст кандидатской диссертации объёмом 464 стр.

С начала 1970-х годов количество датируемых рукописей, относящихся к сфере научных разработок, в архиве Р. Г. Назирова ощутимо растёт. К осени 1973 года, например, относится машинопись монографии, посвящённой роману «Бесы»¹. Очевидно, что за этим стоит переориентация с писательской деятельности на литературоведческую. Это предположение подтверждается устным сообщением писателя А. П. Филиппова, состоявшего в молодые годы с Р. Г. Назировым в приятельских отношениях. А. П. Филиппов утверждает, что примерно с начала 1970-х годов Р. Г. Назиров начинает отвечать отказом на предложения опубликовать свои художественные произведения в газете «Ленинец», мотивируя это занятостью исследованием творчества Достоевского.

Таким образом, справедливо будет с некоторыми оговорками ограничить активную писательскую деятельность Р. Г. Назирова 1950-ми — началом 1970-х годов.

Мы лишены возможности уверенно рассмотреть эволюцию прозы Назирова: большинство рукописей не датировано и тексты не имеют издательской истории (известно только о нескольких опубликованных в газетах рассказах, в архиве датированы всего две машинописи), поэтому подход к корпусу исследуемых текстов вынужденно будет хронологически недифференцированным. Кроме того, в орбиту нашего рассмотрения будут вовлечены только короткие тексты, созданные в жанре повести и рассказа, за гранью материала остаются большие формы, вроде романа-хроники о Пушкине «Конец александров<ск>ой эры»².

Известны случаи, когда Р. Г. Назиров публиковал произведения под своим именем, однако нередко он прибегал и к псевдонимам, что объясняется в том числе и требованиями журналистского этикета: в газете на одной полосе не могли появиться два материала, подписанные одной фамилией. Известно, что сборник «Уфимских рассказов» должен был выйти под одним из вымышленных имён, к некоторым из которых Р. Г. Назиров прибегал в ходе своей журналистской практики; варианты: Н. Романов, Р. Незнамов, Н. Корд. Последнее в этом перечне имя как будто намекает на сентиментальный модус повествования, который действительно имеет место в названном цикле (ср. любовное отношение автора к Уфе с карамзинским описанием окрестностей Москвы). В целом же в стилевом отношении назировский нарратив находится в русле тенденций оттепельной литературы. Ниже мы ещё вернёмся к позиционированию малой прозы Р. Г. Назирова в литературном контексте, но уже сейчас обращает на себя внимание её *неавтономность*. По сравнению с тем, как свежо и новаторски смотрятся на современном им фоне научные опыты Назирова в 1970-х годах и позднее, его малая проза

¹ АРГН, оп. 1., д. 7.

² АРГН, оп. 1., д. 77—79.

более традиционна¹; в ней возможны интересные находки на стилевом уровне или в деталях, но общая сюжетная схема чаще банализирована. Естественно было бы предположить, что такой контраст — результат взросления, ведь мы показали, что Назиров-прозаик существовал более в 1950-х—1970-х годах, а Назиров-учёный — более в 1970-х—2000-х. Однако такая гипотеза наталкивается на сильный фактический контраргумент в виде газетных рецензий на театральные постановки², которые уже в 1950-х годах выглядят вполне зрело, написаны поставленным языком и, что для нас наиболее важно, содержат серьёзный аналитический аппарат, отражающийся (помимо прочего) в строгой научной композиции оппонентского выступления, «между тем у рецензии как журналистского жанра такой жесткой композиционной заданности нет»³. Всё это говорит в пользу того, что режим создания научных текстов был в большей степени свойствен Р. Г. Назирову и, соответственно, в большей степени ему удавался *с самого начала*.

Как это следует из приведённой выше автодиалогической маргиналии, всё же исходным моментом литературного творчества Р. Г. Назиров считал стиль в языковом смысле этого термина: «Язык — это всё. В первой <повести “Уфимских рассказов”> хороший язык, и он всё делает Сам», а единственной допустимой творческой задачей — «оригинальное, яркое, незатёртое слово». Такого рода находок в назировской прозе действительно много: «взволнованно бурлит радиоприемник» («Как делают стихи»; курсив здесь и далее наш. — Б. О.); «По всему видно было, что это солидный и *положительный* мужчина. Он спал *строго*» («Старик. Железнодорожное происшествие»); «Коридор был освещен тусклой и *унылой* лампочкой» («Человек без особых примет»); «Виктор Гринин⁴ ожидал Лиду, сидя на скамье около какого-то скучного учреждения с длинными *сложносокращённым* названием» («Дождь»⁵) и т. д.

В прозе «оттепели» такого рода парадоксальные определения, хотя и дозировано, но встречаются. Например, в рассказе «Сломанный мост» Е.

¹ Это видно во многих характерных деталях и примерах, которые далее будут рассмотрены подробнее. Сейчас можно упомянуть хотя бы рассказ «На красном сукне», где слишком прямолинейно понятая председателем комсомитета Петей Лавровым советская мораль становится сначала причиной угрозы с его стороны для положительного студента Николаева, а затем причиной отказа в доверии самому Лаврову. Это совершенно типический оттепельный сюжет, широко известный прежде всего по фильмам «Карнавальная ночь» (1956, роль Серафима Огурцова) и «Дайте жалобную книгу» (1964, роль Николая Ивановича, директора Управления торговли) с той лишь разницей, что в советских фильмах речь идёт не о комсомольском, а о партийном уровне.

² См. Назиров Р. Г. Избранные газетные рецензии. Уфа, 2011.

³ Каракуц-Бородина Л. А. Человек эпохи пробуждения // Назиров Р. Г. Избранные газетные рецензии. Уфа, 2011. С. 71.

⁴ Исходя из хронологических соображений версию о том, что прототипом Виктора Гринина является литературовед Виктор Хрулёв (род. в 1940 г.), защитивший в 1970 г. кандидатскую диссертацию о творчестве Александра Грина, следует признать ошибочной: рассказ «Дождь», скорее всего, написан ещё в 1950-е годы.

⁵ АРГН, оп. 1., д. 97., л. 97-1-60.

Гуляковского о повреждённом грузовике говорится: «Лежал он как-то *прочно*, уютно и совсем не страшно»¹.

Неизвестно, как бы отнёсся к такому стилю гипотетический читатель-современник, если бы тексты Р. Г. Назирова в своё время были широко опубликованы, однако в нашем распоряжении есть документ, оставленный читателем реальным. В архиве хранится машинопись рассказа «Старик. Железнодорожное происшествие»², датированная 16 октября 1956 года. Машинопись изобилует карандашными правками и имеет внутривыпускной номер: «№ 1109. 10/XI-56. Стр. 1—9», свидетельствующий, что текст проходил рецензирование. Редактору явно не нравились стилистические изыски молодого автора. Например, волнистой линией подчеркнута приведённое выше предложение «Он спал строго», а на поля вынесен знак вопроса.

К тексту приложена рецензия с финальным вердиктом: «К печати рассказ не пригоден» за подписью В. Александрова. Такой вывод сделан в числе прочего из того, что «люди очерчены бегло и весьма условно. Все они не имеют ни социального, ни профессионального лица, ни даже имен», а «все ключи к пониманию происшедшей драмы — характер Васи <главной причины произошедших печальных событий — Б. О.> и его интересы, нравы и уклад жизни в семье, обстоятельства, которые толкнули юношу на путь преступления — оказались утерянными автором»³. Однако и характер персонажа, и семейный уклад переданы Р. Г. Назириным с помощью художественной детали (сцена в ресторане, телеграмма Аси), поэтика которой в тексте почему-то оказалась В. Александровым совершенно непрочитанной⁴.

Между тем, для Назирова деталь (и в этом осязательно влияние Чехова, которому учёный позже посвятил несколько глубоких статей и спецкурс) становится стилеобразующим компонентом. Сам автор неоднократно проговаривается об этом в своих текстах: «История обычная и, может быть, сильная именно своей обычностью. Трагизм её проступал в деталях» («Разговор под звёздами»); «красота заключена в обыденных вещах» («Как делают стихи»). Через деталь подаётся состояние персонажа, отношения к нему со стороны других людей, раскрывается предыстория эпизода: «На втором этаже стоял Коля Цветков, отставив ногу и держа руку в карманах пальто. Шапки на нём не было. Шапку держал в руках комендант здания: он стоял неподалёку и нерешительно поглядывал на Колю» («Учебно-академический сектор»); «Помогая ему, я невольно прочел сложенную пополам и раскрывшуюся на полу телеграмму: “Задержи́сь приездом

¹ Знамя. 1962. № 2. С. 47.

² Опубликовано: Назиров Р. Г. Старик. Железнодорожное происшествие // Истоки. 2011. 16 марта. № 11 (727). С. 8—9.

³ См. там же.

⁴ По сообщению А. П. Филиппова, В. Александров работал редактором в журнале «Дружба народов» и приезжал в Уфу на съезд Союза писателей СССР в 1954 году. Возможно, тогда Р. Г. Назиров познакомился с ним и рассчитывал на его содействие в публикации рассказа.

ремонт не кончен Ася» («Старик. Железнодорожное происшествие»); «Его лицо хранило багровые отпечатки случайного сна. Он поднял голову к третьему этажу дома, перед которым сидел, и отыскивал глазами окно, затянутое тюлем» («Ванька и пряник»). В первой цитате мы видим персонажа, обескураженного известием о кончине матери, во второй жена пытается оттянуть в итоге ставший трагическим момент, в котором отец узнаёт о судьбе сына, а в третьей неудачливый поклонник караулит у дома так и не появившейся в тексте Алечки.

Такой некрупный план естественно продолжает себя и в построении сюжетных ситуаций. В автокомментарии к рассказу «Язва» Р. Г. Назиров удовлетворённо пишет: «Элементарные жизненные положения, простейшие сюжеты. Крепко, чисто»¹. Автора в качестве событийной подосновы нарратива интересует прежде всего ресурс повседневности, зачастую правильно прочитываемый только с учётом корректного восприятия условных сигналов, ориентирующих в культурном пространстве и системе его базовых символических представлений. Например, эпизод, характеризующий лицемерного студента Алексея Сокальского, будет позиционирован ошибочно в случае утраты специфической для советского общества семиотической и ценностно-нормативной информации о статусе «домработницы», а вернее, человека, которому она прислуживает:

«— Марья Петровна, — сказал он хозяйке, — я ухожу, вернусь часов в семь. Будьте добры, приготовьте мне ванну.

— Хорошо, Алёшенька.

— И купите бутылку хорошего вина, полагаюсь на ваш вкус, вот деньги.

— Куплю, Алёшенька» («Блестящий студент»).

В контексте западного общества этот диалог вряд ли смотрелся бы так вызывающе.

За этим диалогом следует характерное для Р. Г. Назирова «пережимание» приёма, когда удачно найденная деталь дополняется необязательной поясняющей надстройкой:

«На лестнице Иван спросил у Алексея:

— Слушай, как ты с ней обращаешься? Она что тебе, домработница, что ли?

Алексей помолчал, давая Ивану понять бестактность его вопроса.

— Знаешь, Ваня, — ответил он с холодком, — я плачу ей триста рублей в месяц. За свои деньги я требую кое-каких услуг. Это в порядке вещей». В этом проглядывает нарочитая схематизация, избыточность функционально одононаправленных деталей, создающих впечатление неестественно рационального построения текста. Аналогичных случаев

¹ АРГН, оп. 1., д. 97., л. 97-1-59.

много. В рассказе «Решимость» внимательному читателю не требуется пояснение в виде догадки персонажа, чтобы восстановить происходящее:

«До насторожившегося слуха Славы долетают обрывки фраз:

— Обязательный ассортимент гостей...

—...научим выбирать знакомства...

— А как тебе нравится?..

— Кажется, работага. Одет ничего, но...

—...поставить на место.

“Кажется, они говорят обо мне”, думает Слава»¹.

Тот же приём обнаруживается и в следующем пассаже: «Тихо, очень тихо спустился Игорь по лестнице и вышел на улицу. Он был потрясён» («Два лица города»). Аффект героя очевиден уже в настойчивом описании («тихо, очень тихо»), авторское пояснение в следующем предложении семантически и художественно избыточно.

Возможно, что к таким дополнительным комментариям автора подвигла как раз недоуменная реакция критиков вроде В. Александрова.

Однако частотны случаи, когда автор и вовсе не ищет деталь, ограничиваясь описательным комментированием: «Похвально, — заметил Иван, внимательно рассматривая Алексея. Ему было ясно, что Алексей лжёт» («Блестящий студент»); «Она рассказывала о беспорядочных и шумных сборищах, о московском хлебосольстве, цветах среди зимы и сотнях, выброшенных за ночь на такси. Каждая её фраза дышала снисходительным презрением к городу, в котором она родилась» («Два лица города»). В каждом из этих случаев (их примеры можно легко умножить) автор сообщает информацию не при помощи собственно художественных средств, а пользуется, скорее, журналистскими приёмами: всезнающий автор пытается занять позицию наблюдателя, но в этой роли он излишне активен.

В некоторых случаях комментирование проявляет себя не из видимой цели характеристики персонажа или ситуации, а становится элементом бытописания: «Человек без примет покупает бутерброд и, морщась от отвращения, выпивает стакан красного вина: водки в чайной не продают» («Человек без особых примет»).

В то же время Назирова сложно заподозрить исключительно в непосредственном бытописании. Сюжетные схемы его прозы имеют и более или менее отчётливые переключки с традиционными литературными ситуациями. Текст «Старик. Литературное происшествие» построен на рассказанной повествователю от первого лица истории отца, возвращавшегося к жене и любимому сыну после нескольких месяцев в гостях у другого сына. Любовь старика велика и он всеми способами оправдывает разнообразные сигналы того, что любимец Вася выбрал «скользкую дорожку». Собственно «происшествие» заключается в том, что

¹ Ленинец. 1959. 19 сентября.

отец умирает у нас на глазах, узнав из случайной газеты о криминальной судьбе сына и приговоре суда.

На первый взгляд здесь имеется отсылка к «Королю Лиру», однако эта история вписывается в обобщённый сюжет о родительской любви, объектом которой всегда становится недостойный. И чем недостойнее отпрыск, тем интенсивнее родительское чувство. Этот сюжет встречается в обширном корпусе текстов, начиная от фольклорных (в литературном варианте оформлен, например, в «Коньке-горбунке»). Здесь возможен целый ряд модификаций: два сына, три или две дочери и т. д. То есть на первый взгляд, нет оснований считать назировский рассказ обязательной реализацией именно шекспировской традиции, а не этого довольно обобщённого сюжета. С другой стороны, не всегда недостойный отпрыск становится причиной смерти родителя, как случается в этом рассказе. Больше всего наталкивает на мысль о «Лире» то, что отец поочерёдно гостил у своих сыновей. Вернее, он гостил у одного сына, видимо, после долгого перерыва в общении, а жил со вторым, любимым. Но это различие не кажется критическим, потому что намёк всё равно прочитывается. В то же время отсутствует важный для Шекспира момент лести и правдивости признаний, внутренней и внешней любви¹.

Симптоматично, что через семь лет после отказа Назирову в напечатании рассказа «Старик» в «Юности» (1963, №10) выйдет во многом сюжетно близкий ему рассказ Альберта Лиханова «Чужая тень». Главный герой здесь — тоже «старик», Георгий Васильевич Скопин пятидесяти двух лет. Повествователь наблюдает его в больнице как соседа по палате. У Назирова старик и рассказчик также вынужденно оказываются вместе в замкнутом пространстве купе поезда, осложнённом дополнительно мотивом дороги. Пошедший, было, на поправку Скопин умирает после вызывающего визита пьяного сына, очевидно равнодушного к судьбе отца.

Рассказ Назирова «На красном сукне» встраивается в традицию, реализующую сюжет об обманутом обманщике. В соответствии с карнавальной схемой Петя Лавров, в начале рассказа предстающий грозным комсомольским судьёй, в итоге оказывается осуждённым коллективом за «бюрократический стиль» администрирования. К этому результату, главным образом, приводит вторжение в развивающийся сюжет простодушного героя, бабки Афанасьевны, что вызывает в памяти «Разбитый кувшин» Г. фон Клейста.

Трудно говорить о «прототипическом сюжете» малой прозы Р. Г. Назирова, но ясно, что некоторые схемы привлекали особенное его внимание. Среди таких можно упомянуть несчастную любовь, которая сначала заставляет героя пасть духом, а затем благодаря изменению взгляда на проблему приводит к оптимистическому финалу («Два лица

¹ Мы благодарны М. С. Рыбиной, замечания которой помогли сформулировать основные положения этой части статьи.

города», «Разговор под звёздами»). При этом в назировских текстах находят себе место и сложившиеся отношения мужчины и женщины («Язва», «Дождь»), и ситуация неопределённости («Решимость»). Но кажется, что не случившийся союз напоминает о себе чаще («Ванька и пряник», «Всегда моя»).

В целом же сюжетная конструкция задаётся довольно бесхитростной этической установкой, в которой друг другу противостоят «вечные ценности» (дружба, любовь) и традиционные «антигерои» советского искусства: человеческое отчаяние, лицемерие и бюрократизм.

Герои Р. Г. Назирова — это типичные персонажи прозы и кинематографии «оттепели»: прямые и открытые молодые люди, сильные и инициативные, умеющие ценить дружбу. При этом искренность не является неременной для них положительной чертой: когда, безусловно, положительному Славе в «Решимости» задают прямой вопрос, не продал ли он свой фотоаппарат, тот пытается обмануть знакомого, говоря, что не продавал «Зоркий», что, как мы понимаем по дорогому подарку на день рождения возлюбленной, неправда¹.

Занятость на производстве («Сорок рублей», «Решимость»), в университете («На красном сукне», цикл «В одном институте») или в сельском хозяйстве («Грубая ошибка», «Экзамены в университет») не только общая черта всех героев, подчёркивающая их социальность и интегрированность в коллектив, но и знак эпохи. Естественно, что герои Назирова не чужды и традиционной советской романтике: «Саша благодарно подмигнул отцу, набросил кожаную куртку на плечи, так чтобы видна была тельняшка, и пошёл со двора» («Экзамены в университет»²). Флотская мифология была важной составляющей советской модели мира, поэтому отслуживший срочную службу в военно-морских силах СССР комбайнёр Саша как положительный персонаж весьма показателен. Одно из сопоставимых по жанру и эпохе текстуальных проявлений можно найти, например, в рассказе Владимира Малыгина «Морские волки»: «И тут же расстегивал еще одну пуговицу на рубашке, чтобы видней была тельняшка»³.

Сила и инициативность, не переходящая притом границ здравого смысла, видна хотя бы из несколько раз выписанной Назировым ситуации

¹ В то же время лгущий по другим, более эгоистичным, мотивам Алексей Сокальский в цитированном выше фрагменте больше вписывается в традиционную схему «положительный герой — искренний; отрицательный герой — вран».

² АРГН, оп. 1., д. 174., л. 3.

³ Юность. 1963. № 9. С. 42.

назревающей, но не случившейся драки⁴. «Человек с сигаретой подошёл к буяну и раздельно произнёс:

— Ну, какой же ты вор? Ты кусошник.

Буян возвёл на незнакомца трезвеющие глаза, и по лицу его покатались волны истерического бешенства и страха. Оба пьяных мужчины отпустили его и подались в стороны. Повисла та двусмысленная тишина, какая бывает перед ножами. Вдруг одна из женщин с профессиональной храбростью втиснулась между обоими, толкая незнакомца грудью:

— Ну чего, ну чего, ну чего тебе? — сыпала она. — Чего на людей кидаешься? Свои собаки дерутся, чужая не приставай. Канай отсюда, укротитель!» («Ванька и пряник»).

«Он повернулся к высокому приятелю Игоря:

— А ты что скривился, будто в самом деле живот болит? Подумаешь, в карманах шарит... Ну, доставай свой кастет, скверная душа! Молчишь?

Модная девушка испуганно тянула Игоря за рукав.

— Не надо, идем, идем.

— Твое счастье, не хотим поднимать шума! — пробормотал Игорь.

— Дурачок, это твое счастье» («Решимость»).

В обеих ситуациях герой действует прямо и решительно, несмотря на численное (но не моральное!) превосходство противников. В обеих ситуациях именно женщина разрешает конфликтное напряжение.

Именно женская фигура становится крайне важным элементом в общем строе характеристики персонажа. В художественном мире Назирова уважение к женщине — важный этический маркер, испытание, которое проходят герои и не проходят их противники. Эти антагонисты честных тружеников и комсомольцев — богемные избалованные франты вроде студента Алексея Сокальского и соперников Славы из рассказа «Решимость». Все они обнажают свою функцию в тот момент, когда им представляется возможность выразить отношение к интересующей их девушке. Собственно, и пересекаются их миры только в ситуации соперничества за женщину.

«— А как же Люда? — спросил Иван Ключников?

— До чего же ты прямолинейно мыслишь, Ваня, — добродушно ответил Алексей. — Люда! Что Люда? С ней у меня чисто интеллектуальное ухаживание. Можно даже сказать, что я её люблю. Но любовь есть любовь, а спорт — это спорт. Одно другому не мешает» («Блестящий студент»).

⁴ Единственный случай, когда противостояние героев вошло в активную фазу применения кулаков, обнаруживается в рассказе «Язва». В этом тексте драка с хулиганами служит важным литературным звеном завоевания мужчиной дамы. Ещё один эпизод, о котором мы узнаём не из прямого повествования всезнающего автора, а благодаря пересказу участников событий, представляет собой драку как юношескую забаву барчуков А. Пушкина и А. Дельвига в повести «Серая кошка».

«Нет, положительно чувак не отходит от объекта. <...> Не трогайте Лиду, вы к ней относитесь не так, как она заслуживает» («Решимость»).

Ситуация повторяется многократно. Например, небольшой эпизод в «Уфимских рассказах» является развитием той же темы:

«Тут он обругал её чёрным словом. Толпа гуляющих мгновенно остановилась, мы с Юркой тотчас вернулись, и в тишине прозвучал голос Риммы:

— А ты забыл, цыплёнок пареный, как ноги мне целовал?

Раздался хохот, цыплёнок дёрнулся, но мы перехватили его, а потом Марат оттащил его в сторону и дал такого пинка, что хватило бы на запуск космической ракеты» («Из скандальной хроники Мадонны»).

Однако функциональная и идеологическая нагруженность женских образов в прозе Назирова серьезнее, чем просто способ характеристики мужского персонажа. Девушки у автора все более-менее типичны, это почти «идеальные» создания, внутренне цельные, твёрдые и уверенные. Упомянутая в не самом приятном контексте комсомолка с грузной фамилией Чемоданова (рассказ «На красном сукне») — редкое исключение из этой галереи назировских «Татьян». Герои-мужчины даже оказываются подавляемы столь цельными личностями, о чём говорят и авторские ремарки: «Вообще он чувствовал некоторое превосходство Риммы над ним и терялся от некоторых её крутых поворотов» («Студенческий роман»).

Другая Римма — «Мадонна» из цитированного выше отрывка обнажает один из характерных для них приёмов демонстрации внутренней силы — остроумие.

Это тоже довольно типичный литературный инструментарий. В рассказе Е. Гуляковского «Сломанный мост» героиня, поразившая центрального персонажа своей красотой до его временной обездвиженности «обошла его, как обходят неодушевленные предметы.

— Валерьяновы капли на столике слева. Если столбняк не пройдет, вызовите врача»¹.

Женские имена у Назирова, естественно, имеют литературную историю. Скажем, про встречающееся, по меньшей мере, трижды² имя Нина уместно вспомнить записанную В. Шкловским историю: «В одной редакции редактор спрашивал, получив толстую рукопись:

— Роман?

— Роман.

— Героиня Нина?

— Нина, — обрадовался подающий.

— Возьмите обратно, — мрачно отвечал редактор»³.

¹ Знамя. 1962, № 2. С. 49.

² «Разговор под звёздами», «На красном сукне», «Экзамены в университет».

³ Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 334—335.

Тут следует сказать, что юмор, присутствующий в назировской прозе, никогда не становится доминантой авторской эмоции. Очевидно, что такая установка была вполне сознательной, об этом свидетельствуют посвящённые шуткам в тексте автокомментарии. В частности, последующее перечитывание заставило автора осудить собственное остроумие в этом эпизоде:

«...Мы, комсомольцы, должны бороться против нарушения устава ВЛКСМ, где говорится о борьбе с нетоварищеским отношением к женщине...

— Если бы все комсомольцы понимали этот пункт устава как Лавров, — громогласно заявил Юрий Николаев, — то браки между комсомольцами и комсомолками прекратились бы!» («На красном сукне»).

Специальной характеристики заслуживает центральный персонаж рассказа «Человек без особых примет», привлекающая внимание попытка Назирова изобразить героя-маргинала — опытного вора. Неизвестно, позволял ли личный социальный опыт будущему университетскому профессору ориентироваться на конкретную натуру. Скорее, автор был вынужден моделировать личность преступника, исходя из традиционных литературных схем. Об этом говорит уже название текста, отсылающее к вполне определённом кругу текстов («Человек со шрамом», «Человек с рассечённой губой») авантюрно-неоромантического стиля¹.

Выходя за рамки описания бытовых и межличностных отношений, Назиров прибегает к не совсем типичным для себя приёмам. Так, в следующем отрывке можно увидеть реализацию метафоры² как характеристику персонажа: «Холодное, звёздное небо — белая равнина — и одинокая фигура, стремительно скользящая по лунной дороге. С каждым шагом всё более отдалялась та вершина холма, где в нескольких метрах от дороги ещё дышало тяжёлое, бесчувственное тело с кровавой раной на затылке». «Скользящая по <...> дороге» фигура — это фигура человека, вставшего на «скользкую дорожку», то есть пошедшего преступным путём.

Но особенно литературно выглядит искусственно внедрённая в повествование этическая составляющая: «В густых волнах табачного дыма рисуются перед ним картины детства. Школа, одноклассники, учителя — он читал в то время книжки об индейцах и любил географию; затем дом, пьянство отца, драки». Необязательная с художественной точки зрения, но непременная с позиций реалистического канона детерминативность, как и настойчивое комментирование, обнажает рациональную простроенность текста.

¹ Занятно, что у «человека без особых примет» особая примета всё-таки есть — это татуировка на руке, изображающая штурвальное колесо.

² На эту деталь наше внимание обратила М. С. Рыбина, которой мы приносим благодарность.

Типичное пространство назировской прозы — пространство провинциального города. Редкие исключения («Грубая ошибка», «Человек без особых примет», «Экзамены в университет») только подчёркивают условность сельского пейзажа по сравнению с конкретностью городского¹. Ср. городской антураж: «На улице Чернышевского, по которой шёл Иван, большого движения не было даже в полдень. Дети на тротуаре играли в “классы”» с сельским: «Коля Крутолобов, молодой сельский учитель, возвращался с воскресного базара в село Петуховку, где преподает в средней школе русский язык и литературу. <...> Уже подходя к Петуховке, Коля увидел впереди две фигуры. Мужчина в запыленной одежде нес большой мешок и разговаривал с мальчуганом лет десяти»². Внимательность автора к окружающему пространству, его детализированность говорят здесь сами за себя.

Как раз здесь мы наблюдаем наиболее узнаваемый в прозе Назирова случай — неспешное движение персонажа (чаще всего прогулка) по городским улицам из точки А в точку Б³: «Повернув за угол, он ступил на гладкий новый асфальт, задорно звучащий под каблуками. Здесь начиналась одна из магистральных улиц города, полная автомобилей и людей. Новый пятиэтажный дом с “Гастрономом” выделялся своей ярко-розовой штукатуркой. Возле “Гастронома” лотошница в белом халате поверх полушубка торговала мороженым, хотя было несколько градусов ниже нуля» («Два лица города»). Таким образом, улица становится системообразующим началом хронотопа⁴, что естественно для прозы о межличностных отношениях: встречи (или лучше сказать: свидания) обычно разнополюх героев, как им и положено, происходят именно в пространстве улицы.

Действие «институтских рассказов» помещено в пространство учебного учреждения. В отличие от городского пейзажа интерьеры (и даже изучаемые предметы) здесь предельно условны. Назиров нередко называет имена улиц, по которым движутся персонажи (Чернышевского, Пушкина, Ленина), узнаваемые реалии и ориентиры («Спиртотрест» в «Как делают стихи», кинотеатр «Родина» в «Моём товарище»), а институт дан более общо. Что это тоже является сознательной установкой, говорит авторская правка в заглавии одного из черновых вариантов повести «Экзамены в университет», имевшей предварительное и позже исправленное название «Экзамены в БГУ»⁵.

¹ Тематически эта руссоистская оппозиция актуализирована в тексте «Торо и Диккенс. Эссе в свободном стиле»

² Ленинец. 1957. 29 декабря.

³ Симптоматично, что один из знаковых фильмов «оттепели» назывался «Я шагаю по Москве».

⁴ Ср. интерес к улице в литературе у Назирова-учёного: «Диккенс по-своему романтизировал пошлую прозу городского быта. Действие его романов, полное ошеломляющих зигзагов, соответствует опыту городских улиц. Пронизывающий туман над свинцовой Темзой — это и холод человеческих отношений». Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. С. 6.

⁵ См. АРГН, оп. 1., д. 174.

Университет как пространство знаний, молодости, дружбы входит у Назирова в систему этических оппозиций и противопоставляется ресторану как пространству богемного образа и «прожигания» жизни⁶. В этом угадывается традиционный просветительский набор стереотипных топосов. Именно сцена в ресторане подготавливает нас к интерпретации и «блестящего студента» А. Сокальского, и сына Васи из рассказа «Старик. Железнодорожное происшествие».

Если центр студенческого мира — это институт, то центр института — это вузовская комсомольская организация, представленная своеобразным рыцарским орденом, собранием аристократов духа, хранителем чести и достоинства коллектива. Этот «орден» приходит на помощь слабым и павшим духом («Учебно-академический сектор») и изгоняет недостойных («Блестящий студент», «На красном сукне»).

Ещё одним образом пространства становится кинотеатр («Два лица города», «Грубая ошибка»). Для нарратива об отношениях мужчины и женщины это тоже довольно естественный хронотоп, однако он появляется и в затрагивающий совершенно иную проблематику рассказе «Грубая ошибка», где выступает в сюжетной функции естественно-бытового (не экстренного) места сбора деревенских жителей, своеобразной альтернативой сельской школе.

Менее значимая, но заслуживающая упоминания конструктивная оппозиция художественного мира Назирова, — это «отечественное vs. заграничное», которая, конечно, имеет длинную литературную генеалогию, но в данном случае вписывается, скорее, не в оформленную в XVIII—XIX веках проблему «Россия и Запад», а продолжает советскую идеологическую схему, в которой западная пропаганда иезуитски обманывает и развращает советских людей. В следующей цитате, к примеру, угадывается ирония по поводу «вражеских голосов»: «Он <радиоприёмник> задерживается на вашингтонской волне, и русский голос с заморским акцентом начинает прославлять успехи американского оружия во Вьетнаме» («Как делают стихи»). Ирония сквозит в упоминании акцента, не вполне чистого русского языка, вокруг которого, как известно, в отечественной литературе создан поддержанный Назировым (см. выше) большой и сильный миф («великий, могучий, правдивый и свободный»).

Неоднозначный женский образ из рассказа «Два лица города» маркирован склонностью к западному материалистическому образу жизни:

«— Платье замечательное. Последний крик моды.

— Нет, не последний, — со вздохом призналась Рита. — Здесь-то да, а там уже не последний. Но всё же скопировано с парижского журнальчика. Опоздание на два месяца — это неизбежно. Такие вещи проходят через

⁶ В автобиографии, подготовленной 18 мая 1998 года, Р. Г. Назиров пишет: «Всю жизнь я провёл среди книг. В молодости вёл несколько богемный образ жизни, но продолжал читать...» АРГН, оп. 1., д. 39., л. 39-10.

сотни рук» («Два лица города»). Таким образом, эта оппозиция является частным случаем другого противопоставления: «искреннее vs. наносное».

Назировскую прозу имеет смысл рассматривать прежде всего в трёх контекстах. Первый, ближайший, контекстуальный план оттепельной литературы; второй — литература сталинского времени, т. н. «социалистический реализм», ближайший предшественник того периода, на который падает творческая активность Назирова; третий, самый общий, контекст мировой литературы, включающий и русскую классическую прозу. На эту схему накладывается биографический контекст, имеющий своеобразное продолжение в научной деятельности автора.

Мы уже имели возможность проследить общие и частные переключки прозы Назирова с литературой «оттепели». Приведём ещё один характерный пример: рассказ «После выставки», датируемый 13—14 июня 1956 г. Здесь изображена реально проводившаяся (как мы знаем благодаря разного рода биографическим документам) после выставки уфимских художников дискуссия о путях развития советского искусства. Возмутителем спокойствия на ней стал «работник министерства», типичный партаппаратчик, чей образ мыслей глубоко чужд собравшимся живописцам, а цель выступления которого — идеологическая «проработка»: «Скептические улыбки в задних рядах вывели его из равновесия: он больше привык иметь дело с канцелярскими служащими, чем с художниками. Поэтому тон его становился всё более резким и нетерпимым, он уже отбросил обычные ораторские обороты, всё равно они ему не давались, и прямо обрушился на “художников-формалистов” <...>. Лица слушателей выразили недоумение, но товарищ из министерства уже не мог остановиться»¹.

Во многом схожая схема мотивов используется и в знаковой повести И. Эренбурга «Оттепель» (1954), где советское прошлое тоже отождествлено с высокопоставленным функционером, директором завода, а ещё одна сюжетная линия сосредоточена как раз на деятелях искусства и их творческих отношениях с идеологическими установками.

Но ещё более ценный материал для понимания творческой лаборатории Р. Г. Назирова дают хорошо прослеживаемые отношения персонажей рассказа «После выставки» и их прототипов. Большинство упоминаемых в тексте художников и искусствоведов легко идентифицируются и обнаруживают фонетическое сродство с реальными фамилиями: Панов — А. В. Пантелеев, Туликов — А. Э. Тюлькин, Сабашников — Б. Ф. Домашников, Кирибеев — К. С. Давлеткильдеев,

¹ Кстати, тем же свойством обладает и другой назировский бюрократ Петя Лавров: «Беда Пети Лаврова заключалась в том, что, раз начав говорить, он не мог остановиться, опьянялся звуком собственных слов, говорил, как заведённый, приходил к самым крайним выводам и, по выражению рядовых комсомольцев, “стремился к бесконечности”» («На красном сукне»). Любопытно также, что этот визит министерского работника на выставку, описанный в 1956 году своего рода провидение знаменитого посещения выставки авангардистов в Манеже Н. С. Хрущёвым, которое состоится в 1962 г.

Сенина — Э. П. Фенина, Ковалёв — А. А. Кузнецов. Так занимавшая Назирова-учёного тема прототипов (ей он посвятил не одну статью) нашла своеобразную проекцию и в его художественном творчестве.

Надо сказать, что и другие тексты Р. Г. Назирова обнаруживают достаточное количество автобиографических мотивов, как, например, работа в сельской школе учителя Крутолобова из «Грубой ошибки». В отдельных случаях можно проследить и источники сюжетных ситуаций. Ср. в повести «Серая кошка» (по всей видимости, вошла главой в роман о Пушкине):

«Брата разжаловали в рядовые. Она его и не видала, он уже в казарме, со дня на день отправят на Кавказскую линию.

— Братец мой, несчастный Андрюша! Генералы проворовались, а свалили на маленьких людей...

Пушкин услышал заурядную историю тех лет о темных делах интендантства, о грозной ревизии, о спешно доложенных в кассу суммах, занятых на время в других ведомствах, о предательстве старших, исполнителем и орудием которых был брат Аглаи. Военный суд был скор и немилостив к нему»¹.

В рецензии на постановку «Доходного места» Курганским областным театром драмы Р. Г. Назиров пишет: «Как раз в 1856 г. специальная комиссия правительства во главе с князем Васильчиковым раскрыла чудовищные хищения военно-интендантского ведомства в Крымской войне: через два года главный интендант русской армии генерал-майор Затлер был по приговору военного суда разжалован в рядовые. Но такие случаи были редки, и наказания отдельных личностей не могли изменить систему»²

Соотнесённость художественной стратегии Р. Г. Назирова и его литературоведческих изысканий требует специального исследования³. Здесь мы сделаем лишь несколько предварительных замечаний. Литературовед Назиров, даже превращаясь в писателя, не мог перестать рефлексировать над текстом. Он же сам оставил нам и ключ к пониманию цикла «Уфимских рассказов»: «Основной сюжетный принцип — ничего не происходит. Содержание и Spannung⁴ — почему не происходит? Или уже произошло, или уже⁵ произойдёт... или —». Естественно, что здесь тоже справедливо будет заподозрить влияние чеховской поэтики.

Тексты Р. Г. Назирова также содержат отчётливые следы рефлексии над повествовательной формой: «Какой брехун написал первый: “губы её были холодны и покорны”? Пошлая фраза, бездарная фраза — и сколько

¹ АРГН, оп. 1., д. 78. л. 11.

² Назиров Р. Г. Избранные газетные рецензии. Уфа, 2011. С. 54.

³ Добавим, что оно должно быть построено с привлечением несколько иного материала: романа и повестей, написанных Р. Г. Назировым о судьбоносных фигурах русской литературы: Пушкине, Одоевском, Батюшкове. См. АРГН, оп. 1., д. 58.

⁴ *напряжение, напряжённое внимание.* — нем.

⁵ Так в рукописи.

брехунов потом повторило её!» («Студенческий роман», Глава VI¹). Продолжение размышлений о стереотипах (в том числе и нарративных): «Почему это принято думать, что пора любви — весна? И почему считается, что свидания назначают в парках, скверах, или у подъезда оперного театра, или на худой конец под какими-нибудь часами?» («Дождь»)

В наименьшей степени назировская проза соотносится с литературой социалистического реализма. В сюжете сталинского времени «молодой человек подвергается ряду испытаний и в случае успешного их преодоления посвящается и становится полноценным членом родового сообщества»². Собственно, эта схема сохраняет себя и позже, см. упоминавшийся выше рассказ «Сломанный мост». В прозе Р. Г. Назирова персонажи уже с самого начала социальны и интегрированы в среду.

Ещё одним важным отличием являются отношения персонажа и природной среды. В литературе социалистического реализма «природа обычно является не местом действия, но антагонистом (или метафорическим обозначением антагониста), главным препятствием на пути к сознательности и выполнению задания»³. Программным в этом отношении для Р. Г. Назирова-писателя, очевидно, является отрывок из отличного вступительного сочинения в университет подруги комбайнёра Нины: «“Мне не нужны пышные пальмы и лазурные берега. Они хороши на своём месте, а мне нужна моя речка, зелёные мохнатые камни, песчаный бережок с ракушками. А немного дальше, где тропинка пробегает у самого берега, над нею наклонилась двойная осина, и ночью кажется, будто кто-то огромный выбрался на тропку и растопырил руки, чтобы меня схватить. Всё есть: голова, плечи, две руки. Когда я была маленькая, я боялась этого дерева, а теперь люблю, словно друга детства”».

— Молодец! — раздался негромкий мужской голос над самым ухом Нины»⁴.

Из этого обзора мы видим, что в целом назировская проза выглядит несколько более традиционно и гораздо менее новаторски, чем учёные труды литературоведа. Рассказы и повести хотя и выделяются на фоне предшествующего им периода социалистического реализма, но вполне вписываются в этический и эстетический ряд оттепельного искусства. Объяснений этому как минимум два.

Во-первых, Р. Г. Назиров вполне мог подпасть под обаяние эпохи «оттепели», а к тому моменту, когда это обаяние неизбежно развеялось, писательские амбиции были оттеснены научной работой.

¹ АРГН, оп. 1., д. 97., л. 97-1-46.

² *Кларк К.* Анализ условного советского романа. Основополагающая фабула // URL: <http://novruslit.ru/library/?p=18>

³ Там же.

⁴ АРГН, оп. 1., д. 174., л. 9.

Во-вторых, прийти к художественным откровениям Р. Г. Назирову могло помешать (как это ни парадоксально) слишком серьезное, сальерианское отношение к искусству. Кропотливая работа автора над рукописями, о которой пришлось говорить в начале, также вызывает в памяти образ пушкинского Сальери. Несмотря на призывы самого себя к лёгкости и игре Назиров-прозаик так и не смог преодолеть в себе зажатости, от которой, впрочем, вполне избавился в своём научном творчестве: «Чернышевский в “Заметке о журналах” возразил Дудышкину, отрицая какое бы то ни было сходство между Печориным и героями Тургенева: “Это люди различных эпох, различных натур...” Он был совершенно прав»¹.

Конечно, эта гипотеза вовсе не означает, что Р. Г. Назиров относился к литературоведению недостаточно серьёзно. Дело в ином. В науке существует особая иерархия, и со своим местом в ней он быстро смог примириться. А вот отыскать себя в пространстве русской литературы для Р. Г. Назирова оказалось задачей слишком сложной, скорее всего, так и не решённой до конца.

¹ Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1995. С. 10.

Публикации

Предисловие к публикации

Есть люди, которые словно бы не зависят от эпохи, среды и географических координат, живут не в бытовом, а в большом времени культуры. Таким учёным был Ромэн Гафанович Назиров, исключительная эрудиция которого сочеталась с ярким художественным стилем. «Исследователь литературы должен быть конгениален автору», — замечал он ученикам. Самому Ромэну Гафановичу это удавалось. Его исследования, посвящённые русской классической литературе и, прежде всего творчеству Ф. М. Достоевского, не утратили актуальности и сегодня.

Свой научный метод учёный определял как сравнительно-исторический. Отталкиваясь от парадокса, часто заключённого уже в заглавии статьи, литературовед выстраивает безупречную логическую цепочку, позволяющую обнаружить генерализирующую идею в разрозненных фактах, структурное единство внешне несхожих явлений, внутренне драматичный, напряжённый диалог авторов, культур и эпох.

Спор, полемика, пародия, травестия рассматривались им как формы взаимодействия и сотрудничества, как естественная жизнь культуры. Полемически заострёнными, ярко индивидуальными, «эпатирующими» были высказывания и самого исследователя, но в этих репликах особенно отчётливо проявляется безупречный вкус и элегантность Ромэна Гафановича. Другая характерная черта текстов Назирова — прозрачный, лапидарный стиль, не допускавший ничего лишнего, в том числе, и избыточной терминологии. Стоит отметить и другую узнаваемую деталь авторского почерка: выделение узловых фрагментов текста яркими образами или переменной стилистического регистра.

Первая из предлагаемых ниже публикаций представляет собой «реконструкцию» доклада «Спор Достоевского с Кальдероном», она основана на плане, написанном на отдельном листке и расширенном, точнее, детализированном в рабочей тетради «Кальдерон и Достоевский. Фабула о невинном человеке. Каспар Хаузер. Антропология и проблема свободы».

Приводим схему доклада полностью: 1. «Жизнь есть сон». Генезис сюжета; 2. Проблема природы человека и доктрина о первородном грехе. Гёте→Кант; 3. Упущенный шанс науки: Каспар Хаузер; 4. Замысел поэмы «Император» Достоевского; 5. Григорьев и Фридендер о связи замысла с Кальдероном; 6. Спор с Кальдероном и возвращение к житийному первоисточнику. Идея святого, познающего зло жизни; 7. Модель отношения общества к святому (Каспар Хаузер и Кушелев-Безбородко).

На отдельных листах формата А4, сложенных пополам, чернильной ручкой синего цвета записаны дополнительные материалы. Заглавия листов повторяют пункты плана рабочей тетради: «La vida es sueño», «Проблема свободы воли», «Отражение истории Каспара Хаузера в литературе, особенно в мелодраме», «Ещё детали о Каспаре Хаузере». К тетради прилагаются отдельные листы-вставки («Одна из проблем религии у Достоевского»). Две черновых редакции доклада записаны на листах того же формата фиолетовыми чернилами, текст их не завершён. Однако в подготовительных материалах «Кальдерон и Достоевский. Фабула о невинном человеке. Каспар Хаузер. Антропология и проблема свободы» обозначены все пункты первоначального замысла.

Нижней хронологической границей текста вероятнее всего следует считать середину 70-х годов¹. «Спор Достоевского с Кальдероном» явился откликом на доклад А.Л. Григорьева «Достоевский и Кальдерон. К вопросу о замысле “поэмы” Достоевского “Император”»² и комментарий Г. М. Фридлендера к IX тому Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского³. В 1980-е годы в статье «Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа)» Р. Г. Назиров⁴ касается онирического сюжета в европейской литературе и включает небольшой фрагмент, посвящённой драме Кальдерона⁵. В подобных случаях учёный давал ссылки на опубликованные работы или подготовленные к печати материалы, но в указанной публикации никакой автоцитаты нет.

Актуальность публикации этих фрагментов, на наш взгляд, обусловлена как интереснейшими материалами, так и намеченными темами, перспективами дальнейших исследований, ракурсами интерпретации, не утратившими научной ценности и по сей день.

Вспоминается ещё один эпизод, имеющий, как нам кажется, отношение к теме «испанского барокко». Как-то на «праздничном» заседании кафедры, которые всегда проходили очень весело, стихийно возник разговор, похожий на игру в «ассоциации» (с какой эпохой, культурой, стилем ассоциируется у присутствующих тот или иной человек). Когда очередь дошла до Ромэна Гафановича, то возникла пауза,

¹ Не ранее 1975 г. (выпуск IX-го тома Полного собр. соч. Ф. М. Достоевского с комментариями Г. М. Фридлендера), верхняя граница определяется лишь косвенными данными. Вероятно, не позднее 1979 года, поскольку в ней не упоминается монография Г. М. Фридлендера «Достоевский и мировая литература» (1979).

² Григорьев А. Л. Достоевский и Кальдерон. К вопросу о замысле поэмы Достоевского «Император» // Литературоведение. Научные доклады. 1968. 9 апреля — 14 мая. Л., 1968. С. 130—131

³ Фридлендер Г. М. Комментарии // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. (1972—1990). Т. 9. Л., 1975. С. 489.

⁴ Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М.М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 24—41. Переиздана в сборнике Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. С. 133—148. Далее ссылки даются на последнее издание.

⁵ Там же. С. 136—137.

слишком сложно было локализовать его даже в Большом стиле эпохи. «Романтизм?.. Ренессанс?.. Барокко?..» — раздалось сразу несколько голосов. Назиров неожиданно серьёзно и задумчиво сказал: «Да, пожалуй, я человек эпохи Барокко...»

Орфография и пунктуация подлинника сохранены. Восстановленные сокращения, а также лакуны текста, обозначенные отточием, помещены в угловые скобки.

М. С. Рыбина

Р. Г. Назиров

Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека Доклад

Философская трагедия испанского драматурга Кальдерона «Жизнь есть сон» (1636) в генетическом отношении представляет собою комбинацию двух старинных восточных фабул, давно занесённых в Европу: это фабула «халиф на час», восходящая к «Сказке о пробуждении спящего» (сборник «1001 ночь») и фабула о человеке, воспитанном в изоляции от жизни, т.е. знаменитое житие Варлаама и Иосафата, представляющее собой христианскую переработку одного из эпизодов легендарной биографии Будды¹. В XVI веке стараниями кардинала Барония, известного католического эрудита, святые Варлаам и Иосафат вошли в состав римской мартирологии. Не лишним представляется отметить, что житие Варлаама и Иоасафа (Иосафата) пользовалось широчайшей популярностью в допетровской Руси и в новой России, его любили и русские раскольники, как прославление пустынножительства².

¹ Это удивительное агиографическое явление впервые встречается в грузинском тексте монаха **Евтимия Агиорита**, жившего в X-XI веках. Имя Иосафат (Иосаф) — явная переделка слова «Бодхисатва», которое присваивается всем «жаждущим Будды». Латинский перевод имени позже появился в Европе. Житие святых Варлаама и Иосафата приобрело большую популярность в монастырских учёных кругах. В середине XVI благодаря кардиналу Баронию (Baronius, 1538—1607, суперитор Ораторианского ордена, итальянский эрудит, автор «Церковных annalov») святые Варлаам и Иоасаф вошли в состав римской мартирологии. — Католический исследователь дивится этой «странной истории...настоящей интернациональной легенде» (Henri de Lubac. *La rencontre du Bouddhisme et de l'Occident*. Paris, 1952, p. 28). <Прим. автора к основному тексту тетради «Кальдерон и Достоевский. Фабула о невинном человеке. Каспар Хаузер. Антропология и проблема свободы» >.

² На русской почве популярность этого духовн.<ого> романа сказалась в размещении его эпизодов в Прологе, в появлении иллюстрированных списков, в создании на основе мотивов романа целого ряда духовных стихов, из к<ото>рых ранние (великорусские) сохранились в записях от XVI в. Пролог — сборник кратких житий святых, патериковых легенд, поучений и назидат.<ельных> рассказов, расположенных по месяцам и дням года. Возник в Византии в X-XI вв.; в нач. XII в. переведён на славянск.<ий> язык, причём тогда же к оригиналу добавлены русские жития Бориса и Глеба, княгини Ольги, Феодосия Печерского и др. В дальнейшем Пролог пополнялся местными сказаниями и легендами и стал популярн.<ой> книгой. Сюжеты Пролога использовались в худож.<ественной> лит.<ерату>ре (Герцен, Лев Толстой, Лесков и др.). Знакомство Достоевского с Прологом не подлежит сомнению. <Прим. автора >

Кальдерон использовал фабулу арабской сказки как внешнюю конструкцию сюжета; основным является житейный мотив воспитания царевича Иосафата в изоляции от мира. Однако испанский драматург произвёл конверсию мотива: у него принц Сехисмундо воспитывается с младенчества в уединённой башне, под крепкой стражей, не ведая даже своего происхождения, не потому, что отец его желает уберечь сына от зла жизни, как пытался это сделать индийский царь, отец Иоасафа; напротив король-астролог под влиянием дурного гороскопа принца Сехисмундо желает уберечь от него и самого себя, и своих подданных. Если юный Иоасаф возрастал, как в раю, то Сехисмундо томился в цепях и звериных шкурах.

Перенесённый во сне во дворец, этот юноша-пленник просыпается принцем, внезапно узнаёт жизнь, власть, любовь, сразу же обнаруживает свою врождённую свирепость, мстительность угнетённого и ненависть к отцу; его вновь усыпляют, переносят в башню и затем объясняют ему, что он лишь видел сон.

Не будем пересказывать эту драму. Несмотря на благополучную развязку, «Жизнь есть сон» поражает нас своим крайним фатализмом, идеей тщеты всего земного. Кальдерон пессимистически оценивает саму природу человека. Сехисмундо, человек, не затронутый цивилизацией, внезапно брошенный в жизнь, обнаруживает свою подлинную натуру. Этот дикарь, впервые приобщаемый к миру людей только в 18-летнем возрасте, оказывается буйным эгоистом, не терпящим никакого сопротивления. Кальдерон, свидетель и диагност кризиса ренессансного гуманизма XVII века, объективно опровергает гуманистическую концепцию человека и в частности миф о «добром дикаре», созданный Монтенем.

«Добрый дикарь» Монтеня, *le bon sauvage*, — это краснокожий Адам до грехопадения: на глазах всего мира этого американского Адама, невинного человека, губят цивилизация и торговля.

Кальдерон в своей драме «Жизнь есть сон» как бы ставит психологический эксперимент, в результате которого доказывается, что врождённые свойства человеческой природы порочны, а миф о «добром дикаре» — это химера. Натура человека — источник зла и жестокости, а единственное средство примирения с жизнью — это христианская вера, обуздывающая злую человеческую природу¹.

¹ Мильтон А. Бьюкенен (*Milton A. Buchanan*, Enc. Americana, vol. 17) говорит об истоках драмы примерно следующее: чтобы развить тему о сноподобии жизни и о том, что эта преходящая (transitory) жизнь служит лишь подготовлением к реальной жизни в ином мире, Кальдерон адаптировал историю, к<ото>рая рассказывалась о Филиппе, герцоге Бургундии, но на самом деле была восточного происхождения. Найденному на рыночной площади спящему пьянице, перенесённому во дворец, внушают, что он — герцог; в течение дня он ведёт жизнь монарха, затем возвращён в своё прежнее состояние. Размышляя затем об этом дне власти, он не уверен, было ли это реальностью или сновидением. Эту историю использовал также Шекспир, но для комического эффекта — в интродукции «Укрощения строптивой».

Проблема человеческой природы в XVII-XVIII веках оказывается в центре внимания европейской философии. Знаменитый Гоббс в Англии утверждает, что естественным состоянием первобытных людей была «война всех против всех» и что государство, этот чудовищный «Левиафан», необходимо для обуздания дикости человека и организации общества. Это неплохая английская аналогия к католическому ригоризму Кальдерона.

Но в конце XVII века Джон Локк, апостол терпимости, провозглашает, что никаких врождённых идей не существует, что душа ребёнка — это *tabula rasa*. Локка продолжают французские сенсуалисты XVIII века, ставящие человека в полную зависимость от среды. От природы человек ни зол, ни добр; его формируют общественная среда и воспитание. «Человек — весь воспитание», — говорит Гельвеций. Если согласовать интерес личности с интересами всего общества, то добродетель явится сама собою.

Спиритуалистический сенсуализм Жан-Жака Руссо допускает врождённость нравственных идей. Человек по природе добр и лишь испорчен цивилизацией, основанной на частной собственности. В отличие от Гоббса, Руссо считал, что в естеств.<енном> состоянии не только не было «войны всех против всех», но между людьми господствовали дружба и гармония, отношения идиллической свободы и естественного равенства. С Жан-Жака начинается романтический культ ребёнка, экзальтация наивной детской мудрости, вечная песня «наши дети лучше нас», естественность детей, в к<ото>рых как бы повторяется золотой век первобытной свободы. Общительность, способность совершенствоваться, чувство свободы — это врождённые качества, к<ото>рые Бог дал роду человеческому.

Плавание прославленного франц.<узского> моряка Бугенвилля, к<ото>рый подробно описал его, своим правдивым изображением примитивной, скудной и порою жестокой жизни отрезанных от цивилизации океанических народов развеял миф о счастливой жизни людей в «естественном состоянии» — во всяком случае, подорвал его, ибо средний европеец по сей день ещё верит в идиллию Таити.

Не довольствуясь одной темой, Кальдерон ввёл в драму вторую — тему, внушённую ему историей Варлаама и Иосафата, тоже восточного происхождения, которую он нашёл в одном житии и в пьесе Лопе де Вега «*Barlán y Josafá*» (1611). Эту историю принца, возвращённого в тюрьму во избежание предсказанных его гороскопом бедствий, Кальдерон использовал для иллюстрации учения о свободе воли, о котором тогда ожесточённо спорили в испанских университетах. [Томашевский менее категоричен: «Мотив воспитания ребёнка вдали от людей Кальдерон мог почерпнуть из широко распространённого духовного романа о Варлааме и Иосафате, к-рый он, несомненно, знал хотя бы по одноименной драматической разработке Лопе де Вега». — Из примечаний к драме: *Кальдерон*. Пьесы. Т.1, М., 1961, с. 696.]

Наконец, поскольку все испанские пьесы содержали любовный элемент и завершались счастливыми браками всех героев, Кальдерон в уступку вкусам добавил ещё и любовную интригу, с которой ввёл выспренние рассуждения о чести и принятый тогда эвфуистический, вычурный словарь любви. Форма главных тем в драме отличается от этого словаря своим величием и простотой. <Из дополнительных материалов Р.Г. Назирова к «*La vida es sueño*». — Прим. публикатора.>

Учение Иммануила Канта о радикально злом начале в человеческой природе сравнивали с догматом о первородном грехе. Гёте сказал, что Кант учением о радикальном зле запачкал свой чистый философский плащ. Этот спор о человеческой природе перешёл и в XIX век; в него включались всё новые мыслители, к нему изыскивались новые аргументы.

В конце 20-х—начале 30-х годов XIX века европейская наука упустила редкий шанс изучения человека, выросшего в полной изоляции от современной культуры. Это было в самом центре Европы. В один майский день 1828 года таинственный подкидыш Каспар Хаузер появился на рыночной площади Нюрнберга. В 17 лет он едва умел говорить; всю жизнь кто-то (мы так и не знаем, кто) держал его в тёмном подвале. Любая пища, кроме хлеба и воды, вызывала у Каспара отвращение, а запах молока или жареного мяса — тошноту. Европа была потрясена загадочным преступлением его тюремщиков. Профессор Даумер, взявший его на воспитание, рекламировал его способности и успехи, но в дальнейшем выяснилось, что и то и другое весьма преувеличено. В 1829 году на юношу было совершено покушение. Его перевезли в Ансбах и устроили писцом в канцелярию. То, что он мог выполнять хотя бы должность писца, — огромн.<ый> успех Каспара Хаузера, к<ото>рому, конечно, было очень тяжело в чужом и непонятном мире. В декабре 1833 г. неизвестный заманил его в парк обещанием раскрыть ему тайну его происхождения (бедняге внушили, что он сын великого герцога Баденского). В парке Каспар Хаузер получил удар в грудь. Придя на квартиру своих опекунов, он упал на кровать. Его рассказу о случившемся не поверили, даже выругали за лживость: красное пятнышко на его груди напоминало простой расчёс. У Каспара поднялась горячка, и через три дня он умер от внутреннего кровоизлияния. Ему был 21 год. Убийцы не были найдены.

Вскоре вокруг этой загадки выросла огромная литература, вышло несколько монографий, а в 1838 г. в Париже были поставлены сразу две мелодрамы о нём: одна называлась просто «Gaspard Hauser», а другая — «Бедный идиот, или Подземелья Хайдельберга». И эта вся история, и обе мелодрамы были хорошо известны в России.

Как ни удивительно, реальная история Каспара Хаузера, «сироты Европы», в чём-то напоминает кальдероновскую драму «Жизнь есть сон», только без её счастливого исхода. Точнее говоря, авторы сенсаций, выдумывая различные версии о высоком происх.<ождении> Каспара Хаузера, как бы подгоняли прошлое этого ребёнка-узника под сюжетную схему кальдероновской драмы.

Были в его истории и др<уг >ие оттенки, но о них мы скажем позднее, а сейчас вернёмся к Кальдерону.

<Из дополнительных материалов к «La vida es sueño»>

Томашевский в своём предисловии («Театр Кальдерона») говорит, <что> «восприняв от Сервантеса антитезу яви и идеала, Кальдерон в своей худож.<ественной> практике пытался сгладить эту антитезу, пытался на морально-религиозной основе дать примирительную концепцию мира, проникнутую одновременно сословно-абсолютистским духом в социальном смысле»¹. Отмечая в драме утверждение свободы воли, Томашевский считает более важной тему идеального монарха.

Кальдерон развивает представление о жизни как о грандиозной комедии, где люди играют сценическую роль, чтобы потом воскреснуть в высшей правде уже в загробном существовании. Томашевский указывает, что в проповедях конца XVI в. были модными метафорические уподобления «жизни сну и жизни театру» (там же, с. 33). Для сравнения Томашевский отсылает к «Дон Кихоту» (глава XII, ч. 2).

[Мы можем напомнить мнение Себ<астьяна> Брандта о том, что весь мир — это «карнавальная комедия Бога». Надпись на фасаде шекспировского театра: “Totus mundus agit histrionem”². — И т.п.

We are such stuff as dreams are made on;
And our little life is rounded with a sleep.

(Шекспир, «Буря»)³.

Pascal: “La vie est le rêve d’une ombre”⁴.]

Конечно, драма сильна и впечатляет, но вот комментарий Мильтона А. Бьюкенена. Он указывает на пессимизм, выраженный в концовке II-го действия. Эту нехристианскую концепцию жизни поэт спешит исправить в III, последнем действии: см. стихи 2359—2371, 2423—2427). Там же Кальдерон определяет свою концепцию свободной воли: «Ни один смертный не может избежать предначертаний судьбы (predestination), но мудрый человек может так подготовить себя осторожностью, умеренностью и смирением, что оказывается укреплен против её ударов» (стихи 3215—3227).

[В русском переводе слова Сехизмундо:

... И кто победить намерен
Судьбу свою, должен делать
Это с умом и терпеньем.]

— Томашевский сказал, что «основная победа принца Сехизмундо — это победа над самим собой» (с. 33).

Это красиво, но неточно. Ведь, по сути дела, принц преодолел предначертанную ему судьбу, если только король-астролог правильно составил гороскоп, в чём текст драмы не допускает сомнения. Но если это

¹ Кальдерон П. де ла Барка. Пьесы. В 2 т. М., 1961 Т. 1. С. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц. — Прим. публикатора.

² «Весь мир лицедействует». — Прим. публикатора.

³ «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь».

Шекспир «Буря» (пер. М. Донского). — Прим. публикатора

⁴ «Жизнь это сон о тени». — Прим. публикатора.

так и если принц действительно «победил свою судьбу», то значит, Кальдерон в самом деле утверждает свободу воли. Значит, он разделяет мнение короля Басилио: «Человек сильнее, чем звёзды». Значит, Кальдерон остаётся на позициях гуманизма. Католического гуманизма! Ибо свобода воли заключается в вере и смирении. Таковы парадоксы Кальдерона.

<Из Материалов тетради «Кальдерон и Достоевский. Фабула о невинном человеке. Каспар Хаузер. Антропология и проблема свободы» >

В драме «Жизнь есть сон», в отличие от легенды о Варлааме и Иосафате, принц Сихисмундо вырос не только в изоляции от людей и мира, но и в неведении своего сана. Он как бы дикарь, впервые приобщённый к миру только в 18-летнем возрасте. Это тема чисто европейская: франц.<узский> средневековый роман «История Валентина и Орсона» повествовал о том, как Орсон был в детстве похищен, воспитан медведицей и вырос среди зверей; Валентин, воспитанный при королевск.<ом> дворе, лишь много лет спустя находит брата и возвращает его в «лоно цивилизации».

Человек, не затронутый цивилизацией, обнаруживает свою подлинную натуру — особенно, когда он оказывается близок к власти. Кальдерон разыгрывает с королём Василио психологич.<еский> эксперимент, но проблема автора шире, чем проблема короля-звездочёта: это врождённые свойства человеческой природы, всякой природы.

Сихисмундо — это ведь не багдадский купчишка и не бродячий лудильщик, а принц чистых кровей, но принцы тоже люди (католический эгалитаризм греховности). Получается гораздо глубже арабской сказки и её ответвлений. Не только люди низкого звания проявляют низость природы или жестокость на своём минутном троне, но те, кто имеют на трон законное право.

В историю фабулы о «халифе на час» Кальдерон ввёл важную новацию — изменение характера «спящего» под влиянием переживаний его в мнимом сне, т.е. под влиянием опыта власти.

Эта инновация способствовала конверсии темы у австрийского драматурга Грильпарцера «Der Traum, ein Leben» (1834). Романтики боготворили Кальдерона, но Грильпарцер был оригинальным писателем. В его драме действительный сон подаётся как реальность, как явь; кровавые события неск.<оль>ких актов составляют содержание предостерегающего сна; с пробуждением солнца пробуждается и уже предупреждённый герой. В характере его за время сна и под влиянием ужасных видений произошла перемена.

Но драма Грильпарцера уже выходит за пределы нашей темы и лишь формально связана с Кальдероном...

<...>

<Доклад «Спор Достоевского с Кальдероном»>.

В России знали Кальдерона¹.

А. Л. Григорьев и Г. М. Фридендер достаточно полно показали, в чём выразилось сходство замысла Д<остоевск>ого «Император» с драмой «Жизнь — это сон». Но не менее важно и различие, к<ото>рое при сравнении этих произ<веден>ий бросается в глаза.

Во II акте драмы есть эпизод, когда взбешенный принц выбрасывает слугу в море, т.е. совершает убийство, а затем обнажает меч против Астольфо. У Д<остоевск>ого же Иван Антонович, подобно Иосафату из легенды, даже не знает, что такое смерть.

Вот фрагмент диалога Мировича с царственным узником:

«Нельзя; при неудаче — смерть, что такое смерть?.. Он убивает кошку, чтобы показать ему; кровь.

На того страшное впечатление: «Я не хочу жить»².

Если кальдероновский принц проявляет неукротимый нрав и libido dominandi <властолюбие, воля к власти — прим. публикатора>, то Иван Антонович Д<остоевск>ого настроен противоположн.<ым> образом. Он так полубил Мировича, что говорит ему: «Если ты мне не равен, я не хочу быть имп<ерато>ром» (IX, 113). Этот юноша, выросший в заточении и не имеющий элементарных понятий о действит<ельно>сти, показан у Д<остоевск>ого естественно-гуманным человеком, что диаметр.<ально> противоположно концепции испанск.<ого> драматурга. Иными словами, перед нами спор Д<остоевск>ого с Кальдероном.

В комментариях Г. М. Фридендера указано, что из поэмы «Имп<ерато>р» перешло в роман «Идиот» и в образ кн. Мышкина. Я хочу добавить, что роман продолжил и расширил наметившийся в поэме спор с Кальдероном о природе человека.

Не исключено, что в этом споре Д<остоевск>ский использовал один из истоков драмы Кальдерона — легенду о Варлааме и Иосафате, но в её исходном, не конвертированном духе. В легенде той царевича Иосафата (Иосафа русской версии) оберегают от встречи с болезнью, старостью и смертью. Он же, увидев больного человека, старца и покойника, начинает прозревать правду о земной жизни, становясь на путь, ведущий к его крещению. Конечно, кн. Мышкин вырос в иных условиях и знает о

¹ Русский перевод её, сделанный С. Костаревым, вышел в Москве в 1861 в кач<ест>ве второго выпуска «Избранных драм» Кальдерона. В 1866—1867 драма «Жизнь есть сон» с большим успехом шла в Большом театре в Москве. Знакомство Д<остоевск>ого с нею не вызывает сомнений, хотя в его соч.<инениях> и письмах имя Кальдерона не упоминается. <Из тетради «Кальдерон и Достоевский. Фабула о невинном человеке. Каспар Хаузер. Антропология и проблема свободы»>. Фридендер Г. М. Комментарий // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М., Л., 1972—1981. Т. 9. С. 489. — Прим. публикатора>

² Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Т. IX, с. 114. Далее ссылки на то же издание в тексте. — Прим. автора.

болезни и страдании больше иных людей, но лично его в сюжете романа тяжело задевают три «встречи»: со смертельно больным Ипполитом, с жалким и смешным старцем генералом Иволгиным, со смертью Настасьи Филипповны. Последнего из этих испытаний его разум не выдерживает.

Но житийной легенды Д<остоевск>ому было мало для спора с Кальдероном. Писатель стремился утвердить вечное в реально-историч.<еском> бытии, а потому кроме евангельского архетипа Христа и житийного прототипа искал опоры на историч.<еские> факты. Он включил в роман «Идиот» слегка замаскированный рассказ о казни петрашевцев, историю казни Глебова за связь с постриженной в монахини царицей, рассказ о казни мадам Дюбарри и мн. др. Но всё это не относится к сущ<ест>ву проблемы человеческой природы. Свою концепцию природы человека Д<остоевск>ский — лично для себя подкрепил неопровержимым историч. <еским> аргументом, к<ото>рый, однако, в романе текстуально не выявлен.

<...>

Мышкин — это ведь не буквально Христос. Его короткая сознательная жизнь есть не очень удавшееся «Imitatio Christi» («подражание Христу»).

На ранних стадиях работы над романом «Идиот», как мною уже указано было ранее, реальным прототипом кн. Мышкина послужил граф Г. А. Кушелев-Безбородко¹. Сегодня можно говорить ещё об одном его прототипе — о человеке, который, подобно вымышленному принцу Сехисмундо и исторически-реальному Ивану Антоновичу, с детства содержался в заточении и, едва узнав свободу, был убит в таинств.<енных> обстоятельствах.

Вокруг этой загадки² выросла огромная литература. Любители сенсаций подгоняли судьбу ребёнка-узника под массовый стереотип «заточённого принца» (ср. историю Железной Маски, как она отразилась в романе А. Дюма). В числе предполагаемых родителей Каспара называли и Наполеона, и великого герц.<ога> баденского, и каких-то аббата с монахиней, причём последнюю якобы заживо замуровали после рождения ребёнка. Загадка не решена по сей день.

<...>

Каллиграфич.<еский> почерк князя Мышкина, ищущего у Епанчина какого-либо занятия, соответствует красивому почерку Каспара Хаузера — это единственное, чему он научился; этот почерк доставил ему место писца. Мотив наследства — это лишь надежда, к<ото>рую внушал Каспару Анзельм Фойербах, юрист, искавший родителей юноши и внезапно умерший в разгар этих поисков. В романе кн. Мышкин —

¹ Речь идёт о статье *Назирова Р. Г.* Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. №2. С. 114—122. Переиздана в сб. Назиров Р.Г. О мифологии и литературе, или преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа, 2010. С. 231—250. — Прим. публикатора.

² См. выше История Каспара Хаузера — Прим. публикатора.

беспорный отпрыск древн.<его> рода, а мотив розысков родства и установления прав перенесён на претензию мнимого «сына Павлицева» (Бурдовского).

Сама атмосфера ажиотажа, тёмных интриг и слухов, окружающая в романе князя Мышкина, довольно близко напоминает аналогичную обстановку вокруг Каспара Хаузера. Правда, в истории последнего не было никакой любви, но без этого элемента не обошлись обе указанные французские мелодрамы. Трагическая деталь гибели юноши — внутреннее кровоизлияние — внесена в описание гибели Настасьи Филипповны.

Думаю, что историю Каспара Хаузера, невинного человека, затравленного общ<ест>вом, Д<остоев>ский использовал как историч.<еский> аргумент в споре о природе человека. Знал ли он эту историю? В его записной тетради 1876—1877 годов читаем: «Воспитат<ельный> дом. Известно, что приобретаются ужасно сложные идеи у младенцев, и процесс этот неуловим. Так что нам нечего гордиться нашим умом. Каспар Гаузер.»¹ Имя Каспара поставлено здесь как знак истории, служащей примером самостоят.<ельного> душевного развития детей. Ясно, что писатель высоко оценивал личность Каспара Хаузера. В романе «Идиот» показано, как Мышкин в своём запоздалом швейцарском детстве «неуловимым процессом» самостоят.<ельного> развития приобрёл «ужасно сложные идеи» — глубоко нравственные идеи.

Опираясь на историю Касп.<ера> Хаузера, Д<остоев>ский дал своеобразную апологию «естественного человека», подчеркнув его невинность и его удивит.<ельное> взаимопонимание с детьми. В праве ли мы говорить о руссоизме Д<остоев>ого? Сон Ставрогина, описанный в его исповеди, «Сон смешного человека» и рассеянные в творч<ест>ве Д<остоев>ого упоминания о «золотом веке» первобытной идиллии как будто позволяют вспомнить теории Руссо, но ряд др<уги>х высказываний писателя противоречит этому сближению и даёт основания для утверждений о том, что Достоевский считал человеческую природу антиномичной, биполярной, т.е. находил в ней и доброе, и злое начала. Думается, он был слишком сложным художником и мыслителем, чтобы мы могли из идей его творч<ест>ва сложить законченную философскую систему. Подобное стремление непродуктивно и не вполне научно. Если же говорить только о романе «Идиот», то здесь Д<остоев>ский явно противоречит пессимистической оценке природы человека.

Быть может, следует подчеркнуть один важный момент богословских исканий Д<остоев>ого: его всегда мучила и тревожила доктрина о первородном грехе, о всеобщей греховности всех людей, включая детей.

<...>

¹ *Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради. (1860—1881 гг.) / ИМЛИ им. А.М.Горького АН СССР. М.: Наука, 1971. С. 540. (Лит. наследство; Т. 83).*

Кальдерон привлёк его внимание не случайно. Д<остоев>ский сам мог себя сравнивать с принцем Сехисмундо. Горькое, оплётанное детство в пансионе и училище, золотой сон ранней славы, а потом тяжёлый труд, каторга, болезнь, тяжёлый труд снова — без надежды на счастье. Всё похоже, и после каторги время дебюта казалось ему сном (см. «Униженных и оскорблённых», восп.<оминание> Ивана Петровича). Но, в отличие от принца Сехисм.<ундо>, Д<остоев>ский не был злым по природе и не считал человека таковым. При всей своей болезненной раздражит<ельно>сти, он был по-настоящему добрым человеком и любил добрых людей (Шидловского, Огарёва, Аполл.<она> Григорьева, Помяловского, Соловьёва и др-х). Он не верил в радикально злое начало человеческой природы, но полагал, что природа человека двойственна (антиномична).

<...>

<Из материалов тетради «Кальдерон и Достоевский...»: Антропология Достоевского. Проблема свободы>

Юный Достоевский писал брату: «Наш мир — чистилище духов небесных, отуманенных грешную мыслью». Провинившиеся ангелы живут с людьми. Впоследствии это народное представление прямо использовал Лев Толстой в рассказе-притче «Чем люди живы».

Антропология зрелого Д<остоевск>ого антиномична: он видел в человеке и демонический элемент, и ангельское начало. Это сближает его с Кантом.

Но Лосский считал, что основная доктрина человека у Д<остоевск>ого ближе к антропологии Руссо с её главным принципом изначальной доброты человека, чем к антропологии Канта с его доктриной о «радикальном зле в человеке». Натурализм Достоевский воспринял через Фурье.

Достоевский высоко ставил свободу человека. Бог создал человека и дал ему полную свободу воли: можно спастись, но можно и погибнуть. Бог не мешает человеку, но лишь затем рассчитывается с ним. Николай Бердяев справедливо заметил, что для Д<остоевск>ого «свобода подпольного человека содержит семена смерти». Но свобода — не право, а долг человека, он не смеет от неё отказываться, иначе он не личность. Все люди несут вину за зло мира, нельзя убегать от ответственности — значит от свободы.

Свобода человека слепа, если она связана только с голым разумом. Путь к добру не детерминирован одним разумом. Не разум движет нас к добру, а воля, сила духа.

Для достижения добра нужны отвага и риск.

В христианстве есть традиция, считающая разум главной помехой вере. В восточном христианстве эти идеи развивал Максим Исповедник. Мартин Лютер прямо заявил: «Разум — шлюха». По мнению Рышарда Пшибыльского, к этой традиции близок Достоевский¹.

Человек не может жить без Бога. Моральные импульсы детерминированы не чувством, не разумом, а первоначальным ощущением Бога. Мистические истоки морали.

Человек может знать, что есть добро, но творить зло, потому что оно ему «нравится»: это моральный эстетизм Ставрогина, отсутствие стабильности, колебания с амплитудой от полюса до полюса. Он не чувствует Бога.

Отказ от морально-обязывающего решение — подполье. Из него у Ставрогина два выхода: или раскаяние, признание вины (но аристократическая надменность мешает ему признать вину) или абсолютное отдание себя любой прихоти, жизнь по принципу случайного хотения. На втором пути он сразу же скатывается в кровь и грязь, а затем — верёвка.

Скептицизм — прямой путь к самоубийству. Но всякий верующий в нечто высшее (хотя бы в рафаэлеву «Сикстинскую мадонну» или в Венеру Милосскую), ставящий нечто выше себя, поклоняющийся красоте — имеет шанс на спасение, ибо всюду, где есть преклонение перед чем-то высшим чем Я, тайно присутствует неузнанный Бог.

Д<остоевск>ий: «Бог есть идея человечества собирательного, массы, всех. Когда человек живёт массами, то человек живёт непосредственно»².

Высшее развитие свободы личности — это её добровольное самопожертвование. Д<остоевск>ий формулирует мораль самопожертвования в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Собственно он за коммунистическое общ<ест>во, но основанное на взаимном самоотречении личности общ<ест>ва в пользу друг друга. Д<остоевск>ский — это вовсе не противник коммунизма, он враг революции.

Он осмеивал сенсуализм и позитивизм, контовскую «религию человечества» (любовь к людям + вера в прогресс). Он не верил в прогресс. В его записях есть словцо: «немецкий клоп Гегель». Он любил шеллингианца Григорьева и в душе презирал гегельянца Страхова.

Признавал, конечно, свободу воли, чудо и случай.

Д<остоев>ский в своих романах устами шутов осмеивает, а сам сюжетно дискредитирует абстрактную этику. Он требует конкретного подхода к проблемам морали, подчёркивает автономную ценность каждой человеческой личности и прославляет «живую жизнь» — практику

¹ «Сознание — болезнь», оно «убивает жизнь», «хочет заменить жизнь теориями о ней», заявлял Д<остоевск>ский. Литературное наследство. Т. 83. С. 251. — Прим. автора.

² Там же. С. 246.

житейской борьбы и личного добра — в качестве критерия любой теоретической истины.

Кстати, Порфирий Петрович — тоже шут (eiron), хотя и следователь. А Сонечка — проститутка, но и мадонна. Сочетание сюжетных функций у Д<остоевск>ого, bouleversement общепринятой иерархии социальных ценностей.

Убийцы у Д<остоевск>ого по своей метафизической одержимости (романтическая Sehnsucht), бесспорно, являются героями и потому привлекают интерес праведников и уважение святых. Человек, способный «горняя мудрствовать» (об Иване Карам.<азове>), мучится проклятыми проблемами, из-за них ставящий на карту свою и чужую жизнь, — одного ранга со святыми. Ниже их — безразличие, мещанский скептицизм, косяя ухмылка лёгкого неверия, фальшивая светская религиозность (христианство как приличие).

Достоевский и его романы демонстративно неприличны.

Предисловие к публикации

В отличие от многих других исследовательских текстов в архиве Р. Г. Назирова нижеследующую статью (которая, скорее, напоминает текст доклада) легко датировать. Это сделал сам автор, дав следующее указание: «Восемь лет назад мною было показано, что при создании фабулы о колдуне-предателе Гоголь опирался на “Полтаву” Пушкина с его Мазепой, Марией и гибелью Кочубея». Известно, что докторская диссертация «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул», на которую следует ссылка после этой фразы, была защищена исследователем в 1995 году, и, отсчитав от этой даты семь лет, легко получить 2003 год. В январе 2004 Р. Г. Назирова не стало.

Текст несёт на себе ещё один след новейшей эпохи: он набран на компьютере и распечатан. По всей видимости, набран не автором, а каким-то его добровольным помощником, не слишком осведомлённом в тонкостях истории культуры. Об этом говорит характер опечаток. Например, ошибочно озаглавить повесть Карамзина «Остров Боригольм» легко именно разбирая чужой рукописный текст, гораздо легче, чем промахнуться по далеко отстоящим одна от другой клавишам «н» и «и». То же с именем сотника Данилы Бурульбаша, названного Будульбашем.

В то же время нам известно, что этот текст, подготовленный, по всей видимости, для доклада на какой-то очередной конференции (сведений о том, что доклад был прочитан, у нас нет), является лишь малой частью

большой работы, которую Р. Г. Назиров посвятил готике в русской прозе. В архиве учёного обнаруживаются многочисленные черновые варианты статей о тенденциях готического романа в творчестве Гоголя и Достоевского, по качеству бумаги и чернил датируемые не позднее 1980-х годов. Скорее всего, работать над этой темой Р. Г. Назиров начал гораздо раньше. Со временем весь этот корпус исследовательских текстов будет опубликован и можно будет начать его осмысление.

Б. В. Орехов

Р. Г. Назиров

Н. В. Гоголь и английский готический роман

I

Восемнадцатое столетие прославилось как «галантный век» и эпоха авантюристов, но оно же и *The Age of Reason* — эпоха Просвещения. Заслуги просветителей велики, их имена занимают почетное место в истории естественных наук, однако сегодня мы критически оцениваем их достижения. Просветители были ужасающе категоричны. Фанатизм религиозной веры они заменили фанатизмом неверия, и сам Лавуазье спокойно отрицал факты падения метеоритов: «Камни не могут падать с неба, потому что их там нет». Религия — просто обман, мифы и сказки суть суеверия: отсюда полное презрение к устному народному творчеству. Культ разума и теория прогресса служили для оправдания кровавых колониальных захватов и грабежей. Слово расходилось с делом, и просвещение мало-помалу обнаружило свою историческую относительность.

Этот блистательный век надломился где-то около 1760 года. Сначала Европа была ошеломлена Лиссабонским землетрясением (1755 г., 3000 убитых), а затем началась Семилетняя война (1756—1763), захватившая пол-Европы. В эти годы происходят культурные перемены, ставящие под сомнение претензии Разума. В 1760 году опубликованы первые песни Оссиана, в 1762 году — книги Руссо «Эмиль» и «Об общественном договоре», в 1764 г. — роман Горация Уолпола «Замок Отранто», в 1765 г. — «Сочинения Оссиана», знаменитая мистификация Макферсона. Таким образом романтическая критика цивилизации, рождение готического романа и начало фольклорной революции Оссиана совпали в рамках четырех-пяти лет. Это явления одного порядка; они вызваны эксцессами рационализма.

Готический роман — явление закономерное и исторически оправданное, это реакция на абсолютизм Века Разума, а в то же время — некое возвращение к традиции. Британский фольклор и елизаветинская драма изобиловали злодеяниями и призраками, но ведь типичным англичанином был и трезвый Дефо, осмеявший любимые страхи своих соплеменников в «Привидении миссис Виль». По английской традиции привидения оставались уместны в театре и особо тепло принимались публикой, когда выходили на сцену в щедро окровавленных саванах, гремя ржавыми цепями. Но в жизни англичане стали скептичнее. Перед самой публикацией «Замка Отранто» Шенстон констатировал: «Примечательно, сколь сильно вера в духов и привидения усопших утратила почву за эти пятьдесят лет. Возможно, это объясняется общим ростом знания, а вследствие того упадком суеверий...»¹

Просвещение вытеснило мистику и упразднило тайну: вселенная просветителей механична, Бог — это лишь Великий Часовщик (единожды завел часы и более не вмешивается), да и сам человек — машина! Истребите суеверия, «раздавите гадину» (лозунг Вольтера), и тогда наступит всеобщее счастье. Но под оптимизмом философов таилась тревога, и порою просветители проговаривались, как, например, «королева энциклопедистов» маркиза дю Деффан: «— Верите ли вы в духов? — Нет, но боюсь их». Не потому ли столь обычной стала пресловутая «эвтанизия атеистов» — предсмертное возвращение вольнодумцев к церкви? Можно не верить в Бога, но умирать без покаяния как-то неприлично.

¹ *Shenstone, William. An Opinion of Ghosts // Works, L., 1764, II, p. 68.*

В Англии промышленная революция с ее страшными последствиями, сельским исходом и гибелью деревень раньше, чем в других странах Европы, скомпрометировала самоуверенность Просвещения. Поэтому именно здесь начался бунт против рационализма, но не философский, как у Руссо, а эстетический. Сам Гораций Уолпол в духов и призраков не верил, но его раздражала холодная рассудочность эпохи, он хотел вернуть в литературу фантазию, тайну и ужас. Кстати, он дружил и переписывался с маркизой дю Деффан. Уолпола, блестяще образованного человека, в культурнейших парижских салонах считали своим. Но именно он открыл эру готического романа — в сущности, антипросветительского.

Еще В. Дибелиус в своей работе «*Englische Romankunst*» подчеркнул, что этот жанр конституируется тайной и интригой: тайна — конструктивный мотив, интрига — средство напряжения. Тайну эту следует отличать от загадки преступления: в готическом романе создается всеобъемлющая атмосфера тайны. Приметами жанра считаются также романтический экклезиастический (очуждающая трактовка католической религиозной жизни, чаще — средневековой) и особая роль архитектуры: замок (реже — монастырь) — главный герой романа, начиная с замка Отранто.

Замок — цитадель зла; структурно он подобен Лабиринту. Пленники замка не просто заперты, а обречены блуждать в поисках выхода; им постоянно угрожает встреча с тем или иным Минотавром — призраком, скелетом или просто с убийцей.

Для готического романа характерен фаталистический сюжет. Обычно это фатум проклятия, чаще всего наследственного («проклятый род»). Сюжетная тайна — имеет сверхъестественный или противоестественный характер: пакт с дьяволом, кощунство, попрание богоданных законов морали, каковы предательская узурпация, братоубийство и в особенности инцест. Совершенное в прошлом оскорбление Бога (преступление против религии) влечет за собой неотвратимую кару.

Действие часто сводится к преследованию добродетельного героя или лучше героини, их заточению в замке, монастыре, тюрьме инквизиции и их запугиванию эффектными ужасами (кровавыми следами, таинственными голосами, оживающими портретами, кровоточащими статуями). Вкупе с гонимой невинностью запугиванию подвергается и сам читатель. В роли злодея всегда выступает знатный дворянин или инквизитор, человек могучей воли и злобно-изощренного ума. Этот готический злодей (the hero-villain) — единственный характер, все прочие персонажи стереотипны. В героях-злодеях Анны Редклиф, соединяющих сильные страсти с мизантропией, усматривают «раннюю манифестацию байронического героя»¹, готический роман повлиял на поэмы Байрона,

¹ Daiches, David. A Critical History of English Literature. L., 1963. Vol. III, p. 742.

романтическую драму, условно-исторический роман и даже на урбанистический, социальный роман (например, романы Эжена Сю).

Огромный успех готического романа в конце XVIII века освободил Европу от дидактизма сентиментальной литературы. Вспомним, как Пушкин зевал над «Памелой»: «Мочи нет, какая скучная дура!» И он же считал позднеготический роман «Мельмот Скиталец» гениальным произведением.

Русская литература в XVIII веке еще догоняла историко-литературный процесс Западной Европы. Готический роман явился необходимой стадией развития и в России. Он до сего дня не вполне прочитан в русском наследии. Как показал В. Э. Вацуро, к готике по-своему приближался Н. М. Карамзин¹. К его повести «Остров Борнгольм» я добавляю псевдоготический роман Н. И. Греча «Черная женщина» (1834). Но вообще готицизм плохо приживался в России, где идеи Просвещения оставались злободневными и в XIX веке. По-настоящему, жанр готического романа в России был освоен только Гоголем.

Значение английской готико-романтической традиции для Гоголя давно отмечалось в отечественной науке². Однако по сей день не прояснен вопрос о готицизме повести «Страшная месть», в которой Гоголь с помощью фольклорных структур и народно-песенной мелодики трансформировал готический сюжетный материал. Такое умолчание обусловлено советской табуацией любых «тайн и ужасов» в литературе (потому что их слишком много было в самой нашей жизни).

II

В «Страшной мести», как в народной исторической песне или думе, историческая точность невозможна, факты подвергаются обобщению. Гоголь хранит верность исторической мифологии украинских преданий. Так, польский король Стефан Баторий описан чертами идеального государя, а сотник Данило Бурульбаш — вовсе не исторический казак XVII века, а эпический «лыцарь». Но с фольклорно-эпическими элементами повести Гоголь сочетает романские.

Прекрасная пани Катерина — это безвинная жертва рока, ибо она разделяет бремя проклятия, тяготеющего над ее родом. Ее зловещий отец много лет пропадал на чужбине и вернулся с солидными познаниями в черной магии. С ним связан и весьма показательный для готики мотив инцеста. В сцене, когда колдун заклинает душу своей спящей дочери, он описан как каббалист западноевропейского романа, но описан языком и стилем украинского рассказчика. Это противоречие давно отметил В. В. Гиппиус: «К традициям реакционно-романтической (а не украинской народной) сказки восходят и образ колдуна, и подробности его чародейства»³. Я хотел бы только уточнить: определение «реакционно-романтическая» следует заменить термином «готическая традиция».

Увенчанием «Страшной мести» служит мотив «проклятого рода», весьма показательный для готики — от «Замка Отранто» до «Эликсиров

¹ Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX в. Сб. ст. Л., 1969.

² Шаляпин И. А. «Портрет» Гоголя и «Мельмот Скиталец» Матюрена // «Литературный вестник», т. III, кн. 1, 1902. С. 66—68; Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 89—126.

³ Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966. С. 68.

дьявола» Гофмана. Важным композиционным приемом является то, что череда преступлений и ударов судьбы разворачивается без мотивировки и лишь после трагической развязки дается объясняющая легенда (авторский миф). Этого не понял голландский исследователь Дриссен, который счел XVI главу «Страшной мести» искусственной и инородной по отношению к остальному тексту: «XVI глава дает нам неожиданное объяснение всех загадок, которые оставались неразрешенными в других пятнадцати. Между ними создается противоречие, потому что XVI глава напоминает сагу, в то время как остальная часть похожа на волшебную сказку»¹.

Дриссен не распознал в «Страшной мести» готического сюжета, в котором время событий (романное) обрамляется временем причин (мифическим), а скреплением конструкции служит тайна. Эффект ужасного при этом зиждется как раз на непонятности, что прямо противоположно принципу классической трагедии (где фабула мифологична, т.е. общеизвестна а priori), но соответствует предромантической эстетике Эдмунда Берка. Ученица последнего Анна Редклиф говорила, что та или иная сцена из Мильтона устрашает, ибо написана общими контурами: «Это оставляет возможность для преувеличений воображения»². Много позже это понимание ужасного А. Конан Дойл банализировал и свел к технологическому рецепту, заявив устами Шерлока Холмса: «В этом преступлении есть таинственность, которая действует на воображение; где нет пищи воображению, там нет и страха» («Этюд в багровых тонах»).

Так и строится «Страшная месть»: ужасы громоздятся один на другой, как Пелион на Оссу, и лишь в конце разъясняется вина проклятого рода. Из «Замка Отранто» прямо перенесена фигура исполинского рыцаря, который сидит верхом на коне на вершинах Карпатских гор. В романе Уолпола такой же гигант-предок, поднявшись, разрушает замок Отранто, внутри которого он покоился. Эти гигантские живые мертвецы суть трагические патриархи: они были жертвами предательства в романной предыстории и стали вершителями возмездия в развязке.

В «Замке Отранто» инцестуозную окраску имеет страсть Манфреда к Изабелле, которая была сговорена с его сыном и называет Манфреда «свекор» (заметим, что в русском фольклоре постоянное обращение звучит «свекор-батюшка»). Готический злодей Уолпола убил (пусть даже нечаянно) свою родную дочь. В повести Гоголя и жертва инцестуозных посягательств, и дочь, убитая отцом, совмещены в лице пани Катерины.

Фабула «Страшной мести» может быть суммирована следующим образом: предательское убийство патриарха и узурпация, проклятие на всем роде предателя, преступная жизнь последнего в проклятом роду, его инцестная страсть и убийство собственной дочери, явление гигантского

¹ Drissen F. S. Gogol as a Short-story Writer. The Hague, 1965, p. 91.

² On. the Supernatural in Poetry, by the late Mrs. Radcliffe. The New Monthly Magazine, XVI (1826), p. 150.

призрака и свершение фатального приговора над проклятым родом. Это полностью совпадает с фабулой «Замка Отранто». Хотя роман не переводился на русский язык, в России его знали и ценили, у Пушкина в личной библиотеке было два английских издания романа. Позволительно предположить, что Гоголь достаточно хорошо знал «Замок Отранто» (хотя бы в пересказе).

Было бы ошибкой рассматривать «Страшную месть» как подражание Уолполу. Между бледными ужасами «Замка Отранто» и красочным драматизмом «Страшной мести» пролегает пропасть. Как сказал Бэкон Веруламский, «один человек мыслит жаворонками, другой — летучими мышами». Молодой Гоголь мыслил жаворонками, тогда как «Замку Отранто» свойственны несколько заунывная мрачность и художественный примитивизм.

И второе (может быть, наиважнейшее): в «Страшной мести» мощно звучит национально-патриотическая тема. Колдун — изменник вере и обычаю, предатель родины, приведший врагов на ее землю. Архаический пафос рода переливается в плач о страдающей родине. Украинский народ в своей долгой борьбе за независимость с необходимостью выражал идею национального единства в форме единственно-правой веры. «Русская вера» и украинские обычаи — символы национального духа у Гоголя. Колдун отпал от народа, тайно исповедуя чужую веру, а потому и предал Украину. Национальное предательство начинается с измены вере. Символ предательства — инцест, посягательство на свою дочь; кульминация предательства — убийство героя, защищавшего свою родину от колдуна.

Восемь лет назад мною было показано, что при создании фабулы о колдуне-предателе Гоголь опирался на «Полтаву» Пушкина с его Мазепой, Марией и гибелью Кочубея¹. Можно сказать, что Гоголь соединил трансформированные фабулы «Полтавы» и «Замка Отранто» и переплавил их в пламени украинского лиризма. Так и возник единственный в русской литературе готический роман — «Страшная месть» Гоголя.

Наука давно рассматривает «Страшную месть» как ступень к национально-исторической эпопее «Тарас Бульба». Другую линию сюжетной эволюции мы находим у Достоевского: перенеся готическую фабулу о колдуне-предателе в Петербург своей молодости, он создал повесть «Хозяйка», имевшую в последующем движении литературы многочисленное потомство.

¹ Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Екатеринбург, 1995.

«История формализма в литературоведении» в контексте научной мысли Р. Г. Назирова (предисловие к публикации)¹

Публикуемый текст принадлежит к почти неизвестному литературоведческой публике аспекту научного наследия Р. Г. Назирова. В изданных при жизни работах он избегал широких методологических обобщений, предпочитал «прятать» свой исследовательский инструментарий под маской нарочитой естественности мысли. Даже в недавно републикованном научном докладе, в форме которого он защищал свою докторскую диссертацию², почти не показан момент методологической рефлексии ученого: более того, и в формально-обязательных пассажах этого доклада он подменяет обозначение «метода» описанием своего «категориального аппарата», по сути, всего лишь уточняет значение используемых в работе терминов. Аналогичным образом обстоят дела и в основном, по сей день неопубликованном, полном тексте диссертации.

Возможно, это объясняется тем, что литературная теория в чистом виде не была по-настоящему интересна Назирову. В этом смысле «История формализма в литературоведении» — очень показательный текст. Соседствуя в архиве с конспектами самых разных научных и мемуарных источников, она, по сути, представляет собой их сжатое обобщение, проникнутое, тем не менее, единым авторским отношением к проблеме и явственно ощущаемой авторской итоговой мыслью.

Зачем может быть нужно исследователю подобное «учебное пособие», изначально не предназначенное для публикации? Вряд ли Ромэн Гафанович боялся забыть что-то из освоенного им материала: во-первых, его феноменальная память позволяла ему свободно оперировать массивом информации, многократно превосходящим «Историю формализма»; во-вторых, сам подход, элементы которого отчетливо видны в трудах ученого, в общем, не требует запоминания, будучи однажды усвоенным, он способен эффективно самовоспроизводиться.

По всей видимости, цель «Истории формализма в литературоведении» (как и других крайне многочисленных назировских пособий «для себя») не мнемоническая, а рефлексивная. Это — не *результат*, а овеществленный в письме *процесс* мышления. Это доказывается наличием в публикуемом тексте многозначительных противоречий: например, формализм назван «позитивистским» учением (очевидно, для Р. Г. Назирова этот термин

¹ Статья написана в рамках проекта МК-2325.2011.6 «Поэтика литературоведения: к проблеме оснований литературоведческого знания», поддержанного Советом по грантам Президента Российской Федерации для поддержки молодых ученых и ведущих научных школ.

² Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. С. 358—403.

обладал несколько более широким значением, чем устоявшееся в современной истории философии), однако в число его важнейших предшественников попадает и итальянский философ-интуитивист Бенедетто Кроче.

Именно поэтому все эти пособия, в том числе и публикуемое сейчас, всегда построены по историческому принципу. Любое явление Р. Г. Назиров предпочитал воспринять в его временной протяженности; понятие нечто означало для него — взять нечто в становлении, рождении (ср. с его интересом к проблеме прототипов). История же у него всегда имеет логический стержень, имеет смысл.

В этом, на наш взгляд, — источник стремления Р. Г. Назирова в максимальной полноте осмыслить контекст описываемого явления, даже если не весь этот контекстуальный материал оказывается встроен в итоговую мысль. Так, в целом положительная характеристика А. Г. Горнфельда в окончательном тексте «Истории формализма» уравнивается отдельно выписанной, обстоятельной и обширной цитатой из «Четвертой прозы» О. Э. Мандельштама (мы приводим ее в сокращении): «К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда. Этот паралитический Дантес <...> выполнил заказ совершенно чуждого ему режима, который он воспринимает приблизительно как несварение желудка <...> Человек, способный назвать свою книгу «Муки слова», рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу»¹.

Интересно и такое сближение: сразу после отрывка, озаглавленного «Снова Шкловский и о Шкловском», идет реферативная заметка под названием «Совпадение с сюрреализмом». Это несколько показательно совпадающих с мнениями Шкловского цитат из эссе Жана Кокто «Le Secret Professionel», обобщенных назировским указанием на связь русского литературоведа с авангардом («Не нужно забывать, что импровизированная философия искусства у Шкловского была столько же славословием (раеан) в честь русского футуризма, сколько вкладом в теорию литературы»). Далее Назиров, обращая внимание на *комплексный*, объединяющий и форму, и содержание, характер авангардистских практик, по сути, разрушает расхожее представление об исключительно формально-техническом подходе ОПОЯЗа к литературе и указывает на конкретную преемственную связь структурализма с формализмом:

«Высший признак поэзии как особого способа речи — не отсутствие слова, а *множественность значений*. «Цель слова — сделать ощутимой текстуру слова во всех его аспектах»².

Актуализация словесного знака в поэзии <в этом, по мнению Назирова сходятся формализм и сюрреализм — С. Ш.> — сложное превращение,

¹ Мандельштам О. Э. Шум времени. Избранное. СПб., 1997. С. 140.

² Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924.

затрагивающее и семантический, и морфологический, и фонетический уровень языка. «Внутренняя форма» слова (семантическое содержание) не менее важна, чем звук.

От утверждения сложного единства словесного знака оставался лишь один шаг к постулированию неделимости той особой системы знаков, какой является литературное произведение».

Глубина контекста позволяет Р. Г. Назирову понять формализм более широко, нежели просто теоретико-методологическую гипотезу. «Формальная школа» у него предстает как проявление важной общекультурной тенденции, новой «защиты поэзии», новое утверждение ее самостоятельной ценности (при этом Назиров много раз оговаривает отличие этой мысли от теории «искусства для искусства»). Последнее соображение выводит «Историю формализма в литературоведении» за рамки жанра простого историко-научного очерка.

Во-первых, этот текст позволяет глубже уяснить методологические и даже мировоззренческие основы научной мысли самого Р. Г. Назирова (и это тоже — далеко не последняя научная задача). Так, именно назировское понимание формализма позволяет снять противоречие, которое порой видится в его письменных и лекционных размышлениях: искусство, с одной стороны, ценно и значительно само по себе, а с другой, — неотделимо от реальности. Литература с этой точки зрения — вечное обновление реальности или мысли о реальности, явленной в художественном языке (это соотносится с особым назировским пониманием мифа как сюжетно представленной связи между реальностью и творческим сознанием) и в этом качестве действительно и обладает автономией, и не может оторваться от исходной реальности.

Во-вторых, «История формализма в литературоведении» позволяет увидеть в драматической истории отечественного литературоведения XX века единый вектор *самосознания* русской литературы. Впрочем, описание этого процесса потребует уже самостоятельного исследования.

В предлагаемой публикации в качестве основы использован законченный очерк Р. Г. Назирова «История формализма в литературоведении». Четыре главки этого очерка дополнены нами с помощью трех развернутых заметок, удачно встраивающихся в основной текст: «Б. Кроче и русский формализм» (озаглавлен нами), «Формальная школа в литературоведении» и «Снова Шкловский и о Шкловском. «Новый Горький»».

Ни одна из использовавшихся при подготовке публикации рукописей не датирована. Однако сделать некоторые выводы о времени их создания можно. Например, о Р. О. Якобсоне в «Истории формализма» говорится как о живом, следовательно, очерк Р. Г. Назирова не может быть написан позже 1982 года. С другой стороны, ни в самом очерке, ни в сопутствующих материалах нами не найдено ссылок на какие-либо издания

моложе 1966 года, что, на наш взгляд, доказывает близость текста именно к этой дате. Таким образом, «История формализма в литературоведении», по всей видимости, относится к ключевому для становления Р. Г. Назирова как ученого рубежу 1960—1970-х годов, что автоматически превращает публикуемый текст в *одну из первых* отечественных работ, посвященных истории формализма как научного метода.

В предлагаемой публикации расшифрованы авторские сокращения. В основном же, текст дается в авторской редакции. В частности, мы сочли необходимым сохранить двойственность в отсылках к литературе (в рукописи они то вынесены вниз страницы, то сделаны прямо в тексте в скобках); для самого ученого это была *рабочие* материалы — это впечатление мы старались сохранить.

С. С. Шаулов

Р. Г. Назиров

История формализма в литературоведении

1. Предыстория — психологическая эстетика

Немецкая школа психологической эстетики (В. Вундт, Э. Мейман, Р. Мюллер-Фрейенфельс) игнорировала объективную сторону искусства и акцентировала внимание исключительно на субъективных моментах: реальный мир интересует художника как *материал ощущений*; воздействуя на него, автор выражает собственное душевное состояние.

Соответственно этому, сторонники психологического метода видели задачу эстетики в изучении душевных свойств художника. Они использовали художественные произведения как материал, как «внешние знаки» (Вундт) для познания душевных состояний созерцающего мир субъекта.

Психологический подход к искусству замыкал исследователя в порочный круг: от образов-символов к психическим переживаниям автора, а от психики, темперамента, интеллекта художника — снова к образам, чтобы раскрыть их символику.

В русском литературоведении идеи немецкой психологической школы были подхвачены рядом ученых. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Г. Горнфельд, И. И. Лапшин, С. О. Грузенберг в своих работах также защищали принцип психологического подхода к художественным произведениям.

Аркадий Георгиевич Горнфельд (1867—1941), окончивший юридический факультет Харьковского университета, занимался вопросами поэтики под руководством *Потебни*, создателя психологического направления в русском языкознании, и испытал значительное влияние этого ученого. Для работ Горнфельда характерны интерес к стилю, стремление проникнуть в психологию творчества и поэтического мышления; искусство писателя он рассматривал как извечную мучительную борьбу художника со словесным материалом. Книгу Горнфельда «Муки слова» (1906) высоко ценил Горький.

Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский (1853—1920), лингвист и литературовед, последователь Потебни, считал, что первоисточник художественного мышления — язык с его образами и *актом предвидения*. С его точки зрения, художественное мышление близко по характеру к научному и даже обыденному; в искусстве наиболее отчетливо выразился общий для мышления *принцип экономии силы*. Попыткой преодолеть интеллектуализм теории Потебни было разделение искусств на образные (скульптура, живопись, образная поэзия) и лирические (музыка, архитектура, словесная лирика); различие между ними — психологическое. Если воздействие образного искусства преимущественно интеллектуальное (понимание), то в основе восприятия лирического искусства лежит «лирическая эмоция», которая создается ритмом, слагаемым в словесной лирике из звукового ритма и ритма мыслей, чувств. Чистая лирика *безобразна* («Я вас любил» Пушкина). Основные психологические признаки лирики вечны. Образные и лирические элементы могут объединяться («Мертвые души» Гоголя) или полностью сливаться («Моцарт и Сальери» Пушкина).

Овсянико-Куликовский разделил литературное творчество на два типа: художник-наблюдатель производит полный, разносторонний подбор черт жизни (Шекспир, Пушкин, Тургенев); художник-экспериментатор — односторонний отбор (Гоголь, Достоевский, Щедрин, Чехов). В характеристике писателя Овсянико-Куликовский шел от его психического облика к его методу. В трехтомной «Истории русской интеллигенции» (1906—1911) он преимущественно на материале литературы рассматривает развитие и смену «общественно-психологических типов» (Чацкий — Онегин — Печорин — Рудин... etc.). Причину *эволюции идей* он видел в различии «душевной организации поколений» (что верно, но недостаточно: следует идти далее и искать причины эти новых «душевных организаций». — Р. Н.). В этой работе Овсянико-Куликовский смешивал эстетические и внеэстетические явления, рассматривая литературные типы в одном ряду с реальными историческими лицами.

Под редакцией Овсянико-Куликовского вышла в пяти томах коллективная «История русской литературы XIX века» (1908—1910). Он был одним из авторов восьмитомного издания «Вопросы теории и

психологии творчества» (1907—1923), в котором писал: «Художественная деятельность человека мотивируется не извне, а изнутри, являясь порождением какой-то внутренней, душевной потребности. Это именно — потребность выражения, — потребность, обретающая удовлетворение в этом ее выражении, независимо от дальнейших последствий или применений его»¹.

То же говорил и М. Гершензон: «Художественный образ никогда не может быть типом, то есть сводной фотографией с жизни: он — акт самораскрытия и самопознания, вольная или невольная повесть художника о самом себе»².

Из таких посылок Овсяннико-Куликовский заключал, что «понять художественное произведение» — это только сокращенное выражение вместо: «понять художника, создавшего данное произведение»³.

Русское литературоведение испытало также воздействие биологической эстетики Р. Авенариуса и Э. Маха, которые связывали художественную деятельность с инстинктом роста и самосохранения, объясняя ее потребностью человека восстановить нарушенное биологическое равновесие организма или *устранить жизнеразность*. Из огромного разнообразия путей устранения жизнеразности (говорили основатели эмпириокритицизма) организм избирает наиболее экономный, позволяющий удовлетворить максимум желаний при минимуме физиологического напряжения. Так был выдвинут принцип экономии (мысли, силы и т.д.), впервые сформулированный Авенариусом («Философия как мышление о мире по принципу наименьшей траты сил», 1876), а затем развитый Махом («Анализ ощущений», 1886).

Под влиянием махизма некоторые авторы сборника «Вопросы теории и психологии творчества», в частности, Б. Лезин, П. К. Энгельмейер, А. И. Белецкий, приходили к отрицанию идейной основы художественного творчества, к субъективистскому толкованию искусства как средства разрядки душевной энергии автора.

На некоторых советских литературоведов повлияли идеи Бергсона. Гершензон в цитированной выше книге провозглашал: «Художник видит вовне не то, что есть, а то, что совершается в нем самом»⁴. Вересаев в советах «Что нужно для того, чтобы быть писателем» (1922) учил: «Выявление самого себя, выявление сокровеннейшей, часто самому художнику непонятной сущности своей, своей единой неповторяемой личности — в этом единственная истинная задача художества, и в этом также — вся тайна творчества».

¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества: В 8 т. Т. 1. — Харьков, 1907. С. 22.

² Гершензон М. Видение поэта. — М., 1919. С. 27.

³ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества: В 8 т. Т. 1. — Харьков, 1907. С. 42.

⁴ Гершензон М. Видение поэта. — М., 1919. С. 10.

Еще дальше пошли сторонники психоанализа. В работах И. Д. Ермакова («Очерки по анализу творчества Гоголя». — М.; Пг., Госиздат, 1923; «Этюды по психологии творчества Пушкина». — М.; Пг., Госиздат, 1923) литературоведческий анализ превратился в нахождение фрейдистских комплексов, в механическое перенесение особенностей натуры писателя на его творение.

<Б. Кроче и русский формализм>

Отец структуральной лингвистики — Ф. де Соссюр, который ввел разграничение между языком (*langue*) и речью (*parole*) — то есть между социальным и индивидуальным в языке.

Предшественниками русских формалистов, их идейными вдохновителями были Б. Кроче и Г. Лансон.

Эстетика Бенедетто Кроче восприняла и развила несколько идей Канта, Гегеля и особенно Джамбатисты Вико и Де Санктиса. Идеальной моделью интуиции (воображения) Кроче считает «лирическую интуицию», находящую свое воплощение в бесконечном многообразии произведений искусства. Кроче отождествляет интуицию со способностью *выражения*, он отличает интуицию от чувства, с одной стороны, и от логической способности, с другой. Интуиция — это познание, свободное от понятий, а логическая способность — это познание в понятиях; с помощью первой мы постигаем саму вещь в ее конкретности, а с помощью второй — абстрактные отношения вещей, скрывающиеся за пестротой их внешнего облика. Результат такой антитезы: интуиция (искусство) безразлична к интеллектуальному знанию, эстетическое достоинство отнюдь не зависит от идеи, коль скоро она резюмируется в понятиях. Итак, по Кроче, эстетическое совершенство произведения не зависит от идейности художника.

Интуиция, точнее творческий процесс, свободна, независима от научной, моральной, практической или гедонистической цели (теолого-политическая тенденциозность порой «сушила» поэзию Данте). Однако само произведение может быть весьма значимым для каждой из этих духовных сфер.

Кроче — за самоцельность искусства как творческого процесса, но против «искусства для искусства»: он порицал «чистое искусство» Поля Валери и многих декадентов. Идея уникальности и неповторимости лирической интуиции в каждом произведении обусловила у Кроче резкую, а порой глубокую и остроумную критику традиционной литературной классификации. Разделение по родам и направлениям можно применять только к произведениям посредственностей, большие же таланты стирают эти различия. Их творения всегда лиричны, то есть вырастают из единого настроения; они всегда — одновременно и классики, и романтики, и

чувство, и представление; могучее чувство, которое стало самым ярким представлением (Данте, Петрарка, Ариосто, Леопарди).

Вся традиционная классификация, поэтическая терминология, риторические приемы определяют только внешнее строение произведения, но не его художественность (как в принципе, так и в индивидуальной неповторимости). Каждое художественное произведение является «собственным» уникальным жанром. На деле это ведет к исключению литературоведения из сферы научных дисциплин. Последовательное развитие этих идей приводит Кроче к мнению о том, что не существует никакого эстетического прогресса человечества, за исключением области «технических» средств и приемов воплощения художественных образов в материале, что не относится к специфике искусства.

Примененная к сфере конкретных художественных явлений философская характеристика «лирической интуиции» превращалась в жесткий норматив. Социологическая и национальная история литературы, идея развития стиля отклонялись Кроче как абстракции, не затрагивающие сущность поэзии. Провозгласив основной задачей критика постижение «лирической интуиции» художника, Кроче открывал путь субъективистскому своеволию в оценке явлений искусства, так как понятие «лирической интуиции» оставалось наименее определенным в его эстетической концепции: объявленное логически «невыразимым», оно поддавалось самым различным интерпретациям.

Ощущая некоторые слабости своей эстетической концепции, Кроче неоднократно вносил в нее различные изменения и уточнения.

Значение Кроче связано не столько с решением, сколько с острой, подчас глубокой постановкой вопроса о специфике искусства. Его литературно-критические исследования (в отличие от философских) проникнуты историзмом.

Каждый этап литературы, по Кроче, выражает свое время, его моральный дух, и новую поэзию может родить не что иное, как только новое время, обновленный человек, а не эстетические декларации или стремление к формальному новаторству.

В творчестве писателя Кроче всегда определяет «ведущее чувство», «настрой» души: например, в поэзии Ариосто — это жажда мировой гармонии, в трагедиях Корнеля — идеал свободной воли, в прозе и стихах Д'Аннунцио — «сладолюбивая утонченность и животная чувственность интернационального декадентства»...

Давая подробные исторические комментарии к исследуемым произведениям, Кроче, однако, не придавал серьезного значения социальным и биографическим факторам творческого процесса.

Специальных работ о русской литературе у Кроче нет, но он обнаруживает серьезное знание творчества Толстого, Достоевского и др. («Поэзия и не поэзия», 1923).

2. Начало формализма

Формалистическая наука об искусстве возникла в Германии (Г. Вельфлин, О. Вальцель, К. Фидлер) *в противовес* психологической школе, *из стремления вернуть эстетике объект ее исследования — произведения искусства*. Ученые этого направления декларировали полную автономность искусства и *имманентность* законов его развития.

«Искусство может быть объяснено лишь на своей собственной основе» (К. Фидлер).

Оскар Вальцель (1864—1944) — профессор в Берне и Бонне, в 1908 <году> опубликовал исследование «*Deutsche Romantik*». Он классифицировал литературу по стилевым признакам, деля её на три вида: классическую, импрессионизм, экспрессионизм. Написал монографии об Ибсене и Хеббеле, а также «*Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*», 1919; «*Die Geisteströmungen des 19. Jahrhunderts*», 1924; «*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*» («Содержание и форма в художественном произведении»), 1923). Вальцель издал коллективный труд «Руководство по литературоведению», к<ото>рый с 1923 г. многократно переиздавался.

Heinrich Wölfflin (1864—1945) — ученик Буркхардта, немецкий филолог швейцарского происхождения, профессор в Берлине. Он не смог ужиться в атмосфере кайзеровского Берлина и где-то накануне I Мировой войны (или в ходе ее) вернулся в Швейцарию. Вельфлин считается родоначальником «истории искусства без имен». Его идеи оказали огромное влияние на литературоведение. В основе его концепции искусства — противостояние Ренессанса и барокко как «тектонического» и «атектонического» начал. В конкретных исследованиях формалистов художественное произведение рассматривалось в отрыве от общественного содержания эпохи и биографии художника. Вальцель утверждал: «Наиболее важные задачи в области изучения формы разрешит лишь тот, кто сумеет ради творения забыть о самом творце»¹.

В двадцатые годы принципы формализма в советском литературоведении развивали *Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Р. Якобсон* на страницах журнала «Начала».

Указывая на несостоятельность формалистического подхода Луначарский в рецензии на книгу Э. Кассирера «Идея и образ» писал: «Когда мы подходим к художнику с точки зрения его формы, мы либо наталкиваемся на капризы его изобретательности и упрямся в индивидуальность как таковую, когда дело идет о крайних оригиналах, либо найдем пересечения различных мод, в лучшем случае, докопаемся до

¹ Вальцель О. Проблемы формы в поэзии. — Пг., 1923. С. 38.

связи этой формы с ремесленными или промышленными приемами данного времени»².

Русская *формальная школа* была в основном оригинальным явлением и не имела аналогии в западноевропейском литературоведении, хотя здесь имели место и общие тенденции, и определенные совпадения: *позитивизм* как методическая основа изучения искусства, понимание искусства как «*имманентного ряда*», развивающегося по своим внутренним законам (ср. с формулой Генриха Вельфлина «история искусства без имен»). Интерес формальной школы вызвала школа экспериментальной фонетики («*Ohrenphilologie*»), труды представителей которой (Зиверс, Заран и др.) были подвергнуты критическому пересмотру в статьях и исследованиях Юрия Тынянова, С. И. Бернштейна, Б. М. Эйхенбаума, Романа Jakobsona.

До 1917 года в русской науке методика формального (чисто технического) изучения словесного искусства была представлена работами символистов — Андрея Белого («Символизм», 1910), Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, а также акмеистов (Николай Гумилев). «Формальная школа» в целом и *ОПОЯЗ* в частности стремились преодолеть ограниченность подобного *наивного формализма*.

Первой публикацией опоязовского направления явилась брошюра Виктора Шкловского «*Воскрешение слова*» (1914). В ней были сформулированы основные положения ранней доктрины направления: «*окаменение*» слова как следствие утраты им «*ощущаемости*»; «*воскрешение*» его — результат установки футуристов на создание «затрудненной» формы — «*остранение*». Эти тезисы соприкасались с лозунгами футуризма о «самоценном слове». Позднее утверждение о роли «остранения» в качестве нарушителя автоматизма восприятия легло в основу *формальной истории литературы* как *борьба старшей и младшей линии*, проявлением которой является *пародия* (В. Шкловский, «Розанов», 1921; Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь. К теории пародии», 1921).

Как же возник ОПОЯЗ? Ему предшествовало возникновение в Москве осенью 1914 года (при одной из секций Академии Наук) студенческой группы для изучения лингвистики и для анализа стихов; это и был (впоследствии столь прославившийся) Московский лингвистический кружок. Его первое заседание состоялось в марте 1915 года. Почему этих лингвистов интересовала поэзия? Потому что в ней наиболее отчетливо проявляется *финализм*, соотношение между средствами и целями. Центральным вопросом было не «почему?», а «как?» язык служит определенным целям. Виднейшую роль в кружке играл *Роман Jakobson*. Характерно, что в 1918 году членами кружка были избраны поэты: Маяковский, Пастернак, Асеев, Мандельштам.

Параллельно и независимо в Петрограде сложилась группа молодых литературоведов и лингвистов. Инициатива здесь исходила от *Осипа*

² Вестник Социалистической Академии. 1922. № 1. С. 87.

Брика (1888—1945), который начал печататься в 1915 году. Это был очень талантливый человек. Осип Максимович был мужем Лили Брик и очень близким другом Маяковского (в 1916 году Якобсон перевел на французский язык поэму «Облако в штанах»). Друзьями Брика были Эйхенбаум и Шкловский.

Именно Брик явился издателем «Сборников по теории поэтического языка» (1916—1917). Вокруг него и красавицы Лили собралась дружеская компания молодых ученых (Шкловский, Эйхенбаум, Якубинский и Поливанов). В 1917 году Роман Якобсон, друг детства Эльзы Триоле (родной сестры Лили Брик), в самом <конце> января, поехал из Москвы в Петроград; Эльза послала своей сестре какую-то посылку с оказией. Так Якобсон познакомился с Бриками и прожил у них в доме две недели. Началась тесная дружба Осипа Брика и Якобсона.

Однажды, незадолго до Февральской революции 1917 года, поедая масленичные блины, Брик, Якобсон и компания решили основать Общество по изучению поэтического языка, по образцу Московского кружка. Только в 1919 году появилось сокращение *ОПОЯЗ*, в самом низу сборника «Поэтика». Издателем его был уже Наркомпрос.

В 1917 году Осип Брик опубликовал исследование «*Звуковые повторы*» (переиздано в сборнике «Поэтика», 1919). При анализе звуковой структуры поэтической речи Пушкина и Лермонтова Брик обнаружил и описал явление, названное им *звуковым повтором* (созвучность ненажимных согласных). К этой работе примыкает и позднейшее исследование Брика «Ритм и синтаксис» (1927).

Между Московским лингвистическим кружком и петроградским ОПОЯЗом было много общих членов и взаимных переходов. Осип Брик с женой и Маяковским переехал в Москву, где находился также Томашевский. Общим членом был и этнолог Богатырев, которому принадлежала первая попытка применения идей Соссюра к этнографии.

Якобсон до сего дня считает, что Брик был гениальным человеком, который рассказывал все, что открывал: свои лучшие идеи он тотчас сообщал другим, которые писали об этом вместо него. Позже, изгнанный из науки, Брик писал сценарии для кино и оперные либретто.

Формальная школа в литературоведении

Русский формализм часто представляют как версию доктрины «искусства для искусства» (конец XIX века). Это ошибочное мнение. Формалисты были поборниками неопозитивизма. Они считали, что объектом исследования должно быть произведение искусства само по себе, а не то, что по мнению исследователя, отражено в этом произведении. Они отбрасывали «философские предубеждения»; их эстетика была скорее описательной, чем метафизической.

Борис Эйхенбаум говорил, что предпочитает слову «формализм» другое название — морфологический метод. В полемике с марксистами он сказал: «Мы не формалисты, а если вам угодно, спецификаторы» (Эйхенбаум, «Вокруг вопроса о формалистах», журнал «Печать и революция», № 5, стр. 3).

Автономия литературного исследования — их главное утверждение. Формалисты особенное значение придавали литературному произведению и его составным частям. Они стремились преодолеть методологическую путаницу и систематизировать исследование литературы как особую и цельную область исследования. Пора настала, чтобы изучение литературы, интеллектуальная *terra nulla*, ограничило свои пределы и недвусмысленно определило предмет своего исследования.

Их первая посылка: теория литературы должна быть направлена на изучение литературных произведений, а не изучение внешних обстоятельств, в которых литература создается. Но спецификаторы не остановились на этом. Стремясь очистить изучение литературы от психологии, социологии и культурной истории, они решили отменить прежние определения. «Предмет литературного исследования — не литература в целом, а литературность, то есть то, что из данного произведения делает литературное произведение», — писал Роман Jakobson.

Формалистские теоретики отбросили в сторону все рассуждения об интуиции, воображении, гениальности, etc. Место собственного литературного — не психика автора или читателя, а само произведение.

Наряду с психологизмом в критике они отбросили заученный тезис, что поэзия действует эмоциями, а проза понятиями, что «литературность» связана с качеством или уровнем переживания, воплощенного в произведении. Они отказывались признавать одни мотивы более поэтическими, чем другие. Jakobson отбросил понятие «собственно поэтических тем», как устаревшее и догматическое: «Сегодня все может служить материалом для стихотворения».

Их взгляд на явления литературы был релятивистским. По словам, Тынянова, изменения в литературе делают бессмысленными «статические определения литературы». «Границы между литературой и жизнью зыбки» (Тынянов). Они интересовались документальной литературой (репортаж, автобиография, дневник).

Различие между литературой и не-литературой должно искать не в сфере реальности, к которой обращается писатель, а способе подачи. При этом формалисты столкнулись со старым понятием, восходящим еще к Аристотелю. Это теория, согласно которой *использование образов* — основная характеристика художественной литературы или «поэзии» в аристотелевском смысле слова. Формалисты сочли, что эта теория нуждается в критике.

Виктор Жирмунский в «Задачах поэтики» («Начала», 1921, №1) высказывался против преувеличенной оценки чувственных (сенсорных) качеств поэтической образности. Зрительные образы, вызываемые поэзией, смутны и субъективны, так как зависят в большой степени от индивидуального восприятия читателя и его нередко чисто идиосинкратических ассоциаций. В наглядности, в интенсивности чувственных эффектов, поэзия явно уступает живописи. Но она имеет в своем распоряжении «все сплетение формально-логических отношений, свойственных языку и невыразимое ни в каком ином виде искусства». «Материал поэзии — это не образы, не эмоции, а слова... Поэзия — искусство слова».

Исходный пункт программного эссе Шкловского «Искусство как прием» («Поэтика», 1919) — это пылкая атака на доктрину образности. Поэтическое произведение может обойтись без образов, не теряя своей силы. Согласно Якобсону, хороший пример этого — пушкинское «Я вас любил...», которое достигает эффекта — грустной покорности, полупримириения по-прежнему пылкой страсти — без использования какой-либо фигуры речи. Действие этого лирического шедевра покоится только на успешной манипуляции грамматическими противопоставлениями и мелодией фразы. Видимо, существует и такая вещь, как нефигуративное стихотворение, равно как и непоэтический образ.

«Поэт не создает образы: он находит их (в обычном языке) или по-новому соединяет их» (Шкловский). Не просто наличие образов, а способ использования отличает поэзию.

Шкловский и Якобсон стояли на здоровой основе, когда протестовали против отождествления поэтического языка с образностью, даже если в пылу полемики они заходили слишком далеко, оспаривая стратегическую важность метафоры. Но их крупнейший успех — постулирование четкого функционального различия между поэтическим и прозаическим образом.

Шкловский убедительно оспаривает рационалистическое понятие поэтического образа как объяснительного приема. «Теория, согласно которой “образ” всегда проще, чем понятие, которое он заменяет, полностью ошибочна» (Шкловский). Если бы это было верно, спрашивает он, как могли бы мы объяснить знаменитое сравнение Тютчева — его уподобление туч «глухонемым демонам»?

Спенсеровский закон «экономии умственной энергии», утверждает манифест ОПОЯЗа, неприменим к художественной литературе. Если в информативной «прозе» метафора стремится приблизить предмет читателю или сделать соль рассказа доступнее, в «поэзии» она служит средством интенсификации задуманного эстетического эффекта. Не переводение непривычного в термины привычного, а «остранение»

обычного путем представления в новом свете, путем помещения в неожиданный контекст — вот задача поэтического образа.

Теория «остранения» объекта у Шкловского переключала главное внимание с поэтического использования образа на функцию поэтического искусства. Троп рассматривался просто как один из приемов в распоряжении поэта, как пример общей тенденции поэзии и искусства вообще. Перенесение объекта в «сферу нового восприятия» — этот *suī generis*, «семантический сдвиг», произведенный тропом, — был объявлен главной целью, *raison d'être* поэзии.

«Люди, живущие на морском берегу, вырастают так привыкшими к шуму волн, что никогда не слышат его. Точно так же мы вряд ли всегда слышим слова, которые произносим... Мы глядим друг на друга, но мы точно также не видим друг друга. Наше восприятие мира стерлось; то, что осталось — просто узнавание» (Шкловский, «Литература и кинематограф, Берлин, 1923).

Именно этому неумолимому давлению рутины, привычки художник призван противодействовать. Извлекая сюжет из его привычного контекста, сводя воедино несовместимые понятия, поэт дает *un coup de grasce* словесному шаблону и заранее заготовленным, избитым ответам на него и принуждает нас к повышенному осознанию вещей и их чувственной текстуры. Акт творческой деформации возвращает остроту нашему восприятию, придает *фактуру* окружающему нас миру. Фактура — главная характеристика этого особого мира сознательно созданных объектов (преднамеренно сконструированных объектов), которые в целом мы называем искусством.

Чтобы доказать, что прием остранения — не простой лозунг литературного авангарда, Шкловский извлек его примеры из творчества Толстого. Оно изобилует пассажами, где автор «отказывается узнавать» обычные объекты и описывает их так, как если бы он видел это впервые. Так, описывая оперный спектакль в «Войне и мире», он говорит о декорациях, как о «кусках размалеванного картона», а в сцене богослужения в «Воскресении» он применяет прозаическое выражение «кусочки хлеба» для обозначения просфоры. Еще шире используется та же техника в рассказе «Холстомер»; это повествование от первого лица, где рассказчик — лошадь. Социальные порядки и учреждения, воплощенные хозяином лошади и его друзьями представлены здесь с выгодной позиции совершенно постороннего наблюдателя, удивленного и отвращенного непостоянством и лицемерием людей.

Толстовский вызов шаблону заключается в элиминации «громких слов», технических эффектных терминов, обычно использовавшихся при описании спектакля, богослужения или института частной собственности, и в замене их базисным, «наивным» словарем. Остранение не обязательно влечет за собой замену простого — выработанным; оно может означать и

обратное — использование нелитературного или земного термина вместо научного, изящного, литературного, если только последнее представляется собой в данном случае общепринятое употребление. Важнее не направление «семантического сдвига», но сам факт, что такой сдвиг имеет место, что отклонение от нормы сделано. Этот отклонение лежит в основе эстетического восприятия.

Перенесение существенного значения в метафору — это по Шкловскому, лишь одно из средств достижения этого эстетического эффекта. Другой важнейший аспект затрудненной формы — это *ритм*, наложение изобретений на обычную речь. Шкловский заявляет, что писание стихов — это словесное канатохождение, «танец артикуляционных органов».

Критикуя выдвинутую Шкловским дихотомию «автоматизация» versus «восприимчивость», Медведев, один из марксистов — противников формализма, обвинил Шкловского в том, что он сошел с дороги объективного анализа и запутался в «психо-физиологических условиях эстетического восприятия». Оставляя в стороне совершенную неприложимость термина «физиологический», все же нельзя признать Медведева правым. Литературное произведение — познаваемый объект, доступный лишь индивидуальному восприятию. Поэтому механизм эстетической реакции — закономерный предмет теории, при условии, что центр тяжести помещен не на идиосинкратические ассоциации индивидуального читателя, а на внутренне присущие художественному произведению свойства, которые способны вызвать определенные «междусубъективные» реакции...

...Формалистская теория превратилась в новую «защиту поэзии» вместо определения «литературности». У Шкловского понятие искусства как нового открытия мира более связано с традиционной точкой зрения, чем хотели это признать.

3. Расцвет формализма

В «Сборниках по теории поэтического языка», выпуск 1-й (1916) и выпуск 2-й (1917), в сборнике «Поэтика» (1919) Шкловский, Поливанов, Брик и Якубинский сделали попытку наметить и обосновать *программу формальной поэтики*. Были пересмотрены и односторонне интерпретированы фундаментальные положения учения *Потебни* (деление речевой деятельности на «прозу» и «поэзию» было истолковано как существование двух замкнутых и противостоящих друг другу систем «поэтического» и «практического» языков) и А. Н. Веселовского, чей интерес к проблемам исторической поэтики был понят как выдвижение на первый план изучения «поэтики форм». Большое влияние на членов ОПОЯЗа имело учение Бодуэна де Куртенэ о языке как *системе*

функциональных явлений, на разных этапах по-разному воспринимающиеся ими.

Отталкиваясь от эклектического академизма, а также от импрессионизма символистской критики, ОПОЯЗ стремился к обоснованию специфических методов и задач филологического исследования, что, в частности, вылилось в ориентацию на лингвистику. Эти попытки научного «самоопределения» поначалу сопровождались демонстративным отказом от анализа идейного содержания художественного произведения и отстаиванием тезиса об аполитичном характере искусства: Виктор Шкловский, «Ход коня», 1923; Б. Эйхенбаум, «5=100» («Книжный угол». 1922. № 8). Это было в значительной степени связано с приемами поэтики, унаследованными от футуристов.

Особенно это относится к Шкловскому. Молодой Шкловский любил устраивать скандалы. Когда появился роман Вениамина Каверина «Скандалист», многие стали искать среди его персонажей Шкловского. Свои идеи Виктор Борисович развивал в нарочито парадоксальной форме, давая своим статьям крикливые, рекламные названия.

Вскоре после Октября он напечатал в газете «Жизнь искусства» фельетон под названием «*Улля, улля, марсиане!*» В нем говорилось: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города». В 1923 г. этот фельетон и был перепечатан в книге Шкловского «Ход коня».

В 1919 г. в сборнике «Поэтика» Шкловский напечатал статью «*Искусство как прием*», где, ссылаясь на свою же брошюру «Воскрешение слова», ввел термины *видение* и *узнавание*.

Стремясь к целостному анализу поэтического произведения, члены ОПОЯЗа все внимание направили на анализ формы, которую рассматривали в качестве основного носителя специфики искусства. При этом содержательный компонент без остатка растворялся в форме: отсюда и следовало основное положение раннего ОПОЯЗа — «искусство как прием». Произведение рассматривалось как «сумма» составляющих его формальных приемов; содержанию отводилось место их «мотивировки».

Однако конкретные исследования тех лет не ограничивались подобными выводами. Так, в ряде работ начала 20-х годов (Брик, Шкловский, Тынянов) проявляется взгляд на произведение как сложное единство составляющих его компонентов, обнаруживающих ряд аналогичных свойств (скопление согласных, «звуковые повторы», тавтология, параллелизм композиционных и сюжетных единиц), восходящих к единой определяющей их закономерности, в данном случае — к приему «*задержания*». Таким образом, эмпирически была доказана «однородность законов, оформляющих произведения» (Шкловский, «Третья фабрика», 1926, с. 65) — *т.е. была выдвинута в общей форме идея структурного характера искусства.*

До начала 20-х годов формальная школа (или «морфологическая», как она предпочитала себя называть) выступает единым фронтом, завоевывая новых сторонников. В 1919 году происходит реорганизация ОПОЯЗа (объявление в «Жизни искусства», № 273). Тогда же программу направления принимает Б. Эйхенбаум, с 1921 г. — Юрий Тынянов; происходит сближение ОПОЯЗа с членами Московского лингвистического кружка, особенно с Р. Якобсоном и Г. Винокуром. В начале 20-х годов в сборниках ОПОЯЗа печатается В. Жирмунский, подчеркнувший в статье «Задачи поэтики» (1919) свою солидарность с установками группы; к этому периоду относятся и выступления *Б. Томашевского* с позиций, близких «опоязовским». Близок к формалистам был *Виктор Виноградов*, который в «Этюдах о стиле Гоголя» писал, что форма сама создает себе в своем имманентном саморазвитии нужное содержание. *Содержание — функция формы.*

Активизируется издательская деятельность формалистов; в виде книг и брошюр вышли выпуски «Сборников по теории поэтического языка» (вып. 4—6, 1921—1923). Появляются публикации в журналах и газетах, издаются сборники статей.

Однако последующие годы привели к острым спорам как внутри школы, так и с ее оппонентами и критиками. С 1922 года начинается полемика между Эйхенбаумом и Жирмунским. Эйхенбаум особенно прославился своей статьей 1919 года «*Как сделана “Шинель”*», в которой особенно резко выразился его «*антипсихологический технологизм*» (из враждебной критики эпохи: «антипсихологический и антиобщественный технологизм»). Жирмунский, который в 26 лет стал профессором Саратовского университета (1917), а через два года Петроградского университета, был блестящим германистом, исследователем романтизма, символизма, литературных влияний и т.д. Они были очень разные люди. Их полемика (см.: «Книжный угол», 1922, № 8) завершилась статьей Жирмунского «К вопросу о формальном методе» (1923).

К 1924 г. относится переоценка Григорием Винокуром речевой практики футуристов, их «зауми» (книга «Культура языка», 1925, и статьи).

С другой стороны марксистская критика и социологическое направление в литературоведении резко критикуют формалистов в прессе: дискуссия в журнале «Печать и революция», 1924, № 5, в том числе статья наркома *Луначарского* «Формализм в науке об искусстве», где острой критике подвергся ряд статей Эйхенбаума. Еще более остра и жестока *устная критика*: диспут «Искусство и революция» (1925) и диспут о формальном методе (1927).

В середине 20-х годов ОПОЯЗ фактически распался, но формальное направление в литературоведении *жило и развивалось.*

Осознавая односторонность и недостаточность первоначальной концепции, которая рассматривается теперь как «рабочая гипотеза», опоязовцы стремились к ее восполнению. Ранняя *механистическая* точка зрения уступает место взгляду на художественное произведение как систему *функционально взаимосвязанных элементов*. Свое четкое развитие эта мысль нашла в книге Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), где основное внимание направлено на изучение смысловых особенностей стиховой речи, представляющей собой сложное единство ритма и семантики. Подобный взгляд присутствует в работах Эйхенбаума, Шкловского, Брика во второй половине 20-х годов.

Вместе с тем усиливается интерес к истории литературы и проблеме литературной эволюции, центральным понятием которой становится «смена систем» литературных явлений в их исторической функциональной конкретности (Ю. Тынянов, «Вопрос о литературной эволюции», 1927). Одновременно уточняется понятие «поэтического языка», ставится вопрос (впервые в общей форме выдвинутый в 1917 году Л. П. Якубинским) о сферах его применения в зависимости от функций, им выполняемых — «функциональные стили» (см. статьи Якубинского и других авторов в сборнике «Русская речь», 1923). Усиливается интерес к общим структурным законам искусства, исследуемым на материале *кино*. В статьях Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума (сборник «Поэтика кино», 1927) обнаруживается четкое представление об искусстве *как знаковой системе*. Затронутая в этот период проблематика сохраняет донныне первостепенное научное значение — прежде всего для структуральных методов исследования. Эта проблематика оказала плодотворное влияние на различных ученых и деятелей искусства 20—30-х годов (например, на *Сергея Эйзенштейна, Михаила Бахтина*).

Снова Шкловский и о Шкловском. «Новый Горький»

Молодой Шкловский любил устраивать скандалы. Когда появился роман Каверина «Скандалист», многие стали искать среди его персонажей Шкловского. В конце 20-х годов (в 1927?) большой шум вызвала статья Шкловского «Новый Горький».

В своей фрагментарной манере, без развернутой аргументации, Шкловский говорил о вытеснении старых литературных форм повествования, характерных для Тургенева, Островского, Достоевского, Толстого и даже Чехова и раннего Горького, новыми литературными формами, приемами творчества. Это формы, пренебрегающие сюжетностью, фабульностью, подробной мотивированностью поведения героев, игнорирующие целые звенья в развитии событий, в рассуждениях персонажей, логику причин и следствий, предпочитающие мемуары

роману, наброски и всякого рода заготовки — новелле, документы — рассказу. Они, эти новые формы, вырастают из письма и дневника.

«Новая форма в русской прозе может быть охарактеризована отрицательно — отсутствием сюжета, а положительно — конкретностью темы, интимностью содержания» (Шкловский).

Шкловский заявил, что одним из первых начал говорить о такой новой прозе, а потом и создавать ее Василий Розанов, что мастерами ее стали А. Белый и А. Ремизов, критик отнес сюда и Горького, оговорив, однако, что эти формально и тематически связанные писатели идеологически настроены разно. Первым образцом новой прозы у Горького Шкловский назвал «Воспоминания о Толстом» — книгу не каноническую и в отношении к герою, и композиционно, состоявшую из маленьких отрывочных заметок, в высшей степени искусно связанных между собой.

Шкловский утверждал: «Острием своим книга эта направлена против традиций народничества в русской литературе, против Горького второго периода, против толпы Вересаевых и Серафимовичей, против тени Белинского и за живую русскую литературу, которая писала и будет писать, как хочет».

Дальнейший шаг Горького в области новой прозы, считает Шкловский, — это «Заметки из дневника» и «Рассказы 1922—1924 гг.» Первая из них — своеобразная записная книжка, данная как художественно законченная вещь. На предыдущем этапе литературы все это составило бы только скелет, «корни для связного произведения». Шкловский заключал: «Конечно, «Заметки» Горького, а по темам и все его последние вещи резко порывают с традициями русской литературы». Шкловский внутренне одобрял этот переход.

Большой тогдашний критик А. Воронский утверждал: «Неудачной вещью является «Карамора». Рассказ возбуждает чувство недоумения и досады. Есть в нем много от построений Достоевского: «позвольте подлость сделать» [на самом деле, это искаженная цитата из пьесы Островского «Волки и овцы» — Р. Н.], — и ненароком герой рассказа — провокатор — говорит, что он теперь хорошо чувствует Достоевского».

И другие критики говорили о сближении Горького с Достоевским, о том, что он дает своеобразные вариации «старой темы Достоевского: ищущего, «бунтующего», неуравновешенного человека, испытывающего судьбу, жизнь, «бога», миропорядок» (А. Лежнев).

Вместе с тем критики единодушно утверждали, что после Октября Горький выступает как смелый новатор, что он пишет лучше. А. Воронский: «Горький, действительно, пишет сейчас превосходно. Это — новый Горький. Его воспоминания о Толстом — шедевр... Горький войдет в мировую литературу не с начала своей литературной деятельности, а с конца». Говоря о форме нового Горького, Воронский не соглашался со Шкловским, будто новая проза решительно порывает с

традициями русской классики, связана с формальными изысканиями Розанова, Белого, Ремизова. «Развинченный, сюсюкающий, подленький, продажный стиль В. Розанова очень далек от ясного, твердого, здорового реалистического письма Горького». Воронский соглашался лишь, что Горький предпочитает неканонизированные жанры.

Критик-экстремист В. Вешнев, из тех, что были «маркsee Маркса» (*пassez-moi le mot!*), почти кричал о новом Горьком: «Галерея человеческих фигур разворачивается непрерывно, все фантастичнее и уродливее, и превращается в непостижимый, душный кошмар бредовых галлюцинаций... Он приобрел вкус к гиперболическому психологизму Достоевского, к розановщине, соллогубовскому бредовому вымыслу и пустому андреевскому парадоксу».

Октябрьская революция воздействовала на культуру универсальным образом и необратимо, она была осознана творческой интеллигенцией как новая система отсчета времени и новая шкала ценностей. По-иному решалась старая проблема «искусство и общественная жизнь». Понять художественное произведение уже не значило объяснить его, скажем, с точки зрения исторической поэтики: эта последняя сама требовала объяснения посредством включения ее в более широкую историко-философскую концепцию.

Опоязовские теоретики не были согласны с тем, что содержание искусства есть «мысли, облеченные в художественную форму». Шкловский и его единомышленники понимали, что в искусстве нет содержания вне и помимо формы, в «чистом» виде, что искать его нужно в форме. Отсюда следует, что форма входит в содержание произведения, является *частью содержания*. Но опоязовцы сказали: форма — это и есть содержание искусства, в произведении *нет ничего кроме формы*. Форма стала рассматриваться как сумма приемов, а не как органическое целое. Здесь коренное заблуждение, опознанное школой уже в 30-е годы. Ведь содержание произведений действительно не существует вне формы, но оно ею не исчерпывается.

Отношения формы и содержания — не отношения статичного изоморфизма, а диалектические взаимодействия и взаимопереходы.

Для формальной школы действительность существует в искусстве лишь как повод. Превратившись в художественную форму, она исчерпывает свою функцию. Теперь уже живет только форма как реальная действительность. Поэтому искусство есть работа — игра с приемами. История искусства интерпретируется как эволюция художественных форм. Шкловский заявляет: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» («О теории прозы». М.; Л.: «Круг», 1925. С. 27).

Утверждение Шкловского обнажает два противоречия концепции, которые в ее пределах разрешены быть не могут.

Первое противоречие. Художественная форма (как ее понимали опоязовцы) не должна изменяться, развиваться, морально устаревать, ибо она есть сумма приемов. Но история искусства показывает обратное. И все попытки «формальной школы» объяснить эволюцию художественной формы основываются либо на произвольных допущениях, либо на молчаливом отказе от фундаментальных принципов концепции. Утверждение о самостоятельности художественных форм, об их самодвижении ничего не доказывает, заменяя одно неизвестное другим.

Второе противоречие. Для ОПОЯЗа взятая сама по себе форма произведения — это и есть его художественность. Но тогда моральный износ формы должен сопровождаться утратой ее художественности. Однако все формы в искусстве, даже архаичные — героический эпос, античная трагедия — свою художественность для нас сохраняют. Как это объяснить? «Формальная школа» не давала на это ответа, узко понимая художественность и форму.

Короче говоря, ОПОЯЗу не давалась живая история искусства. Конец школы обозначен отказом от методологии, лишенной историзма, и переходом от метафизики к диалектике.

Для Шкловского произведение стала определенным движением содержания, становлением формы, формированием. Он старался объяснить механизм возникновения индивидуального варианта сюжета, композиции и т.д. путем комбинаций исторически закрепившихся приемов.

Шкловский движется к тому, чтобы рассматривать произведение искусства с двух дополнительных точек зрения. *Первая:* произведение есть система отношений (взаимодействий) художественных элементов. *Вторая:* произведение есть эстетическая система, выражающая авторское отношение к действительности. Задача исследователя — установить природу и специфику единства этих двух систем отношений. Выяснить, как авторское видение мира превращается во взаимодействие художественных элементов, выражается ими. Искусство при этом понимается как специфика художественных элементов и их взаимодействий с реальностью на типологическом уровне. Искусство изучается как особым образом организованный эстетический ряд, не тождественный любому другому ряду, возникающий из столкновения материала и авторского к нему отношения.

«Художественное слово обладает разностным ощущением, то есть оно не то слово, которое употребляется в бытовой речи...» — говорит Шкловский в 1927 году. «Разностное ощущение» — это художественная выразительность, воплощающая авторскую установку по отношению к объекту; ее рождение есть момент собственно эстетический.

«Целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия...» (В. Шкловский. «О теории прозы». М.; Л., «Круг», 1925. С. 12). Эта спорная гипотеза (она быстро вошла в научный обиход) в зерне своем оказалась плодотворной. В фундаментальных трудах последних лет Шкловский развил зерно своей гипотезы в законченную концепцию, имеющую прямой выход в психологию творчества и эстетического восприятия и в теорию художественного образа. Для Шкловского узнавание — это стереотип восприятия, фиксация внешнего облика явлений, соотнесение подобного с подобным, отождествление практического, бытового ряда с эстетическим, лишенное собственно познавательного момента. *Видение* — и в этом суть концепции — включает в себя активный познавательный момент. *Видение* есть процесс анализа и синтеза, обнаружение сходства в несходном и несходства в сходном, преобразование реальности по законам художественного мышления. *Видение есть личное эстетическое познание*, выработка индивидуального взгляда на мир, индивидуального образа мира. Образная система искусства выражает специфику познавательного момента в художественном творчестве и в эстетическом восприятии искусства.

Шкловскому свойственна постоянная свежесть взгляда, адогматизм, любознательность, нестереотипное восприятие. Пластичность стиля Шкловского не мешает теоретической мысли. Его научная проза — это диалог, при котором незримо присутствует третий собеседник — читатель. «Кусок разворачивается у меня в самостоятельное произведение, а главное, как в кинематографии, все же стоит между кусками» («Как мы пишем». Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 211). *Монтаж!*

Жизнь его полна поисков и лишена самодовольства. Он давно дал совет: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено» («Третья фабрика». М.; Л., «Круг», 1926. С. 65).

4. Разгром и распад формализма

Владимир Маяковский стремился привлечь членов ОПОЯЗа к сотрудничеству в редактируемых им журналах: так, № 1 (5) журнала «ЛЕФ» за 1929 год был посвящен анализу языка Владимира Ильича Ленина — это сделали «формалисты». Он настойчиво боролся за преодоление учеными формалистических ошибок, но в то же время стремился защищать их от несправедливых обвинений — например, в своем выступлении на диспуте «Леф или блеф?» (Полное собрание сочинений, т. 12, 1959. С. 346).

Но формальная школа неудержимо распадалась, чему способствовали и мощные удары со всех сторон, становившиеся все более и более тяжелыми.

Роман Яacobсон в 1920 году оставил Россию и переехал в Прагу как советский атташе по делам культуры. Но в Россию он более не вернулся. Он явился одним из видных деятелей Пражского лингвистического кружка, а когда в марте 1939 года Гитлер захватил Чехословакию, Яacobсон сел в поезд на Берлин, в Берлине перешел на другой вокзал, уехал в нейтральные страны и эмигрировал в США. С тех пор он американец и только в 50-х годах, при Хрущеве, приезжал на два летних месяца в СССР.

В 1928 году на I Международном конгрессе лингвистов (Гаага) Яacobсон вместе с Трубецким и Карцевским внес знаменитое «предложение 22» — акт рождения фонологии. Юрий Тынянов, блестящий литературовед, приезжал в Прагу; чтобы услышать его доклад, туда специально приехал живший в Вене Трубецкой в Прагу. В Праге Яacobсон и Тынянов вместе выработали другой важнейший манифест, и Тынянов в том же 1928 году опубликовал в Москве за двумя подписями восемь предложений, озаглавленных — «Проблемы литературных и лингвистических исследований». Это был манифест структурной критики.

Но не все держались так стойко. Опязовцы пытались как-то вписаться в быстро изменяющуюся советскую действительность. Б. Арватов изобрел «формально-социологический метод»; но попытка форсированной «социологизации» результатов исследований ОПОЯЗа провалилась. «Форсоцы» подвергались насмешкам как «соглашатели», их травили почти как формалистов чистой воды, а то и хуже. Сама установка на исследование «социальной функции» искусства в принципе вела к обогащению и расширению морфологического метода, хотя при этом терялась его дисциплинированность.

К 1929 году относится выход таких книг, как «Проблемы творчества Достоевского» М. М. Бахтина и «Архаисты и новаторы» Юрия Тынянова (оригинальное ее название иное: «Архаисты — новаторы»). Но критика формализма усиливается. В 1928 году в Ленинграде выходит книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении». Это весьма квалифицированная марксистская критика формализма; в 1934 году, там же, Медведев выпускает книгу «Формализм и формалисты». Говорят, что Медведев (позже погибший на каторге) был учеником Бахтина; есть и другие сведения, что обе эти книги написал сам Бахтин и они были изданы под именем Медведева, так как настоящий автор был фактически лишен возможности выступать в печати (его книгу приветствовал Луначарский, но Сталин ненавидел Луначарского и отправил его в почетную ссылку — послом в Мадрид; концепция «полифонического романа» подверглась разгрому за «многоголосый идеализм», и Бахтин замолчал — на 34 года).

Обстановка в советском литературоведении все более накалялась. «Литературная газета» от 27 января 1930 года публикует статью Виктора Шкловского «Памятник научной ошибке». Глашатай ОПОЯЗа раскаивается и критикует свои заблуждения: он вынужден это сделать, так как на карту поставлено слишком много.

На фоне общей эволюции ОПОЯЗа остается неизменной лишь позиция живущего в Праге Якобсона: в 1923 году, а вернее — в конце 1922 года, в Берлине на русском языке выходит (благодаря помощи Горького) книга Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сравнении с русским». В этой работе Якобсон выдвинул концепцию *организованного насилия формы над языком*, в основу которой был положен тезис о роли «остранения» в развитии искусства. Несколько страниц в этой работе посвящены фонологии, примененной к поэзии. В дальнейшем Якобсон, наряду с Трубецким и, видимо, раньше него, заложил *основы фонологии*.

В середине 30-х годов в СССР, под аккомпанемент нарастающего политического террора, разгорается кампания против формализма в искусстве и одновременно — против формальной школы в литературоведении. В феврале-апреле 1936 года в Москве и Ленинграде проходят дискуссии о формализме. В № 20 «Литературного Ленинграда» за 1936 год Шкловский вынужден снова выступить с самобичеваниями («О формализме»). Против формализма выступает Горький, его громят критики, литературоведы, теоретики.

Некоторых членов ОПОЯЗа постигла прямая физическая расправа. Так, например, Поливанов в результате своей полемики против Марра, которого тогда поддерживал Сталин, вынужден был уехать в Самарканд; в эпоху великих казней, в 1937 году, он был арестован и 25 января 1938 года умер (казнен?). Сейчас он, конечно, реабилитирован. Это был блестящий ученый, стоявший на марксистских позициях (прототип Драгоманова в романе Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»).

В 30-е годы формализм действительно кончился. Выжившие члены ОПОЯЗа либо не занимались литературоведением (Брик, Шкловский), либо старательно отрещивались от опоязовского прошлого.

Конкретные исследования формалистов (а также их работы после гибели школы) имели огромное научное значение. Томашевский создал прекрасные работы по стиховедению, Б. Эйхенбаум и С. Бернштейн — в области мелодики и звуковой организации стиха, Юрий Тынянов особенно плодотворно разрабатывал проблемы жанра, а Шкловский — сюжета. Но главное — формальная школа подготовила внедрение современных структурных и математических методов в литературоведение.

Прямым наследником ОПОЯЗа явился возникший в 1926 году Пражский лингвистический кружок (Матезиус, Мукаржовский, Якобсон и другие). Далее идеи формалистов перешли в Западную Европу и Америку (Кайзер, Уоррен, Уэллек и другие).

Р. Г. Назиров

Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика»¹

Лекция 11. Своеобразие жанра

Проблема жанра романа Достоевского чрезвычайно сложна. В начале XX века преобладало понимание его как «авантюрно-психологического» или «авантюрно-философского» романа — понимание, имеющее под собой некоторые основания, но явно недостаточно. В современном литературоведении Запада роман Достоевского относят то к традиции плутовского романа (школа Чижевского), то к традиции готического романа (Дж. Стейнер). Эти сближения несостоятельны: роман Достоевского не поддается определению в терминах традиционной поэтики, не может быть понят по ассоциации с литературой XVII-XVIII веков. Попытаемся проследить жанровую эволюцию Достоевского.

В его раннем творчестве преобладают эпистолярные и исповедальные формы. Они привлекали писателя тем, что по самой жанровой специфике предполагали самораскрытие героев. Достоевский стремился показывать, а не рассказывать: он представлял слово к самим героям, используя старые литературные конвенции «переписки», «воспоминания», «записок» и др.

В большом романе Достоевского сохраняются и усложняются формы самораскрытия героев. Происходит усиленная драматизация жанра (процесс общий для развития романа, но особенно резко проявившийся у Достоевского). Драматический элемент в романах Достоевского подчас преобладает над повествовательным. Так, в «Униженных и оскорбленных» диалог занимает в среднем в два с половиной раза больше места, чем авторское повествование. Особенно важны исповедальные диалоги, в которых герои раскрывают свою душу и свои взгляды. В композиции всех романов Достоевского ключом является документ героя или его прямая исповедь, вырастающая в целые главы: статья Раскольников и его признания Соне, исповедь Ипполита (вставное литературное произведение), исповедь Ставрогина, даже отпечатанная в заграничной типографии, Легенда о великом инквизиторе и автобиографические бумаги старца Зосимы. Все это — рудименты эпистолярного или исповедального жанра внутри объективного повествования. Важнейшие диалоги романов Достоевского очень обширны и отнюдь не сценичны.

Одновременно с возрастанием идеологической насыщенности романа усиливалась роль сюжетной остроты и занимательности.

¹ Извлечение из подготовленного Р. Г. Назировым курса лекций. Подробнее см. о нём статью С. С. Шаулова в настоящем сборнике.

Достоевского очень заботила увлекательность его произведений, он часто цитировал изречение Вольтера: «Все жанры хороши, кроме скучного». Достоевский несомненно увлекался авантюрными романами Александра Дюма, Феваля, Сулье, Эжена Сю, даже Поль де Кока и учился у них. Еще большее значение для него имел авантюрно-психологический и детективный роман Диккенса с его мелодраматизмом, великолепной живописью города и сентиментальной действительности. Однако сюжетные приемы авантюрного роман, все эти ретардации, умолчания, тайны, перерывы действия и предсказания катастрофы, приобретают у Достоевского иное значение, поскольку они связаны с приключениями идей. Здесь они стимулируют *идеологическое сотворчество читателя*.

Нельзя сводить своеобразие романа Достоевского и к авантюрно-философскому жанру, который зародился в XVIII веке («Кандид» Вольтера) и получил большое развитие в эпоху романтизма: едва ли не высшим его достижением является «Моби Дик» Мелвилла. Между авантюрно-философскими романами и романом Достоевского — целая пропасть. Философские романы Бальзака ближе всего к романам Достоевского, но у Бальзака сохраняются фантастические допущения, характерные для философской романтической прозы (пакт с дьяволом, шагреновая кожа, Белый Кит и т.д.) и порождающие символику, поднятую над житейским планом реальности. У Достоевского нет фантастических допущений (они вообще не характерны для русской литературы), и речь может идти только о психологической фантастике.

В 1916 году Вячеслав Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (сборник «Борозды и межи») ввел понятие «романа-трагедии». Это понятие, подчеркивающее трагизм романов и мировоззрения Достоевского, особую драматичность построения, является во многом верным. Оно претерпело заметную эволюцию, очистилось от мистических оттенков первоначального употребления и стало рабочим термином советского литературоведения (его, например, придерживается Ф. И. Евнин). Несмотря на широкое распространение этого жанрового определения, оно далеко не бесспорно: так, концепцию романа-трагедии критикует М. М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского». Термин роман-трагедия не должен быть понимаем буквально: жанр Достоевского — это не «гибрид» романа с трагедией, а роман с чертами трагедии, которые очень ярко проявляются в концепции целого, композиции, в пространственно-временных отношениях и т.д.: прежде всего — роман.

Выше уже приводилось замечательно глубокое определение Энгельгардта: роман Достоевского — это идеологический роман, роман «об идеях», в отличие от философских романов XVIII века. Однако это жанровое определение все представляется слишком широким: так романы Т. Манна «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» — тоже идеологические

романы (романы «об идеях»), но относящиеся совсем к иной жанровой разновидности (для нее характерны эпическая описательность, замедление действия и т.п.).

Большую ценность сохраняет теория «полифонического романа», развитая М. М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (первое издание — 1929 год). По Бахтину, писатель в своих романах строит обширные идейные дискуссии, участвуя в них на равных правах с героями и не подчиняя развитие образов авторскому замыслу; герой-идеолог является не объектом, а полноправным субъектом повествования. Достоевский отверг «объектное изображение» человека, поскольку оно унижает человеческую личность и не способно понять ее. Тем самым, самой формой своих романов Достоевский протестует против «овеществления» человека, порождаемого капитализмом. В «полифоническом» (многоголосом) романе Достоевского хор свободных и неслиянных голосов подобен, по Бахтину, полифонии и контрапунктическому сочетанию голосов фуги в классической музыке. Бахтин говорит, что мир вещей у Достоевского дан в восприятии героев. Ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод невозможны в этом мире самостоятельных и равноправных субъектов. Достоевский не позволяет себе и читателю никакого «объектного» суждения о герое. Истина персоналистична, и в романах Достоевского нет ни объективной истины, ни объективного мира, как в релятивистском движении двух наблюдателей относительно друг друга их часы, показывающие разное время, не могут считаться ни точными, ни ошибающимися, но верны лишь в своей системе отсчета. Бахтин сравнивает художественное мышление Достоевского с той картиной мира, которая сложилась в физике XX века после открытий А. Эйнштейна.

Происхождение полифонического романа Бахтин связывает с древними традициями народной карнавальной культуры, но в качестве промежуточных звеньев называет такой длинный ряд прозаиков и драматургов Европы, что делает картину крайне неубедительной. Понятие «полифонический роман» подверглось критике в связи с характерными для Бахтина крайними заострениями мысли. Как верно указал Б. О. Корман, Бахтин смешивает понятие автора как одной из форм выражения авторского сознания в романе и автора как носителя общей концепции романа. Считая голоса героев «равноправными» голосу автора, Бахтин делает удивительное сальто-мортале, приходя к положению, в котором роман Достоевского представляется плодом «коллективного творчества» Достоевского, Раскольников, Свидригайлова, Порфирия Петровича и т. п. (ведь они «равноправны» автору, они «полномочные субъекты»). Это, по-видимому, очень серьезное возражение против теории Бахтина, тогда как все вульгаризаторские и конъюнктурные нападки на его талантливый труд давно забыты и просто не нуждаются в опровержении (В. Ермилов, А.

Дымшиц и проч.) Серьезная критика ошибок Бахтина в советской науке (А. В. Чичерин, Г. Н. Пospelов и др.) отнюдь не зачеркивает его больших достижений. Бахтин дал более точное описание романа Достоевского и особенно нового качества его объективности как следствия взаимодействия множественных голосов (точек зрения), развивающихся без целенаправленной авторской деформации. Понятие полифонизма стало почти общепринятым в советской науке, хотя многие ученые вкладывают в него свой смысл, отходящий от первоначального или даже упрощающий.

Самобытный мир Достоевского сложился под влиянием разнообразных традиций. Это прежде всего традиция русского социально-психологической прозы и сатиры Гоголя. Эпистолярный роман «Бедные люди» обладает камерным сюжетом, равно как и сентиментальный роман «Белые ночи». Дальнейшая жанровая эволюция Достоевского связана с влиянием авантюрного романа и драматургии. Особенное значение имел, видимо, Шекспир и прежде всего — «Гамлет». Но подспудно и незаметно в творчестве Достоевского накапливались изменения, связанные с совершенно иными традициями. Его единственной книгой на каторге была Библия, книга чрезвычайно комплексная и многосоставная. Эта многосоставность Библии, исторически сложившаяся в результате канонизации совершенно различных по происхождению текстов, явилась прообразом «полифонии» Достоевского. Нельзя игнорировать факт, что Евангелие дает как бы параллельное жизнеописание Христа с четырех различных точек зрения (различия в позициях евангелистов давно изучены специальной литературой). Четыре рассказа об одной судьбе взаимно дополняют и оспаривают друг друга.

Литературоведением установлено огромное значение для романа Достоевского таких архаических жанров, как средневековые апокрифы и жития святых. Грандиозный замысел, отчасти воплощенный в последних романах Достоевского, называется «Житие великого грешника» и строился (в планах писателя) по типу жития. Другая линия архаического влияния — это поэзия Данте. Уже современники (Тургенев и Герцен) в связи с «Записками из Мертвого дома» вспоминали Данте. Многие критики отмечали странно архаичный характер творчества Достоевского (не замечая при этом его новаторства). «Архаическое влияние» на творчество Достоевского обусловлено как историческими особенностями развития русской философской мысли XIX века, так и коренным «перерождением убеждений» писателя, которое побуждало его искать опоры вне господствующей литературной традиции. По его пониманию, великое древнее искусство отличалось большей масштабностью и в то же время было доступнее и ближе народу. В поисках национальных истоков литературы и ее давно утраченного универсализма Достоевский и обращался к духовному фольклору, апокрифу, легенде, житию и аллегорическому видению. Но только на этой основе жанр Достоевского

не мог бы достичь той свободы, многоголосности и трагической остроты, которые и обеспечили его успех.

Суть его эволюции в том, что одновременно с архаическим влиянием Достоевский испытывал прямо противоположное «модернистическое влияние», связанное с его школой журналистики 1861—1865 годах. Писатель был душой журналов «Время» и «Эпоха», их фактическим редактором. Журналистика и острая злободневность прессы увлекли его, типично журналистские формы подачи материала применяются им в публицистике и рассказах, в памфлетах и повестях. Раскрывая точку зрения своего оппонента, Достоевский не только ее критикует, но тут же предусматривает возможность возражения оппонента и на эту им самим написанную «антикритику» мгновенно дает новые возражения. Диалогизация повествования у Достоевского началась в его публицистике, уже в известной статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве» или «Зимних заметках о летних впечатлениях». Это не бесстрашие равнодушного наблюдателя, а стенографизм журналиста: в одном из малоизвестных памфлетов против Каткова Достоевский использовал форму «парламентского протокола», включающего реплики с мест и краткие ремарки о поведении персонажей. Это сатира в форме протокольного, стенографического отчета: язвительность автора не оставляет сомнений, но он «дает высказаться» противнику полностью. Уголовная хроника, всякого рода происшествия», газетная смесь, стенограмма и судебный протокол вливаются в стилистику романа Достоевского — в оригинально развитой и сильно измененной форме. Это влияние обусловлено атмосферой активизации журналистики и обострением идейной борьбы в России 60-х годов; сходные влияния сказались в творчестве Некрасова и Щедрина.

Достоевский стремился к использованию самых распространенных и широко известных форм словесности, привычных для читательской массы, но не входивших в систему современной ему художественной литературы. Оно использовал на равных права газетные и журнальные формы подачи материала и формы духовной (особенно житейной) литературы, смело смешивая уголовную хронику с Апокалипсисом, т.е. архаику и газетный «модерн». Полифонизм его зрелого жанра обусловлен национально-демократическими и религиозно-философскими тенденциями, с одной стороны, и злободневно-социальными, критическими — с другой. Полифонизм Достоевского порожден в первую очередь его исторической эпохой, эволюцией русской философской и общественной мысли, борьбой гуманизма против самодержавно-крепостнического насилия и капиталистического «отчуждения» личности. Роман Достоевского в 60—70-е годы одновременно и родственен русскому социально-психологическому роману и принципиально противопоставлен ему.

Философская символизация у Достоевского вступает в острое противоречие с задачей объективной передачи действительности, и писатель, с величайшим напряжением разрешая это противоречие, изобретает новые приемы, творчески используя известные (порой весьма неуважаемые, «сенсационные»), строит романное целое с трудом, с издержками, иногда со срывами. Внутреннее равновесие романа Достоевского носит напряженный и крайне индивидуальный характер: по сути дела, этот жанр уникален, все попытки его воссоздания кончались крахом.

Большой роман Достоевского представляет собой символично-реалистическое и полифоническое *житие*, изображающее катастрофу героя и с последующей гибелью или возрождением к новой жизни. Трагическая гибель героя может принимать форму «мученичества» (например, конец князя Мышкина). Форма трагедии не обязательна для романов Достоевского: они могут принимать оттенок трагикомедии, сатиры, утопии, даже «романа воспитания» («Подросток»); Л. П. Гроссман сравнивал роман Достоевского со средневековой мистерией. Напомним, что трагика как таковая может развиваться в любом литературном роде.

Из русских классиков к жанру Достоевского приближались только Лев Толстой в «Анне Карениной» (книга может быть с полным правом названа романом-трагедией) и Лесков в повести «Очарованный странник» (реалистическое житие, но с явно «стилизованной» идеологией, что ставит Лескова неизмеримо ниже Толстого и Достоевского). В дальнейшем наиболее плодотворно влияние жанра Достоевского сказалось в творчестве Гаршина, раннего Горького и Леонида Андреева. Роман «Фома Гордеев» ближе к символично-реалистическому жанру Достоевского, чем «Мелкий бес» Сологуба или романы Леонида Андреева. Но в целом жанровая разновидность *романа-жития* не повторялась в мировой литературе.

Библиография посмертных публикаций Р. Г. Назирова

Перепечатки ранее публиковавшихся работ Р. Г. Назирова

1. Назиров, Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. [Текст] Исследования разных лет: Сборник статей. — Уфа: РИО БашГУ, 2005. — 208 с.
 1. Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива). С. 7—20.
 2. Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые». С. 21—36.
 3. Владимир Одоевский и Достоевский. С. 37—41.
 4. Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета). С. 42—57.
 5. Петербургская легенда и литературная традиция. С. 58—70.
 6. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». С. 71—78.
 7. Петр Верховенский как эстет. С. 79—93.
 8. Достоевский и роман У. Годвина. С. 94—102.
 9. Фабула о мудрости безумца в русской литературе. С. 103—116.
 10. Автономия литературного героя. С. 117—124.
 11. Жесты милосердия в романах Достоевского. С. 125—133.
 12. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа). С. 134—149.
 13. Пародии Чехова и французская литература. С. 150—158.
 14. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия. С. 159—168.
 15. Вражда как сотрудничество. С. 169—188.
 16. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского: Сравнительно-исторический подход. С. 189—198.
 17. Семантика движения в романах Достоевского. С. 199—206.
2. Назиров, Р. Г. Сказочные талисманы невидимости [Текст] // Бельские просторы. — 2006. — № 1. — С. 111—120.
3. Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. [Текст] Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — 408 с.
 1. «Наглядная дипломатия» и предметное иносказание в фольклоре и литературе (К постановке вопроса). С. 6—15.
 2. Яблоко и гранат в мифах и сказках разных народов (К проблеме синонимии культурных символов). С. 15—23.
 3. Череп на шесте (Международные параллели к одному русскому сказочному мотиву). С. 23—34.

4. Шаманский бубен и запертое горе (К соотношению типологии и истории сюжета). С. 35—43.
 5. Сказочные талисманы невидимости. С. 43—60.
 6. Нарисованная лодка (К вопросу о происхождении одного фантастического мотива). С. 60—65.
 7. Возрождение из костей в мифах и сказках. С. 65—73.
 8. Запрет оглядываться (К происхождению фольклорного мотива). С. 74—81.
 9. Бесценная уздечка (Об одном неясном мотиве в исторической песне «Щелкан»). С. 81—88.
 10. Истоки сюжета «Кашеева смерть в яйце». С. 88—100.
 11. Избушка на курьих ножках. С. 100—110.
 12. Сюжет об оживающей статуе. С. 110—125.
 13. Хрустальный гроб: фольклорно-этнографические истоки одного пушкинского мотива. С. 125—132.
 14. Генезис и пути развития мифологических сюжетов. С. 132—164.
 15. Средневековое мифотворчество. С. 164—173.
 16. Архаические образы смерти и фольклор. С. 174—181.
 17. Славянские легенды о зиждителях городов. С. 181—189.
 18. Герои романа «Идиот» и их прототипы. С. 231—250.
 19. Достоевский и романтизм. С. 251—263.
 20. Об этической проблематике повести «Записки из подполья». С. 264—276.
 21. О прототипах некоторых персонажей Достоевского. С. 276—296.
 22. К вопросу о прототипе Ставрогина. С. 297—308.
 23. Юмор Достоевского. С. 308—319.
 24. Проблема художественности Ф. М. Достоевского. С. 319—357.
 25. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. С. 358—403.
4. Назиров, Р. Г. Перед лицом тайны [Текст] // Гипертекст. — 2011. — № 16. — С. 44—46 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
 5. Назиров, Р. Г. Избранные газетные рецензии [Текст] / сост. Б. Орехов. — Уфа: Вагант, 2011. — 80 с.
 1. Спектакль о ленинской мечте. С. 5—6.
 2. Настоящий детский спектакль. С. 6—8.
 3. Спектакль о торжествующей человечности. С. 8—10.
 4. Премьера состоялась в Уфе. С. 10—13.
 5. Театр выглядит молодо. С. 13—14.
 6. Даль не окинуть взглядом. С. 14—16.
 7. Спектакль идет неровно. С. 16—18.

8. Неторными путями. С. 18—20.
9. Мастерство и... упрощение. С. 20—22.
10. Борьба не прекратится. С. 23—24.
11. Фантазия для скрипки. С. 25—26.
12. Путь к людским сердцам. С. 26—28.
13. Театр больших возможностей. С. 29—31.
14. Спор о морали. С. 31—33.
15. Революция без легенды. С. 34—35.
16. «Зимняя сказка». С. 36—37.
17. Разнообразие — это тоже лицо. С. 37—39.
18. «Легенда о Паганини». С. 40—41.
19. Ищи свою дорогу... С. 41—43.
20. Интересное начало. С. 43—45.
21. Страница истории театра. С. 45—47.
22. Жестокость правды. С. 47—49.
23. Расставаясь с друзьями... С. 49—51.
24. Мустай Карим в постановке челябинцев. С. 51—53.
25. Нестареющая классика. С. 53—55.
26. Падение кукольного дома. С. 55—56.
27. Живая мысль режиссера. С. 57—58.
28. Всё что угодно — кроме дела. С. 58—60.
29. Слово имеет история. С. 60—62.
30. Перед лицом тайны. С. 63—64.
31. Беззащитно, но вечно. С. 65—67.
32. Захватывающее зрелище. С. 67—68.

Не публиковавшиеся при жизни работы Р. Г. Назирова

1. Назиров, Р. Г. Сюжет «Ревизора» в историческом контексте [Текст] // Бельские просторы. — 2005. — № 3. — С. 110—117.
2. Назиров, Р. Г. Славянские легенды о зиждителях городов [Текст] // Фольклор народов России: Межвузовский сборник. — Уфа: РИО БашГУ, 2006. — С. 3—11.
3. Назиров, Р. Г. Сущность и специфика искусства [Текст] // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2009. — № 2 (42). — С. 133—146 (предисловие С. С. Шаулова, подготовка к публикации М. С. Рыбиной).
4. Назиров, Р. Г. Продолжение как форма обновления традиции [Текст] // Историческая поэтика жанра: сборник научных трудов / науч. ред. и сост. Л. Н. Капуцына; Дальневосточ. гос. соц.-гум. акад. — Вып. 3. — Биробиджан: ГОУВПО «ДВГСГА», 2009. — С. 82—86 (предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова).

5. Назиров, Р. Г. Сюжет как компромисс [Текст] // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2010. — № 1—2 (43—44). — С. 61—69 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
6. Назиров, Р. Г. Подлинный смысл Поликратова перстня [Текст] // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2010. — № 4. — С. 147—149 (*предисловие Б. В. Орехова, подготовка к публикации Б. В. Орехова и М. С. Рыбиной*).
7. Назиров, Р. Г. Священная зола [Текст] // Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 189—209.
8. Назиров, Р. Г. Вырезка земли [Текст] // Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 209—214.
9. Назиров, Р. Г. Соль как фольклорно-мифологический символ [Текст] // Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 215—222.
10. Назиров, Р. Г. Добывание волшебного меча [Текст] // Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 222—230.
11. Назиров, Р. Г. <Из архива учёного> [Текст] // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касымова. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. — С. 210—217 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
12. Назиров, Р. Г. Старик. Железнодорожное происшествие [Текст] // Истоки. — 2011. — 16 марта. № 11 (727). — С. 8—9 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
13. Назиров, Р. Г. Уфимские рассказы [Текст] // Бельские просторы. — 2011. — № 4. — С. 3—18 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
14. Назиров, Р. Г. Заметки о Н. В. Гоголе. Сновидения [Текст] // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. — 2011. — № 1. — С. 169—177. (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова и С. С. Шаулова*).
15. Назиров, Р. Г. Ростовщик из «Портрета» [Текст] // Северо-Восточный научный журнал. — 2011. — № 1. — С. 26—27. (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
16. Назиров, Р. Г. Эффект подлинности, или Самоотрицание авторства [Текст] // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на

- Дальнем Востоке. — 2011. — № 2. — С. 137—144 (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
17. Назиров, Р. Г. Гюго — Флобер, или Невозможная любовь дикаря [Текст] // *Alexandro P'uşino septuagenario oblata*. — Москва: Новое издательство, 2011. — С. 298—306. — («Новые материалы и исследования по истории русской культуры», вып. 8) (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
18. Назиров, Р. Г. Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека. Доклад [Текст] // См. наст. изд. (*предисловие и подготовка к публикации М. С. Рыбиной*).
19. Назиров, Р. Г. Н. В. Гоголь и английский готический роман [Текст] // См. наст. изд. (*предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова*).
20. Назиров, Р. Г. История формализма в литературоведении [Текст] // См. наст. изд. (*предисловие С. С. Шаулова, подготовка к публикации С. С. Шаулова и С. А. Саловой*).
21. Назиров, Р. Г. Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика». Лекция 11. Своеобразие жанра [Текст] // См. наст. изд. (*подготовка к публикации С. С. Шаулова*).
22. Назиров, Р. Г. Герои раннего Гоголя [Текст] // Вестник российской литературы. — 2011. — № 21. (*в печати, предисловие и подготовка к публикации С. С. Шаулова и Б. В. Орехова*)

Обзорно-аналитические труды о наследии Р. Г. Назирова

1. Данилин, С. Ю. Одна из рецепций «полифонического романа»: версия Р. Г. Назирова [Текст] // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2009. — № 2 (42). — С. 151—161.
2. Шевчук, Ю. В. Проблема трагического и комического в работах литературоведа Р. Г. Назирова [Текст] // Вестник Башкирского университета. — Т. 15. № 4. — 2010. — С. 1203—1207.
3. Орехов, Б. В. Научный архив профессора Р. Г. Назирова [Текст] // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касымова. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. — С. 115—120.
4. Салова, С. А. Преодолевающий смерть: о профессоре Р. Г. Назирове и его новой книге [Текст] // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. — 2011. — № 1. — С. 162—168.
5. Каракуц-Бородина, Л. А. Человек эпохи пробуждения. О языковой личности Ромэна Гафановича Назирова [Текст] // Назиров, Р. Г. Избранные газетные рецензии. — Уфа: Вагант, 2011. — С. 69—73.

6. Рыбина, М. С. Интерпретация мифа (мифологические фабулы и герои) в работах Р. Г. Назирова: к постановке проблемы [Текст] // См. наст. изд.
7. Шаулов, С. С. «Назирровский» Достоевский [Текст] // См. наст. изд.
8. Орехов, Б. В. Очерк малой прозы Р. Г. Назирова [Текст] // См. наст. изд.