

По всей вероятности, рецензируемое издание является предшественником «Назирова архива» и совпадает с ним по своим задачам. Это одна из первых попыток актуализации идей Р. Г. Назирова и интерпретации его научного и художественного наследия в традиционной форме сборника исследований и материалов. Попытаемся разобраться, о чем свидетельствует этот «пилотный» выпуск «Назирова архива».

Публикаторы награждают Назирова высоким определением «выдающийся ученый» и всем содержанием сборника стремятся показать «уникальность» его фигуры для отечественного литературоведения. Для сравнения приводится случай М. М. Бахтина, также заслужившего сначала сборник «Проблемы научного наследия М. М. Бахтина» (Саранск 1985), а затем «журнал научных разысканий о биографии и теоретическом наследии» «Диалог. Карнавал. Хронотоп. (Витебск. Москва, 1992—2001, 2009—2013). Нужно сказать, что издание моножурнала еще не есть доказательство высокой значимости центральной фигуры, это дань уважения и проявление воли учеников и последователей Р. Г. Назирова. Значимость его наследия покажет время и осознание глубины открытий ученого научной общественностью<sup>1</sup>. А этому как раз способствуют, являются необходимым, но все-таки недостаточным моментом, издания подобного типа. Обратимся к содержанию сборника<sup>2</sup>.

Исследовательская часть открывается статьей М. С. Рыбиной, в которой ставится проблема понимания мифов и их развития Р. Г. Назировым.

Автор указывает, что миф не интересует Назирова в своей бытийственной самодостаточности, он рассматривается как «фонд культуры», как источник фабульных схем в литературе.

В работах Назирова нет единого определения мифа, в различных контекстах им подчеркиваются те или иные аспекты этого феномена. Обобщая данные определения, М. С. Рыбина формулирует смысловое существо мифа по

---

<sup>1</sup> Кстати сказать, до сих пор фамилию Р. Г. Назирова можно встретить только в Википедии, информации об ученом, увы, нет, например, в издании: Словник проспекта словаря Русские литературоведы XX века: Проспект словаря / Клинг О. А., Холиков А. А. М., 2010.

<sup>2</sup> Сразу же приходится оговориться, что отдельной проблемой, особенно для 2011 года, является отсутствие публикаций важнейших архивных работ Назирова, на которые опирались авторы исследовательских статей.

Назирова: «Миф есть форма мышления, объяснительно-повествовательная структура и алгоритм поведения, т. е. осознанная либо бессознательно воспринимаемая мотивация деятельности» (с. 9). В плане этого определения Назиров становится близок к отечественной фольклорно-филологической традиции, к которой можно отнести В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова и др. Но тем самым он дистанцируется от иных, не менее авторитетных традиций интерпретации мифа.

Во-первых, философской трактовки мифа как принципиально нерассудочного, непознавательного феномена. Например, А. Ф. Лосев категорически утверждал, что миф обладает какой угодно, «но только не познавательной функцией»<sup>3</sup>, с ним солидарны О. М. Фрейденберг, Ф. Х. Кессиди<sup>4</sup>.

Во-вторых, семиотическо-нарратологическому пониманию мифа, согласно которому миф принципиально анарративен, бессобытиен. К этой традиции можно отнести опять же работы О. М. Фрейденберг<sup>5</sup>, Ю. М. Лотмана<sup>6</sup>, из современных отечественных нарратологов — В. И. Тюпу<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Мифология // Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 457—467.

<sup>4</sup> Среди приводимых М. С. Рыбиной определений мифа Назировым только одно близко к лосевскому пониманию мифа: «Миф есть объяснительное развёртывание исходного антропоморфного символа». Как мы помним, по Лосеву, миф есть человек и миф есть развернутое магическое имя. Но и здесь заложена отдельная проблема интерпретации мифа учеными.

<sup>5</sup> «Наррация есть понятийный миф <...> Наррация — только рассказ. И рассказ «о», а не сам миф в его субъекте и объекте. Правда, в наррации сохранен весь былой инвентарь мифа в виде вещей, живых тварей, связей, мотивов. Но здесь это уже стало персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, нерасторжимой с человеком. Миф, который довел самому себе, обратился в объект изображения» — пишет Фрейденберг в работе «Образ и понятие». Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 283.

<sup>6</sup> Мифы «играли классификационную, стратифицирующую и упорядочивающую роль. Они сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству. Даже если при пересказе нашим языком эти тексты приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однократных и закономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых и, в этом смысле, неподвижных». Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х тт. Таллин, 1992. Т. 1. С. 225.

<sup>7</sup> В. И. Тюпа в одной из недавних работ относит миф к архаичной дискурсивной формации «покоя», для которой доминантной интенцией является «преодоление тревоги, сохранение и поддержание прецедентного миропорядка» Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 104.

Из опубликованной в 2014 году монографии «Становление мифов и их историческая жизнь» мы можем восстановить виденье Назировым наиболее «таинственного» первичного этапа рождения мифа. Архаический миф, по Назирову, был краток и не имел причинно-следственной структуры и сюжета. Первоначальные эмоции и представления отражали действительность, с которой сталкивается человек, и фиксировались в памяти, которая старше языка. Для пролонгации мнемонической функции сознания и начинают формироваться миф и язык, «развитие языка совершалось в форме мифов, но, по-видимому, крайне элементарных. Фраза — протоформа сюжета»<sup>8</sup>. То есть донарративный этап мифа описывается Назировым как наивно реалистический, вырастающий из довербальных представлений и эмоций. Назиров уделяет много внимания «практичности мифа», приходится признать, что при описании архаического и классического этапа развития мифа создается некая натуралистическая эволюционная эпистемология мифа, где важнейшим пунктом становится приспособление человека-мифотворца к условиям среды. И в такой трактовке Назиров не выходит за пределы эмпирического, повседневного опыта и не затрагивает то, что сейчас принято называть «метафизикой мифа», тем самым не учитывает то, что в мире, где «всё есть всё», другая каузальность.

Но возвратимся к более сильной и развитой стороне мифоконцепции Назирова в изложении М. С. Рыбиной — сюжетному функционированию мифов. Проходя развитие от архаики через высокую мифологию к светской «деградированной» мифологии, сюжетный миф преобразуется в индивидуально-личностном творчестве, становится многослойным и аккумулирует в себе как общинное, массовое, так и личностное представление о мире, в сюжетике произведений реализуется сложная диалектика «сопричастности коллективу» и борьбы личности с «оболваненным коллективом»<sup>9</sup>.

И здесь логично исследователь устанавливает связь между мифоконцепцией и сравнительной историей фабул в научном наследии Назирова. На определенном этапе развития складывается национальная мифология, в формировании которой ведущая роль принадлежит повествовательному искусству, соответственно национальная мифология оказывает влияние на фабульный фонд литературы.

---

<sup>8</sup> Назиров Р. Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа, 2014. С. 14.

<sup>9</sup> Эта оппозиция очень напоминает предметную дихотомию бахтинского научного наследия: карнавальность Рабле и персоналистичность Достоевского.

В развитии национальной фабулистики М. С. Рыбина прослеживает формирование «магистральной» фабулы на примере мотива «эпической кражи» и образа «героического вора». Мифологические фабулы самоорганизуются в циклы, у которых есть начало как этап скрещения фабул и определенный этап завершения, важнейшим моментом здесь является соотношение традиционных фабул с новой действительностью.

Далее исследователь стремится соотнести мифологическую основу фабулы с ее литературным развитием в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, творчество которых, по мнению Назирова, стало фабульной основой всей русской литературы XIX и XX веков<sup>10</sup>.

В национальном фабульном репертуаре русской литературы Назиров выделяет 10 фабул: по 5 у Пушкина и Гоголя соответственно. Пушкинские фабулы и мифооснову Рыбина формулирует следующим образом: 1) роман о русской усадьбе, в основе которого лежит миф о потерянном рае, 2) фабула об ограблении бедняка, миф о городе — «Ваале», в российском контексте «петербургский миф», 3) фабула о колдуне-предателе, миф об Иуде, 4) фабула любви среди войны, или аграрная (а почему не инициатическая?) фабула перехода через смерть, 5) фабула о трагедии узурпатора, в основе которой архетип борьбы сына против отца. Гоголевские фабулы: 1) об избавлении девушки, в основе которой элементы календарной мифологии, карнавальность, поединок с зимой и элегический финал воспоминания о «золотом веке», 2) фабула о мудрости безумца, евангельский миф о безумстве перед миром, сюжет борьбы с Мировым злом, 3) фабула о продавшемся таланте, миф об искушении, договоре с дьяволом, 4) фабула о возрождении грешника, аграрный миф о смерти и воскрешении, в основе которого ситуация нисхождения в мир мертвых, 5) фабула о безволии мечтателя, противоестественное возвращение в прошлое, идиллию, сон — смерть, участие дьявола в деградации героя, доминирование героини, архетип «жена-мать».

М. С. Рыбина усматривает в картине фабульного репертуара общие моменты и внутреннюю системность. Первая пушкинская фабула определяется как основная, инициирующая всю последующую фабулистику: «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 узловое звено цикла» (с. 14). Этот

---

<sup>10</sup> Далее М. С. Рыбина обращается к тексту неизданной до сих пор диссертации и мы вынуждены опираться только на изложенные в статье факты и доступный автореферат.

мифологический фабульный архетип позволяет представить фабульный репертуар русской литературы в жестком соотнесении пар. Исследователем сближаются вторые фабулы в наследии Пушкина и Гоголя на основании мотива поединка с Мировым злом, но оговаривается, что Назиров разделял их из-за финалов в «Медном всаднике» и «Записках сумасшедшего». Дополняют друг друга третьи фабулы как варианты мотива соглашения со Злом, в русской литературе реализуется контаминация образов Иуды и Фауста через мифологему договора с дьяволом, пример — образ Ставрогина, Иуды в фаустианском облике. В четвертых по счету фабулах общим является мотив «переход через смерть» и оптимистичный финал возрождения героя. Пятые фабулы оказываются контрастны по оппозиции «пассивность — активность» героев, «катастрофа — спасение». Выводом М. С. Рыбиной служит указание на обязательную связь сравнительной истории фабул с мифологией и акцент на важнейшей роли «художника-мифотворца в процессе оформления национальной мифологии» в культуре Нового времени.

В целом, статья является хорошим началом изучения мифоконцепции Р. Г. Назирова в ее связи со сравнительной историей фабул. Настораживает предполагаемая жесткая системность, логичность соотнесения фабул. Если это так и «творческое есть логическое» (Игорь П. Смирнов), то хотелось бы в дальнейшем понять характер и специфику этой логики.

Можно предположить, что, как у любой концепции с высоким уровнем обобщения, в сравнительной истории фабул, опирающейся на мифологическую фабулистику, возникнут смысловые лакуны, противоречия, но это и будет свидетельством ее высокой разрешительной силы и жизнеспособности. Будем ожидать издания главного детища Р. Г. Назирова — полного текста диссертации.

Вторая статья раздела исследований посвящена традиционно центральному пункту в научном наследии Назирова — достоевковедению. Но и здесь оказывается, что данная сфера научных интересов Назирова представлена публике «едва ли наполовину» (с. 18).

С. С. Шаулов, автор статьи, дает общий предварительный набросок эволюции достоевковедческих работ Назирова, от ранних социологических до зрелых рецептивно эстетических и культурологических. Выясняется, что социологизм ранних работ не исчезает, а преобразуется в проблему отношений искусства и действительности.

Важным этапом в этой эволюции становится кандидатская диссертация «Социально-этическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859

—1866 годов» (1966). Увы, первоначально показавшаяся опечаткой ошибка в названии диссертации, стала недочетом в трактовке научной эволюции Назирова автором работы. Исходя из ошибки в заглавии «Социально-эстетическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859—1866 годов» С. С. Шаулов делает вывод: «Контаминация социального и эстетического у Назирова неизбежно приводит к этической постановке проблемы» (с. 20). Нам представляется, что все-таки логика здесь несколько иная. Назиров совершает переход от социальной к этической проблематике, а затем к специфике эстетического, художественного начала в творчестве Достоевского, пишущего «не для красоты, а для истины». Но в любом случае сохраняется акцент на этической доминанте трактовки творчества Достоевского. Этико-эстетическая парадигма в исследованиях Назирова, по всей вероятности, идет от традиции С. Кьеркегора, рецептивными факторами в творчестве Достоевского являются не только болевой эффект и эффект обманутого ожидания, но и этико-эстетический диссонанс как проявление авторской позиции. Вполне вероятно, что специфическая художественная система Достоевского формирует в сознании читателя и третью составляющую парадигмы Кьеркегора — религиозный этап развития сознания, для которого необходимо совершить «прыжок веры».

Расширяя и реформируя социологический подход, подключая к интерпретации и анализу литературного произведения этическую реакцию читателя, Назиров, по мнению Шаулова, шел в русле передовых поисков советского литературоведения, поэтому не случайным становится его обращение к научному методу М. М. Бахтина. Исследователь подчеркивает двойственное отношение к Бахтину со стороны Назирова. Но эта двойственность, по нашему мнению, несколько иная, чем сложившееся отношение к Бахтину среди многих отечественных литературоведов 1970—1980-х годов, когда им импонировал моральный пафос бахтинской концепции, но они наотрез отказывались признать вывод о новой позиции автора в произведениях Достоевского и концепцию полифонического романа. С. С. Шаулов совершенно прав, когда говорит, что Назиров принимал концепцию Бахтина с оговорками. Но если учитывать эволюцию научных взглядов Назирова, то, например, по отношению к концепции равноправия автора и героя в произведениях Достоевского этих оговорок становилось постепенно все меньше, сюжетная критика героя автором сводилась Назировым к катастрофе героя, а катастрофа, по Бахтину, «не есть завершение. Это кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами). Катастрофа не дает им разрешения, а

наоборот, раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив»<sup>11</sup>.

С нашей точки зрения, отношение Р. Г. Назирова к М. М. Бахтину вообще и его научному наследию в частности представляет отдельную проблему. Мы не знаем точно, встречались ли они, по всей видимости, нет. Но, например, издатели каталога личной библиотеки М. М. Бахтина обнаружили в журнале Forum [Zagreb] за декабрь 1964 года письмо Бахтину за подписью Vranimir Donat, адрес на конверте следующий: Тов. Назиров Роман Г. Москва, В-234 зона «В», б 624. СССР. Из этого был сделан вывод: «Письмо было отправлено из Загреба Р. Г. Назирову, жившему в это время в общежитии МГУ на Ленинских горах. Судя по всему, именно Назиров передал это письмо М. М. Б.»<sup>12</sup>.

Более важным представляется следующее. Можно найти много параллелей между Назириым и Бахтиным в их отношении к научному творчеству, в их жизненной позиции. Оба предъявляют максимальные требования к публикации своих работ, отсюда большое количество заготовок и материалов для себя в архивах, для обоих характерен энциклопедический размах научных интересов, оба зарекомендовали себя как замечательные лекторы, для обоих важен факт написания, а не издания работ, приоритетной является внутренняя, духовная жизнь и работа, а не внешняя ее выраженность в форме научных званий и заслуг (если бы не было необходимости в докторском статусе руководителя для учеников Назирова, то, возможно, он так и остался бы кандидатом филологических наук до конца жизни, как это и произошло в случае с Бахтиным). Это сравнение можно продолжить, вспомнить неклассическую стилистику научных работ обоих ученых — художников от науки, упоминаемую выше оппозицию лично-персоналистической установки Достоевского и фольклорно-мифологического начала в их научных интересах... Создается впечатление, что либо Назиров сознательно или бессознательно воспроизводил максималистски-волевою жизненно-нравственную позицию М. М. Бахтина,

---

<sup>11</sup> Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. М., 1997. С. 357. Подробнее об эволюции отношения Р. Г. Назирова к концепции полифонического романа см. нашу работу Данилин С. Ю. Одна из рецепций «полифонического романа»: версия Р. Г. Назирова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 2 (42). 2009. С. 151—161. Иная точка зрения представлена в работе: Короткова Ю. В. Теория Автора в современном литературоведении: М. М. Бахтин и Р. Г. Назиров // Назировский архив. 2014. № 1 (3). С. 150—155.

<sup>12</sup> Ключева И. В., Лисунова Л. М. М. М. Бахтин — мыслитель, педагог, человек. Саранск, 2010. С. 167.

либо они типологически принадлежали к «младшей» линии научного сообщества, в которой важным представляется максималистское отношение к науке, постановка проблем во всей их глубине и широте при небрежении внешними формами воплощения в официальной науке.

Но вернемся к статье С. С. Шаулова. Исследователь отмечает, что первая обобщающая работа Назирова о Достоевском, неопубликованный курс лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика», была создана в диалоге с Бахтиным. В этом курсе были сформулированы важнейшие пункты в творческой географии мира Достоевского — организация внутреннего мира произведений, время, концепция человека, идеология романа, специфика трагического и комического пафоса, поэтика сновидений и характерность стиля. В дальнейшем эти пункты были развиты или критически осмыслены в монографии «Творческие принципы Достоевского» (1982).

После детального описания персоналистического мира романов Достоевского Назиров включает его в орбиту концепции сравнительной истории фабул, уже сформулированной к тому времени. Соответственно, творчество Достоевского приобретает мифопоэтический и фабульный план в их синтезе. Шаулов справедливо утверждает, что Достоевский объединяет фабульные линии Пушкина и Гоголя, а его литературное мифотворчество формирует сюжет «временного торжества нигилизма и тирании».

Подводя итоги, исследователь делает два вывода. Во-первых, индивидуальность Назирова-достоевковеда проявляется в стилистике его научных работ, которая в свою очередь вытекает из проблематики творчества Достоевского. Этическая проблематика, «эстетика режущей правды» требуют от исследователя особого, «незатертого» языка, пробуждающего читательское сознание. Можно предположить, что установка на публицистичность в стиле Назирова есть проекция художественности Достоевского на научный стиль самого исследователя.

Во-вторых, Шаулов подчеркивает, что специфика достоевковедческих работ Назирова заключается в равновесии «методологических подходов и интерпретационных схем», когда здоровый социологизм сочетается с мифопоэтикой, элементы рецептивной эстетики с тончайшим стилистическим анализом. Объединяет эти подходы опять же «эстетика режущей правды» Достоевского.

Конечно же, в одной статье невозможно было отразить все моменты достоевковедческих интересов ученого такого масштаба, как Р. Г. Назиров. В дальнейшей разработке этой темы хотелось бы увидеть учет эволюции научных

представлений Назирова, выяснить, какие научные факты сохранили для него свою значимость в последние годы, а от каких он отказался. Необходимо ввести в контекст исследования не менее значимые проблемы прототипов, повествовательной манеры, мистического сюжета, автобиографического мифа и пр. Главное на этом пути — стремиться сохранить адекватность интерпретации, поддерживать равновесие между вживанием и отстранением в процессе воссоздания назировского мира Достоевского.

Заключительная исследовательская работа Б. В. Орехова посвящена наиболее малоизвестному факту в творческом наследии Назирова — его художественному творчеству. Автор статьи о «короткой» прозе Назирова, обозначив временные рамки «активной писательской деятельности» 1950-ми — началом 1970-х годов, сразу же отмечает, что прозаические опыты Назирова, при всех его писательских амбициях, традиционны и находятся в контексте эпохи «оттепели», сюжетная схема банальна, важнейшее светлое пятно — это стилевые моменты и художественные детали (с. 28).

Возможно, что из-за явной художественной слабости этих прозаических опытов не стоило им уделять так много внимания, но, по всей вероятности, ученики и издатели архива Назирова планируют воссоздать целостный образ учителя, что и требует от них учета и этой стороны его творческой биографии.

Б. В. Орехов скрупулезно анализирует как важнейшие особенности рассказов Назирова, так и авторские маргиналии к ним, подчеркивает, что исходный момент литературного творчества автора — язык и стиль, установка на поиск незатертого слова. Причем искусство детали осознается Назировым-прозаиком как главный stileобразующий компонент. Недостатки малой прозы Назирова вырастают из его стремления быть понятным читателям, часто появляется избыток деталей, возникают лишние авторские пояснения, все это перерастает в комментирование и бытописание.

Далее автор статьи обращается к плану содержания анализируемых произведений, рассматривается система образов, сюжетные схемы, хронотопы рассказов. Персонажи — типичные герои оттепели, «труженики и комсомольцы», занятые работой или учебой, иногда им противопоставляется «богема», есть и исключение: герой-маргинал, вор из рассказа «Человек без особых примет». Традиционно женщина-персонаж это оселок для мужчин. Пространство рассказов — город, институт, комсомольская организация. То есть в малой прозе Назирова присутствует основной набор оттепельной прозы, соответственно она включается Ореховым в три плана — литературы оттепели, соцреализма, мировой в целом и русской классики в частности, хотя в связи с

художественной «традиционностью» возникают сомнения по поводу необходимости последнего плана. Кроме того, как утверждает исследователь и подтверждает это анализом, проза Назирова — менее всего сталинский извод соцреализма.

Задачей дальнейшего анализа малой и большой прозы Назирова Б. В. Орехов считает сопоставление ее художественных принципов с литературоведческими работами ученого. Но уже на основе представленного анализа можно сделать вывод об особой роли детали как для художника, так и для исследователя. Вспомним, например, статью «Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива)» (1964), в которой на основе детали дается определение художественного эффекта: нога на картине — это гибель красоты<sup>13</sup>.

В финале статьи автор дает два объяснения причин художественной «традиционности» (читай — «слабости») короткой прозы Назирова. Первое, несколько натянутое, — исчезновение обаяния «оттепели» совпало с утратой писательских амбиций. Второе, более предметное, — избыток рефлексии создает «сальерианское» отношение к творчеству. Но ведь и это объяснение — традиционный миф о творчестве. Ко второй половине 1960-х годов, Назиров, по всей вероятности, был знаком с черновиками отдельных великих русских писателей и мог представлять, сколько труда, рефлексии, кропотливой работы вложено в создание «легких и беззаботных» гениальных художественных текстов. Более адекватным нам представляется самое простое объяснение (которое, конечно же, ничего не объясняет) — Назиров осознал в ходе своих художественных опытов недостаток способностей, писательского таланта, а писать плохо, при его максимализме, он явно не хотел.

Раздел публикаций открывается «реконструкцией» доклада Назирова «Спор Достоевского с Кальдероном». В Предисловии к публикации М. С. Рыбина дает описание архивных материалов доклада и обозначает хронологические границы написания работы — 1975—1979 года. При этом остается неясным, был где-то прочитан доклад, либо так и остался архивным материалом. Актуальность публикации доказывается перспективами дальнейших исследований и специфическими ракурсами рассмотрения проблем.

Начинается доклад в традиции сравнительной истории фабул. В основе сюжета пьесы Кальдерона лежат две фабулы — «Халиф на час» и фабула о человеке, воспитанном в изоляции. Первая у Кальдерона — внешний

---

<sup>13</sup>Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Уфа, 2005. С. 14—15.

конструкт. Вторая — инверсия традиционной фабулы, изоляция не спасает героя от мира, а, наоборот, спасает мир, правителя от героя.

Далее делается вывод о негативной природе человека у Кальдерона и прослеживается спор о природе человека в европейской культуре 18 века.

Как нам показалось, этот вывод — «Кальдерон пессимистически оценивает саму природу человека» (с. 46) — не совсем логичен, он не вытекает из фабулы пьесы. Сехисмундо — злодей не по природе, а по судьбе, по предсказанию. Не заточение и отсутствие культурного влияния делает его «диким эгоистом», а рок. И основной пафос пьесы в нравственном преодолении судьбы. Уже чуть ниже, в дополнительных материалах к докладу, Назиров пишет: «<...> 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» (с. 50). Хотя в следующем блоке подготовительных материалов автор вновь возвращается к концепции врожденных свойств человеческой природы.

Вторым смысловым блоком является история Каспара Хаузера, которая в глазах «авторов сенсаций» приобретает мотив высокого происхождения ребенка-узника и фабульную близость к пьесе Кальдерона. Далее концепция «обрастает» новыми мотивами — неведение сана, опыт власти, приводится сравнение со средневековым романом «История Валентина и Орсона», драматической сказкой Грильпацера «Сон есть жизнь» и делается переход к русской литературе и Достоевскому, его замыслу романа «Император». Назиров сосредотачивается не на сходстве этой «поэмы» с пьесой Кальдерона, а на различиях, главное из которых заключается в том, что Сехисмундо жесток, а Иван Антонович добр, и делает из этого вывод, что Достоевский спорит с Кальдероном о природе человека. Далее прослеживаются связи между историей Каспара Хаузера и образом Мышкина.

В заключительном блоке материалов разбирается антропология Достоевского, подчеркивается двойственность в оценке человека и вновь затрагивается тема свободы: Бог создал человека свободным в выборе между добром и злом, мораль для Достоевского имеет мистические корни.

Как нам представляется, доклад не был завершён именно из-за неопределённости предмета полемики: природа человека или проблема свободы человека в нравственном выборе. Сехизмундо делает моральный выбор независимо от того, сон перед ним или явь:

Что важно — оставаться добрым:  
Коль правда, для того, чтоб быть им,  
Коль сон, чтобы, когда проснемся,  
Мы пробудились меж друзей<sup>14</sup>.

Для Достоевского же мораль предопределяется «первоначальным ощущением Бога» (с. 55).

Следующая, представленная в сборнике публикация Назирова — это статья-доклад «Н. В. Гоголь и английский готический роман». В Предисловии Б. В. Орехов отмечает, что текст представляет собой доклад, по всей вероятности непрочитанный, и является частью большой работы о готике в русской прозе. Датируется он 2003 годом.

В первой части доклада представлена краткая история развития жанра готического романа в европейской литературе и его важнейшие элементы: тайна как центральный мотив, интрига как средство напряжения сюжета, замок — «лабиринт», мотив проклятия, неизбежной кары, добродетельный невинный герой противопоставляется мизантропическому готическому злодею, являющемуся предшественником романтических героев.

Во второй части автор переходит к выявлению готических элементов в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» и уяснению специфики этой повести в контексте готической традиции. Есть в повести Гоголя невинная жертва — пани Катерина, злодей, — ее отец-колдун, замок, мотив проклятия рода и мести. Назиров четко определяет фабульную схему повести Гоголя: «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 призрака и свершение фатального приговора над проклятым родом» (с. 60—61). По этой схеме «Страшная месть» совпадает с «Замок Отранто» Г. Уолпола. Отличием гоголевской повести является ее художественность, фольклорность, национально патриотическая тема. Завершается доклад выводом в традиции сравнительной истории фабул: «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» (с. 61).

---

<sup>14</sup> Кальдерон де ла Барка П. Жизнь есть сон // Кальдерон де ла Барка П. Драммы в 2-х книгах. М., 1989. К. 2. С. 100.

Современные отечественные исследователи обратились к теме готического романа в контексте русской литературы совсем недавно. В 2008 году в РГГУ был издан под редакцией Н. Д. Тамарченко, хорошо знакомого Р. Г. Назирову, сборник «Готическая традиция в русской литературе». Опираясь на западные исследования готики, авторы сборника выделяют два типа готического романа — сентиментально-готический и «черный» роман, в этом плане повесть Гоголя тяготеет к первому типу, но в ней есть и элементы второго: ужасное и таинственное не имеет естественного объяснения, в произведении нет однозначного решения нравственных проблем. У Гоголя наказаны оба брата: и убийца, и жертва, «именно за неспособность простить»<sup>15</sup>.

Остается до конца непонятным, почему Назиров назвал «Страшную месть» единственным в русской литературе готическим романом, ведь, например, отдельные повести А. А. Бестужева-Марлинского также принадлежат к этой традиции? Увы, нам сейчас недоступно полное издание работы Назирова о готическом начале в русской прозе<sup>16</sup>, остается только надеяться, что из нее станет понятно соотношение концепции Назирова с концепцией авторов означенного сборника и концепцией В. Э. Вацууро.

Следующая публикация — это рабочие материалы «История формализма в литературоведении». В Предисловии С. С. Шаулов объясняет характер данной работы тем, что это «не результат, а овеществленный в письме процесс мышления» (с. 62). Насколько мы знаем, это и подтверждается С. С. Шауловым, Назиров постоянно уклонялся от методологических обоснований своих работ, в беседах высказывал мысль о том, что каждый литературовед сам выстраивает собственную методологию.

Мы сознательно отказываемся от развернутого рецензирования данной публикации. Оценка ее, уяснение того, как принципы формализма отразились в работах автора — предмет отдельного исследования. Сейчас на русском языке доступны различные истории русского формализма, классические зарубежные — В. Эрлих Русский формализм: история и теория (СПб., 1986), О. Ханзен-Лёве Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения (М., 2001), — новые отечественные, рассматривающие формализм в различных аспектах — А. А. Горных Формализм: от структуры к тексту и за его пределы (Мн. 2003), И. Ю. Светликова Истоки русского формализма: Традиция психологизма и

---

<sup>15</sup> Готическая традиция русской литературе. М., 2008. С. 110.

<sup>16</sup> Назиров Р. Г. Гоголь, Достоевский и английская готика // Достоевский и мировая культура: альманах. № 30 (часть 2). СПб., 2013. С. 241—280.

формальная школа (М., 2005), Я. С. Левченко Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии (М., 2012) и другие. Естественно, обзор Назирова как «одна из первых отечественных работ, посвященных истории формализма» (с. 65), уступает им и по широте охвата материала, и по глубине анализа. Но нам важно сейчас отметить другое. Если работа не предполагалась к публикации, если это «учебное пособие для себя», то в чем же его цель? Единственное объяснение уже намечено С. С. Шауловым. Это осуществляемая в письме рефлексия и цель ее — серьезное понимание изучаемого феномена, ведь большинству из нас известно, что, только написав статью, прочитав лекцию, объяснив кому-нибудь проблему, начинаешь сам по-настоящему понимать суть излагаемого материала во всей его возможной для тебя глубине.

Все подобные работы Назирова «для себя» — подводная часть айсберга, способствующая той легкости и непринужденности масштабных культурно-исторических картин, созданных в научных работах Назирова.

Завершается раздел главой из лекционного курса «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика». В этой главе Назиров сформулировал свое видение жанровой проблемы романа Достоевского.

При обзоре предшествующих определений жанра романа Достоевского Назиров выделяет вариант Вяч. И. Иванова — «роман-трагедия», но «очищенное» от мистических оттенков, вкладываемых в него исследователем-символистом, а также вариант М. М. Бахтина — «полифонический роман», подчеркивая важность таких специфических черт, как герой-идеолог в роли субъекта повествования, хор свободных и неслиянных голосов, персоналистичность истины. Критически оценивает ученый «подключаемую» Бахтиным во втором издании своей книги карнавальную традицию и принцип равноправия автора и героев, трактуемый как «коллективное творчество Достоевского, Раскольникова, Свидригайлова». На формирование жанровой формы романа Достоевского, по Назирову, оказали влияние Н. В. Гоголь, Шекспир, Библия. Четвероевангелие трактуется как протоформа полифонии. В целом, роман Достоевского строится как неповторимый синтез архаических традиций и формируемого модернистского начала. К архаическим национальным традициям Бахтин относит духовные стихи, апокрифы, легенды, аллегорические видения и жития, к модернистскому началу причисляет журнализм и публицистическую диалогичность. Этот синтез духовной литературы и газетно-журнальных жанровых форм и стал основой индивидуальной жанровой формы романа Достоевского. Назиров дает следующее развернутое определение: «Большой роман Достоевского

представляет собой символично-реалистическое и полифонические житие, изображающее катастрофу героя и с последующей гибелью или возрождением к новой жизни» (с. 91). Как видим, определение синтетическое, присутствуют символический и реалистический план, полифоническое начало, в самом определении «житие» подчеркивается фабульное начало жанра, элементы катастрофы, гибели или возрождения героя. Эта жанровая доминанта может осложняться трагикомическим, сатирическим, утопическим и другими жанрово-модальными формами. По-видимому, это жанровое определение в дальнейшем перестало устраивать Назирова: главу о жанре он (или редактор издания) не включил в книгу «Творческие принципы Достоевского» (1982), фабульная схема нравственной гибели или возрождения героя в смысловом плане не покрывает жанровую семантику жития, герой жития полностью вписан в жанровый канон, и ни о какой его свободе не может идти и речи.

Таким образом, публикации работ Назирова естественно дополняют исследовательскую часть сборника, показывают разносторонность литературоведческих интересов ученого, демонстрируют его стилистику, научно-творческую лабораторию. Сам «Назировский сборник» в целом стал хорошим заделом на будущее, которое осуществляется и по сей день в форме журнала «Назировский архив». Этот факт становится необходимым условием для «праздника возрождения» наследия Р. Г. Назирова в «большом времени». В целом, весь проект обещает создать образ человека эпохи, незаурядной личности, своеобразную «историю моего современника» во всей ее противоречивости и драматичности.

