

«романтизм» становится главным понятием истории культуры. Термин обозначает не только современную поэзию, но и саму суть поэтической деятельности. Он объединяет разрозненные жанры современной Шлегелю поэзии, втягивает в себя философию и риторику. Романтизм воспринимается как зеркало, отражающее события бурной жизни того времени. Ф. Шлегель внедрил и распространил концепцию романтического искусства в Европе. Классицизм повсеместно ассоциируется с четкой структурой, перфекционизмом и старыми традициями, а романтизм – с современным искусством, открытым для новых жанров и возможностей. После Французской революции 1789 г. его начинают воспринимать как синоним духа свободы, либерализма, что вновь провоцирует дебаты в литературных кругах.

Э. Дежюльто подчеркивает двойственность феномена «романтизм», по-разному понятого в разных странах. Однако именно противоречивость романтизма позволяет долгие годы поддерживать неослабевающий интерес к нему читателей.

М.Д. Власова

2010.02.005. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: Сб. ст. / Отв.ред.О.В. Богданова. – СПб.: Фак-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 247 с.

Реферируемая книга вышла в серии «Три века русской литературы», основанной доктором филол. наук О.В. Богдановой (проф. СПбГУ). Все сборники этой серии включают работы представителей петербургской филологической школы.

Проблематика Серебряного века раскрывается в ходе анализа произведений Вл. Соловьёва, А. Блока, Л. Андреева, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова, М. Зощенко, И. Бунина и др.

С.Д. Титаренко в статье «Жизнетворческий миф о Вечной Женственности в поэзии и философии Вл. Соловьёва» подтверждает, что поэты-символисты А. Блок и Вяч. Иванов восприняли *идею Софии* непосредственно из сочинений предшественника. София имеет у них различные метафизические начала: она и природа, и душа человеческая, и Душа мира, близкая к понятиям Шеллинга и Шопенгауэра. Для понимания соловьёвской поэзии образ Софии Премудрости требует «перекодировки» из философы, теологемы

в определенный тип образности. С.Д. Титаренко обращается к «архетипному методу» – наиболее адекватно, с ее точки зрения, отражающему мышление поэта-мистика, что и позволяет свести воедино его софиологию с его поэтическим мифом о Вечной Женственности (с. 37). Помимо слова «архетип» русские символисты использовали такие наименования, как «первообраз», «прамиф», «первоформа». Христианская идея преображения меняет тональность многих стихотворений Соловьёва, основанных на гностических мотивах, где «материальная стихия *преображается и просветляется*» (с. 48).

В статье И.Н. Сухих «Художественный мир лирики Блока: Поэма “Двенадцать”» дан анализ творчества поэта с 1898 по 1918 г. В центре внимания – лирический герой, имеющий множество масок. В нем угадывается Блок – «*поэт с историей*» (М. Цветаева), прошедший сложный творческий путь. «Чувство *пути*» акцентировал и сам поэт, считая истинными только творения, которые являются внешними результатами «подземного роста души» (с. 77). Трехтомное «Собрание стихотворений» (1904, 1908, 1916) – это, по Блоку, и «роман в стихах», и «трилогия вочеловечения», т.е., по выражению поэта, путь от «мгновения слишком яркого света» к рождению человека «общественного», художника – «ценою утраты части души» (с. 79).

Книга первая – это ожидание Прекрасной Дамы и встреча с ней. Блоковская возлюбленная – «образ вечности», поэтому символистское *двоемирие* в стихах первого тома становится «*мироподобием*» (с. 82). Во второй книге «на смену светлой вере приходит ироническое или мрачное суеверие» (с. 83); абстрактное пространство Петербурга с «таинственными изгибами» сменяется вполне узнаваемыми урбанистическими пейзажами, напоминающими Петербург Достоевского и Некрасова. Но исходная установка символизма – *двоемирие*, намек на «*мир иной*» – сохраняется. «На смену однородной – *светлой и мистической* – атмосфере... приходят *демонические, дьявольские мотивы, сомнения, душевное смятение*» (с. 86). Мироподобие сменяется конфликтом, несовместимостью, контрастом земного и нездешнего миров. Выходом из состояния тоскливой безнадежности становится «*идея долга*», прежде всего – «*долга художника*» (с. 87). Второй том был «*книгой распутий*», «венцом антитезы»; третья книга стала *синтезом*, вбирающим в

себя «исходные противоположности» (с. 88). Художник *должен* искать выход из *страшного мира*, и он его находит» – в реальном мире и пушкинском образе поэта, *юноши веселого*. Пространство третьего тома безгранично: это и поле Куликово, и красота Италии, и пространство все той же русской классики. Здесь и «безумная любовь» («Кармен»), и трагедия Первой мировой войны, и смерть актрисы Комиссаржевской, и гибель авиатора, и ненависть к богатым и сытым, и любовь к России, выраженная «стертыми» словами, *«ходячими истинами»*. На смену сложным метафорическим построениям и загадкам в третьем томе все чаще приходит простота, *«прекрасная ясность»* (М. Кузмин), *«ясно-мужественная любовь поэта к России»* (Г. Иванов) (с. 93).

Реальный и символический пейзаж, хронотоп «Двенадцати» наполнен знаками, «символами большого мира», состоящего «из противоположностей, стихий *черного и белого»* (с. 94). Пытаясь понять эпоху, Блок сменил свой голос на *голос улицы*: недаром О. Мандельштам определял поэму как *«монументальную драматическую частушку»*, центр тяжести которой – в композиции, сила – в материале, почерпнутом из фольклора (с. 96). Марш, плясовая песня, молитва, городской романс соединяются с частушкой и с еще одним «низким» жанром – *кино*. Персонажи поэмы напоминают маски народного театра или кинофильма, двенадцать красногвардейцев представлены как *«коллективный герой»* (с. 99).

В статье Л.А. Иезуитовой «Три литературные притчи Леонида Андреева» рассматриваются повести «Елеазар», «Иуда Искариот и другие», «Тьма». В первой притче критики увидели «героя революционного подполья» «воскресшим от смерти, но мертвым для жизни» (с. 11). Это произведение выстроено Л. Андреевым как некая антитеза к ветхо- и новозаветным текстам. Писатель говорит о красоте и мудрости земной жизни, которые даны миру трудами, деяниями, жизненным поведением обыкновенных людей. В притче «Иуда Искариот и другие» речь идет о «трагическом несовпадении двух правд – неба и земли, Иисуса и Иуды» (с. 13). По мнению Л.А. Иезуитовой, Иисус у Андреева сознательно избрал в ученики падшего из падших, грешного из грешных, почти погибшего и хотел его спасти. Но Иуда решает любой ценой добиться первенства подле Иисуса и совершает «не корыстное, а идейное преступление» (с. 19). Особенность предательства андреевского Иуды состоит в

том, «что оно от любви» (с. 20), и представлено как «трагедия обезбоженной эпохи» (с. 21). Повесть «Тьма» построена на перипетиях, вызванных встречей революционера-«убийцы» (он же подвижник, праведник, «Жених») и блудницы, падшей (она же мученица, святая, «Невеста», Церковь). В связи с тем что в «Тьме» Андреев опирается на сюжет романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, автор статьи включает в ход размышлений обзор концепций романа, принадлежащих Вл. Соловьёву, Д. Мережковскому, В. Розанову, Л. Шестову. Позиция последнего – принятие мира во всей его полноте – близка и герою «Тьмы» (с. 23). Избирая в качестве сюжетообразующей притчевую формулу «свет-тьма», писатель переводит проблематику повести в философско-религиозный план.

В статье «Прыжок над историей: “Петербург” А. Белого» И.Н. Сухих называет роман «мозговой игрой»: события, образы, мотивы узнаваемы, почти архетипичны; их можно обнаружить в произведениях Гоголя, Л. Толстого, Тургенева, Достоевского, Пушкина. Однако все эти параллели и «ключи» не определяют «структуру персонажей»: Белый лишь использует приемы классической литературы. Герои «Петербурга» не детализируются психологически и не конкретизируются биографически, а предельно обобщаются, «доводятся до четкости типа, однозначности формулы, простоты моралите или басни» (с. 54). В результате возникает эффект не психологического романа, а, скорее, «кубистского полотна». Роман «Петербург» – это «роман-эксперимент», где все, даже повествователь, является стилем и приемом. Произведение пронизано «сквозными мотивами» бездны, пустоты, тьмы, измороси, ледяной пустыни (с. 62). А. Белый точно воспроизвел структуру пушкинско-гоголевско-достоевского «петербургского текста», ставшего «петербургским мифом». Несмотря на конкретику, город у него условно-символичен. Ученый сравнивает подобную ситуацию с постмодернистскими принципами, где монтаж существующих мотивов «создает новый смысл» (с. 65).

Автор статьи «Петербург и Москва в мифопоэтической картине Вяч. Иванова» сосредоточен на центрах художественного мира поэта. По мнению С.Д. Титаренко, эти центры «выступают как полярные модели бытия» с «мифологическими подтекстами» (с. 105). Мистика петербургского пространства привлекала симво-

листов; одним из проектов преобразования жизни стала «Башня» Вяч. Иванова, пространство которой было воспринято многими как «ритуальное» и на которую проецировалась сакральная тематика. Его Петербург соединял два архетипа – «вечного» (Рима) и «невечного» (Константинополя). В стихах Вяч. Иванова наряду с мотивами мистико-эротических утопий звучат апокалиптические мотивы, мотивы зеркала, мнимого пространства, тема строительства «безумной башни», где профанное сочетается с сакральным. В отличие от Петербурга, Москва – «замкнутый православно-патриархальный мир Дома как Храма и Города как Сада (Эдема)» (с. 110). В поэме-мистерии «Человек» пространство «двух град» организовано противопоставлением небесного и земного. В «Повести о Светомире царевиче» пространство Москвы сакрально, а Петербурга – иллюзорно. Для Вяч. Иванова отъезд в Рим и переход в католичество – «реализация определенной житнетворческой парадигмы» (с. 112), обретение Рима – царства мира и Христа, соединение Небесного и Земного Иерусалима, «орфического, дионисийского мифов и христианства» (там же). В его творчестве соотношение пространства города с архетипами, символами диктуется «идеей мирового всеединства», «мистического единства всего человечества» (с. 113).

В статье «Евангелие от Михаила (“Мастер и Маргарита” М. Булгакова)» И.Н. Сухих обращается к анализу «романа-лабиринта», состоящего как бы из трех «лабиринтов», «временами пересекающихся, но достаточно автономных» (с. 222). Граница между «было» и «не было», реальностью и вымыслом в художественном мире произведения отсутствует, подобно тому как ее не существует в мифе, в поэмах Гомера, в сказаниях евангелистов. В булгаковской истории Иешуа библейская версия, ориентированная на всемирно-исторический масштаб, психологическая многозначность и недоговоренность соединены с тщательно проработанным «передним планом», законченностью и наглядностью, с «равномерно распределенным и ярким светом» (с. 226). «Мастер и Маргарита» – роман не испытания идеи, как это, к примеру, происходит у Достоевского, а живописания ее. В этой «объективной пластике» незаметно формируются символические мотивы: «беспощадное солнце» трагедии, обманное мерцание луны, при которой совершается убийство предателя, кровавая лужа вина, «страшная туча как

образ апокалипсиса, вселенской катастрофы» (с. 227). Смыслом объективно-живописной, остранинно-драматической картины становятся «вечные вопросы», но в булгаковской художественной аранжировке. Иешуа – не Сын Божий и даже не Сын Человеческий; он гибнет потому, что «попадает между жерновами духовной и светской власти» (там же).

«Ершалаимские» эпизоды привязаны к современности благодаря роману Мастера, который угадал то, что было на самом деле. «Сожженный роман словно висит в воздухе, присутствует в атмосфере, проникает в сознание разных персонажей» (с. 230), в том числе живущих в «московском хронотопе», где Булгаков «живописует, описывает, изображает» (с. 231). Здесь булгаковский Воланд не столько творит зло, сколько обнаруживает его и, по мнению исследователя, играет роль чудесного помощника из волшебной сказки. Инфернальный слой «Мастера и Маргариты» привлек писателя как материал, из которого извлекаются сюжетные и изобразительные возможности. Если искать здесь какие-то аналогии, то они – в традициях «романтической чертовщины и дьяволиады» (с. 234). Оказывается зло метафизическое – это еще не самое страшное. В романе зло «коллективно, массовидно» (с. 237). Исследователь называет роман «страшной, но доброй сказкой о совести», которая непременно пробуждается и вершит свой суд, о неистребимости добра, «о силе и бессмертии слова, сказанного слабым и смертным человеком» (с. 245).

В статье «Роман Е. Замятина “Мы”» И.Н. Сухих относит «главную книгу» писателя к жанру интеллектуальной прозы, где «конструкция явно торжествует над материей и материалом» (с. 115). Писатель стал «еретиком» еще в императорской России, и образ-термин «еретик» стал любимым в его произведениях до и послереволюционного времени. Он был «влюблен в революцию», однако с ее победой перед Замятиным открывалась опасность ее узаконивания, омещанивания. Сюжет романа «Мы» развивается в неопределенно-отдаленном будущем, в городе, сделанном «из прямолинейности и прозрачности» (с. 122). Замятин использует яркие, чистые краски, крупные планы, оборванные реплики. Исследователь обнаруживает «инструментовку» в особых (числовых) именовании героев, где главное – «не тайнопись чисел, а теория интегрального образа, – не цифра, а слово» (с. 128), поэтому любой

сюжетный или психологический сдвиг в романе «предметно-миметичен» (с. 129). Внутренняя точка зрения постепенно трансформирует авантюрную фабулу в психологический анализ. Бунт главного героя имеет духовный характер. Разлом в замятинском мире проходит прежде всего между «мы» и «я». Трагедия центрального персонажа происходит на этом разломе. И.Н. Сухих отмечает «дьявольские мотивы» в романе и делает вывод: роман «Мы» писал «литературный Мефистофель», скептик, и в то же время романтик, «идеалист, утопист в своей вере» (с. 141).

В статье того же автора «Русские странники в поисках Китежа (“Чевенгур” А. Платонова)» названный роман рассматривается как итог идейных поисков, грандиозных надежд и планов, социальных и космических «искушений» писателя. В его романе герои все время помнят о мертвых, пытаются откопать могилы, оживить родных, ушедших, кажется, лишь на время, но все тщетно. Общеизвестно, насколько важны были для будущего автора «Чевенгура» идеи Н.Ф. Фёдорова о воскрешении отцов и всеобщей регуляции природы. В финале Александр Дванов уходит в озеро тем же странным путем, что и отец – «то ли в смерть, то ли в невидимый Китеж, который так и не удалось сделать реальностью» (с. 199).

Структура романа четко делится на три части, существующие как бы отдельно друг от друга. В первой показан мир «без Бога, где далеко до царя, настоящий царь – голод» (с. 175), и остается одно – перетерпеть этот «обыденно природный ад» (с. 180). Смысл второй части романа – «путешествие с открытым сердцем» в поисках «строителей страны» (с. 183). Скрытый гротеск, фантазмагория, выдающая себя за реальность, становятся стихией «второго романа» (с. 186). В третьей части «на смену роману воспитания и гротескному репортажу-путешествию приходит утопия, ее низовой, народный, легендарный вариант» (с. 193). Платоновская утопия не только социальна, но и метафизична, космична. Но ее финал – чужое и страшное «пространство безнадежности», где уже нет утопии, «нет коммунизма-Китежа» (с. 200).

В следующей статье – «“Сентиментальные повести” М. Зощенко» – И.Н. Сухих отмечает, что после революции писатель предполагал принципиальную смену всех литературных координат и заявлял, что пишет о мещанстве для массового советского читателя. Автор статьи выявляет особенности «публичного хронотопа»,

где развивается действие самых известных рассказов Зощенко. Мир коротких рассказов 1920-х годов – «безблагодатен» (с. 146). Но наряду с ними появляются другие тексты, составившие «Сентиментальные повести». Так возникает и «двойной автор» – Коленкор-Зощенко, создающий книгу о «маленьком человеке». Одной из главных тем «Сентиментальных повестей» стала тема бессилия психологии человека перед реальными историческими силами. Герои Зощенко – «маленькие лишние люди» русской классики; будучи не способны приспособиться к жизни, они вымирают.

Язык «Сентиментальных повестей» отличается «неожиданностью переходов и резкостью столкновения» лексики и стилей: это язык полуинтеллигента (с. 154). Проводя параллели с творчеством Гоголя, исследователь сравнивает рассказы 1920-х годов и «Сентиментальные повести» с «Вечерами...» и «Миргородом», а также сопоставляет Зощенко с его современниками – Платоновым, Булгаковым, Ильфом и Петровым, определяя его место прежде всего рядом с первым из названных. Булгаковская сатира предполагала взгляд извне – из прошлого, смех Ильфа и Петрова – тоже внешний, но из будущего. Зощенко живет внутри изображаемого мира, его позиция уникальна именно искренностью, талантливостью растворения «в лозунге» вплоть до «отказа от собственного языка и перехода на язык массы» (с. 157–158).

Л.П. Григорьева в статье «О пародийном подтексте романа А.Н. Толстого “Аэлита”» выявляет в произведении «важнейшие концепты Серебряного века» и обращает внимание на комический дар писателя. Скрытая пародийность дезавуирует философское содержание текста. Поиск «последних, метафизических смыслов», «символистская духовная вертикаль», «гностицистский мотив спасения», антропософия, шпенглеровская концепция города, утопическая модель «золотого века» получают материальное воплощение в ряде эпизодов или доводятся до логического конца и, таким образом, снижаются в романе (с. 164). Пародируются эзотерические коды Серебряного века. В частности, мотив *дороги, которым* открывается текст, пародирует «Дантов код» символизма как «модель посвятительного пути» (с. 164). Проследивая разные редакции романа, адресованные в первых вариантах читателю-эмигранту, а в окончательном – советскому читателю, Л.П. Григорьева отмечает,

что А. Толстой разрабатывал «мотив авантюристичности», поставив под сомнение серьезность русской революции.

В статье И.Н. Сухих «Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина)» анализируется известный цикл, созданный писателем в эмиграции в конце 30-х – начале 40-х годов. И. Бунин делает центром мироздания «хронотоп усадьбы», заново создает «свою Россию» (с. 205). «Темные аллеи» – восстановление мгновенного времени любви «в вечном времени России – ее природы, ее застывшего в ушедшем времени прошлого» (с. 220).

Реферат статьи Л.А. Иезуитовой «Первые шаги русской эмиграции: Публицистика» опубликован в данном номере РЖ в рубрике «Русское зарубежье».

*Н.П. Беневоленская
(С.-Петербург)*

2010.02.006. ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СИСТЕМ РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Алексеева Н.В. – Ульяновск: УлГПУ, 2008. – 192 с.

Сборник включает материалы седьмых Веселовских чтений (Ульяновск, 31 октября – 1 ноября 2008 г.). В поле зрения авторов – своеобразие творческого мышления писателей разных художественных течений и направлений, вопросы жанровой поэтики и др. Особое внимание уделено соотношению категорий пространства и времени в литературном тексте.

«Переходность» как важное социокультурное явление рассматривает Т.А. Тернова (Воронеж) – «Очерк Артёма Весёлого “Дорога дорогая”: Проблематика и эстетика перехода». Автор опирается на работы А.С. Ахиезера¹, Н.Т. Пахсарьян², Н.А. Хренова³ и др. Исследователи трактуют переходность как многокомпонентное явление, «связанное с обществом, личностью, этносом, социальной

¹ Ахиезер А.С. Российская цивилизация: Содержание, границы, возможности. – М., 2001.

² Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: Понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: Материалы междунар. науч. конф. – Ростов-н/Д., 2004.

³ Хренов Н.А. Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования культуры в переходных процессах. – М., 2002.