

**На форпостах теории и истории
классической русской литературы**

Ivo Pospíšil

Содержание

Проблема эволюционной модели русской литературы.....	3
Романтизм и проблема литературных жанров.....	37
Жанровая функция мотивов сумасшествия в русской литературе 19 века.....	52
Смерть ума, Россия и космическая поэзия.....	65
Романная одержимость камердинера Александра Пушкина.....	81
Пушкин глазами чехов: три концепции.....	102
Творчество Гоголя в двойной проекции (к современным тенденциям гоголеведения).....	113
Гоголь автохтонный и аллохтонный.....	126
Юкстапозиционная поэтика Н. С. Лескова.....	153
Двойная рефлексия: феномен смерти Льва Толстого в Чехии и в Моравии.....	164
Исключительность романа Достоевского: миф, или реальность?.....	189
„Остров Сахалин“ А. П. Чехова как лебединая песня русского классического романа и пути к новому роману.....	213

Проблема эволюционной модели русской литературы

Ключевым вопросом, касающимся развития русской литературы, является антиномия отечественного, автохтонного и чужого, иностранного. С самого начала возникновения письменности на Руси сталкиваются два начала более отчетливо и выразительно, чем в других европейских литературах. Проблема диглоссии легла в основу образования русского языка как такового путем странного синтеза на основе взаимного влияния и взаимопроникновения устного и письменного языков.

Как в сфере лингвистики классический греческий и латинский и в славянском мире старославянский (церковнославянский), так и в области литературоведения ранние этапы развития национальных литератур изучаются не только из-за них самих, но и как неизбежный исходный пункт исследования национальной литературы в целом и даже ее новейших этапов. Развитие медиевистики в XX веке в связи с экспансией литературоведческой методологии акцентировало именно связь ранних этапов развития с их современной рефлексией. Имманентные методы и другие приемы и подходы, связанные с постмодернистской амбивалентностью, межтекстовой преемственностью и метатекстовым и интертекстовым характером литературы использовали ранние фазисы развития национальных литератур для манифестации внутренних связей отдельных ранних или поздних текстов. Изучая древние пласты духовной культуры, исследователь интенсивно ощущает одновременно тождество и отличие, близкий и чужой характер подобно археологу, который занимается фрагментами материальной культуры: осцилляция между близостью и отчуждением, конструированием преемственности и осознанием фактической несвязности (прерывистости), пониманием и некоммуникативностью, известным и неизвестным.

Древнерусская литература как начальная стадия развития русской и, в ограниченном виде, восточнославянских литератур, имеет специфику, состоящую в нескольких перерывах, в особой жанрово-морфологической структуре и в поэтологической преемственности, моделируемой новой русской литературой. Упомянутые проблемы заключаются, однако, прежде всего, в осознании не само собой разумеющегося существования древнерусской литературы. Она в виде целостного

явления появилась на наших глазах не сразу же, а постепенно образовалась и моделировалась из разбросанных текстов, которые были критически изданы и комментированы. Только на этом базисе формировалась эволюционная цепь. Историко-литературное моделирование преодолевало временные перерывы, прерывистость развития. В процессе образования модели древнерусской литературы не как простой панорамы изолированных церковных и светских текстов в подавляющем большинстве не оригинального характера, но как самобытной структуры важнейшую роль сыграло *Слово о полку Игореве* в качестве центрального произведения. Еще Пушкин – хотя в его время *Слово* было уже известно, издано и комментировано – не знал понятия «древнерусская литература». Он скорее подчеркивает производный характер русской литературы: «У нас еще нет словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных.» (1824, см.: А. С. Пушкин: Полное собр. соч. в 10 т., т. 7, Москва 1958, с. 323.). Соответствующий характер имеет, однако, и известная гипербола В. Г. Белинского в *Литературных мечтаниях* (1834), что в России нет литературы.

Центральную позицию Слова использовал Д. С. Лихачев в рамках своего приема «дистанции и вида сверху», когда ему удалось избежать филологических деталей, показывая *Слово* в тесной связи с совокупностью других текстов, которые дополняют и, одновременно, интерпретируют друг друга в виде заколдованного кольца – не будь Слова, система разлагается, не будь упомянутых текстов, Слово выглядит слишком изолированным памятником Древней Руси. Этот блестящий и тактичный прием не смог, однако, опровергнуть все спорные места *Слова*, в том числе роль описаний природы и метатекстовой преемственности, несмотря на эмоциональные экзальтации. Настоящие размышления не ставят аналогичные цели – речь идет не только о сентименталистско-романтической адорации таинственного прошлого, как это проявилось, в частности, в английском «готическом романе» или в преромантических и романтических подделках, но о принципиальном движении русской литературы, которая со времен Петра Великого основана на сооружении моста к прошлому, который наряду с концепцией будущего образовал трехмерную модель великой мировой державы: целью работы русских интеллектуалов, включая и писателей, систематически с петровской эпохи, была внутренняя трансформация России, которая позволила бы ей стать мировой державой (псевдоклассическая драма А. Сумарокова, оды М. Ломоносова и Г. Державина, государственно-конструктивные аспекты творчества А. Пушкина и его политические взгляды, художественная и

дипломатическая деятельность А. Грибоедова, сарказм П. Чаадаева, концепции сближения России и США у декабристов, поэзия и публицистика В. Жуковского, В. Белинского, Ф. Тютчева («Русская география»), поиски духовного лада у Л. Толстого, Ф. Достоевского и Д. Мережковского, военная публицистика Н. Гумилева и М. Горького и др.).

Ключевое значение в этом отношении имеет эпистолярное, сентименталистское путешествие Н. М. Карамзина *Письма русского путешественника* (1791-1792): языковая, стилевая, поэтическая и идейная характеристика по отношению, например, к подобной словесной структуре, а именно к радищевскому *Путешествию из Петербурга в Москву* (1790), наглядно показывает это произведение как ключевой поворотный пункт развития русской литературы в целом и в романе в особенности и, одновременно, и как инициацию русского великодержавного сознания, русской исторической саморефлексии, которая постепенно обнаруживается в эпоху Просвещения как пробуждение индивидуальных чувств и позже под ударами Французской Революции и наполеоновских войн. Недаром более поздним приложением Писем является *Несколько слов о русской литературе*, статья, написанная по-французски для гамбургского журнала *Spectateur du Nord* в 1797 г. в виде информации о русской литературе, содержащей и первый краткий оценочный анализ Слова – вещь более чем деликатная.

Проблема существования древнерусской литературы тесно связывается с ее идентичностью или обновляемой идентичностью в русле исторических событий (языковая, культурная и территориальная идентичность, децентрализация и дисперсия, монголо-татарское нашествие, поиски новых центров и «собрание русских земель») – все это влечет за собой вопрос о внутреннем единстве, структуре и периодизации. Начало и конец древнерусской литературы связаны с вопросом о ее объеме и возможной трансценденции. Сызнова возвращается проблема целостности и преемственности развития – она определяется в процессе отделения от романо-германской, латинской Европы, децентрализации, культурной дисперсии и поисков новых центров. С этим связан и вопрос о так называемых межлитературных центризмах, как их анализировал исследовательский коллектив Д. Дюришина в Словакии, Чехии, Моравии, России, Италии и государствах Средней Азии, бывших республиках СССР в 70-90-е годы. Идентичность, объем и трансценденция (проникновение в литературу Нового времени) древнерусской литературы заключаются не только в ее отношении к европейским моделям, но и в процессе осцилляции

тождества и разнообразия, из которой вытекают и ее европейские интерпретации. В древнерусской литературе ищут, с одной стороны, европейские культурные модели и их реализации (Ренессанс, барокко, рококо – соответствующие процессы касаются и других восточнославянских и южнославянских литератур), с другой стороны совсем другие, специфические модели и эволюционные парадигмы. И сейчас, следовательно, европеизирующим взглядам на русскую литературу противостоят новые, чисто русские парадигмы, из которых самой радикальной считается когда-то на шумевшая концепция В. Кожина.

В нашей концепции эволюционной модели русской литературы в общем и древнерусской в особенности ключевым является понятие **пре-пост эффекта (парадокса)**: для русской литературы как таковой характерно восприятие чужих моделей и их трансформация, действующая как несовершенная имитация и, одновременно, как морфологическая инновация. Префазис иногда выступает в роли постфазиса (Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский опираются во многом, на предромантические художественные структуры и они, парадоксально, творцы нового этапа литературного развития).

В древнерусской литературе сомнительно как ее начало (*terminus a quo*), так ее конечные этапы (*terminus ad quem*). Речь идет не о вопросах возникновения русского языка на основе южнославянских и восточнославянских элементов, а о выразительной эволюционной специфике древнерусской литературы, связанной с прерывистой линией ее развития, с особой морфологической и жанровой структурой, поэтологической преэминентностью, моделируемой новой русской литературой. Проблема возникновения, существования и развития древнерусской литературы не тождественна с началом развития восточнославянского литературного языка (старославянского, церковнославянского восточнославянской редакции). Речь идет об аутентичности древнерусской литературы, о ее тематическом, морфологическом, генеалогическом и генологическом (жанровом) определении и ограничении в качестве особого целого. И в этом отношении Слово – наряду с другими текстами, в особенности с агиографиями, поучениями и проповедями - имеет большое значение.

Другие вопросы связаны с концом древнерусской литературы. В этом отношении существенное значение имеет связь древнерусской литературы и так называемой литературы 18 века. Эту проблему детально анализировал русский историк литературы, живший с 20 годов 20 в. в пражской эмиграции Евгений Александрович Ляцкий (1868-1942), центральное лицо русской или же белорусской эмиграции. С

начала 1921 г. Ляцкого пригласили в Прагу на Философский факультет Карлова Университета в качестве первого профессора русской речи и литературы – ординарным профессором он был с 1927 г. вплоть до насильственного закрытия чешских вузов нацистами в 1939 г., когда он был принужден уйти на пенсию.

Первая часть *Исторического обзора русской литературы* (издано только в чешском переводе как *Historický přehled ruské literatury*), которая была издана в переводе Жофии (Софии) Погорецкой (*Žofie Pohorecká*) посредством пражского Славянского Института в 1937 г., содержит именно изложение древнерусской литературы (11-17 вв.). Автор сразу же поставил несколько целей: первой было написание целостной истории литературы упомянутого периода, второй стремление показать русскую литературу с древнейших времен в форме конкретных текстов. Обзор Ляцкого может, таким образом, функционировать как особая русско-чешская антология древнерусской литературы, так как в распоряжении читателя имеется и чешский, по сути дела поэтический, очень удачный перевод. Этот факт влечет за собой известное последствие: Обзор является в чешской, но не только в чешской среде уникальным текстом, не говоря о том, что Ляцкий стремился изложить закономерности литературы и специфику русской письменности и с философской точки зрения.

Материал древнерусской литературы привел автора к тому, что больше внимания он уделял общественному фону и иностранному воздействию (Византия). Тем не менее, его исходные положения прочно связаны с морфологией артефакта как с точкой пересечения всего, что окружает художественный процесс. Анализируя например, летопись, он исследует эпитеты, сравнения, описания или повествование в целом. Одновременно он оценивает тесное генетическое соотношение устной словесности и литературы на русской почве (а именно в частях, посвященных песенной форме). В этом отношении его приемы похожи на концепции «органической критики» Аполлона Григорьева. В отличие от Р. Уоррена и Р. Уэллека с их понятиями внешнего (*extrinsic*) и внутреннего (*intrinsic*), которые под внешним подразумевают все вокруг художественного произведения и под внутренним именно морфологию артефакта, Ляцкий понимает «литературность», т. е. технику, ремесло, как внешнее, что образует предпосылки для внутреннего, т. е. для того, что исследуется гуманитарными науками в качестве собственно художественного сообщения, т.е. литературной трансценденции, для которой форма, морфология артефакта лишь средство. В этом смысле Ляцкий особым образом продолжает концепцию русского лингвиста и психолога литературы А. А. Потебни, говорящего о внешней и внутренней форме и о содержании, однако с

определенным сдвигом. Как подтверждают комментарии и библиографические данные, Е. Ляцкий был подробно ознакомлен не только с русскими работами по литературоведению, касающимися тем, которыми он в этой книге занимался, но и с трудами средневропейских и западноевропейских литературоведов и эстетиков. Тот факт, что им не приводится ни одного замечания относительно известного труда А. Врзала (А. Г. Стина), объясняется и методологическим несогласием с народнической критикой (А. Скабичевский), на которую Врзал опирался, или тем, что Ляцкий был плохо информирован (Как известно, А. Врзал не раз жалуется, что его книгу в Праге нарочно игнорируют), или просто считал книгу Врзала эпигонской.

Концепции Е. Ляцкого близка позиция Н. К. Гудзия, его одесского ученика и позже профессора Брненского университета им. Масарика Сергея Вилинского (1876-1950), который был, хотя только на короткое время (в зимнем семестре 1913 г.) преподавателем М. Бахтина (с весны М. Бахтин переехал в Санкт-Петербург), но отличается от него тем, что он больше подчеркивает международный контекст древнерусской литературы. В отличие от Д. С. Лихачева поэтика и стилевые течения излагаются эксплицитно в более широких социальных и национальных контекстах. Древнерусская литература понимается здесь не как механическое отражение иностранных моделей, модифицируемых на русской почве, она, одновременно, не воспринимается как закрытое и на протяжении столетий изолированное целое (воздействие византийской культуры, имеющее формообразующее и жанрообразующее значение, влияние западноевропейских моделей, попавших на Русь через Польшу и Литву). Для Ляцкого древнерусская литература представляет собой своеобразную категорию, которую можно излагать на основе ее внутреннего движения. В книге Ляцкого можно найти главы, посвященные переводной литературе, однако наблюдается отсутствие сравнительного анализа следов Возрождения, гуманизма и барокко в русской среде. С точки зрения общей концепции новой являлось понимание интеграции русской народной эпической поэзии как аксиологически и эстетически равноправной составной части национальной литературы. Подобные, почти идентичные взгляды находятся в работах Франка Воллмана, который в *Словесности славян* (Slovesnost Slovanů, 1928) и в других своих произведениях последовательно исходит из единства устного и письменного творчества. Е. Ляцкий учитывает и географический фактор в процессе развития русской литературы и наглядно демонстрирует его на примере оси Юг-Север, противоречия, которое не исчезало и в дальнейшем развитии русской литературы, будучи связано с средиземноморским фактором

и средиземноморскими центризмами, которыми, в свою очередь, занимался исследовательский коллектив Д. Дюришина.

Вторая часть *Исторического обзора русской литературы (Historický přehled ruské literatury)* носит подзаголовок Русская литература восемнадцатого века (Ruské písemnictví osmnáctého století) и была переведена с русского подлинника той же самой Жофией (Софией) Погорецкой - несмотря на некоторые лексические и стилистические русизмы – на хороший чешский язык. Именно эта часть не была – по известным причинам - никогда издана. В нашем распоряжении был – благодаря доц. Милошу Зеленке – один экземпляр корректуры (в литературном наследстве Э. Ляцкого сохранилась, однако, рукопись второго тома). Э. Ляцкий в коротком введении тонко отделяет русскую средневековую литературу от классики 19 века («золотой век»), между которыми стоит именно литература 18 века как значительная переходная зона. Хотя сейчас эта концепция воспринимается положительно не всеми, т.е. 18 век воспринимается или как хотя бы частично автохтонная составная часть древнерусской литературы, или до определенной степени положительно воспринимаются концепции В. Кожина, который, как известно, отрицал бытование в России классицизма и литературные явления 18 века считались им в преобладающем количестве ренессансными, хотя высокая оценка русской литературы не только как мастерской, в которой происходит усовершенствование литературного ремесла, а как первого шага русской литературы в Европу и мир, предвосхищает современное понимание этой проблематики.

Пример Писем Карамзина и Путешествия Радищева показывает, что в русской литературе 18 века происходит прикновение русского средневековья в Новое время, что за внешним фасадом имитации европейских направлений и стилей внутренне укладываются ренессансные парадигмы. По этим причинам так называемая литература 18 века является искусственно, конвенционально образованным понятием для переходной зоны, в которой древнюю и новую литературу следует идентифицировать буквально от произведения к произведению: средневековье и Новое время, древняя и новая литературы образуют не последовательность, а развиваются параллельно, сосуществуют – древнерусская литература проникает в новорусскую и наоборот. Отсюда вытекает, почему новая русская литература смогла иметь столько энергии для восстановления древних этапов своего развития: она была с ними связана – по крайней мере с их новейшими фрагментами – генетически непосредственно – в отличие от обстановки в чешской литературе.

Структура и объем древнерусской литературы переходит в Новое время, образуя мост (хотя узкий), связывающий воедино эстетический код русской средневековой и новой литературы. Кроме «новой» периодизации русской литературы В. Кожина, основанной на теории русского опоздания и, таким образом, на определенном фазовом сдвиге, и кроме нашей теории пре-пост эффекта (парадокса) есть еще объяснения, основывающиеся на самостоятельной парадигме развития русской литературы, или на концепции Н. Конрада, убежденного, что литературе придется пройти через тождественные или похожие друг на друга этапы, однако в разные исторические периоды («японский Ренессанс»). Парадигма развития русской литературы в общем, предлагаемая в прошлом В. Кожинным, хотя она обычно воспринимается как крайняя, скорее спекулятивная точка зрения, имеет, однако, и более рациональное, трезвое объяснение как своего рода постепенная интеграция, всасывание европейских моделей в русскую литературу. Это, разумеется, не узнается сразу же, необходимо повторение и более глубокое проникновение к корням явлений, их прочное усвоение.

Русский сентиментализм, следовательно, появляется во второй половине 18 века сначала как имитация (Николай Эмин), позже как оригинальная форма (Николай Карамзин) и снова в половине 19 века в повести «Бедные люди» Ф. М. Достоевского как особое орудие внутренней полемики с поэтикой натуральной школы (эпистолярный и «чувствительный» характер произведения). Следует, однако, учитывать и сомнение: нет ли этого повторения, постепенного усвоения чужих явлений и в других литературах, не является ли эта концепция всеобщей? Частично это так, но все же частота и значение этого постепенного усвоения, этого пре-пост парадоксального алгоритма свидетельствует о том, что особые судьбы России и русской культуры связываются и в особой модели эволюции, которой русская литература иногда резко отличалась от других европейских, в том числе и славянских литератур.

Специфическим доказательством этой своеобразной модели развития русской литературы является роман. Как известно, европейский роман образовался на основе разных жанровых форм: в начале он был тесно связан, с одной стороны, с эпосом, с другой стороны, с сатирической прозой, позже его отождествляли с рыцарским эпосом, плутовской литературой, историей, хроникой и т. п. Доминантной чертой романа как жанра является его целостный характер, основанный на все возобновляющемся, повторяющемся, перманентном жанровом, формальном и содержательном синтезе. Его развитие можно охарактеризовать как преемственно-

прерывистое: роман возникает в античной прозе, позже его развитие прекращается, потом продолжается в средневековье, зачастую как подражание эпосу, в форме плутовской прозы возобновляется в эпоху Ренессанса, в экспрессивно-эмоциональном виде в эпоху барокко, в игровом варианте в период рококо, в психологическом виде в эпоху барокко и классицизма. Всегда речь идет о своего рода новом начале, одновременно и о «памяти жанра», продолжающем предыдущие этапы развития.

Жанровые корни романа связаны с мифом, эпосом и мелкими прозаическими сказками на темы повседневной жизни. После античного и средневекового рыцарского романа появляются две противоположные жанровые формы: экстенсивный (плутовской) и интенсивный (психологический) роман, связанные с тотальным изменением картины мира после открытия новых континентов и культур в 15-16 вв. и с внутренними изменениями человеческой психики и восприятия мира (психологический и философский роман). Однако самый значительный этап развития романа представляет собой сентиментализм – именно тогда начинает развиваться и русский роман.

И он характеризуется множественностью источников: противопоставление отечественных и чужих источников, однако, более выразительно, чем в других национальных литературах. Преобладающее большинство историков и теоретиков романа убеждено, что русский роман возникает в 18 веке – Д. С. Лихачев не находит в русской средневековой литературе ничего, хотя бы отдаленно напоминающего собой роман. Нельзя, однако, не учитывать огромный эпический базис русской литературы, связанной с былинами, со Словом о полку Игореве, с агиографиями, летописями, воинскими повестями и пр. Очевидно, что автохтонные источники романа то исчезали, то возобновлялись – роман, следовательно, рождался будто бы все снова на отличающихся друг от друга морфологических базисах, но все же, одновременно, с памятью жанра, т. е. как новое звено в единой, хотя прерывистой, романной цепи. Внутри русской литературы роль базиса сыграли уже упомянутые былины, летописи, жития, воинские повести и другие. Пре-пост эффект (парадокс) функционирует и в пределах романного жанра: то, что кажется не очень удачным подражанием европейским романским моделям, то – при определенных условиях – может считаться морфологической и жанровой инновацией, своего рода предвосхищением будущего развития. Чешский теоретик искусства и русист Зденек Матгаузер в своей книге *Методологические медитации (Metodologické meditace, 1988)* пишет о трех понятиях, связанных с художественным совершенством, мастерством (*habilita – superhabilita –*

metahabilita). Именно знанию ремесла и совершенному знанию ремесла (мастерство) он противопоставляет способность как бы временного «понижения уровня» в целях поисков новых поэтологических путей. Кажется, что с этим связан и пре-пост парадокс развития русской литературы в общем и романа как жанра в особенности.

В развитии русского романа ключевую роль сыграл 18 век, о котором уже шла речь в связи с его переходным характером, с концепцией Е. Ляцкого и с тем, что на его протяжении встречаются рядом произведения «старой поэтики», т. е. эстетики средневековья, несмотря на политический и идеологический радикализм, восходящий к целям американской и французской революций («Путешествие» А. Н. Радищева – см. язык и стиль произведения) и тексты, полностью относящиеся к Новому времени и по языку, стилю и поэтике («Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина).

В развитии русского романа существует несколько ключевых произведений, будто бы распределяющих эволюционную цепь на определенные временные отрезки. Хотя русским «протороманом» можно считать и некоторые древнерусские произведения, несмотря на в этом отношении отрицательное отношение Д. С. Лихачева (датский славист А. И. Стендер-Петерсен, однако, уверен в «романности» «Девгениева деяния»), «протороманный» характер – хотя с оговоркой – имеет только известное *Хождение за три моря Афанасия Никитина*, относящееся к 60-м годам 15 века. Однако более выразительным, настоящим ключевым произведением в связи с возникновением и развитием русского романа является *Житие протопопа Аввакума им самим написанное* (1672-1675), текст, построенный на базе опрокинутой агиографии, в которой в виде подспудного течения функционирует автобиографический слой. Синтез – характерная черта романа – реализовался, однако, лишь частично – по Светле Матгаузеровой произведение представляет собой с языковой и стилевой точек зрения дихотомию, даже на аксиологическом уровне (структура глагольного времени подчиняется оценочной иерархии: аорист связан с вечностью староверов Аввакума, перфект со временным характером господства Никона и его сторонников). Амбивалентность Жития, связанная со странным синтезом духовности, агиографичности, авантюрного биографизма, исповедального тона с плутовским подтекстом, духа и тела, души и материи свидетельствует о том, что Житие представляет собой более или менее удачную попытку образования оригинального русского романа: синтез, однако, не достиг совершенства, отдельные жанровые пласты в этом коллоидном растворе можно легко идентифицировать и даже отделить друг от друга. Связь Жития с русским фольклором, с народным эпосом, с

древнерусскими летописями и даже с поэтикой европейского барокко указывает на оригинальное сосуществование отечественных, автохтонных и чужих, иностранных источников жанра.

Русские повести 17-18 веков представляют собой разные пути достижения романной формы, главным образом посредством авантюрного сюжета (*Повесть о горе--злочастии, Повесть о Савве Грудцыне, Повесть о Фроле Скобееве*). Нельзя, однако, забывать о «статических», «описательных», «дескриптивных» произведениях (*Домострой*), традицию которых продолжают в 18 и 19 вв. авторы хроникальной прозы.

Разные модели русского утилитаризма (Ф. Салтыков, И. Посошков, М. Ломоносов) и антиутилитаризма (А. Сумароков), о которых автор настоящей статьи пишет в своей книге *Лабиринт хроники (Labyrinth kroniky, 1986)*, сказались и в процессе развития русского романа, а именно на его «имитационном» этапе (Ф. Эмин, Н. Эмин) и в более оригинальном развитии на русской основе (Д. Чулков). Приведенную нами антиномию Радищев – Карамзин можно дополнить анализом «Писем», которые считаются нами не только оригинальным произведением подлинного русского сентиментализма, но и особым художественным и идеологическим синтезом, в котором Карамзин – как все великие русские – преодолел структуру художественной литературы и проник в историю и политику много лет до того, когда он стал царским историографом или когда в его творчестве стали регулярно появляться исторические темы. Его творчество в целом и «Письма» в особенности, в том числе и французское приложение, т. е. известная статья *Несколько слов о русской литературе*, предназначенная для публикации в гамбургском журнале *Spectateur du Nord*, свидетельствует о его стремлении образовать новую Россию как великую державу, в том числе и в духовной сфере. Роман, следовательно, становясь орудием для достижения этой внехудожественной цели, выступает как своего рода культурный синтез, связывающий воедино и все черты тогда господствующей сентименталистской поэтики («эмоциональный стиль», сентиментальное, «духовное» путешествие, эпистолярность). Отношение к роману и у Карамзина странно: он является не целью, а средством, орудием другой цели, он используется утилитарно как самый влиятельный литературный жанр.

Конфликтное восприятие на Руси романного жанра очевидно на примере пушкинского «Евгения Онегина». Роман в России 19 века, как и прежде, играл роль нежеланного ребенка, к нему относились с определенной смесью любви-ненависти.

Эта русская *Hassliebe* к роману стала парадоксальной причиной его всемирной известности: под давлением психо-социологических факторов, связанных с заново функционирующей категорией читателя, без романа нельзя было обойтись, но в России в силу незаконченного процесса секуляризации (именно в этом, на наш взгляд, коренятся причины частого утверждения о будто бы религиозном характере русской литературы) роман воспринимался в роде нежеланного, секулярного жанра, разлагающего прежнюю художественную и нравственную систему – пушкинская Татьяна, как известно, любила читать романы, но для предыдущих поколений эта страсть была запрещена как безнравственная. Русские писатели по-разному стремились достигнуть желаемой цели – т. е. романа - но, одновременно, что-то в их сознании сопротивлялось этому стремлению – они дошли до романа, так сказать, против своей внутренней сущности, но не против своего желания . Этот конфликт, однако, не мог не сказаться на структуре русских романов. Русский роман как нежеланный ребенок стал, следовательно, специфической жанровой формой, которая проникает в русскую литературу медленно как чужое явление, но, которая, парадоксально, стала эмблемой русской литературы как мирового явления.

Сам подзаголовок пушкинского произведения («роман в стихах») является оксюмороном – в это время роман считался вполне прозаическим жанром. Поэтика этого жанрового обозначения представляет собой сигнал известного противоречия между стремлением писать роман и тенденцией сохранить стихотворный характер произведения. Интересно, что пушкинский путь к роману обычно представляется именно «Евгением Онегиным», хотя Пушкин писал и прозу, которую можно вполне справедливо считать романом, в том числе «Капитанскую дочку», роман, сочиненный по образцу известных исторических романов В. Скотта, в том числе и в поэтике игры с названием и героями (титульный герой - не главное лицо повествования, рассказчик – третье важное лицо произведения – сравни с романом «Айвенго»). «Евгений Онегин» свидетельствует о том, как его автор изобразил процесс открытия мира и образования взаимных связей. Роман сочинен Пушкиным на современном языке, хотя нельзя утверждать, что он содержит только один языковой и стилевой пласт: церковнославянизмы присутствуют в качестве орудия стилевой многозначности и пластичности.

«Евгений Онегин» является внутренне дифференцированным текстом, воспринимаемым в виде распределенного целого, признаком которого являются зеркальные образы (город – деревня, Ленский – Онегин, Ольга – Татьяна, жизнь в

столицах – путешествия). Структура «Евгения Онегина» основана не только на наслаивании тематических пластов, а также на форме «матрешки»: действие движется от мира как фона романа к внутренним проблемам художественного творчества: текст становится метатекстом, текстом в тексте или текстом о тексте. Основной проблемой является положение автора в «новой» литературе, формируемой новой общественной обстановкой после разгрома декабристского восстания, после падения власти родового дворянства и в пору николаевской бюрократии, тайной полиции и армии. Новый читатель ждет более «понятных» произведений, «демократизации», новый читатель культурно ниже, чем дворянские читатели альманахов и участники дискуссий в литературных салонах. Он хочет читать о «мелком русском человеке», о дешевых пивных, об экономике и финансах. Между тем как сюжет характеризует «Евгения Онегина» как романтическую поэму с дворянским героем и мечтательной девушкой, читающей сентиментальные романы, «даль свободного романа» открывается навстречу тематической множественности и диалогичности. «Роман в стихах» источник бесчисленных сведений (чтение Татьяны, этикет дуэли, противопоставление прозы и поэзии, оды, Отечественная война 1812 года, анатомия и физиология сезона балов, проблемы цивилизации, транспорта и пр.).

Эпическое действие дополняется лирическими отступлениями (дигрессиями), которые умножают тематическую пестроту с описания интимных переживаний по философские размышления. «Роман в стихах» своего рода «work in progress» - сам автор в его рамках созревает и развивается. Смерть наивного поэта Ленского – это смерть наивного поэта Пушкина: после этого рождается иронический романист, идущий «в даль свободного романа». В «Евгении Онегине» наблюдается тонкая чувствительность Пушкина в смысле обнаружения переходов тени и света в структуре человеческой личности – понятие «психологический романтизм», которое когда-то использовали в связи с некоторыми поэмами Пушкина («Цыганы», 1824), может функционировать как общая характеристика творчества Пушкина. Хотя Пушкин, уходя от ортодоксального романтизма, лиризма и поэматичности, заполняет пространство артефакта конкретными «материальными» данными императорской России, большое внимание он все же уделяет непонятному, таинственному, трансцендентальному: роковой предопределенности человеческой жизни, трагическому пути человека к счастью, суете сует повседневного бытия и неизбежной смерти. По следам других романтиков он культивировал тему одиночества человека посреди людей, противоречие мыслящего человека в неммыслящей толпы. С этой точки зрения

пушкинский «роман в стихах» является романом дезиллюзии, однако это разочарование касается мира, людей, но не творчества, креативной способности и мышления. Многослойность, гетерогеничность и полигенеричность (многожанровость) являются доминантными признаками пушкинского текста.

Особое место в романе занимают вставные, автономные части: два зеркально конструированных письма, посредством которых в ткань произведения проникает эпистолярная культура сентиментализма, сон, романтически предвосхитивший развитие действия, описание путешествий и упомянутые дигрессии по образцу Л. Стерна. В рамках этой концепции центральное место занимает известное, почти современное противопоставление: усиливающее тяготение к укреплению прав человека и, одновременно, усиливающееся влияние авторитарных и тоталитарных подходов.

Пушкинский «роман в стихах» уходит от поэтической модели к роману, чьи свойства проявляются именно:

1. в полиморфности и полигенеричности (простой сюжет как особый «позвоночник» артефакта, лирические отступления, описание сна, интимный дневник, письма и путевые записки),
2. в повествовательной (нарративной) стратегии, основанной на осцилляции авторского рассказчика и титульного персонажа,
3. в зеркальной композиции (север - юг, Онегин – Ленский, Ольга – Татьяна, пространственный треугольник Санкт-Петербург – деревня – Москва),
4. в пространственном и социо-культурном объеме («энциклопедия русской жизни»),
5. во временном синтезе (прошлое – реминисценции, связанные с лицом Наполеона, в X главе намеки на заговор – настоящее с любовным сюжетом – будущее – размышления о будущем России, о ее транспорте, все, однако, с ироническим оттенком),
6. в самом факте возникновения романа из лиро-эпического стихотворения (поэмы)
7. в факте, что писать роман или писать роман в стихах – это большая разница: интеграция лирики в роман осуществляется только на поверхности, видимо, откровенно, механически. Таким образом автор демонстрирует свою внутреннюю борьбу и то, что он никогда окончательно не покинул царство поэзии,
8. в том, что все упомянутые слои образуют подспудное течение модели жизненного пути (автор – Онегин, автор-идеалистический романтик Ленский, автор-чувствительная Татьяна, автор-холодная и эгоистическая Ольга – стремление к преодолению смертности и к достижению бессмертия посредством творчества).

Жизненный путь человека – тяжел и трагичен. Тот, кто не сможет нести этот трагизм, уходит зачастую в сферу безумия, сумасшествия. Мотив сумасшествия функционирует и как катализатор жанровой трансформации: романтическая поэма становится деромантизированной, «опрокинутой» («Цыганы», 1824), поэма-бурлеск переходит в психологическую повесть («Домик в Коломне», 1830), историческая ода трансформируется в трагедию личности («Полтава», 1829, «Медный всадник», 1833), дидактическая драма («exemplum») становится экзистенциальной трагедией («Сцена из Фауста», 1826, «Скупой рыцарь», 1830, «Моцарт и Сальери», 1830, «Каменный гость», 1830, «Пир во время чумы», 1830), сценическая сказка модифицирована в трагедию изменения человеческой души («Русалка», 1832). В «Евгении Онегине» преодолевается поэматическая структура стремлением к романности, однако остается строгое строфическое строение (пушкинская, онегинская строфа) как особое отражение английского елизаветинского, реформированного сонета. Пародийно-ироническая, паразитная роль романа сказывается в металитературности и культурной аллюзивности артефакта. Особые черты развития русского романа – на примере «Евгения Онегина» - символизируют и особую эволюционную модель русской литературы в целом, ее прерывистую линию с тысячами возвращениями и аллюзиями, специфическими катализаторами и тормозителями.

Историю «испорченного», деформированного, нежелаемого романа можно легко продолжить: Лермонтов в «Герое нашего времени» преодолевает структуру французского и английского конфессионального (исповедального) романа путем усложненной повествовательной (нарративной) структуры, зачастую нарочно игнорируемый Фаддей Булгарин образует специфическую форму нравственно-сатирического романа, предвосхитившего прозу Гоголя, путем синтеза физиологических очерков достигается специфическая структура русского романа «золотого века», «Мертвые души» связывают воедино классицизм, Просвещение, романтизм и реализм («реальную поэзию» Белинского) и, одновременно, эпос, лирику, плутовской авантюрный сюжет, сатиру, гротеск и абсурд. Эта «нерегулярность» русского романа обнаруживается и в трех доминантных романских моделях русского «золотого века»: Л. Н. Толстого («Война и мир» как современный эпос, тотальное произведение, roman-fleuve 19 века - «Анна Каренина» уже распадается на две параллельные хроники двух пространств), Ф. М. Достоевского (переход от интенсивных повестей 40-х годов к экстенсивности

хроникальных построений 50-60-х годов - «Село Степанчиково и его обитатели», «Записки из Мертвого дома» - и оттуда к новой интенсивности в «Записках из подполья» и в крупных романах 60-80-х гг., тяготеющих к особой модели «космического романа»), и Н. С. Лескова (метод микроскопа и художественной детали, жанровая индивидуализация и повествовательная концентрация посредством сказа, который представляет собой особое видение мира и самого рассказчика, преодоление драматической романной структуры в сторону линейной, остраненной повествовательной структуры, связывающей принципы хроники и сказа).

Модель литературных направлений, настойчиво внушаемая европейским литературоведением, изменяется на русской почве путем бесчисленных повторений и возвращений в смысле уже упомянутого пре-пост эффекта (парадокса): романтизм возвращается в форме славянофильства, сентиментализм как орудие внутренней полемики с литературным социологизмом 40-х годов, классицизм возобновляется у А. С. Пушкина и заново у И. А. Гончарова в поэтике тишины, спокойствия, равновесия почти в смысле «органической критики» Аполлона Григорьева, предромантические структуры («готический» роман, авантюрные сюжеты) проникают в крупные романы «золотого века» (суггестивные, «массовые» сюжеты Достоевского, зачастую в форме детектива или криминального романа или романа с тайной, толстовское «Воскресение»).

Эти многочисленные возвращения и повторения касаются, разумеется, и других литератур, в том числе и других славянских, но в русской литературе пре-пост эффект содержит два ключевых аспекта: он носит системный характер, а именно он привел русскую литературу на мировой уровень и даже к ведущей роли в литературном процессе 19 века.

Избранная библиография

- Anderson, R.: N. M. Karamzin's Prose. Houston 1974.
- Аверинцев, С.: Славянское слово и традиция эллинизма. «Вопросы литературы» 1976, 11, с. 152-162.
- Бахтин, М.: Эстетика словесного творчества. Москва 1979.
- Бахтин, М.: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963.
- M. Bachtin: Román jako dialog. Praha 1980.
- Бахтин, М.: Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975.
- Bailey, J.: Tolstoy and the Novel. New York 1966.
- Bělič, O.: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963.
- Bém, A.: Tajemství osobnosti Dostojevského. Praha 1928.
- Бердяев, Н.: Мирозерцание Достоевского. YMCA Press, Praha 1923.
- Bjornson, R.: The Picaresque Hero in European Fiction. University of Wisconsin Press 1977.
- Boden, D.: Das Amerikabild im russischen Schrifttum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1968.
- Brown, W.: A History of Eighteenth-Century Russian Literature. Ann Arbor 1980.
- Bursov, B.: Dostojevskij a jeho svět. Praha 1978.
- Catteau, J.: La Création littéraire chez Dostoievski. Paris 1978.
- Clive, G.: The Broken Icon: Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction. New York 1972.
- Cross, A.: N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783-1803. Carbondale and Edwardsville 1971.
- Чернец, Л. В.: Литературные жанры. Москва 1982.
- Červeňák, A.: Tajomstvo Dostojevského. Nitra 1991.
- D. Čiževskij: History of Russian Literature, from the Eleventh Century to the End of the Baroque. The Hague 1960.
- Демин, А. С.: Русская литературы второй половины XVII - начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. Москва 1977.
- Диалог – Карнавал - Хронотоп 1995, 2. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина. Витебск 1995.
- Днепров, В.: Черты романа 20 века. Москва-Ленинград 1965.
- Dubrow, H.: Genre. London - New York 1982.
- Dunlop, J.: The History of Fiction. London 1845.
- Эйхенбаум, Б.: Сквозь литературу. Сборник статей. Ленинград 1924.
- Fanger, D.: Gogol and His Reader, in: Literature and Society in Imperial Russia 1800-1914. Stanford 1978.
- Fennel, J. - Stokes, A.: Early Russian Literature. Berkeley 1974.
- Флоровский, А. В.: Чехи и восточные славяне I-II. Praha 1935-1947.
- Fojtíková, E.: Русская бытовая повесть накануне Нового времени. Praha 1977.
- Folklore Genres. Edited by Dan Ben-Amos. Austin 1976.
- Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London 1927.
- (Aspekty románu. Bratislava 1971).
- Fowler, A.: Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford 1982.
- Fowler, A.: The Life and Death of Literary Forms. In: New Directions in Literary History. Edited by Ralph Cohen. London 1974.

- Freeborn, R.: *The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*. Cambridge University Press 1973.
- Gifford, H.: *The Novel in Russia: from Pushkin to Pasternak*. London 1964.
- Gillespie, D.: *The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction*. Berg, Oxford - Washington 1996.
- Головин, К.: *Русский роман и русское общество*. Санкт-Петербург 1897.
- Greenwood, E. B.: *Tolstoy: The Comprehensive Vision*. J. M. Dent-Sons Ltd., London 1975.
- Грифцов, Б. А.: *Теория романа*. Москва 1927.
- Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Москва 1980.
- Гроссман, Л.: *Поэтика Достоевского*. Москва 1925.
- Гудзий, Н. К.: *История древней русской литературы*. Москва 1938 (американское издание *Early Russian Literature*, New York 1949).
- Гуковский, Г. А.: *Реализм Гоголя*. Москва-Ленинград 1959.
- Гуковский, Г. А.: *Русская литература XVIII века*. Москва 1939.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika I-II.* Praha 1966.
- Hempfer, K. W.: *Gattungstheorie*. München 1973.
- Hernadi, P.: *Beyond Genre, New Directions in Literary Classification*. Ithaca - London 1972.
- Hodrová, D.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha 1989.
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994.
- Hodrová, D.: *Román ve 20. století - jeho teorie a praxe*. Česká literatura 1994, 3, s. 227-254.
- D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993.
- J. Hrabák: *Čtení o románu*. Praha 1981.
- J. Hrabák: *Poetika*. Praha 1973.
- Hvišč, J.: *Poetika literárnych žánrov*. Bratislava 1985.
- Hvišč, J.: *Problémy literárnej genológie*. Bratislava 1979.
- История русского романа в двух томах*. Москва - Ленинград 1962.
- История русской литературы XI-XVII веков (ред. Д. С. Лихачев)*. Москва 1980.
- Истрин, В.: *Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода 11-13 вв*. Петроград 1922.
- Jehlička, M.: *Vyprávěčské umění Lva Tolstého (Raná tvorba)*. Praha 1968.
- Jens, W.: *Pan Meister. Dialog o románu*. Praha 1967.
- Kautman, F.: *F. M. Dostojevskij - věčný problém člověka*. Rozmluvy, Praha 1992.
- Keiter, H., Kellen, T.: *Der Roman*. Essen 1912.
- Klotz, V.: *Zur Poetik des Romans*. Darmstadt 1965.
- Компаратистика a genológia*. Bratislava 1973.
- Конрад, Н. И.: *Запад и Восток. Статьи*. Moskva 1972.
- Кожин, В.: *К социологии русской литературы XVIII - XIX веков (К проблеме литературных направлений)*. In: *Литература и социология*. «Художественная литература, Москва 1977, с. 137-177.
- V. Kožinov: *Zrození románu*. Praha 1965.
- Krausová, N.: *Epika a román*. Bratislava 1964.
- Krausová, N.: *Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu*. Bratislava 1967.

- Krausová, N.: Rozprávač a románové kategorie. Bratislava 1972.
- Krejčí, K.: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 59-73.
- Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964.
- Kundera, M.: Umění románu. Praha 1960.
- Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- Lathrop, H. B.: The Art of the Novelist. London 1921.
- Лихачев, Д. С.: Культурное наследие Древней Руси. Москва 1976.
- Лихачев, Д. С.: Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья. Москва 1980.
- Лихачев, Д. С.: Поэтика древнерусской литературы. Ленинград 1967.
- Лихачев, Д. С.: Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Москва 1982.
- Лихачев, Д. С.: Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Ленинград 1973.
- Лихачев, Д. С.: «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Ленинград 1978.
- Лихачев, Д. С.: Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. Москва 1975.
- Лихачев, Д. С. – Панченко, А. М.: «Смеховой мир» Древней Руси. Ленинград 1976.
- Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998. 302 s. Editoři: Prof.PhDr. Danuše Kšicová, DrSc., prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
- Ljackij, E.: Historický přehled ruské literatury. Část I. Staré ruské písemnictví (XI.-XVII. stol.). Nákladem Slovanského ústavu, Praha 1937, přel. Žofie Pohorecká.
- Ljackij, E.: Historický přehled ruské literatury. Část II. Ruské písemnictví osmnáctého století. Praha 1941, s. 5 (jediný zachovaný výtisk má podobu korektur svázaných do pevných desek).
- Лотман, Ю.: Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Ленинград 1980.
- Лотман, Ю.: Структура художественного текста. Москва 1970.
- Lotman, J.: - Uspenskij, B.: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur. Poetica 1979, s. 1-40.
- Lubbock, P.: The Craft of Fiction. London 1921.
- Lukács, G.: Die Theorie des Romans. Berlin 1920.
- Lukács, G.: Metafyzika tragédie. Teorie románu. Praha 1967.
- Макогоненко, Г. П.: Николай Карамзин и его «Письма русского путешественника». In: Н. М. Карамзин: Письма русского путешественника. Повести. Москва 1980, с. 3-24.
- Mandát, J.: Lidová pohádka v ruském vývoji literárním. Brno 1960.
- Mandát, J.: Počátky ruského epistolárního románu. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 29, 1982.
- Mandát, J.: Ruská sentimentální povídka. In: M. J.: Ruská sentimentální povídka I.-II. Úvodní studie - Texty - Komentáře. Praha 1982.
- Манн, Ю.: В поисках живой души. Москва 1984.
- Margolin, U.: On Three Types of Deductive Models in Genre Theory. Zagadnienia rodzajów literackich, Lodz 1974, 1, s. 5-19.

- Mathauser, Z.: Literatúra a anticipácia. Bratislava 1982.
- Mathauser, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
- Mathauserová, S.: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.
- Mathauserová, S.: Древнерусские теории искусства слова. Praha 1979.
- Merežkovskij, D. S.: Duše Dostojevského, proroka ruské revoluce. Praha 1923.
- Merkelbach, R.: Roman und Mysterium in der Antike. München und Berlin 1962.
- Michalowska, T.: Genological Notions in the Renaissance Theory of Poetry. Zagadnienia rodzajów literackich 1970, 2, s. 5-20.
- Michalowska, T.: The Beginnings of Genological Thinking. Zagadnienia rodzajów literackich 1969, 1, s. 5-23.
- Mikulášek, M.: Semiotic Aspects of Gnostic Mythology in the System of Prose Narration: Bulgakov's Master and Margarita. In: Festschrift für Erwin Wedel zum 65. Geburtstag. München 1991, s. 285-297.
- Мочульский, К.: Достоевский: жизнь и творчество. Paris 1947.
- Morson, G. S.: Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in War and Peace. Stanford University Press 1987.
- Morson, G. S.: The Boundaries of a Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. University of Texas, Austin 1981.
- Muir, E. : The Structure of the Novel. London 1928.
- Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
- Nešpor, P.: L. N. Tolstoj. Praha 1971.
- O poetice literárních druhů (M. Červenka, J. Holý, M. Jankovič, P. Janoušek, M. Kubínová, M. Mravcová). Sestavila a redigovala Marie Kubínová. Praha 1995.
- O religii L'va Tolstogo. Moskva 1912.
- O svetovom románe. Zborník štúdií. Red. Mikuláš Bakoš. Bratislava 1967.
- Nebel, H. Jr.: N. M. Karamzin: a Russian Sentimentalist. The Hague and Paris 1967.
- Одинок, В. Г.: Художественная системность русского романа. Новосибирск 1976.
- Одинков, В. Г.: Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей. Новосибирск 1990.
- Одинок, В. Г.: «И даль свободного романа...» Новосибирск 1983.
- Орлов, А.: Древняя русская литература XI - XVII веков. Москва – Ленинград 1937.
- Орлов, П. А.: Русский сентиментализм. Москва 1977.
- Osemnásťe storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996.
- Panoráma ruské literatury. Red. Ivo Pospíšil, autoři: G. Bínová, J. Dohnal, D. Kšicová, M. Mikulášek, I. Pospíšil. Albert, Brno 1995.
- Passage, Ch.: The Russian Hoffmannists. The Hague 1963.
- Переверзев, В.: Литература Древней Руси. Москва 1971.
- Picchio, R.: Storia della letteratura russa antica. Milano 1959.
- Písemnictví ruského středověku. Od křtu Vladimíra Velikého po Dmitrije Donského. Výbor textů 11.-14. století (s úvodní studií Zoe Hauptové Počátky literární vzdělanosti na Kyjevské Rusi, s. 11-33). Přel. E. Bláhová, Z. Hauptová, V. Konzal. Praha 1989.
- Покровский, В. А.: Проблема возникновения русского «нравственно-сатирического» романа (О генезисе «Ивана Выжигина»). Ленинград 1933.

- Поспелов, Г. Н.: Проблемы исторического развития литературы. Москва 1972.
- Поспелов, Г. Н.: Типология литературных родов и жанров. Вестник Московского университета 1978, 4, с. 12-18.
- Pospíšil, I.: Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, s. 27-37.
- Pospíšil, I.: Tvar a funkce metarománu. Světová literatura 1984, č. 3, s.251-253.
- Pospíšil, I.: «Архипелаг ГУЛАГ» и русская традиция «преодоления литературы». In: A. I. Solženicyn, Bratislava 1992, s. 69-77.
- Pospíšil, I.: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29-44.
- Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.
- Pospíšil, I.: Genologické pojmy a žánrové hranice. Slavia 1981, 3-4, s. 381-389.
- Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, č. 319, Brno 1998, 154 s.
- Pospíšil, I.: Individualita a proud: Lev Tolstoj a moderna, in: Problémy ruskej moderny, Nitra 1993, s. 95-103.
- Pospíšil, I.: К вопросу об отношении Т. Г.Масарика к русской литературе. In: Т. Г. Масарик и Россия. Развернутые тезисы докладов международной научной конференции. Институт «Открытое общество», Общество братьев Чапек в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербургская Ассоциация международного сотрудничества, Санкт-Петербургская Ассоциация друзей Чехии и Словакии. Санкт-Петербург 1997.
- Pospíšil, I.: Labyrint kroniky. Brno 1986.
- Pospíšil, I.: Mediteránní centrismus a ruská literatura. Universitas 1995, č. 2, s. 14-19.
- Pospíšil, I.: Nový obor: integrovaná žánrová typologie. Opera Slavica, VIII, 1998, č. 4, s. 41-43.
- Pospíšil, I.: Od Bachtina k Solženicynovi. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: Povaha a vývoj ruského románu (Nástin problematiky). Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, XLV, D 43, 1996, s. 53-66.
- Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, 4, s. 366-384.
- Pospíšil, I.: Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi. Brno 1992.
- I. Pospíšil: Rozpětí žánru. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: Syntetická metodologie Apollona Grigorjeva. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, D 36-37, 1989-1990, s. 57-66.
- Pospíšil, I.: Východoslovanské meziliterární centrismy na pozadí balkánských centrismů. Zbornik Matice srpske za slavistiku, Beograd 1994, 46-47, s. 19-27.
- Pospíšil, I.: Život protopopa Avvakuma a Karamzinovy Dopisy ruského cestovatele jako uzlové body ve vývoji ruského románu. Litteraria Humanitas V; Západ a Východ - Tradice a současnost (Literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa), Masarykova univerzita, Brno 1998, s. 85-109.
- Pospíšil, I. - Zelenka, M.: Pozapomenutý text: Historický přehled ruské literatury Evžena Ljackého. Biele miesta II, Nitra, v tisku.
- Pospíšil, I. - Zelenka, M.: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno 1996.

- Потебня, А. А.: Эстетика и поэтика. Москва 1976.
- Pouillon, J.: Temps et roman. Paris 1946.
- Robbe-Grillet, A.: Za nový román. Praha 1970.
- Román a "genius loci". Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Praha, sine.
- Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968.
- Розанов, В. В.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. Москва 1906.
- Rutkowski, W. V.: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern 1968.
- Sammons, J.L.: The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy? Genre, vol. XIV, s. 2, Summer 1981, s. 229-246.
- Sauvage, J.: An Introduction to the Study of the Novel. Gent 1965.
- Simpson, M.: The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents. Columbus 1986.
- Сиповский, В. В.: Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». Санкт-Петербург 1899.
- Сиповский, В. В.: Очерки истории русского романа I-II. Санкт-Петербург 1909-1910.
- Skwarczynska, S.: Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik. Zagadnienia rodzajów literackich, II, z. 2, s. 115-122.
- Skwarczynska, S.: Wstęp do nauki o literaturze. Tom III. Warszawa 1965.
- Smích a běs. Praha 1988.
- Смирнов, И. П.: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981.
- Смирнов, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва 1977.
- Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
- Städtke, K.: О дружеской переписке в кружке Н. В. Станкевича, in: Semiosis, University of Michigan 1984.
- Stenborg, L.: Die Zeit als strukturelles Element im literarischen Werk. Uppsala 1975.
- Stín, A. G. (A. Vrzal): Historie literatury ruské dle A. M. Skabičevského a jiných literárních historikův. Šašek a Frgal, Velké Meziříčí 1893.
- Striedter, J.: Der Schelmenroman in Russland: ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin und Wiesbaden 1961.
- Svatoň, V.: Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy. Praha 1993.
- Svatoň, V.: Svoboda a její kolize (K problematice děkabristické literatury), in: Slovanské studie, Brno 1979, s. 103-116.
- Szmydtowa, Z.: Spoken and Literary Tale. Zagadnienia rodzajów literackich 1968, s. 5-25.
- Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1948.
- Theile, W.: Immanente Poetik des Romans. Darmstadt 1980.
- Tieghem, P. van: La Question des genres littéraires. Helicon, tome 1, fasc. 1-3, s. 99-105.
- Tomaševskij, B.: Teorie literatury. Praha 1970.
- Trzynadlowski, J.: Information Theory and Literary Genres. Zagadnienia rodzajów literackich, IV, z. 1, 1961, s. 31-40.

- Trzynadlowski, J.: Rozwazania nad semiologia powiesci. Wroclaw 1976.
- Typologie du roman. Wroclaw 1984.
- Uzzell, T. H.: The Technique of the Novel. New York 1964.
- Веселовский, А. Н.: Из истории романа и повести I.-II. Санкт-Петербург 1886-1888.
- Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.
- Виноградов, В. В.: Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Ленинград 1929.
- Vogüé, M. de: Le Roman russe. Plon, Paris 1886.
- Yonge, A. de: Dostoevsky and the Age of Intensity. London 1975.

Романтизм и проблема литературных жанров

Споры вокруг романтизма не утихают. Помню, когда примерно 30 лет назад я принимал участие в студенческой научной конференции с докладом, в котором я несколько наивно доказывал, что пушкинская поэма „Цыганы“ все еще относится к романтизму, а не к реализму, как утверждали некоторые тогдашние советские теоретики. В это время романтизм требовал своей реабилитации, считался – по тогдашним теориям реализма и социалистического реализма – идейно и идеологически более низким направлением: казалось, что внутренним смыслом существования романтизма является лишь его преодоление, что он является только преддверием более высокого направления эпохального значения, т. е. пресловутого реализма или даже социалистического реализма. Все-таки и теоретики соцреализма 70-х годов 20 века, в том числе Дмитрий Ф. Марков, пришли в конце концов к выводу, что социалистический реализм не есть лишь механическое продолжение реализма, что он представляет собой особый синтез разных поэтик, в том числе и романтической, модернистской и т. п. Из этого вытекает, что и в русле тогдашних официальных теорий возникали концепции, связанные с пониманием романтизма как некоего общего направления, которое исторически точно не ограничено, которое выступает как составная часть разных поэтик, оно, так сказать, бессмертно. Эта точка зрения не новая.

Еще Пушкин в своих записках, а именно в отрывке по традиции называемом *О поэзии классической и романтической* (1825 г.), считал романтической поэзией то, что сочиняли провансальские поэты в раннее средневековье. Кроме того, Пушкин коснулся и ядра проблемы соотношения литературных жанров и направлений, а именно на материале романтизма и классицизма: „Наши критики не согласились еще в ясном различии между родами классическим и романтическим. Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежит к роду классическому.“ Необходимо принять во внимание другую терминологию, т. е. „род“ в понимании Пушкина скорее направление или же течение, родами Пушкин, однако, именует и жанры в современном генологическом смысле: „Какие же роды стихотворные должны отнести к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним, и тем, в коих прежние формы изменились или заменены другими. Не считаю за нужное говорить о поэзии греков и римлян: каждый образованный европеец должен иметь достаточное понятие о бессмертных созданиях величавой древности. Взглянем на происхождение и на постепенное развитие поэзии новейших народов. Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и художества. Наконец она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окривавленную Европу. Едва спаслась латинская грамота; в пыли книгохранилищ монастырских монахи соскребали с пергамента стихи Лукреция и Вергилия и вместо их писали на нем свои хроники и легенды. Поэзия проснулась под небом полуденной Франции – рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на

словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков; побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие – любить размеренность, ответственность, свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывая самые затруднительные формы [...] От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен. Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов. Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания – родились ле, романс и фаблио. Темные понятия о древней трагедии и церковные празднества подали повод к сочинению таинств (*mystères*). Они почти все писали на один образец и подходят под одно уложение, но к несчастью в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии. Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы.“ (обе цитаты в: *А. С. Пушкин: О поэзии классической и романтической, в: А. С. П.: Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 7, Москва 1958, с. 32-33*).

В этом отрывке известного пушкинского текста в сжатом виде представлены почти все важные аспекты вопроса о романтизме в общем и о романтизме и литературных жанрах в особенности. В основном здесь и дана дефиниция романтизма, которая, хотя касается средневековья, вполне соответствует характеру романтической литературы Нового времени.

Ключом к более тонкому пониманию романтизма может стать и этимология: романтическое, как известно, связано с романом, т. е. оно „как в романе, нечто фантастическое, любовное, авантюрное,

выдуманное, зачастую и неправдоподобное, неправдивое, мир фантазии и фантастики“. С этим связано и свойство романтизма нарушать нормированные художественные системы, доводить их до крайности, проводит реструктуризацию видов и жанров, насыщать системы новыми значениями и смыслом. Связь с романом не случайна: она не столько этимологическая, сколько фактическая, рациональная. Роман как и романтизм являются паразитическими явлениями: они любят не ограничиваться своей собственной территорией, а с охотой проникают в кровь и плоть других систем, подчиняют их себе, одновременно модифицируясь, структурно превращаясь, образуя новые системы: романтизм – это крайность, нарушение, сдвиг, трансформация, классицизм, с которым тесно соприкасается и реализм связаны с трезвостью, рационализмом, с шокирующими бытовыми деталями, с демифизацией. Романтизм проникает в русло литературы всегда как оппонент чего-то предыдущего. В этом смысле можно говорить о романтическом фазисе любого литературного направления, как в свое время говорили о маньеризме и маньеристском фазисе ренессанса, барокко и так далее. С этим связана и концепция панромантизма, т. е. вечного романтизма, романтизма, пронизывающего все литературное развитие.

Речь идет, следовательно, о том, что слово „романтизм“ употребляется в разных значениях, в разных национальных вариантах своего функционирования (англ. Romanticism, нем. Romantik) с разными сдвигами значения, в смысле повторяющейся базисной поэтики с одной стороны и исторически конкретными чертами с другой. Если не говорить о панромантизме как совокупности динамических явлений, которые присущи всяким изменениям эстетического кода, то остается лишь значение романтизма как компактного феномена, свойством которого является, между прочим, нестабильность, изменчивость, неустойчивость и размывание границ художественных явлений, в том числе и категории

литературных жанров. Необходимо быть, однако, более осторожным, так как границы нельзя игнорировать или ликвидировать: они являются важным орудием нашего познания литературы, т. е. они в своей романтической нестабильности, изменчивости вечны, их границы движутся, но все же остаются в действии, сохраняются в новом облике. Связь литературных жанров и литературных направлений двоякая: литературные жанры под давлением литературных направлений как новой поэтики изменяются, но с другой стороны они в качестве обратной связи влияют на структуру литературного направления. Иначе говоря, системы литературных жанров трансформируются, одновременно, однако, они являются фактором стабилизации художественного направления.

Что случилось в эпоху романтизма, столь связанного с ломкой традиционной классицистской жанровой системы? Позвольте привести два будто бы противоположных примера. Эпопея исчезала с античного времени, но она в разных модификациях продолжает существовать в разных подражательных формах вплоть до эпохи ренессанса и даже барокко и в определенном возобновленном виде появляется и в системе классицизма. С романтизмом она исчезает или, иначе говоря, трансформируется в поэматический лиро-эпический жанр, который сохраняет нарративную структуры эпопеи и бытует в литературе следующей эпохи как стабильный элемент жанровой системы, т. е. в реализме, неоромантизме и модернизме. Жанры трансформируются под воздействием литературных направлений, т. е. их поэтика, но одновременно стабилизируют их систему, становясь опорными, стержневыми структурами, которые переходят в другие системы, изменяясь, но и сохраняя суть своей идейно-тематической и морфологической структуры – они, следовательно, носят консервативный характер по отношению к строению литературной эволюции.

Вторым приемом может служить роман, по своей этимологии тесно связанный с романтизмом: именно в период романтизма развитие романа в

определенном смысле кульминирует, хотя, на первый взгляд роман, как и остальные прозаические жанры, в эпоху романтизма уступает на задний план – однако он живет выразительной подспудной жизнью, формируя свою структуру и мобилизуя свои поэтические силы. Не случайно самые видные романисты реалистического времени начинали свою карьеру как романтики или даже романтические поэты. Струя романтизма в романе привела к формированию прочного романного жанра в период реализма, в России, к примеру, в золотом веке русской литературы.

Соотношение литературных направлений и литературных жанров динамичное, подвижное, с обратной связью: литературное направление приводит жанровую систему и внутреннее строение литературных жанров в движение, литературные жанры, напротив, стабилизируют состояние литературного направления и его поэтику и переносят его структурные элементы в другие литературные пласты. Жанры переносят поэтику направлений в другие направления: определенное напряжение между направлениями и жанрами образует, в основном, то, что называется эволюцией литературных или художественных систем, или, вкратце, литературной эволюцией. Говорить о направлениях и жанрах значит говорить о теории литературы, об истории литературы, о движении литературных структур во времени.

Романтизм – это, однако, особый случай. Если взять литературную эволюцию в целом, можно схематично заговорить о фазисах классицизма и романтизма, т. е. о периодах консервации поэтик и эстетических ценностей и о периодах их ломки, дезинтеграции и образования новых структур. Именно романтизм нового времени, бытующий в европейских литературах примерно с конце 18 века или даже еще раньше в облике менее радикального сентиментализма или преромантизма, подчеркивает эту повторяемость своего появления; он присутствует в образной структуре реализма, неоромантизма и модернизма, т. е. декаданса,

символизма, акмеизма и т. д., одновременно с другими, зачастую противоположными тенденциями. И в поэтике и структуре постмодернизма обнаруживаются романтические мотивы, именно мотив игры, романтической иронии, метатекста, псевдотекста, квазиметатекста и т. д. В этом отношении романтизм – вечное явление как и противоположные классицистские, более или менее стабильные, нормативные или нормообразующие тенденции, связанные с разными вариантами реалистической поэтики.

Нельзя, однако, обойти вопрос о славянском романтизме. На мой взгляд, не следует преувеличивать славянскую специфику, однако нельзя игнорировать факт, что романтизм связан с фазисом развития новых славянских литератур, с их эмансипацией и становлением современной нации как носителя культуры в целом. С этим связано то, что романтизм повлиял на структуру славянских литератур и одновременно и то, что внутри славянских литератур в общем должны быть слои, позволяющие столь плодотворное восприятие романтизма. Одним из них, как известно, богатство фольклора, скорее на востоке и юге Славии, чем на западе, и значение устного творчества для возникновения и формирования письменности, как об этом писал в свое время Франк Волльман в книге *Словесность славян (Slovesnost Slovanů, 1928)*.

Второй слой, который образует пресловутое „встречное противодвижение“ (А. Веселовский), связан с полифункциональностью литературы у славян, что отражает условия их народного и национального быта в трудной обстановке социального и зачастую и национального гнета.

Третьим слоем может быть игривая суть славянского искусства, его амбивалентность, связанная с полифункциональностью и общественным давлением. Именно этот феномен повлек за собой последствие большого, замечательного и поразительного развития постмодернистских явлений

еще до постмодернизма, т. е. постмодернитского Гоголя, Достоевского, Лескова, Ремизова, Гашека, с оговоркой и Кафки, Набокова, Гостовского, явлений чешского „протекторатного искусства“, словацкого натурализма или лиризованной прозы, русских обериутов, польских и югославских модернистов, трансцендирующих к амбивалентности и неустойчивости, и других, не говоря о настоящих постмодернистах второй половины 20 века, у которых тема романтизма сильна, как я пытался продемонстрировать в последний раз на проиведении украинской писательницы О. Забужко.

Однако, необходимо вернуться к проблематике литературных жанров и направлений, к вопросу о романтизме и жанрах, или же скорее к вопросам, связанным с антропологией и генологией. Наша трактовка вопроса тесно связывается с методологией литературоведения. Жанровая теория или генология, развивающаяся, главным образом в межвоенной Польше, исходила из немецко-польской феноменологии, генетически сопряженной со структурализмом, хотя это два самостоятельных подхода и философских метода и иногда резко отличаются друг от друга. В некоторых работах современных, в том числе и словацких литературоведов появились тенденции к односторонней критике так называемых автономных или же имманентных литературоведческих методов. Эта тенденция связана с критикой структурализма и неоструктурализма и с возвращением к методам культурной истории или антропологии. Этой проблеме я в последнее время посвятил несколько рецензий и части двух статей. Мне кажется, что именно неподготовленная сплошная критика морфологических концепций, не полностью оправдана, но согласен с критикой одностороннего синхронного подхода за счет диахронии: структуралистскую депсихологизацию и деисторизацию необходимо дополнить более современными диахроническими подходами а приемами – с этим, между прочим, связано и новое издание известной

брошюры чешского слависта Карла Крейчи *Социология литературы*, положительно рецензируемой и в Словакии (Winczer).

20 век как особого рода преддверие века новой технологии характеризовался в целом преобладанием, доминантной позицией синхронии, т. е. структуры и функции, которые были типичны, к примеру, для структурализма и его чешского начала в Пражском лингвистическом кружке, основанном, как известно, чешским англистом Вилемом Матхезиусом и Романом Якобсоном, ординарным профессором Университета им. Масарика в Брно. Депсихологизация, деисторизация подхода, т. е. редукция или почти ликвидация диахронического подхода или его недооценка, типичные для всех автономных или имманентных приемов, привели к функциональному изучению лишь одного пласта явлений, т. е. к более или менее поверхностному анализу.

Структурализм не следует устранить, но скорее включить в более широкие концепции, связанные, например, с антропологией, как о ней пишет А. Червеняк и другие. Однако следует не упускать из виду, что основой литературоведения является компетенция и якобсоновская литературность, т. е., иначе говоря, знание ремесла, то, чем отличается литературовед от квалифицированного психолога или социолога. Трансценденции вполне возможны и приемлемы, но как периферийная плазма, как составная часть прежде всего специфически литературоведческого труда. Именно существование и функционирование литературных жанров и их связь с литературными направлениями, в которых воплощаются черты окружающего мира, даже космоса, является особым проявлением специфики литературы. Именно поэтика, история литературы и генология представляют собой самое суть литературоведческого труда. Романтизм и проблема жанров связаны, таким образом, с коренными вопросами науки о литературе и воздействуют на ее методологическую динамику.

Используемая литература

Červeňák, A.: Romantizmus ako esteticko-antropologický genologický fenomén. In: A. Č.: Človek a text. Nitra 2001, c. 33-44.

Červeňák, A.: Človek v texte. Nitra 2002.

Fokkema, D.: Literary History, Modernism and Postmodernism, Amsterdam and Philadelphia 1984, polsky Historia literatury, modernizm i postmodernizm, перевела Halina Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994.

Haman, A.: Historie literatury a sociologie, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, V 2, 2000, именно сс. 11-12.

Hubík, S.: K postmodernismu obratem k jazyku. Boskovice 1994.

Hubík, S.: Sociologie vědění (Základní koncepce a paradigma). SLON, Praha 1999.

Humanistyka przełomu wieków. Pod redakcją Józefa Kozielskiego, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1999.

Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda - Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999.

Janaszek-Ivaničková, H.: Nowy problem w badaniach nad literaturą światową: postmodernizm. Pamiętnik Słowiański, XXXVIII/XXXIX (1988-1989), сс. 211-224.

Kontext - překlad - hranice. Studie z komparatistiky. Praha 1996.

Kontinuita romantizmu. Vývin – súvislosti – vzťahy. Editor: Jozef Hvišč. Bratislava 2001.

Kozielski, J.: Transgresja i kultura. Warszawa 1997.

Krausová, N.: Poetika v časoch za a proti. Bratislava 1999.

Krejčí, K.: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, сс. 59-73.

Krejčí, K.: Sociologie literatury. Издатели: Ivo Pospíšil – Miloš Zelenka. Ústav slavistiky a Literárněvědné společnosti AV ČR. Masarykova univerzita, Brno 2001. Вводная статья: I. Pospíšil - M. Zelenka: Souvislosti sociologického přístupu k literatuře a komparatistické impulsy Karla Krejčího v meziválečném období: na pomezí sociologismu a strukturální estetiky, сс. 5-32.

Kupko, V.: Новая проза как социокультурный феномен. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2000.

Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996.

Litteraria Humanitas IX. Cesta k duši díla: Miroslav Mikulášek. Masarykova

univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2001, научный редактор: Ivo Pospíšil, ответственный редактор: Ludvík Štěpán.

Litteraria Humanitas V - Západ a Východ II. Tradice a současnost (Literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa). Red.: Miroslav Mikulášek, соредакторы: Jaroslav Fryčer, Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1998.

Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998.

Litteraria Humanitas VIII - Komparatistika - Genologie - Translatologie. Krystyna Kardyni-Pelikánová. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2000, Научный редактор: Ivo Pospíšil, ответственный редактор: Ludvík Štěpán.

Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Perekrestki kul'tury: Srednjaja Jevropa. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2002, издатель: Ivo Pospíšil.

Liotard, J. F.: O postmodernismu. Praha 1993.

Magris, C.: Dunaj (ital. Danubio, 1986). Odeon, Praha 1992, на чешский язык перевели Kateřina Vinšová a Bohumír Klípa.

Макара, С. – Киселева, Н.: Романтический синкретизм „Слова о полку Игореве“. In: Slovanský romantizmus. Poetika romantična. Banská Bystrica 2002, s. 181-192, тоже в: Opera Slavica под названием Романтическое в „Слове о полку Игореве“, 2002, ч. 1, сс. 12-22.

Mareš, M.: Slovanství a politický extremismus v České republice. In: Středoevropské politické studie -Central European Political Studies Review, zima - winter/1999, 1, сс. 19-36.

Margolin, U.: On Three Types of Deductive Models in Genre Theory. Zagadnienia rodzajów literackich 1974, z. 1, сс. 5-19.

Mathauser, Z.: Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie. Praha 1994.

Mathauser, Z.: Literatúra a anticipácia. Bratislava 1982.

Mathauser, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.

Mathauser, Z.: Slovanství jako přesah. In: K úloze Slovanů v historii a současnosti. Kolokvium u příležitosti 150. výročí Slovanského sjezdu v Praze. Vydala Česká koordinační rada Společnosti přátel národů východu, Praha 1998, сс. 18-20.

Нефагина, Г.: Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск 1998.

Нефагина, Г.: Динамика стилевых течений в русской прозе 1980-90-х годов. Минск 1998.

Plesník, L.: Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2001.

Pospíšil, I. – Zelenka, M. (eds.): Literaturny v kontaktech (Jazyk – literatura – kultura). Brněnské česko-slovenské texty k slovákistice. Editori: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2002.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: Fenomén stredoevropského meziliterárneho centrismu (spoluautor: Miloš Zelenka). In: Dionýz Ďurišin a kol.: Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr, České Budějovice 1998, cc. 50-64.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: Meziliterární společenství - meziliterárnost - meziliterární centrismy - světová literatura (Ke koncepci Ďurišinova týmu). Spoluautor Miloš Zelenka. Opera Slavica, VII, 1997, 1, cc. 13-21.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: Pojem a koncepcie světové literatury. SPFFBU, 1995, D 42, Brno 1996, cc. 103-112.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno 1996.

Pospíšil, I. – Zelenka, M.: René Wellek and Interwar Czechoslovakia: the Roots of Structural Aesthetics. BUNMEI (Civilisation) Tokyo, 17, 1998, cc. 79-89.

Pospíšil, I. – Zelenka, M.: Vdochnovljajuščaja literaturovedčeskaja koncepcija Jevgenija Ljackogo. Slavjanovedenije 1998, 4, cc. 52-59.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: Zur Kategorie des Raums in der Literaturwissenschaft. Marginalien zu einem Phänomen der mitteleuropäischen Literaturen. Germanoslavica IV (IX), 1997, 1, cc. 179-189.

Pospíšil, I. (ed.): Areál – sociální vědy – filologie. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002.

Pospíšil, I.: „Stará“ a „nová“ komparatistika: pragmatismus a ruský maximalismus u Karla Čapka. Opera Slavica 1993, 1, cc. 16-24.

Pospíšil, I.: Demokratija kak tiranija bol'sinstva? Individuum – sistema – čuvstvitel'nost' u A. S. Puškina. In: Naš Puškin – Naš Puškin. Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Asociácia rusistov Slovenska, Nitra 1999, cc. 118-129.

Pospíšil, I.: Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, cc. 27-37.

Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.

Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.

Pospíšil, I.: Il centrismo interletterario mediterraneo e la letteratura russa. In: Il Mediterraneo. Una rete interletteraria. La Méditerranée. Un réseau interlittéraire. Stredomorie medziliterárna sieť. A cura di Dionýz Ďurišin e Armando Gnisci. Università degli studi di Roma „La Sapienza“, Studi (e testi) italiani. Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, Bulzoni Editore, Roma 2000, s. 101-109; французская версия: Centrisme interlittéraire méditerranéen et littérature russe, s. 305-313; чешская версия: Meziliterární mediteránní centrismus a ruská literatura, ss. 509-516.

Pospíšil, I.: In margine tzv. slovanství (Na okraj studie Miroslava Mareše Slovanství a politický extremismus v České republice). Středoevropské politické studie - Central European Political Studies Review, [číslo 1](#), ročník iii., zima 2001, issn 1212-7817 - [part 1](#), volume iii., winter 2001, issn 1212-7817 www.iips.cz/seps.html

Pospíšil, I.: K problematice ruské postmoderny. Slavia, roč. 70, 2001, seš. 1, ss. 87-92.

Pospíšil, I.: Krizis filologických nauk i literaturovedčeskaja rusistika v konce tysjačletija. Russkij jazyk v centre Jevropy 2, Asociacija rusistov Slovaki, Banska Bistrica 2000, 44-52.

Pospíšil, I.: Literární postava jako „zašité nůžky“ literární vědy. Slavica Litteraria, X 4, 2001, ss. 51-58.

Pospíšil, I.: Literární věda a slavistika. Slavica Litteraria, X 1, 1998, ss. 91-98.

Pospíšil, I.: Literární věda na rozcestí. Hrst poznámek k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. HOST 1998/2, ss. 79-83.

Rédey, Z.: Pragmatika básnického tvaru. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. Nitra 2000.

Pospíšil, I.: Otvírání černé skříňky. K jádru a konsekvencím *Estetiky jednakosti* Lubomíra Plesníka. Opera Slavica 2002, č. 1, roč. XII., ss. 23-33.

Pospíšil, I.: Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1-2 (83-84), Łódź 1999, ss. 25-47.

Pospíšil, I.: Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu. In: Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách. Banská Bystrica 2002, ss. 127-137.

Pospíšil, I.: Problematika literaturných napravlenij i konec veka. In: Rossica Olomucensia XXXVIII (za rok 1999), 1. část, Olomouc 2000, ss. 107-115.

Pospíšil, I.: Problémy humanitních věd a literární věda: velké krize a velká očekávání. In: Literární věda na prahu 21. století. Nauka o literaturze u proggu XXI stulecia. Sborník z mezinárodní vědecké konference. Materiały

z międzynarodowej konferencji naukowej. Opava 2000, ed. Libor Martinek, ss. 42-51.

Pospíšil, I.: Slavistika, komparatistika, literární věda a jejich osudová hodina. In: *Studia Slavica VI. Slavistika osudem i volbou. K 75. narozeninám prof. Jiřího Damborského*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Uniwersytet Opolski, Ostrava 2002, ss. 213-226.

Pospíšil, I.: Slovanské literatury na počátku nového věku. In: *K úloze Slovanů v historii a současnosti. Kolokvium u příležitosti 150. výročí Slovanského sjezdu v Praze*. Emauzy - klášter Na Slovanech, 29. května 1998, Praha 1998, ss. 34-37.

Pospíšil, I.: Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika - genologie - translologie. In: *Brněnská slovistik a česko-slovenské vztahy*. Brno 1998, ss. 45-58.

Pospíšil, I.: Средняя Европа как духовное пространство и роль литературоведения. In: *Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Перекрестки культуры: Средняя Европа*. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2002, издатель: Ivo Pospíšil, ss. 7-17.

Pospíšil, I.: Средняя Европа как перекресток литературоведческой методологии. In: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (Проблемы теоретической и исторической поэтики)*. Материалы международной научной конференции, часть 1, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно 1997, ss. 3-10.

Pospíšil, I.: The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere. In: *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Katowice 1996, ss. 123-130.

Pospíšil, I.: The Danger of Loneliness: the New Splendid Isolation. In: Reinhard Ibler (Hrsg.): *Von der sozialistischen zu einer marktorientierten Kultur?* Ergon Verlag, Würzburg 2000, ss. 83-96.

Pospíšil, I.: Utopičnost a hlubinnost literární vědy (Meditace in margine projektu Dionýze Ďurišina). *Opera Slavica* 1993, 1, ss. 44-47.

Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe. Papers presented at an International Conference organised by the University of Silesia, Ustroń, 15-19 November, 1993. Katowice 1996.

Скоропанова, И.: Русская постмодернистская литература. Москва 1999.

Slovanský romantizmus. Banská Bystrica 1999.

Slovanský romantizmus. O poetike. Banská Bystrica 2000.

Slovanský romantizmus. Poetika romantična. Banská Bystrica 2002.

Šmajš, J.: Gnoseologické aplikace evoluční ontologie. Obecná charakteristika gnoseologie. Biologické předpoklady poznání. Edice Torzo, Katedra filozofie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2001.

Tracing Literary Postmodernism. University of Constantine the Philosopher, Faculty of Humanities, Institute of Literary Communication, издатель: Tibor Žilka, Nitra 1998.

Wollman, F.: Duch a celistvost slovanské slovesnosti. Praha 1948.

Wollman, F.: Slavismy a antislavismy za jara národů. Praha 1968.

Wollman, F.: Slovesnost Slovanů. Praha 1928.

Wollman, S.: Česká škola literární komparatistiky. Praha 1989.

Wollman, S.: Porovnávací metoda v literární vědě. Bratislava 1988.

Жанровая функция мотивов сумасшествия

Анклавный характер России, сохранившей в себе в нетронутом реформацией виде европейское Средневековье и в то же время ставшей отражением новой Европы, проявился и в анклавном характере русской культуры, которая соединила в себе иностранные влияния и автохтонное развитие, выходящее, в первую очередь, из устного творчества. Слово как магический элемент провоцировало конфликт противоположностей, судьбоносных антиномий. Кроме того, этому способствовало и особое явление, которое мы называем «пра-пост эффект» (prae-post efekt), то есть способность русской литературы функционировать одновременно как незавершённое ещё, несовершенное подобие зарубежных образцов („prae“) и в то же время как его постстадия, то есть его деструктурированный и переработанный вариант перенимаемых моделей («Война и мир» как «нероман»). Слово в русской литературе как «анклав в анклаве» выполняло, прежде всего, защитные функции, которые проявлялись в построении охранного механизма против различного рода давлений, оказываемых на империю, народ и отдельных его представителей.

Столкновение старорусского и новорусского (европеизированного) понятий сумасшествия проходит через весь XIX-й век и проявляется в следующих моделях:

1. Как деструкция рациональности, рассудочного и морального устройства мира, попавшего под экзистенциальный удар, следствием чего

является дезинтеграция человеческой личности, которая в сумасшествии обретает духовный приют, убежище против невыносимости этого мира. Так можно, например, трактовать безумие Евгения в «Медном всаднике» или Марии Кочубей в «Полтаве».

2. Как социально-этическая субституция, например, в гоголевских «Записках сумасшедшего», где сумасшествие и шизоидность главного героя помогают переступить социальные барьеры; подобный мотив двойника мы находим и у Ф.М. Достоевского.

3. Как навязанная компрометирующая общественная роль, например, в горькой комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Данные аспекты мы будем несколько нетрадиционным способом иллюстрировать не на примере творчества Гоголя, Достоевского или Гаршина, но на примере произведений Пушкина, Погорельского и Лескова, предполагая вывести здесь на первый план их уникальный характер, неповторимость, контраст и особую жанровую функцию.

Мотив сумасшествия красной нитью проходит через всё творчество А.С. Пушкина. Ряд потрясений и наследственная чувствительность привели к тому, что поэт постоянно искал душевного равновесия. Бесспорно, важную роль здесь сыграли 1812 год, и ещё более – так называемая «южная ссылка» и восстание декабристов, брак и жизнь при царском дворе в жернове интриг.

Всю жизнь Пушкин движется от внешнего беспокойства к глубокой внутренней устойчивости и гармонии: и его понимание любви меняется от юношеской стремительности к сдержанной целомудренности, поражающей своей глубиной, к пламенной страсти. Своё назначение, как известно, Пушкин выразил в стихах 1830 года: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Разум приносит несчастье, мыслительный процесс болезнен, но именно он, вместе с неизбежным страданием, является истинным смыслом жизни для творческой личности. Когда Пушкину было

разрешено уехать в своё родовое имение Михайловское (1824), не было ясно, сможет ли поэт привыкнуть к одиночеству и изоляции. П. Вяземский писал, что в то время опасался за Пушкина, чтобы тот не сошёл с ума или не начал пить.

Разногласие в восприятии окружающего макро- и микромира, а также гордости и возвышенности поэта было одной из его сильнейших травм: достигнуть славы, соответствовать темпу времени, приспособиться общественному мнению и всевозможным конъюнктурным предписаниям или остаться верным себе, отстаивать своё особое элитное положение. Согласно свидетельству современников, Пушкин всегда был человеком настроения, и эйфория, творческий всплеск и сила быстро сменялись печалью и глубокими депрессиями. Свою самобытность он проявил как через отношение к своим друзьям-декабристам и царю, так и в отношении к новым мировым событиям, когда, например, в своей рецензии «Джон Теннер» критически с аристократической точки зрения высказался об американской демократии того времени, называя её «тиранией большинства»¹. Искания внутреннего и внешнего равновесия проявляются постоянно: от «Руслана и Людмилы» вплоть до стихотворения «Отрывок» (осень 1835 г.), опубликованного уже после смерти автора.

Сумасшествие у Пушкина прямо связано с творчеством, то есть божественным безумием, вырывающим человека из обыденности этого мира. В эпилоге «Руслана и Людмилы» (1920), где поэт комментирует своё изгнание, мы читаем:

Я пел – и забывал обиды
Слепого счастья и врагов
Измены ветреной Дориды
И сплетни шумные глупцов.

¹ Цм. А. С. Пушкин: Джон Теннер, in: Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 7, Москва 1958, именно на сс. 434-435; см. также нашу статью Puškinův „John Tanner“ – jeho kontext, smysl a funkce. Čs. rusistika 1986, 3, с. 106-111, там и ссылки на дальнейшую литературу.

На крыльях вымысла носимый,
Ум улетал за край зеленый...²

Но уже поэма «Цыганы» (1824) развивает тему внутреннего разлада: источником человеческих несчастий и упадка сил здесь называется рационалистическая цивилизация, создающая общественные правила и законы: конфликт между хаосом в реальной жизни и предписанными нормами приводит к человеческим страданиям и расстройству личности. Общество молдавских цыган не знает законов, всё пускает на самотёк, и потому и не наказывает: Алеко отпущен даже после свершения двойного убийства. Окончание поэмы (доказывающее, вероятно, факт пребывания самого Пушкина среди цыган) ведёт, однако, к несколько иным выводам: и в свободном обществе существует данный конфликт, поскольку источником страданий оказываются не общественные правила или хаос природы и социума, но роковые человеческие страсти („И всюду страсти роковые/И от судеб защиты нет.“). Едва намеченный в «Руслане и Людмиле» мотив божественного безумия здесь заметно развит: душевное расстройство Алеко и его помешанность, в состоянии которой он свершает убийства, отражаются и на его физическом состоянии: у него слабеют ноги, дрожат губы и колени – мучительный рациональный анализ вступает в конфронтацию с человеческими ценностями, а личные представления – с реальностью, что оказывается источником дезинтеграции личности.

Вокруг поэмы «Цыгане» когда-то велись дискуссии о её принадлежности к реалистической или романтической традиции. Я бы сказал, что данная поэма скорее реалистическая; мотивы душевной травмы имеют здесь жанрообразующую функцию: романтическая поэма трансформируется, превращаясь как бы в свою противоположность.³ Простая схема

² А. С. Пушкин: Собрание сочинений в трех томах, т. 2, Москва 1954, с. 85-86. Далее: Пушкин.

³ См. концепцию „интровертированного романа“ (английский термин „romance“) или „инвертированной эклоги (идиллии)“, см. E.-M. Kröller: *Kafka's Castle as an Inverted Romance*. *Neohelicon* IV, 3-4, Budapest 1976. R. Poggioli: *Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue*. *Indiana Slavbic Studies*, III, Bloomington 1963, с. 54-72.

испорченной цивилизации и непорочной природы усложняется здесь страстью (внутренним переживанием), которое распространяется на всё, в том числе и на вечный, но бесполезный бой за гармонизацию внутреннего человеческого внутреннего мира. Уже здесь мотивы утраты духовного равновесия будут указывать на функцию жарового перекрёстка.

А.С. Пушкин боялся сойти с ума, хотя и не переставал видеть в сумасшествии очищающее и защитное значение. Стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» (1833) показывает, что не так страшно собственное безумие, которое часто может служить освобождением от мучительных состояний рефлексирующего сознания, как то, что ожидает человека потом со стороны жестокого общества. Определённую психическую лабильность (обратите внимание на особую восприимчивость самого автора, чутко реагирующего на смену времён года с его культом творчески продуктивной осени) поэт уравнивал в самом процессе творчества: это была очевидная любовь к работе, и если перефразировать слова его друга Петра Вяземского – это была жажда работы, страстное желание поэта выразиться творчески, перенести свои сильные чувства, переживания, образы, которые прорывались из его души на бумагу, на свет божий, и которые облекались в звуки, краски, в чарующие и мудрые слова.

Работа для него была храмом, местом отдыха, где залечивались раны, где беспомощность и отчаяние превращались в свежесть и здоровье, где возвращались утраченные силы.⁴

В поэме «Домик в Коломне» (1830) более всего на себя обращает внимание метатекстовый и технологический аспекты, отчасти и пародийность: значительную часть произведения, как известно, составляют размышления о стихосложении, о переходе к октаве и о пятистопном ямбе, об использовании глагольных рифм и чередовании

⁴ П. А. Вяземский: Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина, in: П. А. В.: Сочинения, т. 2. Москва 1982.

мужских и женских окончаний. Смысл этой короткой парадоксальной истории о нанятой на работу кухарке, которой окажется мужчина, застигнутый за процессом бритья старой вдовой, заключается, однако, скорее в образе самого дома, символизирующего спокойствие и порядок, но вместе с тем и грусть при взгляде на современный трёхэтажный дом, который видит теперь поэт. Если бы всё это сейчас сгорело, огонь бы был мил поэту, который добавляет:

Станным сном

Бывает сердце полно; много вздору

Приходит нам на ум, когда бредем

Одни или с товарищем вдвоем.

Тогда блажен, кто крепко словом правит

И держит мысль на привязи свою,

Кто в сердце усыпляет или давит

Мгновенно прошипевшую змию;

Но кто болтлив, того молва прославит

Вмиг извергом...⁵

В человеческой психике происходят невидимые процессы, которые он должен держать под контролем, их отображает эмблема со змеёй, символизирующая искушение внутренним развратом. С одной стороны, Пушкина привлекает это царство забвения, с другой стороны – пугает: благодаря прямому или косвенному присутствию этого мотива в поэме постепенно меняется её структура, акцент с романтической оппозиции смещается в иную сторону. В «Цыганах» создаётся модель инвертированной романтической поэмы, в которой стирается романтическая антиномия природы и цивилизации, бурлескная поэма «Домике в Коломне» постепенно смещается в сторону осмысления

⁵ Пушкин: Домик в Коломне, с. 219.

непознаваемого внутреннего мира человека, тайнам человеческой психики, которой позднее Пушкин занимался в своей прозе. Скрыто или явно декларируемый мотив безумия или возможность потери здравого ума и распада личности конечно не меняет жанр как таковой, но реструктурирует его части, смещает их к границам иных жанров: трагедии и прозы.

Точнее сказать, мотивы сумасшествия придают произведению иной жанровый масштаб. За романтической основой «Цыган» проступают черты психологической трагедии, за бурлеском «Домика в Коломне» - рассказ о загадках человеческой психики. Возникает своего рода жанровое удвоение, жанровая амбивалентность: смещение жанровых составляющих приводит к возникновению многослойности: за основной схемой проглядывают и появляются иные.

«Полтава» (1829) содержит в себе двойную полемику: с Байроновским пониманием фигуры Мазепы, что отражено в эпитафии, и с одическим прославлением исторической победы Петра Великого. Под давлением исторических событий, в результате битвы двух великих личностей разрушается ещё одно человеческое существо – Мария Кочубей. С жанровой точки зрения трагедия романтического героя Мазепы, как называет его Байрон, меняется в историческую поэму о значении победы Петра I, за которой, однако, просматривается также и личная трагедия «маленького человека» в сложных исторических обстоятельствах (повествовательная поэма меняется в драматическую).

Байроновская романтическая схема трансформируется сначала в историческую песнь, а затем в психологический портрет. В «Медном всаднике» (1833, публ. 1837) ода городу и его основателю постепенно меняется в трагедию, которая содержит черты гротеска и абсурда: известно, что поэма изначально опиралась на два эпизода – первый – гротесково-анекдотичный, произошедший с сенатором графом Толстым, и

второй – абсурдно-трагический, связанный с одним караульным, которого забыли отозвать со службы. Скепсис, который в духе ветхозаветной книги Екклесиаста наполняет размышления Пушкина о человеческом сознании и проникновения за его границы, постепенно сменяется пониманием абсурдности человеческого бытия:

Иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?⁶

Свидетельством душевных мучений и искушений является змея, знаком утраты разума, сумасшествия – беспричинный смех: дико смеётся Мария Кочубей, также как и сошедший с ума Евгений:

Он остановился.

Пошел назад и воротился.

Глядит...идет...еще глядит.

Вот место, где их дом стоит;

Вот ива, были здесь ворота,-

Снесло и, видно.

Где же дом?

И, полон сумрачной заботы,

Все ходит, ходит он кругом,

Толкует громко сам с собою –

И вдруг, ударя в лоб рукою,

Захотел.⁷

Уделом человека является мыслить, привносить в хаос мира порядок и мучиться от противоречивых столкновений разума и реальности. Герои Пушкина сходят с ума, поскольку переживают трагическое отчуждение

⁶ Пушкин: Медный всадник, с. 257.

⁷ Пушкин: Медный всадник, с. 259.

себя от мира: природа, города и люди под иным углом зрения (наводнение, битва за власть) уже перестают быть теми, кем представлялись ранее – рушится существовавшее до сего момента относительно крепкое согласие сознания и реальности.

Уже своим тематическим выбором драматические произведения Пушкина также указывают на доминирование конфликта порядка и хаоса, страха перед сумасшествием, безумием. В «Сцене из Фауста» (1826) выбран спор Фауста и Мефистофеля, в котором констатируется кризис разума и руководство в духе Екклесиаста. В «Скупом рыцаре» (1830), который был представлен как перевод фиктивного английского оригинала (возможно, и по личным, семейным причинам), показаны ужасы этого времени и призрачность человеческих характеров („Ужасный век, ужасны сердца“⁸). В «Моцарте и Сальери» (1830) доминирует проблема творчества и зла, возможность существования «злого гения».⁹

Невозможность довольствоваться одним лишь разумом, его руководством, лабильность рационального, тёмные стороны человеческой души, дьявольские («змеиные») искушения и преодоление границ сознания с выходом в мир безумия – всё это мы находим в «Каменном госте» (1830, публ. 1839), и, прежде всего, в «Пире во время чумы» (1830), пьесе, которая выросла из средней части 4-й сцены драмы английского романтика Джона Вилсона (1789-1854) «The City of the Plague». Это является весьма показательным, что Пушкин из всего произведения в качестве ключевого выбирает именно то место, где изображается момент потери разума. В трагической ситуации, когда всюду бушует страшная эпидемия, люди не боятся смотреть смерти в глаза, не плачут, но радуются: реальность так невыносима, что разум уже не может сохранить целостность человеческой

⁸ Пушкин: Скупой рыцарь, с. 362.

⁹ Пушкин: Моцарт и Сальери, с. 373.

личности, человек как бы освобождается тем, что переходит в иную реальность, где действуют иные законы и иная этика.

В большинстве произведений Пушкина речь идёт не столько о неожиданном приступе сумасшествия (как в случаях с Марией Кочубей и Евгением), но о постепенной медленной утрате разума, который под давлением реальности и «змея» в душе проигрывает это бой за создание человеческого порядка в чужеродной вселенной, природе и обществе. Человек как бы очутился в ситуации вражеской осады: он может приспособиться или может притвориться, что мир приспособился ему, но в критические моменты перед ним вновь разверзается пропасть непонимания и равнодушия; человек будто бы и не был приспособлен жить в этом мире – своем временном и случайном месте пребывания. Побег в сумасшествие оказывается признанием неспособности человека создать между собой и этим миром равновесие, которое бы подчинялось рациональным категориям. В «Русалке» (1832) девушка, соблазнённая князем, который её оставляет, бросается в воду и вместе со своим ребёнком превращается в подводное существо; её отец – мельник – утверждает, что он превратился в ворона; хотя предшественником Кафки с его «Превращением» часто называется Гоголь, здесь можно видеть, что подобная трансформация как изменение фольклорных мотивов происходит уже у Пушкина. Однако вновь проявляется связь с сознанием: сумасшествие – состояние хуже смерти, поскольку в нём человек приравнивается к существу более низкого порядка и оставляет тем самым свой человеческий удел, то для чего он рождён, своё право существовать, то есть мыслить и страдать:

И этому все я виною! Страшно

Ума лишиться. Легче умереть.

На мертвеца глядим мы с уважением,

Творим о нем молитвы. Смерть ровняет

С ним каждого. Но человек, лишенный
Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нем брата своего
Зверь узнает, он людям в посмеянье,
Над ним всяк волен, бог его не судит.¹⁰

В последних строфах мы видим напоминание, что безумец в своём состоянии не подпадает под общие правила, и, хотя оказаться вне правил тоже страшно, но именно так можно избежать мук, с этими правилами связанных.

Драматические произведения Пушкина, особенно так называемые «Маленькие трагедии», часто считаются исследованием свойств человеческих: жадности, зависти, любви; с нашей точки зрения, однако, они образуют гораздо более широкое семантическое единство. Они ставят вопрос о способности человека жить в этом мире и с помощью силы разума сохранять личностную целостность: каждая история – это испытание человеческого разума, при котором, однако, рацию не выдерживает, рациональные ценности распадаются, а человек оказывается совсем в иной плоскости, уходя от своей детерминированной экзистенции. В то же время, этими же средствами достигается и абсолютная свобода, к которой невозможно прийти, будучи связанным оковами разума. С точки зрения жанровой функции мотивов сумасшествия эти произведения оказываются **экзистенциальной драмой**, которая возникает как трансформация изначально классических примеров человеческих качеств. **Таким образом, мотивы разложения сознания и безумия действуют у Пушкина как катализатор реструкции изначально жанра, из которого постепенно возникает новое жанровое образование: поэма превращается в инвертированную поэму («Цыганы»), бурлескная**

¹⁰ Пушкин: Русалка, с. 373.

поэма смещается в сторону психологического рассказа («Домик в Коломне»), историческая ода приближается к трагедии («Полтава», «Медный всадник»), драматические сочинения становятся экзистенциальной трагедией («Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), сценическая сказка превращается в метафизическую трагедию трансформации человеческой души («Русалка»).

В то время как у Пушкина постоянно происходит борьба за сохранение душевного равновесия, а мотивы сумасшествия демонстрируют присутствие серьёзных надломов, приводящих к жанровому смещению на границе новых словесных структур, то пушкинский современник Антоний Погорельский (1787-1836), настоящее имя которого было Алексей Перовский (псевдоним был взят автором по названию его имения – украинские Погорельцы, где он жил с 1822 года), решает данную дилемму добровольным расколом человеческой личности на две части, которые спорят между собой и таким образом стремятся достигнуть взаимного равновесия.

Перовский-Погорельский был внебрачным сыном графа Алексея Разумовского. Детство провёл в роскоши, получил дворянское звание и фамилию Перовский (по названию своего имения Перово под Москвой). Он закончил Московский университет и работал на государственных службах в украинских Погорельцах, где занимался своим образованием и увлечениями. Здесь же создаётся значительная часть его литературного произведения, которым серьёзно интересовался сам Пушкин: здесь мы имеем в виду повесть «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), хотя Погорельский оставил после себя и другие известные прозаические

произведения, например, сказку для детей «Чёрная курица, или Подземные жители» (1829) и роман «Монастырка» (1831-1833).¹¹

Странный человек Антоний Погорельский, резко меняющий служебные посты каждый месяц, то ищущий исцеляющее одиночество, то с головой погружающийся в общественную жизнь, отталкивается от скептической точки зрения Екклизиаста, от скепсиса, который также был близок и А.С. Пушкину. Его появившийся двойник – это результат неутолённых человеческих желаний и жажды. Здесь Погорельский может быть сравнён с Э.Т.А. Гофманом и его персонажем Дюпелельгангером (в 1813-1815 годах Погорельский-Перовский в качестве адъютанта генерального губернатора побывал в Дрездене, где также познакомился с немецкой «романтиков»), для которого в России де-факто впервые создаётся русский эквивалент.¹² Двойник оказывается комментатором произведений своего оригинала: он оценивает его спиритуальную новеллу «Изидор и Анюта», сам рассказывает истории о появлении мёртвых, о губительных последствиях человеческого воображения, об оживших куклах и гомункулах, а во второй части рассказывает Антонию про 15 уровней ума и говорит о свойствах сознания – комментарий, который и сегодня поражает многих современных психологов. После Антоний читает свою знаменитую новеллу «Лафертовская маковница», после которой появляется рассказ о человеке, которого воспитала обезьяна. Двойник исчезает также неожиданно, как и появился. Он помогает своим спокойным рациональным анализом ответить на вопросы внутреннего «я» Антония, заполняет пустоты, реагирует на явления, которые находятся за пределами сознания, и помогает вернуть утраченное равновесие.

Шизоидность, шизофрения, раздвоение личности здесь не означает её распад, но лишь начало диалога: Двойник исчезает после того, как к

¹¹ См. Антоний Погорельский: Двойник или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. Москва 1960 (предисловие Н. Л. Степанова).

¹² Там же, с. 22.

Антонию вернулась гармония; модель раздвоенной мысли рождает **жанр беседы, свободного диалога**, который позднее мы встретим у Ф.М. Достоевского и, в несколько ином виде, - у И.С.Тургенева, но ещё ранее - в «Русских ночах» (1844) В.Ф. Одоевского, где данному принципу отвечает и разделение глав на «вечера» или «ночи». У Одоевского, однако, речь не идёт о шизоидности мысли, но лишь об общественно-политических дебатах с таинственным персонажем Фаустом.

Н.С. Лесков (1831-1895) в своём творчестве как бы избегал мотивов сумасшествия. Сохранилось замечание автора о том, что он почти сошёл с ума, создавая страшные сцены «Леди Макбет Мценского уезда». С этого времени автор скорее тяготел к анекдотам, сказам и более спокойным хроникальным цепочкам. Но несмотря на это в его творчестве мы найдём скрытое проявление двойного безумия (сумасшествие героя по отношению к окружающим и сумасшествие окружающих по отношению к герою), которое выходит из сервантовского «Дона Кихота Ламанчского» (1605-1615): подобного рода безумцем оказывается протопоп Туберозов в хронике «Соборяне» 1872). Странность и чудачество, о которых мы уже упомянули в начале, связаны у Лескова с так называемым двойным пониманием «шендиизма», возникшего из произведения Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (1760-1767). В «Соборянах» мы найдём о целый абзац, посвящённый Стерну и «шендиизму»: в поэтике автор признаёт его экстравагантность, с моральной точки зрения, однако, с ним не соглашается. Чудачества и безумия герои Лескова избегают, скрываясь в изоляции в «островничестве», будь то речь идёт об описании жизни небольшой диаспоры петербургских немцев на Васильевском острове «Островитяне» (1866) или о дворянских гнёздах. Лесков всегда стремился найти «островные группы», которые бы отличались от всего окружающего мира и имели свой особый образ жизни. Мир раскольников в «Запечатленном

ангеле» (1877), изолированное пространство «поповки» в Старгороде («Соборяне», 1872), оазис прошлого в «исторических хрониках» «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) и «Захудалом роде» (1874), проклятие на своём собственном жизненном пути («Очарованный странник», 1873), остров абсолютной этики («Инженеры бессребреники», 1887). Именно в последнем произведении безумие порождается депрессией, в которую впадает главный герой рассказа после того, как узнаёт, что его подчинённые военнослужащие берут взятки. Он замкнётся в себе, перестанет общаться с людьми и, в итоге, когда его повезут на корабле на лечение, бросится в волны Балтийского моря. В рассказе также появляется созданный с симпатией образ Николая I. Рассказ-жизненный путь (рассказ-становление), коим изначально являются «Инженеры бессребреники», благодаря мотиву закалённого ума и безумия преломляют жанр на рассказ-трагедию и притчу о неспособности человека жить в этом мире: то, что уже проступало в творчестве Пушкина, здесь в полной мере оказалось воплощено в жесте самоубийства, в гностическом «уходе из жизни» и «попадания в историю».¹³ Н.С. Лесков как человек, избегающий крайностей, однако, и здесь избирает «золотой» компромисс: изоляция, «островничество» и уход из жизни не мешают ему выискивать моменты прозрения, благословенной гармонии рассудка и страсти. Эти две категории автор старается соединить во всём своём творчестве, поскольку ему удалось понять их главный характер, также, как и Джейн Остин, рисующая трагедию двойственности души в романах «Разум и чувства» («Sense and Sensibility», 1795, позднее 1811) и «Гордость и предубеждение» («Pride and Prejudice», 1796-1797, переработ. 1813). Именно в её домашнем, семейном романе (domestic novel) Лесков встречается ещё с одним «семейным» романописцем Ч.Диккенсом.

¹³ P. Pokorný: Počátky gnose. Vznik gnostického mýtu o božstvu člověk. Praha 1969. Тот же: Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků. Praha 1986.

«Островная изоляция», которую создал Лесков, не вела к полному отказу от мира – мотивы безумия, однако, напротив, являлись импульсом к новому поиску равновесия разума и чувств, двух полюсов, которые оказывались причиной человеческих страданий, в чём и скрывалось человеческое несовершенство и признак божественного.

Все три примера мотивов безумия можно отнести к **первому типу деструкции рациональности и представление об упорядоченном мире, оказавшемся под неожиданным экзистенциальным ударом.** В то время, как у Пушкина это проявляется в экзистенциальном ключе в способности жить в этом мире, в скептицизме и распаде существовавших до сего момента структур, и с другой стороны, - через ужас от потери рассудка и жанровое смещение к иному поэтическому образованию, у Погорельского оно реализуется как шизофрения, ведущая к исцеляющему диалогу, рационализирующей беседе, а у Лескова мотив безумия, который трансформирует жанр рассказа-жизненного пути в трагедию, становится импульсом для поиска гармонии ума и страсти.

Потрясение человеческого мира или перемещение в иное жизненное пространство знаменует собой также перемещение или реструктуризацию жанровой основы: будь через то так, что на изначальный вариант наслаивается новый семантический смысл («Полтава», «Медный всадник» являются одновременно панегирической одой и экзистенциальной трагедией), или сотворением новой диалогической структуры («Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), или экзистенциальной прозой трагического жизненного пути («Инженеры-бессребреники»). Мотивы сумасшествия во всех трёх случаях служат жанровым катализатором, который формирует образования, выходящие за рамки литературы своей эпохи и содержащие «постмодернистскую» амбивалентность.

Смерть ума, Россия и космическая поэзия

А.С. Пушкин, в поэтическом (а также драматическом и прозаическом) творчестве которого тема сумасшествия проявляется наиболее выразительно, т.к. имеет особую направленность и выполняет жанрообразующие функции, в русской поэзии не был единственным таким автором. На примере некоторых иных русских поэтов, пушкинских предтеч, современников и последователей, также можно проследить наличие данной тематики и идей, которые тесно связаны с рефлексивным характером ключевого направления русской поэзии.

Уже само происхождение и судьба **Василия Андреевича Жуковского** (1783-1852), который наравне с К.Н. Батюшковым считался учителем и непосредственным предшественником Пушкина (а кроме того, и его личным другом), вызывают настроение задумчивости и печали. Поэт, родившийся в Тульской губернии, был внебрачным сыном помещика Афанасия Ивановича Бунина и пленной турчанки Сальхи. Имя он получил от своих приёмных родителей (от Андрея Григорьевича Жуковского, который был другом Бунина). Последующие этапы его жизни, включая жизнь в Московском университетском благородном пансионе или историю несчастной любви, только усилили в поэте мистические настроения (кроме того, от рождения он также унаследовал восточную апатию и квиетизм). Только в Москве Жуковский начинает достигать первых успехов, даже пишет стихи, хотя ранее его учителя говорили о нём как о неспособном студенте. Уход с государственной службы и пассивные отношения с самой

большой своей любовью Марией Протасовой (в одном из поздних писем он даже просит её вернуть его любовную корреспонденцию), абсолютная лояльность к власти (он был учителем наследника трона), пассивная помощь в переговорах после роковой пушкинской дуэли и, наконец, его брак и отъезд в Германию, где он и умирает, – всё это свидетельствует о его «наблюдательском» отношении к миру (несмотря на все те добрые поступки, которые поэт сделал для своего окружения). Философия Жуковского достаточно чётко намечается уже в его ранних стихах. Преромантические направления, особенно сентиментализм, а позднее и сам романизм весьма точно совпали с его личной предрасположенностью к меланхолии: „Новое романтическое направление поэтической деятельности Жуковского – если не самым возникновением своим, то во всяком случае своим быстрым усилением и развитием в значительной степени зависело от особых, чисто личных обстоятельств за это время жизни поэта. Многие, что для постороннего читателя в новых произведениях нашего поэта казалось ‚романтикой‘ – имело реальное, положительное значение.“¹⁴

В 14 лет (1797) Жуковский пишет оду, в которой символически выражается его «идею фикс», ключевые мысли: праздник тишины, гармонии и русского самодержавия. Уже первые две строфы этого текста оказываются весьма характерны: „Откуда тишина золотая/В блаженной северной стране?“ «Золотая тишина», которая, согласно юному поэту, правит в северной столице, опирается на такие понятия как «закон», «смирение» и «мудрость».¹⁵

¹⁴ А. С. Архангельский: В. А. Жуковский. Биографический очерк. In: Полное собрание сочинений В. А. Жуковского в 12 томах под редакцией с биографическим очерком и примечаниями проф. А. С. Архангельского. Издание А. Ф. Маркса, С.-Петербург 1902, I том, с. XX (далее ссылки на это издание ПССЖ). См. Также А. Петров: Русская идея в русской поэзии: Восток и запад, „свое“ и „чужое“ в былинах. Acta Slavica Iaponica, vol. 11, 1993, с. 167-176.

¹⁵ Ода. Благоденствие России, устроенное великим самодержавцем Павлом Первым, ПССЖ, I, с. 3-4.

Однако, каким образом эти, ещё юношеские, стихи связаны со «смертью ума», с безумием? В Жуковском проявляются два противоположных полюса существования: страх жизни и страх смерти, которые преодолеваются благодаря его устойчивой точке опоры – его горячему, даже несколько упрямому, панегирическому прославлению императоров и членов их семьи (после смерти Павла I поэт воспевал Александра I, Николая I и Марию Фёдоровну), которое не являлось, однако, стремлением достигнуть лёгкого успеха, но было выражением желания стабильности системы и порядка. Жизнь есть ловушка, которая неизбежно заканчивается смертью:

Жизнь, мой друг, бездна,
Слез и страданий...
Счастлив стократ
Тот, кто, постигнув
Мирного берега,
Вечным спит сном.¹⁶

Этой нестабильности противопоставлены две главные твердыни: на этой земле, в этой долине слёз есть стремление к добродетели, и есть соблюдение правил (включая самодержавие), а кроме того, есть здесь и успокоение в смерти, являющейся вратами в высший мир, который мы подготавливаем для себя в этой жизни, придерживаясь добродетели. О сумасшествии и потере рассудка Жуковский практически не говорит, однако, это скрытая угроза является альтернативной и намеренной подготовкой к посмертной жизни. Альтернативой безумия окажется счастье в смерти, литературные мотивы с непрерывным напоминанием о цели человеческого пути, утешение в слезах и внутренней печали. Россия

¹⁶ Майское утро. ПССЖ, I, с. 3.

отождествляется со спокойствием, со «золотой тишиной»; свет является для Жуковского анклавом высшего мира. Дорога к нему – это дорога через смерть или сон. В.А. Жуковский – элегический поэт, который через описание «долины слёз», разлуки, смерти и печали стремится к идиллии «золотой тишины», являющейся отражением космического блаженства (золотистый свет оказывается типичным для византийских и русских икон).

Важной частью творчества Жуковского являются переводы, свободные переложения и парафразы. Стихотворение «Сельское кладбище» (1801), к которому автор возвращается и позднее, является парафразом на текст одного из авторов знаменитой школы «кладбищенской поэзии» (Churchyard School of Poetry), а именно на стихотворение Томаса Грея «Элегия на сельском кладбище» (Thomas Gray: *Elegy Written in a Country Churchyard*, 1750, чешский перевод Йозефа Юнгманна - Josef Jungmann: «Elegie na hrobkách veských», 1807).

Спокойствия, которое помогает избежать потери рассудка, поэт достигает также через обращение к собственному внутреннему миру (эту стратегию продолжит и Ф.И.Тютчев), к одиночеству: „В душе моей цветет мой рай./Я бурный мир презираю.“¹⁷

То, что не произошло в этой долине слёз, случится после смерти:

Постой! не вечно жить! Увидимся опять;

Во гробе нам судьбой назначено свиданье! –

С каким веселием я буду умирать!¹⁸

Тему сумасшествия Жуковский поднимает в стихотворении «Из „Дон Кихота“» (1804), где странствиям и поискам автор противопоставляет побег в тихий, спокойный уголок, уединённый кров:

¹⁷ Стихи, сочиненные в день моего рождения. К моей литре и друзьям моим (1803), ПССЖ, I, с. 17.

¹⁸ ПССЖ, I, с. 18.

Найдя спокойный уголок,
Кому не страшен грозный рок!
Он солнце радостно встречает;
Не видит ночью страшных снов,
Забот и горя не впускает
Под свой уединенный кров!¹⁹

Для Жуковского потеря разума приближается к достижению состояния блаженства, также как и изоляция, уединение и сон; граница между безумием и мудростью не так уж велика:

Когда забавнейшим безумцем не был он,
Тогда б из мудрецов мудрейшим почитался!²⁰

Пространство стихов В.А. Жуковского достаточно однозначно: кладбище, оставленная деревня («Опустевшая деревня», 1805); басни, которые писал Жуковский, были предназначены для воспитания добродетели, преодолевающей мрачные перспективы; смерть расценивалась как дорога от элегии к идиллии. Благодаря этому становится понятна такая высокая частота обращения поэта к теме смерти («На смерть семнадцатилетней Эрминии», «Брутова смерть», «На смерть графа Каменского») и даже любовь к смерти.

Восхищение смертью появляется в очерке Жуковского о смерти А.С. Пушкина: „Когда все ушли, я сел перед ним, и долго, один смотрел ему в лицо. Никогда потом на лице я не видел ничего подобного тому, что было на нем в первую минуту смерти. Голова его несколько наклонилась; руки,

¹⁹ ПССЖ, с. ПССЖ, I, с. 18.

²⁰ ПССЖ, I, с. 21.

в которых было за несколько минут какое-то судорожное движение, были спокойно протянуты, как будто упавшие для отдыха после тяжелого труда [...] В эту минуту, можно сказать, я увидел лицо самой смерти, божественно-тайное; лицо смерти без покрывала.²¹

Уже своим выбором текстов для переводных парафразов Жуковский демонстрирует круг интересующих его идей: основное семантическое гнездо здесь составляют слова «уединение» (желанное исцеляющее уединение – с противопоставленным ему «одиночеством»), «смирение», «спокойствие», «разлука», «прощание». И опадающий лист есть символ конца²², а единственным прибежищем будет посмертная жизни на небесах и Бог.²³

Всё более сильное стремление к идеалу, преодоление жизненной трагедии проявляется и в его отношении к балладе Г.А. Бюргера (1747-1794) «Ленора» (1774). Сначала в «Людмиле» («Людмила. Баллада. Подражание Бюргеровой „Леноре“», 1808) Жуковский весьма точно подражает сюжету «Леноры», вплоть до трагической развязки (см. подобный мотив в стихотворении Я. Эрбена «Свадебные рубашки» - J.Erben «Svatební košile»), позднее в «Светлане» (1808-1812) автор представляет зло и нечистые потусторонние силы лишь страшным сном. **Сон, забвение, уход в самого себя, освобождающее уединение, спокойствие, гармония, смирение перед неотвратимой судьбой и смертью, любовь к смерти как к таинственному проходу в иной мир,** - всё это является для Жуковского теми механизмами, которые не дают поэту оказаться на краю пропасти или приблизиться к границам потери рассудка.

Увлечённость Жуковского мрачной тематикой проявится и позднее: например, в поэтическом переложении канонического библейского текста - книги Апокалипсиса («Из Апокалипсиса», 1851-1852). Призраки,

²¹ Последние минуты Пушкина (1837). ПССЖ, I, с. 61-62.

²² Листок. ПССЖ, II, с. 129-130.

²³ Утешение. ПССЖ, III, с. 77.

мрачные мысли и непостижимые уму катаклизмы не перестают занимать Жуковского, но тем проще он их преодолевает с помощью тем смирения и «семейного счастья» (особенно после брака с дочерью немецкого художника Елизаветой Рейтерн в 1841 году). Ещё одной опорой для Жуковского было его прочное положение в роли воспитателя царских детей (из чего следовало также и хорошее жизненное обеспечение), а также его твёрдые консервативные взгляды на Россию и её внутреннее устройство. В Германии Жуковский занимался переводами, фольклором и воспитанием собственных детей. Переводы Жуковского показывают, сколько уверенности и поддержки – несмотря на весь скепсис и депрессию – предоставляла русским писателям Россия, также как и осознание своего жизненного назначения: это объединяет Пушкина и Жуковского, Батюшкова и Баратынского. Автор, однако, осознаёт и обратную сторону российской имперской политики, но принимает это как данное, как продолжение великих традиций (например, отношение Пушкина и Жуковского к польскому восстанию в 1831 году или отношение Баратынского к русской аннексии Финляндии). Русская поэзия ещё более, чем проза или драма, обнаруживают великие, часто противоположные и непостижимые соединения различных точек зрения: от граничащих с безумством, донкихотством, от восхищения смертью и безысходного скепсиса вплоть до преклонения перед Российской империей. Однако нельзя сказать, что эта противоречивость поэта обусловлена его положением воспитателя царских детей, но скорее вызвана тем соединением несоединимого, которое способно воплотить в себе лишь выдающаяся одарённая личность.

Проза и публицистика В.А. Жуковского вне всяких сомнений выражает те же мысли, какие заключены и в его поэзии. В размышлении «Кто истинно добрый и счастливый человек» (1808) автор пишет: „Быть счастливым есть наслаждаться самим собою – где же сие счастье, как не в

семействе, и что его источник, как не спокойное, невинное, доброе сердце?²⁴ Соединение с внешним миром осуществляет работа во благо страны („быть деятельным для пользы отечества“²⁵). Две статьи 1850 года говорят о Жуковском как о человеке, который связывает преодоление своих трудностей и кризисов разума с прочным самодержавным устройством России, которому противопоставляется шаткий, сотрясаемый революциями Запад. Данный коперниковский переворот, эта переориентация поэта печали, любителя меланхолии и смерти всего лишь мнимая иллюзия: тоска из-за личных травм, из-за человеческой экзистенции вообще, из-за негативизма обычно в России лечится «пилюлей», коей является русский народ и сама великая Россия, властвующая над миром. В эссе «Русская и английская политика» (1850) Жуковский сравнивает Англию с корсаром, который отстаивает право сильнейшего и поднимает красный флаг коммунизма.²⁶ Россия для него является надёжной гарантией порядка в Европе и мире: благодаря своей открытой и прозрачной политике Россия может считаться государством будущего: „Скажу в заключение: сохрани нам Бог нашего могучего царя! Он представитель прямотушия в политике; на этом основании мы стоим твердо и устоим долго. Россия имеет перед собою несказанное будущее; если она пойдет, без спеха и без скачков, путем указанным ее историею, она дойдет к благоденствию самобытному, независимо от Европы, которая хочет оттолкнуть ее в Азию; она не будет ни Европа, ни Азия, она будет Россия, особенный мир, от всех отдельный, внутренно стройный, извне недоступный.“²⁷

Так, кладбищенский поэт, певец смерти и печальной долины слёз, за которыми стоят темы «потери рассудка» и «безумия», косвенным образом

²⁴ ПССЖ, IX, с. 31.

²⁵ ПССЖ, IX, с. 31.

²⁶ ПССЖ, XI, с. 41.

²⁷ ПССЖ, XI, с. 46.

оказывается на пороге роковой для России Крымской войны. Территориальная экспансия России, как объясняет поэт разбитых сердец в эссе «По поводу нападок немецкой прессы на Россию» (Письмо в редакцию газеты), оказывается необходимой для защиты самобытности страны, поскольку границы, которые переступила Россия, были нужны: „Русские же завоевания все были для самобытности, а не для всемирного владычества: те границы, в которые Россия мало по малу вступила, были ей необходимы, ибо сила нужна для самобытности...“²⁸

В поэтическом творчестве В.А.Жуковского тема «потери рассудка» латентно присутствует во внешней манифестации печали, связанной с темой смерти, кладбища и разлуки; элегии Жуковского (темы несчастной любви, разлуки, безысходности, закрытости, уединения поднимаются на уровень идиллии – ср. побег из долины слёз сквозь врата смерти к высшему миру, к свету – поэма «Светлана», к «златой тишине» - его стихи для детей).

В.А. Жуковский – поэт печали и сомнений, а потому ещё более производит впечатление автора, ищущего гармонии, покоя и устойчивого порядка, в которых он, порой напряжённо, преодолевает тeneвую проблему «потери рассудка».

Именно «потеря рассудка» как подспудная тема объединяет нескольких русских поэтов: в жизни Константина Николаевича Батюшкова (1787-1855) она сыграет по-настоящему трагическую роль, поскольку большую часть своей жизни этот гость Карловых Вар проживёт в состоянии тяжёлой душевной болезни. В 1815 году выходит его сочинения «Опыты в стихах», где мы найдём ключевой текст «К другу». Среди авторских аллегорий в стиле классицизма и рококо, среди текстов, переполненных греко-римской мифологией и историей, – это одно из

²⁸ ПССЖ, XI, с. 68.

наиболее любимых его творений, - своеобразное откровение поэта, сжигаемого тоской, вызванной непостижимостью хаоса этого мира:

Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает,-

Так ум мой посреди сомнений погибал.
Все жизни прелести затмились;
Мой гений в горести светильник погашал,
И Музы светлые сокрылись.

Я с страхом спросил глас совести моей...
И мрак исчез, прозрели вежды:
И Вера пролила спасительны елей
В лампаду чистую Надежды.

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
Ногой медленно ступаю
И с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю.²⁹

Подобно Жуковскому, К.Н. Батюшков - поэт элегический («Разлука», 1812-1813). Характерным здесь является стихотворение «Судьба Одиссея» (1814), где возникает мотив «неузнавания родины»; а точкой опоры в поэзии Батюшкова также становится «смерть ума», вызванная величием России («Неман 1 января 1813 года», 1813; «Переход через Рейн» 1814, 1816-1817).

²⁹ К. Н. Батюшков: Стихотворения. Москва 1987, с. 76-77.

Мыслящим поэтом А.С. Пушкин назвал **Евгения Абрамовича Баратынского (Боратынский, 1800-1844)**, чей жизненный путь и судьба напоминают судьбу Жуковского (после неудачи, постигнувшей его книгу «Сумерки» (1842), он замыкается в семейном кругу и уезжает за границу; поэт умирает в Неаполе и будет похоронен на кладбище в Александро-Невской лавры). Кризис сознания и «смерть ума» чаще встречается у рационального поэта: в то время как Жуковский и Батюшков находят своё убежище в вере и в мире ином, Баратынский не оставляет своих мрачных представлений, многие из которых сегодня кажутся пророческими. В стихотворении «К-ну» (1820) появляется мотив неизбежного страдания («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;/ Не испытав его, нельзя понять и счастья»³⁰); также появляются мотивы пустой светской славы и переменчивости всего сущего. Кроме того, здесь обнаруживается и стремление ко взгляду со стороны, дистанции, неучастию, что позднее мы найдём и в поэзии Ф.И. Тютчева. Мир – хаотичен, и его события не подчиняются законам разума, а потому гораздо лучше в них просто не включаться (гностицистская позиция - «быть наблюдателем»): „Я буду издали глядеть на бури света“.³¹

В стихотворении «Истина» (1823) поэт оказывается на самом краю сознания и напрягает все свои силы, чтобы добыть из «пустыни бытия» хотя бы зёрнышко счастья:

Младые сны от сердца отлетели,
Не узнаю я свет;
Надежд своих лишен я прежней цели,
А новой цели нет.

Безумен ты и все твои желанья -

³⁰ Е. А. Баратынский: Полное собрание стихотворений. Ленинград 1957, с. 57.

³¹ Там же, с. 69 (бáсей Родина).

Мне первый опыт рек;
И лучшие мечты моей созданья
Отвергнут я навек.

.....

Я бытия все прелести разрушу,
Но ум наставлю твой;
Я оболую суровым хладом душу,
Но дам душе покой.³²

В поэзии Е.А. Баратынского человек представляется как «безумец», который оказался жертвой судьбы (стихотворение «Дорога жизни», 1825). Центром творчества автора оказывается ряд поэтических размышлений («Последняя смерть» (1827), «Стансы» (1827), «Запустение» (1834), «Недоносок» (1835), «На посев леса» (1843?). «Последняя смерть» - представление о конце человечества, которое само себя уничтожит путём культивирования материальной технической цивилизации (разум здесь оказывается источником самодеструкции): „С безумием граничит разуменье“.³³

Также здесь можно встретить представление о человечестве как «недоношенном младенце» («Недоносок») – на этот образ позднее будет опираться Ф.М. Достоевский в «Легенде о Великом Инквизиторе»; встречаются и указания на предупредительную функцию поэзии:

Суровый смех ему ответом; персты
ОН на струнах своих остановил,
Сомкнул уста вещать полуотверсты,
Но гордой главы не преклонил...³⁴

³² Там же, с. 97-98.

³³ Там же, с. 129.

³⁴ Там же, с. 174.

Разум оказывается проклятием человека и причиной его рабства и конечных катаклизмов. С этой точки зрения Е.А. Баратынский становится пророком по отношению к своей собственной поэзии:

И как нашел я друга в поколеньи

Читателя найду в потомстве я.³⁵

Стихотворение «На посев леса» (1843?) демонстрирует в этом смысле смирение поэта на фоне весенней природы:

Летел душой я к новым племенам

Любил, ласкал их пустоцветный колос,

Я дни извел, стучась к людским сердцам,

Всех чувств благих я подавал им голос.

Ответа нет! Отвергнул струны я.³⁶

В нарративном стихотворении «Эда» (1824) в эпилоге возвращается тема противоположного полюса «смерти ума» - идея величия России. В то время, как Жуковский и Батюшков воспринимают его вполне позитивно, для Баратынского оказывается важнее скорее признание мужества побеждённых – эта оценка амбивалентна, объективна и напоминает более поздние «холодные стихи» Ф.И. Тютчева:

Ты покоришься, край гранитный,

России мощь изведал ты

И не столкнешь ее пяты,

Хоть дышишь к ней враждою скрытной!

Срок плена вечного настал,

Но слава падшему народу!

Бесстрашно он оборонял

Угрюмых скал своих свободу.³⁷

³⁵ Там же, с. 137, стихотворение 1828 г.

³⁶ Там же, с. 198.

³⁷ Эда, там же, с. 242.

В драматичном стихотворении «Цыганка» (1829-1831, 1842 – оригинальное название «Наложница») центральный персонаж сходит с ума, возвращаясь таким образом в своё прошлое:

Судьбы последнего удара
Цыганка вынести не могла
И разум в горе погребла.
В отце родимые напевы
Уносят ушу бедной девы
В былые, лучшие годы!³⁸

В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Е.А. Баратынский и другие поэты образуют своего рода поэтологическую цепочку, взаимно продолжая линию друг друга в своих посланиях и реминисценциях. В определённом ключе, вершиной этого ряда может считаться творчество **Фёдора Ивановича Тютчева** (1803-1873).

Тютчев буквально попадает на самую границу сознания в «космической» поэзии: от вселенского хаоса можно сбежать в свой собственный внутренний мир. Природа у Тютчева величественна, но в то же время безжалостна, она живёт по своим собственным непредсказуемым законам:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них.
(Последний катаклизм, 1831).

Все вселенские события напоминают о своей недолговечности («Фонтан», 1836). В отличие от Жуковского, Тютчев ещё глубже проходит через неверие и скепсис: хаос и опасения проступают в значительной части его произведений. Безумие для поэта представляется как бы конкретным

³⁸ Там же, s. 308.

существом, которое только и ждёт, чтобы наводнить собою землю («Безумие», 1834):

Там, где с землею обгорелой
Слился как дым небесный свод,-
Там в беззаботности веселой
Безумие жалкое живет

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!...³⁹

Скрываться от этих «подземных течений» в своём закрытом внутреннем мире (Стихотворение «*Silentium*», 1833) или просто не будить эти тёмные силы («О, бурь заснувших не буди - /Под ними хаос шевелистя!...») является авторской программой и в то же время выражением страха перед непостижимостью и таинственностью вселенной. «Хаос» становится ключевым словом в поэзии Тютчева. Ф.И. Тютчев – поэт страшных

³⁹ Ф. И. Тютчев: Лирика, I, Москва 1966, с. 34.

экзистенциальных пропастей – и этим он, главным образом, отличается от В.А. Жуковского. Весьма характерно в этом смысле стихотворение Тютчева «Памяти В. А. Жуковского» (1854):

Поистине как голубь. Чист и цел
Он духом был; хоть мудрости змеиной
Не презирал, понять ее умел,
Но веял в нем дух чисто голубиный.⁴⁰

«Змеиная мудрость», то есть заигрывание с тёмными силами, была близка Жуковскому, но он отказывается от этого. Приведённые выше тютчевские строки свидетельствуют не только о чутком, тонком понимании сути восприятия Жуковским окружающего мира, но и о поразительной духовной близости этих двух поэтов.

Всё, что было сказано в связи с поэзией Жуковского, Батюшкова и Баратынского, безусловно распространяется и на творчество Тютчева, для которого Россия и её ведущая роль оказываются опорной точкой в экзистенциальных поисках, а его поздние славянофильские тексты – ещё более надрывные, чем подобные произведения Жуковского, - направлены к построению славянской империи, возглавляемой Россией (стихи «Пророчество, 1850; «Русская география», перв. публ. 1886):

От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная...
Вот царство русское... и не прейдет вовек,
Как то провидел Дух и Даниил предрек.⁴¹

Тютчевские тоска и «смерть ума», дорисованные представлением о русской мировой державе, кажутся несколько неожиданной, но весьма логической конструкцией: напряжённость внутренней вселенной, описанная Тютчевым, например, в стихотворении «*Silentium*», вызывает

⁴⁰ Там же, с. 150.

⁴¹ Там же, с. 118.

особый повышенный накал энергии, который должен быть снят не столько интенсивным, сколько экстенсивным путём. С психологической точки зрения агрессия служит лишь временным решением внутреннего напряжения. Россия здесь уже выполняет функцию не столько опоры, сколько компенсатора для внутренних страхов, кризиса и «смерти разума».

С этой точки зрения творчество **Михаила Юрьевича Лермонтова** (1814-1841) обращается скорее к традиции понимания сумасшествия как побега от невыносимости этого мира, как воссоединение с космическим началом. Структура зрелых лермонтовских текстов (как например: «Нищий» (1830), «Волны и люди» (1830), «Умиравший гладиатор» (1836), «Пленный рыцарь» (1840), «Тучи» (1840), «Утес» (1841), «Листок» (1841)) носит притчевый характер (образ – его конкретизация). Такой характер текстов (подобно знаменитому пушкинскому «Отрывку» - «Опять на родине. Я посетил...», (1835)) рождает ощущение временности и невыносимости земного бытия (1832):

Безумец я! Вы правы, правы!

Смешно бессмертие на земли

[...]

Мои слова печальны; знаю;

Но смысла вам их не понять.⁴²

В лучших лермонтовских стихотворениях намечается идея побега из оков этого мира и от угрозы безумия: в отличие от Жуковского, который не преступает христианское понимание бессмертия, в стихах Лермонтова речь скорее идёт о пантеистическом растворении в природе, о слиянии с космосом: „Мой друг утонет в бездне бесконечной!...» - «Смерть» (1830); знаменитое стихотворение «Выхожу один я на дорогу» (1841).

⁴² М. Ю. Лермонтов: Избранные произведения, I, Москва 1967, с. 106.

Лермонтовское «космическое» понимание жизни вытекает из доминирующего настроения «демоничности», оторванности, положения между небом и землёй, проклятия. Выход из ситуации душевной болезни автор находит в уничтожении индивидуальности и растворении в высшем космическом начале.

Лермонтовское понимание безумия (здесь можно было бы также вспомнить сумасшествие Арбенина в «Маскараде» (1835), где речь идёт о традиционном понимании безумия как проявления невыносимости бытия и побега в иные миры), как уже было сказано, отличается от концепции «смерти ума» у Жуковского, Батюшкова, Баратынского и Тютчева (поэзия А.А. Фета, которая также могла бы быть здесь упомянута, скрывается от угрозы безумия в идее гармонии природы и человека; природа для поэта вовсе не является признаком катастрофы, но – мощным гармонизирующим началом⁴³). В то же время тема «смерти ума» обнаруживает в поэзии данных авторов движение от напряжения к расслаблению (внутреннему напряжению ума, расположенному на границе с безумием, противопоставляется надёжность и величие России, а также лермонтовское растворение в высшем начале, единстве с природой, вселенной). Напряжение стремится к экстенсивности, внутренние оковы падают благодаря внешней экспансии. Крайне индивидуалистическая поэтика парадоксально, но вполне предсказуемо превращается в общую человеческую и космическую аморфность.

⁴³ А. А. Фет: Сочинения, I – II, Москва 1982.

Романная одержимость камердинера Александра Пушкина

Стало обыкновенным утверждать, что А. С. Пушкин прежде всего поэт и драматург, пожалуй, и историк, журналист, эссеист, знаменитый автор повестей. Его романное творчество обычно ограничивается *Капитанской дочкой* (1836) и *Евгением Онегиным* (1830) с оговоркой, что в случае последнего произведения речь идет о романе в стихах, как его определил сам автор. Если, однако, будем рассматривать творчество Пушкина в целом, нас удивит, сколько раз здесь появляется слово *роман* и как сильно этот жанр воздействовал на его поэтику. Можно было бы с определенной долей преувеличения говорить о романной одержимости камердинера Александра Пушкина.

Пушкин создал, однако, не один прозаический роман: к указанному жанру следует присоединить и известный текст *Арап Петра Великого* (1829-1830, полностью 1834): тяготение к этой теме проявлялось еще с 1825 г. Это, одновременно, свидетельствует о том, что идея романа или романов сопровождала Пушкина и в то время, когда он сочинял стихотворения и поэмы. Мемуарный и хроникальный характер его творчества, *idée fixe*, относящаяся к роли дворянства в российской истории, поиски собственной родословной, малоразвитой сюжет, описательность и богатая образность связаны у Пушкина с аналогией строительства романа и государства, великой державы, (шекспировская

драма *Борис Годунов*, отношение к „последнему летописцу“ Н. М. Карамзину). В Пушкине переплетаются две творческие линии: одна демоническая (основание новой столицы, моделирование истории – см. *Медный всадник*, *Полтава* - и свободный ход вещей, поток природных действий (спор сумасшедшего Евгения и самодержавца в *Медном всаднике*).

Одержимость Пушкина романом обнаруживается также в попытках и намерениях написать роман, реализованный в многочисленных набросках и неоконченных фрагментах. В частности, в романе *Арап Петра Великого* они представлены, на самом деле, двумя типами фрагментов: одни описывают жизнь парижского королевского двора, другие строительство новой российской столицы с идеализированной личностью Петра I. Оба фрагмента содержат ключевые события: любовь Ибрагима ко французской дворянке и рождение их ребенка, с одной стороны, а также путешествие Ибрагима в Россию и подготовку к его женитьбе с другой.

В сейчас уже классическом издании Пушкина, восходящем к 70-м годам 20 века, именно 5-й том содержит неоконченные прозаические произведения, романы, романские фрагменты (*Романы и повести, Незавершенные произведения, отрывки и наброски*), далее следуют отдельные редакции, варианты и примечания.⁴⁴

Очевидно, что большинство „романов и повестей“ неокончено или, по крайней мере, вызывает впечатление незавершенности; таким образом, посредством шлифовки формы Пушкин демонстрирует свое тяготение к „текучести жизни“, хотя его романная проза событийна и, зачастую, остросюжетна. Однако и в такой тонко и точно моделируемой повести, как *Пиковая дама*, текучесть обнаруживается в заключении, описывающем

⁴⁴ Некоторым аспектам прозы и романного творчества А. Пушкина уделял пристальное внимание М. Г. Соколянский в книге *И несть ему конца. Статьи о Пушкине*. Одесса 1999; см. также рецензию: Łucja Kusiak-Skotnicka, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 43, z. 1-2, s. 222-226.

новые жизненные события – эту линию позже продолжали известные эпилоги Ф. М. Достоевского.

Цикл *Повестей Белкина* (1830, 1834) представляет собой настоящий круг, который можно сузить или расширить в рамках известной нарративной стратегии: „Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены ключницею на разные домашние потребности. Таким образом, прошлую зимою все окна флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил. Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом.“⁴⁵ Не следует, однако, игнорировать замечание об „успешности“ писания прозы, т. е. своеобразный, характерный пушкинский метатекст.

Хотя Пушкин был своего рода „машиной“ для производства разнообразных сюжетов (некоторые „подарил“, как известно, Н. В. Гоголю), он чаще, чем остросюжетностью, а пользуется хроникальным видением и везде присутствующей историчностью, даже историзмом (*Капитанская дочка*, *История села Горюхина*, *Дубровский*). Кроме прошлого, Пушкин, как романтик, сильно любит заглядывать в экзотические местности, любит поиграть с персонажами и сюжетом по образцу Вальтера Скотта (ср. *Айвенго* и *Капитанскую дочку*).

Характерны для одержимости Пушкина романом его последовательные поиски романного сюжета и его развертывание, из чего вытекает фрагментарность и отрывистость пушкинских произведений, трансцендирующих к роману. Наибольшей цельностью отличается в этом смысле *Арап Петра Великого*. Пушкин стал работать над ним работать в Михайловском в июле 1827 г. (по записям его друга А. Вульфа), причем начало замысла восходит еще к 1825 г.⁴⁶ В то время как начало (incipit) романного фрагмента, на самом деле, родовая генеалогия, обыкновенна в

⁴⁵ А. С. Пушкин: Собрание сочинений, т. 5. Романы. Повести. Москва 1975, с. 40-42. Далее цитируется по этому изданию: Пушкин, 5.

⁴⁶ Пушкин, 5, с. 546-548.

аристократических кругах, и история грешной любви, вторая линия повествует о строительстве новой российской столицы и всего российского государства, о государе и о его „воли к власти“. *Аран Петра Великого* будто бы показывает то, с чем Пушкин сознательно связывал жанр романа: с выражением государственности и государственного организма; роман – это не гегелевская мещанская (буржуазная) эпопея, а скорее свидетельство о незаменимой роли родового дворянства. Характерно в этом отношении описание жизни новой столицы: „Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий. Дома казались наскоро построены. Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами. Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына сада.“⁴⁷

Автор видит Россию как огромную мастерскую: „Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные – следственно, не знал скуки. Он день от дня более привязывался к государю, лучше постигал его высокую душу. Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная. Ибрагим видал Петра в сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные запросы законодательства, в адмиралтейской коллегии утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавриилом Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого. Россия представлялась Ибрагиму огромной мастерскою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят

⁴⁷ Пушкин, 5, с. 15.

своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка и старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни.⁴⁸

В более цельных фрагментах на первый план выступает историзм Пушкина. Недаром *Капитанская дочка* роман валтерскоттовского типа; исторический характер носят и другие тяготеющие к роману пушкинские прозы. Такова и *История села Горюхина* (1830; впервые вышла в свет только посмертно в 1837 г.). Первоначальное название (*Летопись села Горюхина*) и повествовательная стратегия связывают этот романский фрагмент с традицией хроники и хроникерства. С одной стороны, Пушкин пародирует хроникерские приемы, с другой, пользуется ими в качестве исходной точки для моделирования цельной романной структуры. Типично в этом отношении и биографическое начало (*incipit*), описывающее место действия: „Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине 1801 года апреля 1 числа и первоначальное образование получил от нашего дьячка. Сему-то почтенному мужу обязан я впоследствии развившейся во мне охотою к чтению и вообще к занятиям литературным. Успехи мои, хотя были медленны, но благонадежны, ибо на десятом году от роду я знал уже почти все то, что поныне осталось у меня в памяти, от природы слабой, и которую по причине столь же слабого здоровья не дозволяли мне излишне отягощать.“⁴⁹

Сатирическая хроникальность усиливается присутствием загадочного литератора, „некого в гороховой шинели“, явно пародийный образ конкурента и врага поэта Фаддея Булгарина: „...некто в гороховой шинели ко мне подошел и из-под моей книжки тихонько потянул листок ‚Гамбургской газеты‘. Я так был занят, что не поднял ни глаз. Незнакомый спросил себе бифштексу и сел передо мною; я все читал, не обращая на

⁴⁸ Пушкин, 5, с. 17.

⁴⁹ Пушкин, 5, с. 101.

него внимания; он между тем позавтракал, сердито побранил мальчика за неисправность, выпил полбутылки вина и вышел. Двое молодых людей тут же завтракали. - Знаешь ли, кто это был? – сказал один другому: -Это Б., сочинитель – Сочинитель! – воскликнул я невольно, – и оставя журнал недочитанным и чашку недопитую, побежал расплачиваться и, не дождавшись сдачи, выбежал на улицу. Смотря во все стороны, увидел я издали гороховую шинель и пустился за нею по Невскому проспекту – только что не бегом.⁵⁰

Как уже сказано, пушкинская проза в целом характеризуется сильной историзирующей тенденцией, доминантой которой является строительство Российской Империи, внутренне единого государства: автор следит за ключевыми моментами этой истории великой державы при Петре Первом (*Апан Петра Великого*) и в 1812 году. *Idée fixe* Пушкина – это угроза распада государства и последующей катастрофы вследствие неумения общественных элит держать власть и править, хорошо заботиться об организации и ходе государственного строя, что влечет за собой смуту, бунты, восстания; эту тему на основе просветительского *contrat social* показал молодой поэт еще в дидактических стихотворениях *Вольность* (1818) и *Деревня* (1819). Позже он занялся этой темой и в *Истории Пугачева* (1836), в *Дубровском* и в других прозах (познание деревенских корней России в *Евгении Онегине*: О, rus – О, Русь) и в объективистски описанной российской империальной экспансии в *Путешествии в Арзрум. История села Горюхина* из реалистического и сатирического описания постепенно становится аллегорией истории государства, которое гибнет: „В три года Горюхино совершенно обнищало. Горюхино приуныло, базар запустел, песни Архипа Лысого умолкли. Ребятишки пошли по миру. Половина мужиков была на пашне, а другая служила в батраках; и день храмового праздника сделался, по выражению

⁵⁰ Пушкин, 5, с. 104-105.

летописца, не днем радости и ликования, но годовщиною печали и поминания горестного.⁵¹

Однако существенны для нас и неоконченные тексты, указывающие на романый замысел; в то время как повествовательные структуры *Пиковой дамы* и *Повестей Белкина* релятивно замкнуты, прозаические фрагменты и наброски показывают почти сумасшедшее увлечение конструированием романа: слово „роман“ здесь не раз повторяется, реминисцентно или в качестве аллюзий. Таков, например, романый фрагмент *Рославлев*, текст, появившийся как своеобразная полемика с романом М. Загоскина (1789-1852) *Рославлев или Русские в 1812 году* (1831), как бы серийного продолжения когда-то на шумевшего исторического романа *Юрий Милославский или Русские в 1612 году* (1829). Пушкин полемизирует со вторым романом относительно оценки или, скорее, недооценки роли родового дворянства, к которому он сам отнесся. Сюжет мог бы стать началом крупного романного комплекса: речь идет, скорее, об описательном, дидактическом жанре „беседы“, критикующей отрицательное видение российского дворянства. Героиня фрагмента Полина представляет собой интеллектуальную девушку тех времен: „Полина чрезвычайно много читала и без всякого разбора. Ключ от библиотеки отца ее был у ней. Библиотека большею частию состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребильона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала. Она сказывала мне, что с трудом разбирала русскую печать, и, вероятно, ничего по-русски не читала, не исключая и стихов, поднесенных ей московскими стихотворцами. Здесь позволю себе маленькое отступление. Вот уже, слава богу, лет тридцать, как бранят нас, бедных, за то, что мы по-русски

⁵¹ Пушкин, 5, с. 116.

не читаем и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке (Н: Автору Юрия Милославского грех повторять пошлые обвинения. Мы все прочли его, и, кажется, одной из нас обязан он и переводом своего романа на французский язык). Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только ‚Историю‘ Карамзина; первые два или три романа появились два или три года назад, между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля наша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены все, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы. Вечные жалобы наших писателей на пренебрежение, в коем оставляем мы русские книги, похожи на жалобы русских торговков, негодующих на то, что мы шляпки наши покупаем у Сихлера и не довольствуемся произведениями костромских модисток.⁵²

Из этой пространной цитаты вытекает несколько фактов, прямым путем связанных с жанром романа. Роман – это представитель всей литературы, поэзия не так влиятельна. Существование отечественной литературы, следовательно, связано с числом высококачественных романов. Чувствительное отношение Пушкина к социологической значимости литературы предвосхитило некоторые сильные современные

⁵² Пушкин, 5, с. 118-119.

тенденции.⁵³ В настоящем фрагменте повторяются постоянные пушкинские идеи, встречающиеся и в других фрагментах и жанровых отрывках, в том числе в текстах *О ничтожестве русской литературы* и *О причинах, замедливших ход нашей словесности* – оба восходят к 20-м годам 19 века. Хотя еще Н. М. Карамзин в несколько деликатной французской статье, опубликованной в Гамбурге (*Spectateur du Nord*) сообщил миру о Слове о полку Игореве (деликатной, потому что в деле авторства в случае неподлинности текста он был одним из первых подозрительных), Пушкин ведет родословную русской литературы суверенно только с постпетровских времен (М. В. Ломоносов). Роман представляет для него цель, которая должна быть достигнута; это повторяется не раз позже и на протяжении 19 века (Н. С. Лесков). Роман в гомологии форм как бы соответствовал государству, создание романа в литературе как бы соответствовало образованию государства в обществе, роман представляет собой национальный и государственный организм: отсюда исходит и пушкинский историзм, его отношение к ключевым событиям русской истории, акцент на его репрезентативность и на его связь с ядром исторического движения нации (просвещенное правление, опирающееся на аристократию и на ее образованность, исключаящую бунты, лояльные мужики, хорошо управляемая деревня, литература на отечественном языке, отражающая государственное бытие).

Повествование начинается – после вводных биографических заметок – с приезда *Madame de Staël* в Москву. Семья Полины эвакуирована в другой город, в котором французский офицер-военнопленный приносит известие о пожаре Москвы: „О, мне можно гордиться именем россиянки! Вселенная изумится великой жертве! Теперь и падение наше мне не

⁵³ См. регулярно издаваемый журнал *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* (Amsterdam).

страшно, честь наша спасена; никогда Европа не осмелится уже бороться с народом, который рубит сам себе руки и жжет свою столицу.”⁵⁴

Рославлев – это только романый набросок, который с самого начала связан с индивидуальными судьбами людей (начало любовной интриги), но самое главное – это поиски смысла существования нации и государства и роли дворянства.

Казалось бы, что *Дубровский* – это преромантическая или романтическая история разбойника и его трагической любви, но это только поверхность ее сюжета. Роман создавался на протяжении 1832-1833 гг., был опубликован только в собрании сочинений Пушкина в 1841 г. – цензурные искажения были устранены гораздо позже; название романа придумали редакторы первого издания. Сюжет имеет прочную общественную и даже государственную основу: несправедливость, неумение держать власть приводит к трагедиям и бунтам; последнее предложение *Дубровского* свидетельствует об автобиографическом аспекте, именно о желании Пушкина покинуть пределы России: „Никто не знал, куда он девался. Сначала сомневались в истине сих показаний: приверженность разбойников к атаману была известна. Полагали, что они старались о его спасении. Но последствия их оправдали: грозные посещения, пожары и грабежи прекратились. Дороги стали свободны. По другим известиям узнали, что Дубровский скрылся за границу.”⁵⁵ Об этом пишет, хотя на наш взгляд несколько гиперболически, Юрий Дружников.⁵⁶ Мечте покинуть родину, переполненную несправедливостями, противостоит ностальгическое тяготение к России, где жить одновременно

⁵⁴ Пушкин, 5, с. 127.

⁵⁵ Пушкин, 5, с. 194.

⁵⁶ Юрий Дружников: Книги и судьба. Рекомендательный библиографический указатель. Ульяновская областная библиотека для детей и юношества. Библиографический отдел. Ульяновск 2002.

Юрий Дружников: Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование. Трилогия. „Голос-Пресс“, Москва 2003. См. нашу рецензию. Metoda Jurije Družnikova. Slavica Litteraria, X 7, 2004, с. 156-157.

горько и сладко: „Просторный парк окружал дом со всех сторон. Хозяин встретил гостей у крыльца и подал руку молодой красавице. Они вошли в великолепную залу, где стол был накрыт на три прибора. Князь подвел гостей к окну, и им открылся прелестный вид. Волга протекала перед окнами, по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекою тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность. Потом они занялись рассмотрением галереи картин, купленных князем в чужих краях.“⁵⁷ Идиллическая, хоть с ироническим оттенком, сценерия дворянского гнезда, Волга – символ России – нагруженные корабли, как эмблема благополучия наряду с иностранной картиной – вот пример счастливой страны будущего.

Предпосылки гармонического культурного развития России есть, а все остальное можно заимствовать из Европы (картина), но вредят недостатки системы: ее представителям автор противопоставляет стилизованный архетип гостей, съезжающихся на дачу или в дворянское гнездо. В *Дубровском* это описано следующим образом: „Накануне праздника гости начали съезжаться, иные останавливались в господском доме и во флигелях, другие у приказчика, третьи у священника, четвертые у зажиточных крестьян. Конюшни полны были дорожных лошадей, дворы и сараи загромождены разными экипажами. В девять часов утра заблаговестили к обедне, и все потянулось к новой каменной церкви, построенной Кирилом Петровичем и ежегодно украшаемой его приношениями. Собралось такое множество почетных богомольцев, что простые крестьяне не могли поместиться в церкви и стояли на паперти и в ограде. Обедня не начиналась, ждали Кирила Петровича. Он приехал в коляске шестернею и торжественно пошел на свое место, сопровождаемый Мариєю Кириловной. Взоры мужчин и женщин обратились на нее; первые

⁵⁷ Пушкин, 5, с. 179.

удивлялись ее красоте, вторые со вниманием осмотрели ее наряд. Началась обедня, домашние певчие пели на крылосе, Кирила Петрович сам подтягивал, молился, не смотря ни направо, ни налево, с и гордым смирением поклонился в землю, когда дьякон громогласно упомянул и о *зиждители храма сего*.⁵⁸ Старинной патриархальной Руси дворянских гнезд пртивопоставляется чиновничья, бюрократическая Россия: за текстом о романтическом бунте, за трагической любовной историей обнаруживается другой текст, интимный роман трансформируется в социальный, за эстетически значимым сюжетом проглядывает политическая конфессия.

В то время как *Пиковая дама* (1833, опубл. 1834) образует самостоятельную повествовательную структуру, *Кирджали* (1834), связанный с греческим восстанием 1821 года, фрагмент более крупного жанра (с 1828 г. Пушкин стал писать на эту тему поэму, но работу не закончил, встреча с М. И. Лексом, который ему о Кирджали когда-то говорил, стимулировала в 1834 г. работу над этой прозой).

Один сюжет занял Пушкина на всю жизнь: он использовал его, между прочим, в *Египетских ночах* (1835, опубл. посмертно 1837). Их замысел восходит к осени 1824 г., когда Пушкин написал стихи о Клеопатре, которая продавала любовь за смерть своих любовников. Кажется, что Пушкин использовал здесь – в эвфемистическом виде – свои переживания и болезненное увлечение вопросами риска, судьбы и фатализма. Может быть, что его заинтересовала кардинальная проблема жизни: колебание между храбростью, достоинством и трусостью или склонностью к компромиссам с сильными мира сего, покорной лояльностью и страхом.

Наряду с настоящим романом *Капитанская дочка*, своего рода подражанием модели вальтерскоттовского романа, Пушкин написал

⁵⁸ Пушкин, 5, с. 159.

оригинальную прозу *Путешествие в Арзрум* (1835). Речь идет о походе генерала Пашкевича на Кавказ и в Турцию в 1829 г. Произведение пронизано литературными цитатами и аллюзиями, в том числе из стихотворения Томаса Мора (Thomas Moore) *Lalla Rookh* с экзотическими грузинскими мотивами (a lovely Georgian maid). Описание похода будто бы объективно, без пафоса: сомнительно, где кончается объективность и начинается ирония...Эпизод с телом убитого Грибоедова кажется пушкинской выдумкой, но он имеет важную функцию в самом сюжете: связать военный поход с империльной политикой России, дипломатическим представителем которой явился известный драматург (Туркманчайский мир) и задуматься над судьбой человека: „Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостью и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностью, уехал в Грузию, где пробыл осемь лет в уединных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия *Горе от ума* произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил...Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна.“⁵⁹

Речь идет не только о жизни и смерти; важно, что произведение основано на катарсисе: описательные части предлагают альтернативу,

⁵⁹ Пушкин, 5, с. 368.

имеют другой, скрытый, метафорический смысл. Хотя иногда кажется, что Пушкин высмеивает военный поход, что он даже пацифист, сущность его последовательного писания другая – депатетизация, строгий реализм, война как ежедневная работа: „Прошло более двух часов. Дождь не переставал. Вода ручьями лилась с моей отяжелевшей бурки и с башлыка, налитанного дождем. Наконец холодная струя начала пробираться мне за галстук, и вскоре дождь промочил меня до последней нитки. Ночь была темная; казак ехал впереди, указывая дорогу. Мы стали подыматься на горы, между тем дождь перестал и тучи рассеялись. До Гумров оставалось верст десять. Ветер, дующий на свободе, был так силен, что в четверть часа высушил меня совершенно. Я не думал избежать горячки. Наконец я достигнул Гумров около полуночи. Казак привез меня прямо к посту. Мы остановились у палатки, куда спешил я войти. Тут нашел я двенадцать казаков, спящих один возле другого. Мне дали место; я повалился на бурку, не чувствуя сам себя от усталости. В этот день проехал я 75 верст. Заснул как забитый.“⁶⁰

Однако в концовке этой прозы серьезные военные события обращаются в шутку, в насмешливые и иронические замечания (возвратившись домой, автор находит у своего друга Пущина отрицательную рецензию на свои стихи; Пушкин читает ее вслух, чтобы ее высмеять, Пущин советует ему добавить больше мимики и вдруг оба рассмеялись – важно то, что отрицание в рецензии касается именно поэзии: не является ли смех в конце сцены свидетельством прощания с прошлым, т. е. с поэзией?) – признак романной амбивалентности.

Дубровский, фиктивный цикл Белкина и *Пиковая дама*, как и *Капитанская дочка* романы или близкие к роману структуры, у Пушкина закончены, но только относительно; этим подразумевается то, что концовка (explicit) вытекает не из движения разворачивающегося сюжета, а

⁶⁰ Пушкин, 5, с. 369-370.

из текучести жизни (эпилог, объяснение дальнейших судеб персонажей), находясь как бы вне сюжета.

С точки зрения конструирования романа еще более интересны настоящие неоконченные произведения-отрывки или же наброски, в которых о намерении написать роман свидетельствуют только два или три абзаца несвязного текста. Один из них Пушкин стал писать еще в 1819 г. – героиней этих нескольких предложений (под названием *Наденька*) является Наденька Форст, о которой поэт писал в своем послании Щербинину (*К Щербинину*, 1819). Группа молодых людей, скорее всего офицеров, играет карты (излюбленная деятельность самого автора). Потом молодые мужчины соберут деньги и в два часа ночи отправляются на поздний ужин; говорят друг другу, что познакомятся с одной милой девушкой.

Начало (*incipit*) славного романного фрагмента *Гости съезжались на дачу* из рода динамичных описаний (некоторые мотивы повторились и в фрагменте *На углу маленькой площади*): „Гости съезжались на дачу***. Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около их составилась кружок мужчин.“⁶¹ Разговор двух мужчин касается очаровательной и эротической женщины Зинаиды Вольской („она ветрена“); главное действующее лицо встречается с нею в театре. Ядром повествования является, однако, „идеологическая беседа“ россиянина и испанца на излюбленную пушкинскую тему - дворянство: „Вы ошибаетесь, - отвечал он, - древнее русское дворянство, вследствие причин, вами упомянутых, упало в неизвестность и составило род третьего состояния. Наша благородная чернь, к которой и я принадлежу, считает своими родоначальниками Рюрика и Мономаха. Я скажу, например, - продолжал

⁶¹ Пушкин, 5, с. 396.

русский с видом самодовольного небрежения, - корень дворянства моего теряется в отдаленной древности, имена предков моих на всех страницах истории нашей. Но если бы я подумал назвать себя аристократом, то, вероятно, насмешил бы многих. Но настоящая аристократия наша с трудом может назвать и своего деда. Древние роды их восходят до Петра и Елизаветы. Денщики, певчие, хохлы – вот их родоначальники. Говорю не в укор: достоинство – всегда достоинство, и государственная польза требует его возвышения. Смешно только видеть в ничтожных внуках пирожников, денщиков, певчих и дьячков спесь герцога Montorency, первого христианского барона, и Клермон-Тоннера. Мы так положительны, что стоим на коленях пред настоящим случаем, успехом и..., но очарование древностью, благодарность к прошедшему и уважение к нравственным достоинствам для нас не существует. Карамзин недавно рассказал нам нашу историю. Но едва ли вслушались. Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры. Заметьте, что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности.⁶² Причем последнее предложение о неуважении к предками стало крылатым выражением.

Отдельные прозаические фрагменты, тяготеющие к роману, у Пушкина переплетаются, пронизывая друг друга. Тема наполеоновского нашествия (*Рославлев*) встречается еще в отрывке *В начале 1812 года*. Полк повествователя остановился в одном уездном городке, молодые люди навестили старосту и увидели его семнадцатилетнюю дочь.

Роман в письмах возвращается к сентименталистскому вдохновению: это будто бы зеркальная переписка двух девушек и двух юношей, в которой, увы, опять повторяется извечная пушкинская *idée fixe*: русская аристократия (Пушкин использует *promiscue* форму „аристокрация“ и „аристократия“): „Аристокрация чиновная не заменит аристократии

⁶² Пушкин, 5, с. 402.

родовой. Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа. Но каковы семейственные воспоминания у детей коллежского асессора?⁶³ Именно в этом заключается причина известных споров А. Пушкина с Ф. Булгариным: Пушкин не сторонник демократии, а просвещенной аристократии, Булгарин явно защищает интересы мещанства, буржуазии; его роман похож на дидактический и плутовской жанр, произведения Пушкина связаны с салонами дворянства и основаны на ностальгии униженной родовой аристократии; для Булгарина дворянство угроза самодержавию, для Пушкина именно оно представляет собой настоящую Россию. В то время как „нравственно-сатирический“ роман Ф. Булгарина основан на описании судьбы круглого сироты, бродяги (*Иван Выжигин*), который находит убежище в безопасном семейном круге почти бидермейеровского типа, Пушкин исходит из интеллигентной, иронической игры с романскими схемами: движение, гости съезжались на дачу или в дворянское гнездо, в театр, на бал – все это места, где начинают разворачиваться пушкинские сюжеты; именно в иронии и игре состоит амбивалентное отношение Пушкина к роману как серьезному жанру; он в это верит, но одновременно постоянно в этом сомневается. Кроме того, война, движение, новые встречи, зачастую и неожиданные события, переписка, излюбленная Пушкиным со времен *Евгения Онегина* зеркальная композиция – это его наиболее известные приемы. Оба принципа – булгаринский и пушкинский – нашли в русской литературе своих последователей и свое конкретное воплощение; кажется, однако, что пушкинская линия немного богаче и значительнее (Л. Толстой, Ф. Достоевский); булгаринская представлена – вне сомнений – Н. В. Гоголем с его плутовской основой и образами помещиков в *Мертвых душах*, а также Н. С. Лесковым с его сказом и блуждающими героями-рассказчиками).

⁶³ Пушкин, 5, с. 413.

У Пушкина, сверх того, усиливается метатекстовой, реминисцентный, цитатный и аллюзивный характер романа; здесь сравнительно много метатекстовых намеков на роман и чтение романов. В фрагменте *Гости съезжались на дачу* это *Liaisons dangereuses*, в тексте *В начале 1812 года* семнадцатилетняя дочь старосты читает романы, в *Романе в письмах* это С. Ричардсон: Лиза пишет Саше, что она происходит из дворянского рода, и сам автор возвращается, таким образом, к проблеме русского дворянства. Русская зима, звон колокольчика, бубенцы, охотники с собаками и чтение романов: „Я читаю очень много. Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 1775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, - но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки – и вышел бы прекрасный, оригинальный роман.“⁶⁴ Не содержит ли этот очаровательный отрывок размышления самого Пушкина, его использование чужих романских моделей, игру с ними? Не это ли признак его палимпсестического мышления, которое, как утверждают некоторые, свойственно именно русским в 19 и 20 веках (Н. Лесков использует проложские легенды, как и А. Ремизов, культ романа-хроники, включая и В. Набокова и его русскую семейную хронику с темой инцеста *Ada or Ardor. A Family Chronicle*, 1969)?

Фрагмент *На углу маленькой площади* написан на грани 20-30-х годов 19 века и здесь опять встречается пушкинская *idée fixe*: тема

⁶⁴ Пушкин, 5, с. 409.

неверной жены. На углу маленькой площади стоит карета – место любовных встреч и игр. Вторая часть фрагмента содержит сомнения мужа, ревность и тягостные переживания. *Записки молодого человека* напоминают атмосферу деревенской хроники: „Какая скука! Иду гулять в поле. Развалившийся колодец. Около его – малая лужица. В ней резвятся желтенькие утята под надзором глупой утки, как балованные дети при мадаме. Я пошел по большой дороге – справа тощий озимь, слева кустарник и болото. Кругом плоское пространство. Навстречу одни полосатые версты. В небесах медленное солнце, кое-где облако. Какая скука! Иду назад, дошел до третьей версты и удостоверюсь, что до следующей станции оставалось еще двадцать две.“⁶⁵ Описание отразится в будущем у И. С. Тургенева (лужа с утками – рассказ *Бурмистр* из *Записок охотника*) как умение психологически насыщенной художественной детали; это и тоска бесконечных путей (*Мертвые души*), чеховская меланхолия, скука Салтыкова-Щедрина или „окуровский цикл“ М. Горького, будто бы стоящий вне исторического времени.

В отрывке *Моя судьба решена. Я женюсь*, который определяется как перевод с французского, встречается другой *locus communis* произведений Пушкина, а именно заграничная поездка (*My native land, adieu*) и несколько романых реминисценций (В. Скотт, Дж. Ф. Купер). Они тематически связаны с будущим сюжетом и с *idées fixes* Льва Толстого (дезиллюзия, „трагедия спальни“); дальнейший текст, обозначенный только как *Отрывок*, содержит пассажи о неуважении к поэтам и опять постоянную тему дворянства – текст представлен как предисловие к никогда не написанной повести.

Пушкин - эмбриональный романист любовных историй, разыгрывающихся в экзотической среде (*Роман на кавказских водах*, 1831: *Девушка едет на воды, чтобы найти мужа; Часто думал я: Неверная жена*

⁶⁵ Пушкин, 5, с. 424.

беремена с другим – см. тоже *Arap Петра Великого*). *Русский Пелам* – история молодого интеллектуала, *В 179* году возвращался я...* описывает прибытие повествователя в Лифляндию и содержит одну генеалогическую историю (может быть, намек на прусское происхождение Пушкина в одной родовой линии).

Увлечение историей и иностранной средой можно найти в отрывках *Мы проводили вечер на даче* (1835; в основном история *Египетских ночей*); *Повесть из римской жизни* следит за роком Петрония, *Мария Шонинг* восходит, пожалуй, к реальной нюрнбергской истории; своеобразное значение в истории русской литературы имел отрывок *Кристиан приезжает в губернию*, сюжетная основа гоголевского *Ревизора*, интересен и *Влюбленный черт* и французский отрывок *Les deux danseuses*. При исследовании ранних редакций упомянутых фрагментов, тяготеющих к роману, встречаются и разные вставные тексты (например, в *Путешествии в Арзрум* был обширный трактат о поклонниках дьявола – *Notice sur la secte des Yézidis*), в других находятся варианты начал (*incipit*) и т. д.

Стремление Пушкина к роману, хотя и малоуспешное, представляет собой факт большой значимости. Увлечению сюжетом, событием, динамическим описанием противопоставляется чувствительность к ходу истории, текучести жизни, к напряжению между локальностью и тотальностью и сосредоточенностью на *idées fixes*, устойчивые представления и поэтику палимпсестической иронической, амбивалентной игры; с одной стороны, Пушкин был романистом европейского, западного типа (острый, динамический сюжет, действие, *action*, любовь к пародии и травестии, эскапизм, экзотизм), с другой стороны, он любил стоять недвижим в текучей вечности, в необозримом российском пространстве и в потоке бесконечного времени (ностальгия, хроника, летопись, нравоописательность, дезиллюзия, тоска). Он, следовательно, романист

или квазироманист, который скорее инициировал, чем заканчивал – в этом его судьба очень русская. Именно проза и попытки создать роман свидетельствуют об односторонности утверждения о будто бы однозначно синтетическом характере его таланта; его поиски романной формы наглядно показывают экспериментальный характер его Музы, который стал исходным пунктом золотого века русской литературы в общем и романа в особенности.

Пушкин глазами чехов: три концепции

Иво Поспишил
(Брно, Чешская Республика)

В 1874 году благодаря инициативе Матице Моравске (Matice moravská, напечатала „Akciová moravská kněhtiskárna“) выходит в свет первый том издания *Славянские поэзии (Slovanské poezije)* с подзаголовком *Избранное народной и новой (искусственной) славянской поэзии в чешских переводах (Výbor z národního a umělého básnictva slovanského v českých překladech)*: он называется *Русская поэзия (Ruská poezije)* и ее составителем и автором комментариев и историко-литературных введений стал известный брненский самоучка и филолог **Франтишек Вымазал** (1841-1917), автор учебников иностранных языков, как, например, *Чешская грамматика для немецких средних школ и учреждений по образованию учителей (Böhmische Grammatik für deutsche Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, 1881)*, *Грамматические основы сербского или же хорватского языка (Gramatické základy jazyka srbského čili chorvátského, 1895)*, *По-еврейски легко и быстро (Hebrejsky snadno a rychle, 1897)*, *По-литовски легко и быстро (Litevsky snadno a rychle, 1902)*, *По-английски легко и быстро (Anglicky snadno a rychle, 1902)* и пособий по разговорной практике, например, *Чех, разговаривающий с французом (Čech s Francouzem rozmlouvající, 1902)* и *Чех, разговаривающий с русским (Čech s Rusem rozmlouvající, 1902)*.

В чешской антологии русской поэзии Ф. Вымазал использовал существующие переводы, дополнил том своими собственными переводами и портретами отдельных авторов. Свою книгу он посвятил

„самоотверженному защитнику наших прав (*т. е. прав чешской нации – замечание мое*), благородному господину Егберту, графу Белкредити.“

Существенным вкладом Ф. Вымазала было акцентирование силы славянской фольклорной традиции; он, главным образом, подчеркнул, как великорусская и малорусская (украинская) литературы растут из народной поэзии: „Zběžný pohled na básnictvo kmenův slovanských ukazuje nám jakousi rovnováhu mezi národní a umělou poezií; čím déle se totiž zachovala a čím bujněji rozvila poezije národní, tím později klesá si dráhu poezije umělá. Tak honosí se Polska téměř jen básnictvem umělým, kdežto slovanský jih a východ nevyčerpanou hojností epických a lyrických básní se ozývá.“ (Вымазал, с. I). Составитель, разумеется, полностью убежден в подлинности знаменитых чешских раннесредневековых рукописей (Кралоуведворского и Зеленогорского), свызывая их воедино с подобными памятниками восточных и южных славян. В первом томе он уделяет внимание былинам и *Слову о полку Игореве* – здесь он прибегает к чешским переводам Лангера, Гебауэра и своим собственным, которые явно преобладают. Он не забыл даже о *Повести о горе-злочасти*; наряду с эпическими произведениями он уделяет пристальное внимание и песенной любовной лирике, козацким а разбойничьим песням (переводы Ф. Л. Челаковского). Блестящим образом он обнаружил характер русской народной поэзии и ее главные темы, насыщенные трагизмом, грустью и осознанием ограниченных человеческих способностей в необозримом российском пространстве. В переводе К. Я. Эрбена приводится *Слово о полку Игореве*. Новое творчество начинается Ломоносовым, продолжается Державиным (ода *Бог*), Дмитриевым, Крыловым и др. Князь русского романтизма В. А. Жуковский представлен балладой *Светлана* – реминисценцией и трансформацией *Леноре* Г. А. Бюргера, которую он сам перевел и еще по-другому обработал. Он не пропустил и современников и предшественников Пушкина (К. Н. Батюшков), декабристов (К. Ф.

Рылеев). Выбор и то, что составитель подчеркивает, свидетельствуют, например, о том, что его излюбленным поэтом был уроженец Воронежа, деревенский поэт-самоучка А. В. Кольцов (в разных переводах он в антологии занимает 17 печатных страниц, т. е. больше, чем, например, Н. Некрасов); причина этому, вероятно, заключается в том, что Вымазал предпочитал устную народную словесность и ее подражания искусственной поэзии. Ф. Вымазал не мог не быть дитятею своего времени. Он выбирал, прежде всего, стихотворения на политические, национальные и славянские темы. И Ф. И. Тютчев характеризуется им как поэт славянской взаимности (стихотворения *Славянам* и *Вацлаву Ганке*), хотя – объективно говоря – он как поэт, в первую очередь, остается скорее поэтом природных катаклизмов, смерти и трагической любви.

Сам Пушкин занимает в антологии Ф. Вымазала почетное место, хотя комментарий к нему сравнительно короткий и неоригинальный. Кажется, однако, что Ф. Вымазал был полностью согласен с не очень положительной оценкой поэта, которую он основал на русских источниках. Пушкин был, пишет он, „в плену“, из которого Николай I велел его вернуть, чтобы стать его цензором. Пушкин не был, пишет Вымазал, поэтом первоклассным, но на Руси явился в качестве метеора. Только позже он достиг определенной степени оригинальности. В *Евгении Онегине* он находится под влиянием Байрона, и *Евгений Онегин* как и *Дон Жуан* являются бесформенным плодом, странной смесью лирики и эпоса, действия и философии, подлинности и осмеяния – это, пишет Вымазал, читатель воспринимает с трудом, Пушкин испытывает его терпение. Напротив, *История Пугачева* и *Капитанская дочка* считаются зрелыми плодами искусства Пушкина, в них более пахнет народным духом (Вымазал, с. 88). Кроме пейзажной и философской лирики Вымазал приводит *Сказку о золотой рыбке*, *Братьев-разбойников*, *Полтаву* и отрывки из *Евгения Онегина* (Письмо Татьяны, сон Татьяны). Не забыл и о

спорном стихотворении *Клеветникам России*, в котором, как известно, Пушкин критикует вмешивание европейских держав в польско-русский конфликт в связи с польским восстанием 1830-31 гг. Некритично приняты взгляды и акценты, отражающиеся и в выборе стихотворений, свидетельствующие о предпочтении Вымазалом Пушкина как исторического и политического поэта; философские черты очутились на заднем плане. Поэт является не как защитник своды и как скептический декабрист, а скорее как русский национальный, может быть, и государственный поэт, поддерживающий государственную политику: и это, однако, своеобразно отражает, многосторонность, многогранность пушкинских воззрений и их амбивалентность.

К сотой годовщине со дня рождения А. С. Пушкина моравский историк литературы, переводчик, католический монах Алоис Аугустин Врзал (1864-1930; псевдоним А. Г. Стин возник как криптограмм его монастырского имени Аугустин; более подробно см. в нашей книжке *Сердце литературы* – на чешском языке – и другие в ней приводимые ссылки) написал эссе, которое появилось в свет в 1899 г. (см. *Источники*). Образ Пушкина здесь слишком простой, односторонний, даже саркастический, но, хотя бы частично, правдивый. После того, как через призму В. Г. Белинского, революционно-демократической, либеральной и патриотической критики удалось все-таки увидеть немного более аутентичное лицо русской литературы, видно, что хотя бы часть воззрений Врзала была рационально обоснована. Врзал видит Пушкина как карьериста, желающего светской славы, который вмешивался в политику, участвовал (хотя бы посредством некоторых своих взглядов), в бунте против государя, последовательно, однако, отрезвел и дошел до нравственного очищения: „Puškin totiž zdědil po otci ješitnost, snahu blýskat se ve vznešeném světě, oddával se vášnivě velkosvětským zábavám, a když vznešený svět ho omrzela, vrhl se do polosvěta a vstoupil v orgickou společnost

Zelené lampy, společnost mravních mrzáků, záletníkův, pijanův a karbaníkův.“ (Врзал, с. 7). По Врзалу, Пушкин развивался от легкомыслия к скепсису и пессимизму, ему приходилось покинуть иллюзии молодости в сферах политики и любви, он приспосабливался; в отличие от Вымазала Врзал убежден в том, что Пушкин стал сильным не как поэт политики и публицистики, а как творец, „любящий народ“ („lidumilný“).

Книга переводчика Пушкина **Франтишека Таборского** (1858-1940) была издана по случаю 100 годовщины со дня трагической смерти поэта (см. *Источники*); она стилизована как научная биография и автор дополнил ее переводами отдельных стихотворений. Характерно то, что преобладают гордые стихи с политическим содержанием (*Вольность, К Чаадаеву, Анчар, Памятник*), другие, более контемплативные, как, например, *Вновь я посетил...* или *Молитва*, подчеркивающие скромность, трезвость, отсутствуют. Ф. Таборский понимает Пушкина как своеобразный синтез нового времени и религиозной традиции: „Byl jsem neobyčejně překvapen, když jsem r. 1910 vešel do katedrály sv. Izáka v Petrohradě a při vstupu nabídli mi pěkně tištěný dvojlist Velkopostní modlitby: na jedné straně starými typy a s dekorací starých tisků Modlitba svatého Efrema Sirina (jenž ji složil ve IV. století) a na druhé Modlitba Puškinova s faksimilovým jeho podpisem. Snad je to jediný případ, aby projev básníka stále moderního nabízeli v chrámě. A vším právem; neboť svou hlubokou opravdovostí, sílu podivnou...vlévá myslí slabé.“ (Таборский, с. 105).

Тем не менее Таборский – в связи с подзаголовком его книги – уже своим выбором биографического и творческого материала и, в конце концов, и эксплицитно подчеркивает значение Пушкина как поэта свободы на фоне русской революции: „Teprve doba popřevratová pomohla, aby veřejnost uviděla, jak velikým básníkem, jak velikým pěvcem svobody byl Puškin. Bez něho, jak ho známe teď – má práce je stručným jen pokusem o to –

neroporozumíme dnešku. Ba teprve dnes žije Puškin svým osvobozujícím duchem, že nevzpomínáme při stoletém výročí ne jeho smrt, nýbrž slavíme jeho veliké vzkříšení.“ (Таборский, с. 206). Понимать русскую революцию в широком смысле слова (не только большевистскую) как религиозный результат русской истории было тогда характерным – так воспринимали ее и сами русские - А. Блок, А. Белый и другие (Чехи и словаки отмечали пушкинский юбилей 1937 г. уже под давлением Советского Союза, с которым они как раз в 1935 г. заключили договор о взаимопомощи под угрозой немецкого нацизма: в президиуме официального торжества – председателем был сам президент Эдвард Бенеш - было советскими властями запрещено участие русских эмигрантов).

Три чешских взгляда на Пушкина не нейтральные: они явно подчеркивают актуализацию творчества поэта, его понимание сквозь призму рецепции своего времени. В Чехии всегда все зависит от того, что совершается вокруг и из этого вытекает, что все концепции выразительно идеологичны, хотя мера идеологизации разная (самым чувствительным образом воспринимает Пушкина Таборский, который понимает его, прежде всего, как поэта и только потом как поэта свободы; по Вымазалу, Пушкин был государственным воликорусским поэтом, по Врзалу, он был скорее христианином, который преодолел свою превоначальную великосветскую суету, по Таборскому, он был, в первую очередь, социальным и, может быть, и революционным поэтом. Эти подходы одновременно подтверждают странное чешское отношение к России в общем и к ее литературе в особенности.

И в чешской рецепции русской литературы обнаруживается и в других контекстах проявляющееся чешское опасение, страх, что чешская нация как таковая очутится вне главного потока (mainstream) истории, что она не будет способна достаточно быстро приспособиться к доминантным силам истории. Это даже экзистенциальное ощущение угрозы

национального, культурного и языкового бытия. Будто бы маленькая нация, находящаяся под постоянной угрозой небытия, выходила навстречу тяготению истории.

Пушкин в этой тройной проекции является до определенной степени таким, каким был общественный спрос и среда, которая его воспринимала: необходимость прочной царской власти как опоры славян, понимание литературы как манифестации религиозной жизни и художественного творчества как тяготения к индивидуальной и социальной свободе.

Эта типично чешская способность приспособления (своего рода бесхарактерность) имеет и другое измерение, будто бы наизнанку: поиски творческих источников в подспудных течениях ежедневной жизни, будней, как это встречается у Я. Гашека в Бравом солдате Швейке, у К. Чапека и в произведениях Б. Грабала: целью является коммуникация с миром тихими, не бросающимися в глаза средствами. Оппоненты, исходящие из славной статьи Губерта Гордона Шауэра Наши два вопроса, в которой он поставил под сомнение все чешское национальное возрождение, не желают, напротив, скрывать чешскую рецепцию мировой культуры в подспудные течения ежедневного быта, а, как раз напротив, в в мировой мейнстрим. Постоянная чешская осцилляция между Западом и Востоком (хотя решенная, в основном, еще в раннем средневековье, когда Чешское государство стало составной частью латинского, т. е. западного мира), которая продолжается и, наверное, будет продолжаться, очутилась на грани нового тысячелетия в оппозиции: „наши два вопроса“, недаром упоминавшиеся и Миланом Кундерой на IV съезде чехословацких писателей в 1967 г., очутились опять на переднем плане. Сам М. Кундера преодолевал с самого начала своей литературной деятельности эту чешскую традицию акцентированием ренессансной широты, категории героизма (*Člověk zahrada širá*, 1953 – Человек – широкий сад; *Poslední máj*, 1954 – Последний май – о Ю. Фучике), путем компроментации

идеологической идиллии (Monology, 1957 - Монологи), всеобщечеловеческой амбивалентностью и игровым характером любви и страсти (Směšné lásky, 1963 – Смешные любви, Druhý sešit směšných lásek, 1965, Смешные любви – вторая тетрадь, Třetí sešit směšných lásek, 1968 - Смешные любви – третья тетрадь) и, в конце концов, и своей позицией французского романиста, в публицистике - путем интеграции традиций авангарда (O sporech dědických, 1955 – О спорах о наследстве) и акцентированием чешской культурной и экзистенциальной трагедии (Český úděl, 1968 – Чешская доля, Radikalismus a exhibicionismus, 1969 - Радикализм и эхибиционизм и др.). Свою первую книгу о романе он посвятил В. Ванчуре, левому интеллектуалу, долгое время коммунисту, который против чешского мещанина 20 века поставил достоинство средневекового и ренессансного человека как праобраз „царства свободы“ К. Маркса (Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou, 1960 – Искусство романа. Путь Владислава Ванчур к большой эпической форме).

Пушкин в тройной чешской проекции показывает один аспект чешской рецепции; в то время как в этих трех взглядах подчеркивалось скорее то, как поэт связан с русским, национальным, религиозным и социальным, сегодня скорее ищется то, что связывает его с Европой и с европейской цивилизацией в общем, чтобы чехи как среднеевропейцы находили в нем следы своего собственного рока. В этих сдвигах обнаруживается не только сам Пушкин, а скорее изменения внутри национального организма и культурно-политических ориентаций.

Замечание

Настоящая статья является адаптированным русским вариантом чешской статьи *Alexandr Sergejevič Puškin v trojí projekci a česká „úzkost z dějin“*. *Litteraria Humanitas VII. A. S. Puškin v evropských kulturních souvislostech.*

Masarykova univerzita v Brně, Fakulta filozofická, Ústav slavistiky. Brno 2000, c. 283-288.

Источники

Pospíšil, Ivo: Alois Augustin Vrzal: A Catholic Vision of Slavonic Literatures. *Slovak Review* 1992, 2, 166-171.

Pospíšil, Ivo: Alois Augustin Vrzal: Koncepce a dokumenty. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 40, 1993, 53-62.

Pospíšil, Ivo: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 100. výročí narození A. S. Puškina. Brno 1999.

Pospíšil, Ivo: Srdce literatury: Alois Augustin Vrzal (1864-1930). Brno 1993.

Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno 1996.

Táborský, František.: Puškin – pěvec svobody. V Praze 1937.

Slovanská poezije. Výbor z národního a umělého básnictva slovanského v českých překladech. Sestavil a literárními úvody opatřil Frant. Vymazal. I. svazek Ruská poezije. V Brně 1874.

Vilinský, Valerij: Dílo P. Augustina Vrzala. *Archa*, roč. XVII, Olomouc 1929, 3, 229-238.

Vrzal, Alois: Alexandr Sergejevič Puškin. Jeho život a literární činnost. „Hlídka“ 1899.

Vrzal, Alois: Historie literatury ruské XIX. století dle Al. M. Skabičevského a jiných literárních historikův i kritikův upravil A. G. Stín. Šašek a Frgal, Velké Meziříčí 1891-1897, 952 pp.

Vrzal, Alois: Nábožensko-mravní otázky v krásném písemnictví ruském. „Hlídka“ 1912.

Vrzal, Alois: Přehledné dějiny nové literatury ruské. V Brně 1926.

Творчество Гоголя в двойной проекции (к современным тенденциям гоголеведения)

Гоголь, творчество которого проникало в мир зачастую на фоне рецепции Ф. М. Достоевского, обычно воспринимался как его менее известный учитель, как представитель незрелого этапа русского прозаического и романного искусства. Только начало модернизма и его поэтика, восходящая к принципам романтического видения мира, помогли найти более адекватный ключ к загадочности гоголевского конструирования мира. Именно с этой точки зрения Достоевский являлся более зрелым, усложненным, но, с другой стороны, – и при всей бахтинской полифоничности, диалогичности и открытости – дающим меньше альтернатив развития; Гоголь со своей таинственностью, туманностью, сексуальной завуалированностью, неопределенностью, подспудными связями с фольклором, выразительными генетическими контактами с малорусской (украинской) литературой, с Ф. В. Булгариным⁶⁶ и традицией западноевропейского, главным образом, английского романа 18 века, казался более архаичным представителем специфики русской литературы в целом и русского романа в особенности; „неготовый“ характер его творчества, связь с классицизмом и романтизмом и их креативными приемами считались типичной манифестацией его незрелости, незаконченности. Его считали скорее вдохновляющим звеном в развитии русской литературы, предшественником великих романистов 60-80-х

⁶⁶ G. H. Alkire: Gogol and Bulgarin's "Ivan Vyzhigin". Slavic Review 1969, 2.

годов 19 века, его творчество казалось преддверием великих свершений русского „золотого века“.

Только 20 век с поэтикой модернизма показал Гоголя с противоположной стороны – как писателя, который как-то обошел реалистический этап русской прозы или, скорее, лишь коснулся реалистической поэтики, становясь творцом постромантической и неоромантической литературы, предвосхитившей модернизм и, как оказалось позже, и постмодернизм. Примерно с середины 20 века начинается известный спор о том, как интерпретировать гоголевское творчество, спор, который можно обобщенно назвать спором исторического и сверхисторического понимания или видения. С одной стороны, Гоголь воспринимается как типично восточнославянский автор, опирающийся на традиции русской культурной специфики с ее неоконченной секуляризацией, пре-пост эффектом (термин наш), т. е. нарочитым пробиванием новых поэтологических путей в стороне от преобладающих тенденций. Проза Н. В. Гоголя, главным образом его роман-поэма, исходила из традиций, на которые необходимо посмотреть поближе.⁶⁷

Разные модели русского утилитаризма (Ф. Салтыков, И. Посошков, М. Ломоносов) и антиутилитаризма (А. Сумароков), о которых автор настоящей статьи впервые написал в книге *Лабиринт хроники* (*Labyrint kroniky*, 1986), сказались и в процессе развития русского романа, а именно на его «имитационном» этапе (Ф. Эмин, Н. Эмин) и в более оригинальном развитии на русской основе (Д. Чулков). Общепринятую антиномию Радищев–Карамзин можно продемонстрировать карамзинскими

⁶⁷ О разных аспектах восприятия русской литературы см. следующие наши книги: *Genealogie a proměny literatury*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, č. 319, Brno 1998; *Slavistika na křižovatce*. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003. *Pátání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe*. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovanských studií, Brno 2008. *Srovnávací studie* (Komparatistika, slavistika, rusistika a česko-slovenské souvislosti). UCM, Třnava 2008.

Письмами, которые считаются нами не только оригинальным произведением подлинного русского сентиментализма, но и особым художественным и идеологическим синтезом, в котором Карамзин – как все великие русские – преодолел структуру художественной литературы и проник в историю и политику задолго до того, когда он стал царским историографом или когда в его творчестве стали регулярно появляться исторические темы. Его творчество в целом и *Письма* в особенности, в том числе и французское приложение, т. е. известная статья *Несколько слов о русской литературе*, предназначенная для публикации в гамбургском журнале *Spectateur du Nord*, свидетельствует о его стремлении образовать новую Россию как великую державу, в том числе и в духовной сфере. Роман, следовательно, становясь орудием для достижения этой внехудожественной цели, выступает как своего рода культурный синтез, связывающий воедино и все черты господствующей тогда сентименталистской поэтики. Отношение к роману странно и у Карамзина: он является не целью, а средством, орудием другой цели, он используется утилитарно как самый влиятельный литературный жанр.

Конфликтное восприятие на Руси романного жанра очевидно на примере пушкинского *Евгения Онегина*. Роман в России 19 века, как и прежде, играл роль нежеланного ребенка, к нему относились с определенной смесью любви-ненависти. Эта русская *Naßliebe* к роману стала парадоксальной причиной его всемирной известности: под давлением психо-социологических факторов, связанных с вновь функционирующей категорией читателя, без романа нельзя было обойтись, но в России, в силу незаконченного процесса секуляризации (именно в этом, на наш взгляд, коренятся причины частого утверждения о будто бы религиозном характере русской литературы), роман воспринимался вроде нежеланного, секулярного жанра, разлагающего прежнюю художественную и нравственную систему – пушкинская

Татьяна, как известно, любила читать романы, но для предыдущих поколений эта страсть была запрещена как безнравственная. Русские писатели по-разному стремились достигнуть желаемой цели – т. е. романа; но, в то же самое время, что-то в их сознании сопротивлялось этому стремлению – они дошли до романа, так сказать, против своей внутренней сущности, но не против своего желания. Этот конфликт, однако, не мог не сказаться на структуре русских романов. Русский роман, как нежеланный ребенок, стал, следовательно, специфической жанровой формой, которая проникает в русскую литературу медленно, как чуждое явление, но которая, парадоксальным образом, стала эмблемой русской литературы как мирового явления.

Евгений Онегин является внутренне дифференцированным текстом, воспринимаемым в виде распределенного целого, признаком которого являются зеркальные образы (город – деревня, Ленский – Онегин, Ольга – Татьяна, жизнь в столицах – путешествия). Структура *Евгения Онегина* основана не только на наслаивании тематических пластов, но и на форме «матрешки»: действие движется от мира как фона романа к внутренним проблемам художественного творчества: текст становится метатекстом, текстом в тексте или текстом о тексте.

Эпическое действие дополняется лирическими отступлениями (дигрессиями), которые умножают тематическую пестроту, начиная с описаний интимных переживаний и вплоть до философских размышлений. «Роман в стихах» - своего рода «work in progress» - сам автор в его рамках созревает и развивается. Смерть наивного поэта Ленского – это смерть наивного поэта Пушкина: после этого рождается иронический романист, идущий «в даль свободного романа». В *Евгении Онегине* наблюдается тонкая чувствительность Пушкина в смысле обнаружения переходов тени и света в структуре человеческой личности – понятие «психологический романтизм», которое когда-то использовали в связи с некоторыми

поэмами Пушкина (*Цыганы*, 1824), может функционировать как общая характеристика творчества Пушкина. Хотя Пушкин, уходя от ортодоксального романтизма, лиризма и поэматичности, заполняет пространство артефакта конкретными „материальными“ данными империльной России, большое внимание он все же уделяет непонятному, таинственному, трансцендентальному: роковой предопределенности человеческой жизни, трагическому пути человека к счастью, суесть суесть повседневного бытия и неизбежной смерти. Следуя за другими романтиками, он культивировал тему одиночества человека среди людей, противоречие мыслящего человека и немыслящей толпы. С этой точки зрения пушкинский «роман в стихах» является романом дезиллюзии, однако это разочарование касается мира, людей, но не творчества, не креативной способности и мышления. Многослойность, гетерогеничность и полигенеричность (многожанровость) являются доминантными признаками пушкинского текста.

Особое место в романе занимают вставные, автономные части: два зеркально сконструированных письма, посредством которых в ткань произведения проникает эпистолярная культура сентиментализма, сон, романтически предвосхитивший развитие действия, описание путешествий и упомянутые дигрессии по образцу Л. Стерна. В рамках этой концепции центральное место занимает известное, почти современное противопоставление: усиливающееся тяготение к укреплению прав человека и, одновременно, усиливающееся влияние авторитарных и тоталитарных подходов.

Одержимость Пушкина романом обнаруживается в попытках и намерениях написать роман, реализованный в многочисленных набросках и неоконченных фрагментах. В частности, в романе *Арап Петра Великого* они представлены, на самом деле, двумя типами фрагментов: одни описывают жизнь парижского королевского двора, другие – строительство

новой российской столицы с идеализированной личностью Петра I. Оба фрагмента содержат ключевые события: любовь Ибрагима к французской дворянке и рождение их ребенка, с одной стороны, а также путешествие Ибрагима в Россию и подготовку к его женитьбе на другой.

Очевидно, что большинство „романов и повестей“ не окончено или, по крайней мере, вызывает впечатление незавершенности; таким образом, посредством шлифовки формы Пушкин демонстрирует свое тяготение к „текучести жизни“, хотя его романная проза событийна и, зачастую, остросюжетна. Однако и в такой тонко и точно моделируемой повести, как *Пиковая дама*, текучесть обнаруживается в заключении, описывающем новые жизненные события – эту линию позже продолжали известные эпилоги Ф. М. Достоевского.

Историю «испорченного», деформированного, нежелаемого романа можно легко продолжить: Лермонтов в *Герое нашего времени* преодолевает структуру французского и английского конфессионального (исповедального) романа путем усложненной повествовательной (нарративной) структуры; зачастую намеренно игнорируемый Фаддей Булгарин образует специфическую форму нравственно-сатирического романа, предвосхитившего прозу Гоголя; путем синтеза физиологических очерков достигается специфическая структура русского романа „золотого века“; *Мертвые души* связывают воедино классицизм, Просвещение, романтизм и реализм («реальную поэзию» Белинского) и, одновременно, эпос, лирику, плутовской авантюрный сюжет, сатиру, гротеск и абсурд. Эта «нерегулярность» русского романа обнаруживается и в трех доминантных романских моделях русского „золотого века“: Л. Н. Толстого („Война и мир“ как современный эпос, тотальное произведение, roman fleuve 19 века – „Анна Каренина“ уже распадается на две параллельные хроники двух пространств), Ф. М. Достоевского (переход от интенсивных повестей 40-х годов к экстенсивности хроникальных построений 50-60-х

годов – „Село Степанчиково и его обитатели“, „Записки из Мертвого дома“ - и оттуда к новой интенсивности в „Записках из подполья“ и в крупных романах 60-80-х гг., тяготеющих к особой модели „космического романа“) и Н. С. Лескова (метод микроскопа и художественной детали, жанровая индивидуализация и повествовательная концентрация посредством сказа, который представляет собой особое видение мира и самого рассказчика, преодоление драматической романной структуры в сторону линейной, остраниженной повествовательной структуры, связывающей принципы хроники и сказа).

Модель литературных направлений, настойчиво внушаемая европейским литературоведением, изменяется на русской почве путем бесчисленных повторений и возвращений в смысле уже упомянутого пре-пост эффекта (парадокса): романтизм возвращается в форме славянофильства, сентиментализм – как орудие внутренней полемики с литературным социологизмом 40-х годов, классицизм возобновляется у А. С. Пушкина и заново – у И. А. Гончарова в поэтике тишины, спокойствия, равновесия почти в смысле „органической критики“ Аполлона Григорьева, предромантические структуры („готический роман“, авантурные сюжеты) проникают в крупные романы „золотого века“ (суггестивные, „массовые“ сюжеты Достоевского, зачастую в форме детектива, или криминального романа, или романа с тайной, толстовское „Воскресение“).

Таинственность и загадочность гоголевского творчества подчеркивалась не раз, и это качество акцентируется самим автором в корреспонденции и в разного рода высказываниях, что сближает его с идеями Достоевского, в том числе о неразгаданности внутренней жизни человека. Анализ даже ранних произведений Гоголя показывает, что известный конфликт между историческим и внеисторическим или, скорее, сверхисторическим взглядом не исходит из целостного понимания Гоголя с самого начала. Еще в своих ранних произведениях Гоголь стоит не

только на почве модного фольклоризма, но, главным образом, на позициях философского романтизма немецкого типа (*die deutsche Romantik*), о котором пишет бременский философ Б. Горына как о своеобразном мосте от классицизма.⁶⁸ И его мотивы сумасшествия, безумия связаны скорее с его европейской инспирацией, чем с фольклорными восточнославянскими корнями.

Для Гоголя характерна архетипичность фольклорных мотивов, в ткани которых лишь изредка встречаются рационалистские объяснения; их главным признаком является неуверенность и амбивалентность, столь притягивающая внимание постмодернистов. С этой точки зрения рассматривает Гоголя и его творческие приемы В. Набоков в своем труде, который лег в основу модернистского и подспудно постмодернистского толкования. На мой взгляд, спор между строгой историчностью и сверхисторичностью понимания Гоголя искусственный, так как с самого начала Гоголь впитывает в себя всевозможные стимулы – от украинских (малорусских) до западноевропейских. Несмотря на разного рода идеологические натяжки, почти с сорокалетней дистанции можно снова оценить монографию А. А. Елистратовой о Гоголе и западноевропейском романе.⁶⁹ Творчество Гоголя с самого раннего периода стояло на перекрестке России и Европы, и в этом отношении Гоголь представляет собой типичное русское явление, находящееся в русле упомянутого препост парадокса, или же эффекта. Книги и статьи Ю. В. Манна, которые были устремлены от изучения поэтики к глубинному, комплексному и историческому пониманию Гоголя, являются тому наглядным примером.

Сейчас исследованию Гоголя угрожает совсем другая опасность, чем бывшая советская изолированность и антизападное направление: Гоголь

⁶⁸ B. Horyna: *Dějiny rané romantiky*. Fichte, Schlegel, Novalis. Vyšehrad, Praha 2005, см. нашу рец.: *Slavica Litteraria*, X 9, 2006, s. 294-296.

⁶⁹ См. рец.: I. Pospíšil: А. А. Елистратова: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. *Sborník prací prací filozofické fakulty brněnské university*, D 21, 1974, s. 222-225.

излагается с разных сторон, многоаспектно, но как-то слишком модернизируется, становясь скорее верификационным материалом разных теорий, чем настоящей целью исследования. Бывший дуализм его видения трансформируется во внеисторический дискурс; Гоголь оторван от русской или, точнее, восточнославянской культурной и религиозной традиции.

Встречаются, однако, и попытки своеобразного синтеза обеих точек зрения, например, в юбилейном американском сборнике 1999 года (*Exploring Absence*) со статьями разных специалистов (Sven Spieker, Renate Lachmann, Jurij Potkan, Mikhail N. Christopher Putny, Susi Frank, Michail Vajskopf, Boris Gasparov, Michael Holquist Boris Groys, Sergej Gončarov, Natascha Drubek-Meyer and Mikhail Yampolsky).⁷⁰ Именно в этом случае необходимо выразить неудовлетворенность тем, что о Гоголе здесь пишется будто бы в первый раз, многие фундаментальные работы словно не учитываются, игнорируются, многие идеи, следовательно, вновь повторяются. Это полностью в духе постмодернизма, т. е. прошлое понимается только как часть новых текстов, оно само по себе как ценность

⁷⁰ См. нашу рецензию Gogol jako experimentátor (*Gøgøl: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature*. Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999). Alternativa Plus 1-2/2003, s. 98-100: „Gogol elitní a výlučný hledí na čtenáře ze stránek mezinárodního sborníku, kam přispěli známí slavisté, jejichž studie byly anglicky napsány nebo do angličtiny (povětšinou americké) přeloženy. Ona elitnost se však netýká ani tak idejí a koncepcí jako jejich vyhraněnosti a jednosměrnosti: přeškrtnuté „o“ (ø) v Gogolově jménu v titulu není proslulé dánské „ø“, tedy speciální grafém, ale signál oné v podtitulu proklamované negativity, ambivalence, „0“ (zéro), jak je uváděna v některých studiích – sám Gogol zdůrazňoval tuto „nulovost“ ve svém jménu. Gogol byl a je chápán dvojím způsobem: buď jako typický Rus reflektující ruství v širokém slova smyslu (byť je rodem Ukrajinec), nebo jako předchůdce moderny, milovník groteskna a absurda, jako ruský hoffmannista, který šel ve stopách svého učitele až do krajnosti, a stal se tak předchůdcem moderny a v něčem i postmoderny [...] Editor (z katedry germánských, slovanských a semitských studií v kalifornské Santa Barbaře) Sven Spieker nazývá svůj článek, v němž sumarizuje všechny příspěvky, *The Presence of Absence in Gogol*. Tato stať se seriózně opírá o vybrané pasáže z Gogola, o jeho snahu zmizet, stát se nulou, absentovat, vytvářet onu zmíněnou negativitu, formovat oscilaci mezi vším a ničím, hypertrofovat a hypotrofovat: v jistém smyslu jedinou výraznou odbornou autoritou v gogologiii je pro autory sborníku – jak se zdá - Dmytro Čyževskij. Klíčovým místem, které se ve sborníku několikrát vrací, je pasáž z prvního dílu *Mrtvých duší*, kde se materializuje Rusko, avšak negativně: píše se, co Rusko není, a srovnává se v podstatě s italskou scénérií, kde Gogol *Mrtvé duše* psal. Nemusí to však být tajuplné, ale podle mého soudu jsou tyto groteskní fragmenty folklórní antiteze, kde je přítomna jen teze a antiteze, neboť syntéza je kontextuální – Rusko. Řekl bych, že je to problém, který prochází jako červená nit celým Gogolovým dílem a je snad i pravou příčinou zmíněné dichotomie jeho vnímání: folklór k nerozeznání zapojený do tzv. moderních postupů, groteskních a absurdních. Je to proto, že sám folklór má tento ráz, a tak se reflektuje i v E. T. A. Hoffmannovi (mimočodem - jeho jméno není v knize zmíněno podle rejstříku ani jednou!) (s. 98-99).

не существует, прекращается осмысленная преемственность, все образует одно хаотичное, неиерархизованное целое.

Кроме попыток синтетизировать взгляд на Гоголя с позиций модернизма или постмодернизма есть и новые компаративистские и документальные исследования, бросающие на Гоголя новый, не только фактографический, но и методологический свет. Это, прежде всего, новая книжка Марка Соколянского, известного историка русской литературы, компаративиста и генолога (жанролога).⁷¹ Межславянской компаративистикой характеризуется и концепция Института славяноведения Российской Академии Наук.⁷² С другой стороны, известному юбилею посвящен и донецкий *Литературоведческий сборник*, с экспериментальной установкой, игриво пересматривающий повесть *Шинель* в связи с ее литературоведческим трактованием.⁷³ Гоголь является не только объектом научного исследования, но и, главным образом, инспирирующим стимулом развития методологии самого литературоведения. Тенденция к интертекстуальности и метатекстуальности является явным, хотя и не новым, направлением, входящим в вышеупомянутый спор, в двойную проекцию Гоголя в начале 21 века.

Современное гоголеведение представляет собой плюралистическую панораму, в которой целостность его творчества зачастую, увы, распадается на отдельные, как бы взаимно не связанные, сферы и точки зрения. Дуализм его видения, зародившийся в середине 20 века, был началом этой атомизации, хотя само творчество, как подтверждается и в упомянутых новых трактованиях, с самого начала выступает как единое

⁷¹ Марк Георгиевич Соколянский: Гоголь: грани творчества. Статьи. Очерки. „Астропринт“, Одесса 2009. См. Нашу рецензию *Náraditá knížka o Gogolovi*, Новая русистика, в печати.

⁷² Н. В. Гоголь и славянские литературы. Тезисы международной конференции 10-11 ноября 2009. Отв. ред. Л. Н. Будагова. Москва 2009.

⁷³ Так как же сделана Шинель Н. В. Гоголя? Литературоведческий сборник, вып. 37-38, Донецкий национальный университет, Донецк 2009.

целое, т. е. как сложный, но гомогенный, целеустремленный комплекс, с точки зрения не только идеологии⁷⁴, но и литературной морфологии и целостного восприятия мира и человека и их трансценденций.

Избранная используемая литература

Белый, А.: Мастерство Гоголя. Москва 1934.

Driessen, F.C.: Gogol as a Short Story Writer. Mouton, Paris - The Hague - London 1965.

Елистратова, А. А.: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Москва 1972.

Erlich, V.: Gogol'. New Haven and London, Yale University Press 1969.

Fanger, D.: Gogol and His Reader. Stanford 1978.

Gøgøl: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature. Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999.

Гуковский, Г. А.: Реализм Гоголя. Москва 1959.

Günther, H.: Das Groteske bei N.V. Gogol. Formen und Funktionen. München 1968.

Литературные произведения в движении эпох. Москва 1979.

Mc Lean, Hugh: Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, s.225-243.

Nabokov, V.: Nikolai Gogol. Norfolk 1944.

⁷⁴ См. И. Золотуский: Гоголь. Москва 1979. См. нашу рец. Mučivý labyrint umělcovy duše, Světová literatura 1981, 1, 232-233.

Peace, R.: Gogol's Old World Landowners. *The Slavonic and East European Review*, October 1975, s.504-520.

Poggioli, R.: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. *Indiana Slavic Studies*, III, Bloomington 1963, s.54-72.

Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1995.

Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Masarykova univerzita, Brno 1998.

Pospíšil, I.: Gogolovi Starosvětští statkáři jako polyvalenční text. In: Gogol a naše doba. Univerzita Palackého Olomouc 1984, s. 92-99.

Pospíšil, I.: Gogolovi *Starosvětští statkáři*, mýtus o Filemonovi a Baukidě a problém ruského středověku a novověku. In: Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Ed.: Jana Nechutová. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2004, s. 227-235.

Pospíšil, I.: Podivínství a šílenství jako podloží tvorby N. V. Gogola. SPFFBU, D 41, roč. 1994, s. 91-100.

Русская литература в историко-функциональном освещении. Москва 1979.

Setschkareff, V.: N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953.

Соколянский, М. Г.: Гоголь: грани творчества. Статьи. Очерки. „Астропринт“, Одесса 2009.

Гоголь автохтонный и аллохтонный

Есть разные портреты Николая Васильевича Гоголя; на некоторых он выглядит более серьезно и менее типично. Будто бы в портретах русского классика украинского происхождения символически связывались воедино разного рода русские и украинские дуализмы серьезного и комического, sentimentalного и сатирического, отечественного и чужого. Именно последним дуализмом следует заниматься особенно тщательно, так как в нем запечатлено многое из тайн развития русской литературы как таковой, ее способность переплавлять аллохтонные, чужие вдохновения в новое качество, для обозначения которого мы в своих статьях и книгах создали термин „пре-пост эффект (парадокс)”: претекст, или же праобраз, имитируется, но не в совершенстве, приобретая новое художественное качество, что мы когда-то демонстрировали на примерах русского романа, романа-хроники, романа в стихах, романа-поэмы и т. д. [Pospíšil, 1998, 1999, 2000, 2005].

В самом начале придется признать, что я ни в коем случае не являюсь специалистом по Гоголю или гоголеведом, хотя, как и многие русисты/слависты-литературоведы, о нем писал: в последний раз – в брненском сборнике, посвященном именно Н. В. Гоголю и его годовщине в 2009 г. [Pospíšil, 2010], а также в других исследованиях [Pospíšil, 1984, 1994, 1995, 1998, 1999, 2000, 2004, 2005].

Название нашего размышления немного провокативно, так как предполагается, что творчество великого классика является будто бы механическим конгломератом отечественного и чужого. Это, наверное, не вполне так: речь идет о разных трансформационных моделях и парадигмах, которые мы, как приводится выше, назвали пре-пост

эффектом (парадоксом), т. е. процессом, в рамках которого несовершенное восприятие поэтологического импульса может привести к новым открытиям, включая путь к новой поэтике; то, что Зденек Матхаусер называл *metahabilitas* (т. е. преодоление мастерства - *superhabilitas*), – как бы шаг в сторону новых поэтологических парадигм [Mathauser, 1989, Pospíšil, 1990]. Кроме того, наш подход скорее старомоден в смысле традиционных компаративистских методов – в отличие от антропологии, когнитивизма, эпистемологии – что, на наш взгляд представляет, с определенными сдвигами, не что иное, как старые понятия под новыми этикетками.

Прежде всего, следует ответить на вопрос, что у Гоголя автохтонно и что аллохтонно. Я уже пытался решать этот вопрос в связи с эволюцией древнерусской литературы [Pospíšil 1998, 2008]. Автохтонными я считаю не только восточнославянские источники, т. е. в особенности фольклор, устную/оральную традицию, но и первоначальные внешние истоки письменности, т. е. византийско-греческую традицию, то, что стояло в преддверии всей литературы Киевской и Московской Руси. По этому образцу Гоголь является продуктом – в теперешнем значении этих слов – российской, а не только русской среды. Я сторонник скорее продолжительного общего развития восточных славян и сравнительно более поздней дифференциации, чем обычно принято считать, а именно в связи с национализацией, со справедливыми национальными подходами, которые, однако, далеко не всегда соответствуют историческим данным. По-моему, письменность у восточных славян появляется не раньше 11 века, и совместный путь комплекса восточнославянской литературы продолжается вплоть до 15 века, а с точки зрения языка еще дольше: это касается украинской и белорусской литератур, которые как значимые языковые объекты существовали лишь с конца 18 или даже с половины 19 веков.

В этом отношении известно, в частности, ключевое значение чехов: первая запись украинской/малорусской думы восходит к *Грамматике Яна Благослава* (г. Иванчице); Й. Добровский был первым филологом, который признавал самобытность украинского языка и не говорил о нем как о диалекте на грани русского и польского; Прага стала местом издания известной *Бивлии русской* Франциска Георгия Скарыны, считающейся, может быть, с известной долей утрирования, началом белорусского литературного языка. Связь с Гоголем очевидна именно в украинско-польском отношении.

В связи с гоголеведением нельзя не упомянуть исследования Юрия Владимировича Манна (рожд. 1929), участника одной брненской конференции конца 80-х гг. прошлого века, главного редактора академического Полного собрания сочинений и писем Н. В. Гоголя в 23 томах, который продолжил линию загадочного Гоголя [Манн 1966, 1976, 1978, 1987, 1988, 1994, 1995, 2004, 2005, 2007, 2009, 2011], а также его чешского популяризатора и переводчика Ладислава Задражила (1932-2012) [*Záhadný Gogol* 1973].

Известный русский теоретик и историк литературы Марк Соколянский написал книжку о Гоголе, посвященную его годовщине [Соколянский, 2009]. Она мне дорога не только потому, что одессит М. Соколянский, преподававший и в немецком Любеке, сотрудничает, как и я, в качестве члена редколлегии с единственным европейским жанрологическим журналом *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, но прежде всего потому, что он занялся Гоголем тем комплексным и одновременно мозаикообразным методом, какой когда-то применил и я в книжке о Пушкине [Pospíšil 1999].

Речь идет о серии креативных исследований на гоголевские, будто бы маргинальные, периферийные темы, т. е. грани творчества. Автор

интересуется, главным образом, историзмом Гоголя, его чужими контактами, явлениями микропоэтики и преемственности традиций. Гоголевская тема характеризуется как раз в разделе, в котором он пишет о чтении гоголевских произведений в период от детства до вступления в зрелый возраст: „То, что прежде представлялось очень простым предметом для понимания, оказывается значительно более сложным и по смыслу, и по способу художественной выразительности. С этой сложностью приходится сталкиваться и школьникам-старшеклассникам, и студентам-филологам, вдумчивым исследователям гоголевского творчества. Гоголь – писатель нелегкий для осмысления, подчас загадочный: в его личности, а тем более в книгах, содержится немало удивительного и даже парадоксального. Выросший в среде, где преимущественно звучала украинская речь, он стал признанным классиком русской словесности“ [Соколянский, с. 3].

С этой точки зрения, пожалуй, наиболее показательным является раздел о путешествии Гоголя в город Любек, где в местном университете, как упоминалось выше, определенное время преподавал и сам автор исследования. Один намек обнаруживается в нобелевском романе Ивана Бунина *Жизнь Арсеньева*, в котором говорится, что одним из сумасшедших дел Гоголя была именно поездка в Любек (Lübeck). М. Соколянский обнаружил, что Гоголь был в Любеке даже два раза (1829, 1836): впервые, когда переживает душевную травму после появления своей неудачной идиллии *Ганс Кюхельгартен* и лечится и на курорте Травемюнде (Travemünde). Тогда он был в Любеке больше месяца, хотя позже напишет лишь о двухдневном пребывании – Гоголь был просто „великий лгун“: он лжет об узких улицах города, как прежде о том, что птица редко может перелететь на другой берег Днепра. Неопределенны и неточны и описания города. „Вранье“, очевидно, стало особой чертой его гротескного реализма. Поездка в 1836 г. носила уже совсем другой

характер: благодаря прямой линии из Санкт-Петербурга в Травемюнде, она была обеспечена тремя кораблями: *Николай Первый*, *Александр* и *Наследник*; русские обычно жили в Hôtel de Russie, в 1914 г. переименованном в Deutscher Kaiser; жили там позже и Тургенев, и Достоевский. Любекские отношения сопровождали Гоголя и в Италии, где он работал над *Мертвыми душами* на улице Via Felice/Via Sistina, встречался с любекским живописцем Фридрихом-Йоганном Овербеком (Friedrich-Johann Overbeck, 1789-1869; в Любеке до сих пор действует Overbeck-Gesellschaft, и до сегодняшнего дня там существует улица Овербека). Другие разделы книжки касаются, например, историзма повести *Тарас Бульба*: автор, идя по следам Юрия Манна, указывает на авторские неточности, противоречивые данные и т. д. Речь идет о поэтическом видении истории, поэзия рассматривается не как историзм. Она как сущность самой истории подтверждается и фактом, что сюжет – всегда огромная проблема для Гоголя – заимствован из совсем другой истории другого времени. Ю. Манн считает так называемые ошибки Гоголя методом работы; некоторые британские русисты думают, что это просто ошибки, авторская невнимательность, рассеянность, несистематичность восточного славянина [Pospíšil, 1975]. Это явление поэтики также связано, кажется, с пре-пост эффектом (парадоксом) [Pospíšil, 1998, 2003, 2008].

Интересно и то, что М. Соколянский глубоко занялся проблематикой чужого у Гоголя, т. е. затронул и нашу проблему автохтонного и аллохтонного, в чем он продолжил путь других исследователей советского времени, в том числе А. Елистратовой (1910-1974), которая, пускай и в топорных идеологических рамках, анализировала разные истоки гоголевского творчества именно в связи с западноевропейским романом [Елистратова, 1972]. На материале маргиналий и периферийных фактов, т. е. художественных деталей, которые я в связи с романом-

хроникой назвал „*поэтикой конкретного*“, указывается образование их эмблематичности [Добин, 1962, 1981, Pospíšil, 1983, 1986], но не такой, как в поэтологической структуре романа-хроники. Таким образом, Гоголь, стоящий на полпути между реалистической концепцией детали как конкретизации и накоплением деталей в форме проявления нарастающей символичности, связан с мировым и русским модернизмом конца 19 и начала 20 вв.

Международные связи творчества Гоголя входят в структуру контекстуальности русской и других литератур и в связи с тем фактом, что значительное количество представителей русской классики и модернизма имеет иностранное происхождение, что проявилось не только в другой ментальности, но и в гетерогенности культурных структур (Pospíšil, 2005). Так называемые иностранцы в русской литературе представляют и совсем другой ценностный источник, и, одновременно, эволюционный и поэтологический импульс. „Глаза иного“ по Эммануэлю Левинасу (1905-1995) - сложная тема, изложенная, главным образом, в его книгах *Le Temps et l'Autres* (1948) и *Humanisme de l'autre home* (1972). В конце концов, сам Левинас, по-французски Emmanuel Lévinas, родился, как известно, в городе Ковно в царской России: это был еврей Эммануил Иезехилович Левин, появившийся на свет в семье владельца книжного магазина; по соседству с ними жила семья Волпе – дедушка и бабушка его будущей жены Раисы Леви. Дома говорили по-русски, со своей женой он говорил, кажется, только по-русски до конца жизни. Он учился в гимназии в Харькове на русском языке, потом, в Ковне (тогда уже в Каунасе, в независимой Литве), его пути проходили сквозь французские и немецкие университеты, через феноменологию и экзистенциализм, философию Эдмунда Гуссерля и Мартина Хайдеггера; его немецкий плен и особая философия достаточно известны, описаны и проанализированы.

Речь идет о том, что его идеи „другого“ родились именно в смешанной в национальном и языковом отношении среде Восточной и Западной Европы, с традицией древнееврейского языка и иврита, талмудизма за плечами (см. его книгу четырех лекций *Quatre Lectures talmudique*, 1968).

Гоголь, русскими исследователями обычно представляемый как наиболее характерный великорусский писатель, что, наверное, подтверждалось и его идеологией, выраженной много раз, а наиболее отчетливо – в нашумевших *Выбранных местах из переписки с друзьями* (1847), жил с детства на грани разных языков и культур – в Малороссии, Санкт-Петербурге, Москве, Риме, в немецких городах, на курортах в Западной Чехии. Именно так называемая Западная Русь, то есть транзитивная область на западе Российской Империи, теперешняя Украина и Беларусь, стала со своим смешанным населением русских, немцев, евреев, литовцев, поляков, украинцев и др. стержневым культурным посредником России и Западной Европы [Лаппо-Данилевский, 2005, Pospíšil, 2006]. О польских связях семьи Гоголя-Яновского писали в последнее время довольно много [Смирнова, 2010], там описан и контакт Гоголя с польскими эмигрантами в Италии, повстанцами 1830-31 гг., которые даже принимали участие в публичном чтении *Мертвых душ* в Риме; но в первую очередь исследуют генетические корни Гоголя-Яновского, восходящие к дворянскому роду, имя которого впервые упоминается в 1376 г., с чем связан и герб: „Внутренняя часть родового польского герба Гоголей и Яновских – *Ястржембец* (по-русски ястребок) – состоит из боевого щита, поле которого голубое. В центре щита находится подкова концами вверх. Внутри нее – четырехугольный кавалерийский крест. Внешняя часть герба, металлический шлем, – это символ рыцарского происхождения, участия в боях. На шлеме находится дворянская корона. На короне сидит

ястреб, который в когтях держит уменьшительную подкову с крестом. Весь герб обрамлен лавровыми ветками“ [Смирнова, с. 5].

Проблематика русского, украинского и польского происхождения Гоголя зачастую противоречива, о чем свидетельствуют и более или менее современные интернетовские дискуссии [<http://sir-michael.ru/2009/04/02/chejj-pisatel-gogol-russkijj-ili-ukrainskijj>]; на вопросы в одной из них отвечал специалист по Гоголю, автор гоголеведческих статей и книг Игорь Золотусский [Золотусский, 1979, Росрїšil, 1981]; ведутся полемики и вокруг принадлежности Гоголя к трем культурам [Барабаш, 1995, 2011]. Например, Ю. Барабаш таким образом заключает еще в самом начале своего расследования: „Коллега, которого я попросил ознакомиться с текстом своего доклада на очередных Гоголевских чтениях, сразу же „споткнулся“ о формулировку темы: не странно ли звучит поставленный вопрос? Разве речь идет не о классике *русской* литературы? Говорите, этнический фактор? Говорите, украинские корни и предки? Пусть так. Но ведь не задумываемся же мы над тем, почему Пушкин сочинял на русском, а не на языке какого-нибудь из народов, населяющих Эфиопию (скажем, амхарском), или, по новой версии, Эритрею (скажем, на языке тигринья)? Да вот и Лермонтов не писал по-шотландски (по-гэльски), а Пастернак и Иосиф Бродский на иврите... Я ответил рекламным слоганом: *почувствуйте разницу*. Обрусевший “арап Петра Великого” вряд ли сам помнил язык своей утраченной в детстве родины, а уж передать этот язык потомку... Шотландские корни Лермонтова, согласитесь, носят полуполюгендарный характер, а Пастернака и Бродского отделяло от иврита Бог знает сколько поколений. Иначе у Гоголя. Казацкая Украина, этнические корни, предки, быт, язык – все это не было далекой историей, все это не только жило в родовой легенде и генетической памяти, но было рядом, на расстоянии одного-двух поколений семьи, буквально в повседневности. Дед, Афанасий

Демьянович, хотя и пробивался в русские дворяне, в молодости учился в Киево-Могилянской академии, был писарем казацкого полка, отец, Василий Афанасьевич, писал комедии на украинском языке; последний бытовал, хотя и в ограниченных пределах, в доме Гоголей-Яновских. Благодетель семьи, „казак-вельможа“ Дмитрий Трощинский, также бывший полковой писарь, затем сенатор и царский министр, у себя дома, в Кишиневе, где часто бывал Никоша, любил слушать песню о „чайке-небоге“, сочиненную, как считается, Иваном Мазепой (с которым, кстати, был в отдаленном родстве), и при этом заливался горькими слезами...“ [Барабаш, 2011]. Украинизация Гоголя и его наследия, в отличие от бывшего обвинения в измене украинской родине, продолжает развиваться на страницах российской печати [Скорик, 2013]. Именно в русской литературе иностранные позиции очень сильны, хотя, как пишет Барабаш, имеют разную степень интенсивности. Тем не менее, известны не только названные выше авторы, но и масса других писателей польского или иного происхождения в 18 – 20 вв., в том числе молдаванин Антиох Кантемир, отец и сын Федор и Николай Эмины – вероятно, персы, славный датчанин В. Даль, швед А. Вельтман, много евреев, в особенности одесситы в 20 веке, относящиеся к так называемой южнорусской литературной школе, турок по матери В. Жуковский – родственник Ивана Бунина, и т. д. Ю. Барабаш прав в том, как он акцентирует различие в культурной принадлежности, но нельзя отрицать генетическую специфику, темперамент, унаследованное психическое устройство, которые не могли не повлиять на характер художественного творчества. В этом отношении русская литература прошлого и настоящего является самой многомерной в смысле мультинациональности и мультикультурности, сплоченных именно феноменом русского языка и русской литературы и культуры. В связи с этим методологически

значимую концепцию на стыке изучения Центральной Европы и России приносит А. Мештян [Měšťan, 2002].

Некоторые истоки гоголевского творчества намеренно и, думается, вполне удачно ретушированы самим автором. Это именно его малороссийские литературные корни, связанные с тем, что он переносил их поэтику – по сути, анонимно – на русскую почву, т. е., главным образом, поэтику киевских и харьковских романтиков, фольклористов, Василия Трофимовича Нарезного, но и Фаддея Венедиктовича Булгарина. Именно поэтика его *Ивана Выжигина*, связь с мультинациональным характером Западной Руси, описываемой в этом „нравственно-сатирическом“ романе, не раз – эксплицитно или имплицитно – демонстрировались в разных книгах и статьях [Лемке, 1904, 1909, Покровский, 1933, Алтунян, 1998, 1999, Vaslef, 1968, Alkire, 1969, Mejszutowicz, 1978, Рейтблат, 1990]. Именно высмеиваемый термин „охранительной литературы“ – „нравственно-сатирический роман“ – представляет собой суть этико-поэтологического комплекса гоголевского романа-поэмы, объяснение того факта, что он, критикуя социальный строй России, плачет, страдает, что он никоим образом не хочет очернить, оклеветать, опозорить свою вторую родину; это факт, который так и не смог понять В. Г. Белинский, что доказывает и его знаменитое открытое письмо.

Автохтонный источник у Н. В. Гоголя – это все восточнославянское, точнее, все российское, имперское, т. е. и украинское – малороссийское – малорусское и польское, а аллохтонный – все чужеземное, западноевропейское, разные традиции с античного времени по 19 век, все, что в трансформированном виде жило в культурной среде Гоголей-Яновских.

Известно, что у Гоголя фольклорные, малорусские источники переплетались с традициями немецкого романтизма, „немецкой

романтики“, т. е. что он относился к известным русским гофманистам [Passage, 1963].

Ответ на вопрос об автохтонных и аллохтонных корнях творчества Гоголя связан и с общим пониманием Гоголя как личности, как мы писали об этом раньше и на что частично опираемся и сейчас [Pospíšil, 2010].

Таинственность и загадочность гоголевского творчества подчеркивалась не раз; это качество акцентируется самим автором в корреспонденции и в разного рода высказываниях, что сближает его с идеями Достоевского, в том числе о неразгаданности внутренней жизни человека. Анализ даже ранних произведений Гоголя показывает, что известный конфликт между историческим и внеисторическим, или, скорее, сверхисторическим взглядом не исходит из целостного понимания Гоголя с самого начала. Еще в своих ранних произведениях Гоголь стоит не только на почве модного фольклоризма, а, главным образом, на позициях философского романтизма немецкого типа (*die deutsche Romantik*), о котором пишет бременский философ Б. Горына как о своеобразном мосте от классицизма [Горына, 2005]. И его мотивы сумасшествия, безумия связаны скорее с его европейской инспирацией, чем с фольклорными восточнославянскими корнями.

Сейчас исследованию Гоголя угрожает совсем другая опасность, не такая, как бывшая советская изолированность и антизападное направление: Гоголь излагается с разных сторон, многоаспектно, но как-то слишком модернизируется, становясь скорее верификационным материалом разных теорий, чем настоящей целью исследования. Бывший дуализм его видения трансформируется во внеисторический дискурс, Гоголь оторван от русской или, точнее, восточнославянской культурной и религиозной традиции.

Встречаются, однако, и попытки своеобразного синтеза обеих точек зрения, например, в юбилейном американском сборнике 1999 года [Gøggø],

1999] со статьями разных специалистов (Sven Spieker, Renate Lachmann, Jurij Potkan, Mikhail N. Christopher Putny, Susi Frank, Michail Vajskopf, Boris Gasparov, Michael Holquist Boris Groys, Sergej Goncharov, Natascha Drubek-Meyer and Mikhail Yampolsky) [Pospíšil, 2003]. Именно в этом случае необходимо выразить неудовлетворенность тем, что о Гоголе здесь пишется как будто в первый раз, многие фундаментальные работы будто бы не учитываются, игнорируются, многие идеи, следовательно, вновь повторяются. Это полностью в духе постмодернизма, т. е. прошлое понимается только как часть новых текстов, оно само по себе как ценность не существует, прекращается осмысленная преемственность, все образует одно хаотичное, неиерархизированное целое.

Кроме попыток синтезировать взгляд на Гоголя с позиций модернизма или постмодернизма, есть и новые компаративистские и документальные исследования, бросающие на Гоголя новый, не только фактографический, но и методологический свет. Марка Соколянского и его книгу мы уже упоминали. Межславянской компаративистикой характеризуется и концепция Института славяноведения Российской Академии Наук [Н. В. Гоголь и славянские литературы, 2009]. С другой стороны, известному юбилею посвящен и донецкий Литературоведческий сборник, с экспериментальной установкой, игриво пересматривающий повесть *Шинель* в связи с ее литературоведческой трактовкой [Так как же сделана Шинель Н. В. Гоголя?, 2009]. Современное гоголеведение представляет собой плюралистическую панораму, в которой целостность его творчества зачастую распадается на отдельные, как бы взаимно не связанные сферы и точки зрения.

Гоголь и его творчество, входящее в проблематику так называемых иностранцев в русской литературе, как об этом упоминалось выше („шотландец“ Михаил Юрьевич Лермонтов, обрусевшие поляки Евгений Абрамович Боратынский, Осип Сенковский – барон Брамбеус, Фадеев

Венедиктович Булгарин, швед Вельтман, его шведская дворянская семья Велдман из Ревела/Галлина, В. Даль – глубинный знаток всех слоев русского языка, автор Толкового словаря живого великорусского языка в 4 т. - СПб., 1863-1866, литовский „татарин“ Ф. М. Достоевский – село Достоево, в 20 веке – евреи, поляки, южнорусская школа, в том числе Илья Ильф, Евгений Петров, Валентин Катаев, Александр Грин, Эдуард Багрицкий [Šajtar, 1997]), связано с разными аллохтонными слоями литературы, в том числе с английским готическим романом [Pospíšil, 2002], немецким романом ужасов, с французским черным, или френетическим, романом, но в первую очередь – с влиятельной струей просветительно-классицистского искусства, с ее комедиальностью и сатиричностью.

Из автохтонных источников немного потаенным является уже упоминавшийся Фаддей Булгарин (1789-1859) – главным образом, в конструировании социальных типов, включая и известных гоголевских помещиков, в случае Булгарина и евреев находящихся в переходной, смешанной в национальном и языковом смысле зоне так называемой Западной Руси (в отличие от Гоголя, описывающего, кажется, скорее Центральную Россию).

Поэтика гоголевского поэматического романа связана с глубинной западноевропейской романной традицией, причем Гоголь представляет собой интересный компромисс или синтез авантюрной и психологическо-этической линий, вторая из которых связана, например, с творчеством Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette (день крещения 18 марта 1634 – скончалась 25 мая 1693), известной как *Madame de La Fayette*, и ее романом *Принцесса Клевская* (*Princesse de Clèves*, анонимно 1678, английский перевод Лондон/Londres 1689, известный фильм 1961 г., в главных ролях – Жан Марс/ Jean Marais и Марина Влади/ Marina Vlady, позже жена Владимира Высоцкого) [Huet, 1699, 1942,

Prasch, 1774, Über den sittlichen Einfluss der Romane, 1826]. Решающую роль сыграл здесь английский и шотландский роман (Henry Fielding, Tobias Smollet, Laurence Sterne, Oliver Goldsmith).

Система автохтонных и аллохтонных элементов в творчестве Н. В. Гоголя проходит сквозь призму просветительско-классицистской поэтики и, в то же время, поэтологических традиций европейского романа. Противоположность двух трактовок Н. В. Гоголя, т. е. классического/реалистической и модернистской [Pospíšil, 2010], кажется с этой точки зрения искусственной: русская литература в целом, преодолевая посредством пре-пост эффекта, т. е. путем несовершенного усвоения классической западноевропейской поэтики прозы в целом и романа в особенности, схемы классического реализма и романа французского драматического, бальзаковского типа (сложение романа из проз новеллистического характера у М. Ю. Лермонтова, концепция романа в стихах у А. С. Пушкина, роман-поэма у самого Н. В. Гоголя, тяготение Л. Толстого к аморфной структуре, близкой к эпосе, неоклассицизм И. А. Гончарова, полифония и „космический роман“ у Ф. М. Достоевского и т. д.), таким образом, предвосхищала поэтику модернизма, не случайно и нередко предваряя и поэтологические и текстуальные принципы более позднего постмодернизма.

Творчество Гоголя имеет ключевое значение для развития русской и европейской литературы именно потому, что оно стоит на перекрестке исконно восточнославянской, центральноевропейской и общеевропейской традиций. Автохтонные корни переплетаются с аллохтонными в разных трансформационных и рецепционных моделях. Позиция Гоголя в этом отношении уникальна, вследствие его малорусского/украинского культурного фона, находящегося в соотношении с польской ролью посредника, с транзитивной зоной так называемой Западной Руси и с русской литературой, напрямую связанной с прогрессивными

западноевропейскими парадигмами романа и прозы в общем. Гоголь также сумел синтезировать все существенные импульсы своих современников, в том числе поляков, русских и украинцев, связанных с русской культурной традицией и русским языком; иногда он и потаенно „крал“ у некоторых писателей их мотивы и приемы (известна его недостаточность – *insufficiencia* – в смысле неспособности или же слабой способности формировать оригинальные сюжеты), придавая им другое, более глубинное, эмблематичное значение.

Именно у Гоголя наблюдается начало процесса, который мы, в связи с другими русскими и общеславянскими явлениями, назвали „пре-пост эффект“ или „пре-пост парадокс“, т. е. восприятие чужих поэтик и их преобразование и переосмысление в новое целое – т. е. в само ядро мирового значения русской литературы и ее художественной, философской, эстетической, магической, мифической, поэтологической и, в конце концов - *last but not least* - политической миссии.

Литература

Alkire, G. H.: Gogol and Bulgarin's *Ivan Vyzhigin*. *Slavic Review* 1969, č. 2.

Driessen, F.C.: Gogol as a Short Story Writer. Mouton, Paris - The Hague - London 1965.

Erlich, V.: Gogol'. New Haven and London, Yale University Press 1969.

Fanger, D.: Gogol and His Reader. Stanford 1978.

Gøgøl: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature. Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University 1999.

Günther, H.: Das Groteske bei N.V. Gogol. Formen und Funktionen. München 1968.

Horyna, B.: Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis. Vyšehrad, Praha 2005, см. нашу рец.: Slavica Litteraria, X 9, 2006, s. 294-296.

<http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ba2.html>, 1. 9. 2013, 10:18.

<http://rodnaya-istoriya.ru/index.php/uchitelya-ob-uchitelyax/uchitelya-ob-uchitelyax/yuriie-vladimirovich-mann.html>

<http://sir-michael.ru/2009/04/02/chejj-pisatel-gogol-russkijj-ili-ukrainskijj/>
Huet, P.-D.: De l'origine des romans. Amsterdam 1699, Amsterdam 1942.

Il Mediterraneo. Una rete interletteraria. La Méditerranée. Un réseau interlittéraire. Stredomorie. medziliterárna sieť. A cura di Dionýz Ďurišin e Armando Gnisci. Roma 2000.

Lappo-Danilevskij, Aleksandr: Politische Ideen in Rußland des 18. Jahrhunderts. История политическсих идей в России в XVIII веке в связи с общим ходом развития культуры и политики. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Neue Folge, Bd. 1. Предисловие М. Ю. Сорокиной. Подготовка текста М. Ю. Сорокиной при участии К. Ю. Лаппо-Данилевского. Böhlau Verlag, Köln – Weimar - Wien 2005.
materiálem opatřil Ladislav Zadražil. Odeon, Praha 1973.

Mathauser, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Blok, Brno 1989.

Mc Lean, Hugh: Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, s.225-243.

Mejszutowicz, Z.: Powieść obyczajowa Tadeusza Bułharyna. Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Měšťan, A.: Česká literatura mezi Němci a Slovany. Academia, Praha 2002.

Nabokov, V.: Nikolai Gogol. Norfolk 1944.

Passage, Charles E.: The Russian Hoffmannists. Slavistic Printings and Reprintings. Mouton, The Hague 1963.

Peace, R.: Gogol's Old World Landowners. The Slavonic and East European Review, October 1975, c. 504-520.

Poggioli, R.: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. Indiana Slavic Studies, III, Bloomington 1963, c. 54-72.

Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, č. 4, c. 366-384.

Pospíšil, I. : A. A. Елистратова: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Sborník prací filozofické fakulty brněnské university, D 21, 1974, s. 222-225.

Pospíšil, I.: Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, s. 27-37.

Pospíšil, I.: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29-44.

Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1995.

Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Masarykova univerzita, Brno 1998.

Pospíšil, I.: Gogol jako experimentátor (Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature. Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999). Alternativa Plus 1-2/2003, c. 98-100.

Pospíšil, I.: Gogolovi Starosvětští statkáři jako polyvalenční text. In: Gogol a naše doba. Univerzita Palackého Olomouc 1984, c. 92-99.

Pospíšil, I.: Gogolovi Starosvětští statkáři, mýtus o Filemonovi a Baukidě a problém ruského středověku a novověku. In: Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Ed.: Jana Nechutová. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2004, c. 227-235.

Pospíšil, I.: Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina. Svět literatury 1993, 5, c. 22-28.

Pospíšil, I.: Mathauser, Z.: Hĺbka a vzopätie. Z. Mathauser: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Blok, Brno 1989. Slovenské pohľady 1990, č. 6, c. 96-103.

Pospíšil, I.: Методологическое значение творчества литературных аутсайдеров. Litteraria Humanitas II, Brno 1993, c. 347-354.

Pospíšil, I.: Mučivý labyrint umělcovy duše (I. Zolotusskij: Гоголь, Moskva 1979). Světová literatura 1981, č. 1, s. 232-233.

Pospíšil, I.: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina. Masarykova univerzita, Brno 1999.

Pospíšil, I.: Oči toho druhého („Cizinci“ v národních literaturách jako pramen hodnoty a vývojový impuls). In: Slavista s duší básníka. Sborník k sedmdesátinám Ivana Dorovského. Společnost přátel jižních Slovanů, Albert, Brno – Boskovice 2005, c. 43-54.

Pospíšil, I.: Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel. Zagadnienia rodzajów literackich 1999, 42, z. 1-2, c. 25-47

Pospíšil, I.: Pátrání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovanských studií, Brno 2008.

Pospíšil, I.: Podivínství a šílenství jako podloží tvorby N. V. Gogola. SPFFBU, D 41, roč. 1994, c. 91-100.

Pospíšil, I.: Potřebná edice o ruském myšlení (Aleksandr Lappo-Danilevskij: Politische Ideen in Rußland des 18. Jahrhunderts. История политических идей в России в XVIII веке в связи с общим ходом развития культуры и политики. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Neue Folge, Bd. 1. Предисловие М. Ю Сорокиной. Подготовка текста М. Ю. Сорокиной при участии К. Ю. Лаппо-Данилевского. Böhlau Verlag, Köln – Weimar - Wien 2005). Slavica Litteraria, X 9, 2006, c. 326-327.

Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, č. 4, c. 366-384.

Pospíšil, I.: Rosyjskie i czesko-niemieckie inspiracje gotyckie. Porównanie aspektów rozwoju. In: Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo. Redakcja Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik. Universitas, Kraków 2002, c. 243-250.

(Оригинальная английская версия The Russian and the Czech-German Gothic Link: Fragments of Development and Comparison, in: Pospíšil, I..

Studie o literárních směrech a žánrech. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004, 122 s., ISBN 80-8055-965-1.

Pospíšil, I.: Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s. ISBN 80-7204-423-0.

Pospíšil, I.: Slavistika na křižovatce. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003, 400 stran, ISBN 80-86735-01-X (Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY), ISBN 80-210-3116-6 (Vydavatelství Masarykovy univerzity)

Pospíšil, I.: К вопросу о характере древнерусской литературы (Несколько замечаний о структуре, концепции, моделировании и *Слове о полку Игореве*). In: Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze, t. 2. pod. red. K. Dudy, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 45-53.

Pospíšil, I.: О некоторых специфических чертах развития русской литературы. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Slavica Litteraria, X 3, 2000, s. 27-41.

Pospíšil, I.: Творчество Гоголя в двойной проекции (К современным тенденциям гоголеведения). Litteraria Humanitas XV. N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (Studie o živém dědictví). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, eds: Josef Dohnal, Ivo Pospíšil, Brno 2010, s. 339-347. ISBN 978-80-7399-197-5.

Pospíšil, I.: Srovnávací studie (Komparatistika, slavistika, rusistika a česko-slovenské souvislosti). UCM, Trnava 2008. ISBN 978-80-8105-060-2.

Prasch, J. L.: Reflexions sur les romans. Paris 1684.

Setschkareff, V.: N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953.

Šajtar, D.: Básník Eduard Bagrickij. Tilia, Šenov u Ostravy 1997. См. нашу рец., Slavia 1997, 4, 66, с. 487-488.

Vaslef, N. P.: Bulgarin and the Development of the Russian Utopian Genre. The Slavic and East European Journal, 1968, 1.

Versuch über den Roman. Leipzig 1774

Über den sittlichen Einfluss der Romane. Constanz 1826.

Záhadný Gogol. Vybral, přeložil, doslov a komentáře napsal, jmenným rejstříkem a obr.

materiálem opatřil Ladislav Zadražil. Odeon, Praha 1973.

Алтунян, А. Г.: От Булгарина до Жириновского. Идеино-стилистический анализ политических текстов. Российский Государственный Гуманитарный Университет, Москва 1999.

Алтунян, А. Г.: „Политические мнния“ Фаддея Булгарина идеино-стилистический анализ записок Ф. В. Булгарина к Николае Первому. Изд. УРАО, Москва 1998.

Барабаш, Ю.: „Своего языка не знает...“, или Почему Гоголь писал по-русски ? Вопросы литературы 2011, № 1, с. 36-59.

Барабаш, Юрий: Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков. Библиотека института мировой литературы им. М. Горького Российской академии наук, Наследие, Москва 1995.

Белый, А.: Мастерство Гоголя. Москва 1934.

Гуковский, Г. А.: Реализм Гоголя. Москва 1959.

Добин, Е. С.: Герой. Сюжет. Деталь. Советский писатель, Москва – Ленинград 1962.

Добин, Е. С.: Сюжет и действительность: Искусство детали. Советский писатель, Ленинград 1981.

Елистратова, А. А.: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Наука, Москва 1972. (англ. версия Nikolaj Gogol and the West European Novel. Raduga, Moscow 1984).

Елистратова, А. А.: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Москва 1972.

Золотусский, И.: Гоголь. Молодая гвардия. Жизнь замечательных людей. Москва 1979.

Лемке, М. : Николаевские жандармы и литература 1826-1855. По подлинным делам Третьего отделения Его Императорского Величества канцелярии. С. В. Бунин. Санкт-Петербург 1909.

Лемке, М.: Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. М. В. Пирожков. Санкт-Петербург 1904.

Литературные произведения в движении эпох. Москва 1979.

Манн, Ю. В. : Поэтика Гоголя. Художественная литература, Москва 1978.

Манн, Ю. В. : Комедия Гоголя «Ревизор». — Художественная литература, Москва 1966.

Манн, Ю. В. : О гротеске в литературе. Советский писатель, Москва 1966.

Манн, Ю. В. : Поэтика русского романтизма. Наука, Москва 1976.

Манн, Ю. В.: В поисках живой души: «Мёртвые души»: Писатель — критика — читатель. — Книга, Москва 1987.

Манн, Ю. В.: Гоголь. Труды и дни. Аспект Пресс, Москва 2004.

Манн, Ю. В.: Гоголь: завершение пути, 1845-1852 гг. Аспект Пресс, Москва 2009.

Манн, Ю. В.: Динамика русского романтизма. Аспект Пресс, Москва 1995.

Манн, Ю. В.: Н. В. Гоголь. Судьба и творчество. Просвещение, Москва 2009.

Манн, Ю. В.: Николай Гоголь. Жизнь и творчество. Книга для чтения с комментариями на английском языке. Русский Язык, Москва 1988.

Манн, Ю. В.: Память-счастье, как и память-боль... Воспоминания, документы, письма. - Изд. РГГУ, Москва 2011.

Манн, Ю. В.: Постигая Гоголя. Аспект Пресс, Москва 2005.

Манн, Ю. В.: Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. Аспект Пресс, Москва 2001.

Манн, Ю. В.: Сквозь видный миру смех... Жизнь Н. В. Гоголя. Мирос, Москва 1994.

Манн, Ю. В.: Творчество Гоголя. Смысл и форма. Изд. С.-Петербургского университета, Санкт-Петербург 2007.

Н. В. Гоголь и славянские литературы. Тезисы международной конференции 10-11 ноября 2009. Отв. ред. Л. Н. Будагова. Москва 2009.

Покровский, В. А.: Проблема возникновения русского “нравственно-сатирического романа”. О генезисе “Ивана Выжигина”. Академия наук СССР, Ленинград 1933.

Рейтблат, А.: “Видок Фиглярин”. История одной литературной репутации. Вопросы литературы 1990, 3.

Русская литература в историко-функциональном освещении. Москва 1979.

Скорик, Светлана: Акция памяти Гоголя в Украине – 2013. <http://literator.in.ua/45-aktsiya-pamyati-gogolya.html>, 1. 9. 2013, 10:26.

Смирнова, Рената: Польские корни Гоголя. Новая Польша, 10-2010, <http://www.novpol.ru/index.php?id=1381>, 1. 9.2013, 10:30.

Соколянский, М. Г.: Гоголь: грани творчества. Статьи. Очерки. „Астропринт“, Одесса 2009.

Так как же сделана Шинель Н. В. Гоголя? Литературоведческий сборник, вып. 37-38, Донецкий национальный университет, Донецк 2009.

Юкстапозиционная поэтика Н. С. Лескова

(конструирование образа праведника, сказово-анекдотическая цепь, экзотизм и образы иностранцев)

Лесковым я занимался со студенческих лет, когда тот еще не был столь популярным явлением в международной русистике. Хотя уже были известны важнейшие монографии русских и советских исследователей и появились ключевые книги немецких, американских, французских, итальянских, чешских и т. д. литературоведов, Лесков не переставал стоять – даже после появления эйхенбаумовского одиннадцатитомного издания – скорее на периферии всеобщего интереса, в том числе интереса литературоведов. Из русской литературной классики обычно приводят всемирно известные имена Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, европейца И. С. Тургенева, А. П. Чехова и пр., лишь изредка упоминая Н. С. Лескова, хотя он стал достоянием русских модернистов еще в девяностые годы позапрошлого века, а в Германии собрание его сочинений издали в двадцатые годы прошлого века. Я считаю его доминантным явлением русской литературы вообще – особым типологическим явлением с точки зрения языка и повествования, конструирования художественной литературы как таковой.

У Толстого доминирует всезнающий рассказчик (*omniscient narrator*), у него все лица говорят одинаково; у Достоевского больше равноправных рассказчиков, хотя не стоит некритически принимать бахтиновский конструкт полифоничности; у Лескова, однако, язык и манера повествования являются всем, самой сутью, *hard core* художественной литературы. С этим связан и лесковский метод моделирования мира – метод микроскопического видения, особого минимализма, детали, распада

реальности, максимально несвязной конструкции и генерализации: таким образом Лесков рассматривает дихотомию революционной демократии, теологии, но также и самой литературы. Он до крайней степени индивидуализирует названия литературных жанров, обожая неповторимость момента оральной исповеди; и как раз наоборот, его способности ослабевают в случае конструирования логически, причинно, каузально связанных романских структур. Он не любит логики и, напротив, зачастую культивирует бесконечные цепи юктапозиционных эпизодов, внутренне не связанных друг с другом. Он не тяготеет к общим заключениям; свои конкретные литературные произведения он называет, например, так: рассказ, сказ, очерк, воспоминание, легенда, хроника, сказка, рапсодия, картинка с натуры, наблюдения, опыты, даже „из народных легенд нового сложения“, спиритический случай, рассказ на могиле, полунощное видение, геральдический казус, „буколическая повесть на исторической канве“.

В наших книгах и статьях, посвященных более или менее именно Лескову, в особенности в маленькой лесковской монографии⁷⁵, мы

⁷⁵ См. наши книги и статьи, которые касаются Лескова: Románová tvorba N. S. Leskova. Рукопись дипломной работы. UJEP, Brno 1975. Typologie a poetika Leskovovy románové kroniky. Работа на соискание степени доктора философии. UJEP, Brno 1975. Ruská románová kronika (Příspěvek k historii a teorii žánru). Filozofická fakulta UJEP, Brno 1983. Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru. Blok, Brno 1986. Proti proudu (Studie o N. S. Leskovovi). Sprint-Print, Brno 1992. Rozpětí žánru. Sprint-Print, Brno 1992. Od Bachtina k Solženicynovi. Srovnávací studie. Albert, Brno 1992. Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Masarykova univerzita, Brno 1998. Genologie a proměny literatury. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, Brno 1998. Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Masarykova univerzita, Brno 1998. Až se vyčásí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, edice Heureka, Brno 2002. Slavistika na křižovatce. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003. ISBN 80-86735-01-X (Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY), ISBN 80-210-3116-6 (Vydavatelství Masarykovy univerzity). Studie o literárních směrech a žánrech. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004, 122 s., ISBN 80-8055-965-1. Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005. ISBN 80-7204-423-0. Pátrání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovanských studií, Brno 2008. ISBN 80-86735-15-X. Srovnávací studie (Komparatistika, slavistika, rusistika a česko-slovenské souvislosti). UCM, Trnava 2008. ISBN 978-80-8105-060-2. Koncepce prostoru a času v kronikách N. S. Leskova. SPFF BU, D 23-24, s. 109-117. Autor a vývoj žánrů: N. S. Leskov. Čs. rusistika 1988, č. 1, s. 13-20. Man's Fate in Space and in Time (*The Modifications of the Chronicle Model in N. S. Leskov and K. V. Rais*). Opera Slavica 1991, 1,

пришли к выводу, что в его творчестве наблюдается двойной жанровый поворотный пункт, многократный жанровый сдвиг. Причины заключаются, само собой разумеется, в системе сложных социальных, политических, психологических и антропологических взаимосвязей (главным образом, в специфической российской ситуации 50-60-х гг. 19 века), а также в биографии писателя.

Жанровый сдвиг в творчестве Лескова формировался еще в самом начале его писательского пути. Первыми произведениями Лескова являются фактографические журнальные заметки: например, о том, сколько в Киеве стоит новорусский перевод Нового завета, комментарии о рабочем классе, о градостроительстве (Заметка о зданиях, Современная медицина, 28. 7. 1860), о врачах рекрутских присутствий т. д. Еще в них сказываются его поиски идеального общественного строя, который он зачастую видит в конституционной монархии британского типа, в парламентской системе и рациональной экономике. Его тяготение в религиозному выражению этих свойств, т. е. к протестантизму и разным его сектам, общеизвестно.⁷⁶ Здесь начинается и его эксперимент со сказовой структурой, с моделью сказового нарратива, который выступает или самостоятельно, или в рамках нарративного обрамления как составная

s. 44-49 (vyšlo 1992). Powieść-kronika. *Zagadnienia rodzajów literackich*, z. 1 (65), t. XXXIII, s. 121-125. Souvislosti tvorby N. S. Leskova. SPFFBU, D 39, 1992, s. 115-122. Литературный контекст прозы Н. С. Лескова. In: VIII Международный конгресс МАПРЯЛ. Русский язык и литература в современном диалоге культур. Регенсбург/Германия, 22-26 августа 1994 г. Тезисы докладов (дополнительный выпуск), Regensburg 1994 s. 226-227. Kdo to byl Nikolaj Leskov? Rt magazín 16. 12. 1994, s. 6-7. N. Leskov's Genres: Individuality and Tradition. In: Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995. Ljubljana 1997, s. 265-272. The Hidden Kernel of Paradox: the Chronicles of Anthony Trollope and Nikolai Leskov. Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien, VII (XII), 2000, Nr. 1, s. 35-40. K typu autorské osobnosti v ruské literatuře (N. S. Leskov a A. M. Remizov). In: Umění teorie a Zdeněk Mathauser. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica 2000, s. 419-425. Jazyk, narace, žánr a kultura v literárních dílech N. S. Leskova. In: Jazykoveda v pohybe. Ed.: Alena Bohunická. Autorky a autori venujú k životnému jubileu prof. PhDr. Olgy Orgoňovej, CSc., a prof. PhDr. Jurajovi Dolníkovi, DrSc. FF UK, Katedra slovenského jazyka, Studia Academia Slovaca, Bratislava 2012, s. 17-27. ISBN 978-80-223-3276-7.

⁷⁶ См., например, J. Muckle: Nikolai Leskov and the Spirit of Protestantism. Birmingham 1978. H. McLean: Nikolai Leskov. The Man and His Art. Harvard University Press 1978.

часть более сложной повествовательной структуры, например, романа-хроники.

В начале, следовательно, образуется модель сказового рассказа. Второй сдвиг связан с образованием хроникальной линии в рамках, как это называет итальянский славист Данило Кавайон, исторической хроники.⁷⁷ Приводить конкретные примеры нет надобности – в центре стоят *Соборяне* (1872), произведение, которое сыграло свою положительную роль и в чешской рецепции русской литературы; лесковским специалистом в этом отношении стал католический монах и позже священник Алоис Аугустин Врзал (1864-1930), публиковавший свои переводы под псевдонимом А. Г. Стин.⁷⁸ Кроме доминантной хроникальной линии продолжает встречаться и сказовая линия в самостоятельных, более объемных произведениях (*Очарованный странник*).

Лесков все время – буквально с начала и до конца своей литературной деятельности – старался создать драматический тип романа. После антинигилистических романов, в которых уже можно найти следы постепенной поэтологической хроникализации, в особенности в *Некуда* и в романе *На ножах*, появляются драматические сюжетные фрагменты; и в *Соборянах*, в которых мы в названных выше книгах нашли три типа сюжетных линий, а именно доминантные, хроникальные, катенальные или же цепеобразные и, в конце концов, драматические как остаток былых попыток образовать бальзаковский роман. Это тяготение вновь

⁷⁷ См. D. Cavaion: N. S. Leskov. Saggio critico. Firenze 1974.

⁷⁸ См. статьи брненского русиста Я. Мандата (J. Mandát): Neznámý dopis D. N. Mamina-Sibirjaka. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU), D 11, 1964, 161. Неизвестная автобиография А. И. Эртеля. SPFFBU, D 12, 1965, 215-221. Письма С. Гусева-Оренбургского к чешскому переводчику. SPFFBU, D 13, 1966, 139-144. Письма Б. К. Зайцева в Чехию. SPFFBU, D 15, 1968, 203-205. Потерянные письма русских писателей. SPFFBU, D 17-18, 1971, 247-248. Интересное собрание автографий русских писателей. Čs. rusistika 1964, 167-172. См. также нашу книжку и статьи: Srdce literatury. Alois Augustin Vrzal. Brno 1993. Alois Augustin Vrzal: A Catholic Vision of Slavonic Literatures. Slovak Review 1992, 2, 166-171. Alois Augustin Vrzal a jeho duchovní dědictví. Universitas (Brno) 1992, 6, 27-30. Alois Augustin Vrzal. Lidová demokracie 1. 11. 1991, 5. Alois Augustin Vrzal podruhé. Lidová demokracie 10. 12. 1991, 5. Ruský dopis na Moravu. Lidové noviny - příloha Moravské listy, 9. 3. 1993, IV.

возвращается в позднем творчестве писателя, а именно в прозах *Соколий перелет* и *Чортовы куклы*. Однако все попытки создать более сложные прозаические структуры не увенчались успехом, а скорее трансформировались в разные типы малой эпической формы, рассказов с особым, индивидуальным жанровым строением (см. выше).

Жанровые эксперименты Лескова на тематическом уровне связаны с конструированием образа праведника, сказово-анекдотической цепью, экзотизмом и образами иностранцев.

Образ праведника как своего рода ключ к преобразованию и переосмыслению образа человека и общества является настоящим идейным центром лесковских произведений, которые красной нитью проходят сквозь все жанровые формы от рассказа и сказовой повести вплоть до романа-хроники и романа драматического типа. С этим образом связан и образ рассказчика, который сам нередко выступает в качестве праведника или человека, к нему близкого.

Особый лесковский экзотизм нередко проявляется в виде странных мест, таинственных эпизодов, мистификаций – это излюбленный прием автора. Лесковеды зачастую приводят в пример мистификации Лескова в связи с его наиболее популярным *Сказом о тульском косом левше и о стальной блохе*, который кажется записью устного рассказа и, одновременно, авторской мистификацией. Сказово-анекдотическая цепь выражает как экзотизм, так и интенциональное нарративное остранение – доминантный образ повествовательной стратегии как особого видения мира.

Особое место здесь занимают образы иностранцев: например, евреев, в случае которых Лесков не избежал манифестаций стихийного народного антисемитизма, поляков или чеха в рассказе *Александрит* (1885). Для автора настоящей статьи особо экзотично выглядит проявление всеобщей амбивалентности Лескова в его известном отношении к чехам и

чешскому языку: с одной стороны, это любовь ко всему чешскому, как в *Александрите*, перевод стилизованной словацкой сказки Божены Немцовой, даже литературный портрет этого автора – „Божины Немцовой”, как он тогда писал, а с другой – его известные взгляды на чешский язык, „птичий язык“, который он „очень не любит“. Странные вещи, эпизоды, загадочные фигуры являются моделью выше упомянутой юкстапозиционной стратегии, т. е. авторского отказа от рационального, каузального объяснения всего происходящего, и открывают, таким образом, необъятное пространство неузнаваемого, непонятного, иррационального, текущего, рецептивного, эмпатического.

Все эти специфические черты лесковского видения мира указывают на проблему юкстапозиции в качестве манифестации аксиологической иерархии.⁷⁹

Пространственное/спациальное и временное/темпоральное измерения литературной/поэтологической ценности важны: иначе произведение не добьется всеобщей эстетической оценки; примером может послужить творчество Уильяма Шекспира, которое отошло от положения образчиков обычной ренессансно-барочной продукции того времени, даже с оттенками поэтики рококо (*The Winter's Tale*), перешло от драм «плаща и шпаги» к сказочной игровой фантастике, к общечеловеческой плоскости вне направлений и вне времени, прежде всего, путем художественной транспозиции в сферу философии – и все это начиная с половины 18-го века. Попытка Льва Толстого усомниться в этом ценностном смещении оказалась запоздалой, ибо – несмотря на рациональные аргументы в связи с *Королем Лиром* – заключение о его ценности уже практически окончательно укрепилось и стало непоколебимым. Русский граф и известный всему миру автор натолкнулся на стену уже созданной,

⁷⁹ См. нашу статью Проблема ценности в литературе и литературоведении. In: Revitalizace hodnot: umění a literatura. Tribun EU, Brno 2013, s. 351-367. ISBN 978-80-263-0379-4.

утвердившейся эстетической и идейной ценности. И в этом он оказался смешон, как Дон Кихот, борющийся с воображаемыми ветряными мельницами, ибо устав мира/артефакта был уже давно определен и всеми принят. Это доказывает и раздражение Г. Оруэлла, таящее в себе реакцию не только того, кто уважает этот ценностный процесс, но и оскорбленного англичанина⁸⁰.

Доминантной ценностью в литературе, которую создает литературоведение, выполняя свои функции, является ценность эстетическая. Она, как правило, выражается в эстетической оценке, которая проистекает из десятков, сотен, а зачастую и тысяч литературно-критических разборов и имеет определенное отношение и к функции медийно-экономической. Здесь можно столкнуться с двойной проекцией: или литературный артефакт экономически успешен, ибо предназначен «массовому» читателю – созданию не слишком интеллектуальному и обладающему низким уровнем культуры – и потому предполагает достоверность, относительно высокую степень тривиализации, в которых сила эстетической и поэтологической функций заменяется функцией развлекательной и релаксационной, или же, наоборот, усиливает в себе функцию эстетическую и, в особенности, поэтологическую, креативную, проявляющуюся в натиске метатекстуальности, интертекстуальности и экспериментаторства и в поиске новых поэтологических позиций. Такое произведение проявляет изрядную долю «метахабильности» (*metahabilitas*), т. е. отступления от «суперхабильности» (*superhabilitas* – мастерство), от кажущегося художественного совершенства к новой «несовершенной» позиции в свободном поэтологическом пространстве⁸¹.

⁸⁰ См. наши статьи: Shakespeare, Tolstoj a Orwell. Lidová demokracie 11. 3. 1992, s. 10. Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna. In: Problémy ruskej moderny. Nitra 1993, s. 95-103. Double Réfraction. La mort de Tolstoj en Bohème et en Moravie. Revue des Études slaves, tome LXXXI (2010), fascicule 1, Tolstoï 1910. Échos. Résonances. Interprétations. S. 53-70. ISSN 0080-2557. ISBN 978-2-7204-0465-8.

⁸¹ См. Z. Mathauser: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Blok, Brno 1989.

Элита, которой предназначены эти произведения, затем поддерживает их эстетическую оценку и приводит их к экономическому успеху. В сегодняшнем мире – в отличие от 19-го и от первой половины 20-го века – не так много писателей, которые способны содержать себя за счет литературы; если же они способны на это, то являются выходцами именно из названных выше сфер: из так называемой сферы тривиальной (массовой) и из сферы элитной (первоклассной); например, с одной стороны, Дэн Браун, Дж. К. Роулинг, с другой – Умберто Эко или Милан Кундера.

Хотя литературный артефакт обладает рядом ценностей, всех их объединяет в финальном воплощении эстетическая функция как общий знаменатель или своеобразный представитель остальных функций. Все функции словно объединяются в эстетической функции; словно они присутствуют здесь только ради эстетического воздействия. Кажется бы, иерархизация ценностей – это уже установившийся, общепринятый, общепризнанный процесс. Но это утверждение справедливо не всегда и не во всех случаях. Всякая сфера литературоведческого исследования формирует свои собственные ценности и, таким образом, приводит к их обособлению. Извне в игру вступают общественные, политические и мотивированные непосредственно нацией и государством воздействия. Иначе говоря: литература понимается не как система или, точнее, структура иерархизированных ценностей с финальным эстетическим воплощением, а как относительно шаткое целое, атакованное со всех сторон и по разным причинам. Эти причины возникли не самовольно, и часто их происхождение – в стремлении найти в литературе более уравновешенное, более «справедливое» положение и представить более гармоничный образ литературы без ограничений, без игнорирования и дискриминации. В качестве примера приведем литературную компаративистику и разработку понятия так называемой мировой

литературы, которая в одной из концепций зачастую толкуется ограниченно как так называемый «канон», или «best of», «обязательное чтение», т. е. собрание произведений общепринятой ценности как знак образованности и уровня культуры⁸².

Именно творчество Н. С. Лескова наглядно демонстрирует, каким образом можно сопротивляться общепринятому канону эстетических ценностей. Исходной точкой является его автодидактическая позиция. Самоучек в литературе бывает немало, но мало кто выражает эту позицию так выразительно, как Лесков в смысле последовательности и прочности его идеала как общества, так и искусства и религии. В таком аспекте его произведения выходят за пределы русской литературной классики, русской литературы и литературы вообще как пример заново сформировавшейся поэтологической функции литературы, т. е. инновационного образования нового литературного языка. Недаром это поняли модернисты и авангардисты, формалисты, частично, во внелитературном смысле, и М. Горький в своих лекциях о русской литературе на Капри. Творчество его предшественников, мастеров сказа, в том числе Ф. В. Булгарина, и его последователей, например, А. Ремизова или В. Шукшина, продемонстрировало плодотворность этого художественного подвига.

⁸² См. наши работы *Hodnoty a rovnost v literatuře. Dvě knihy a jejich inspirativní hodnota. Studia Balcanica Bohemo-Slovaca VI, sv. 2, Sekce literárněvědná a kulturologická. Sekce jazykovědná. Příspěvky prezentované na VI. mezinárodním balkanistickém sympoziu v Brně ve dnech 25.-27. dubna 2005.* K vydání připravili Pavel Boček, Ladislav Hladký, Pavel Krejčí, Petr Stehlík a Václav Štěpánek. Red.: Václav Štěpánek. Ústav slavistiky FF MU, Historický ústav AV ČR, Matice moravská, Brno 2006, s. 757-767. The Problem of Value and Equality in Comparative Literary Studies: the Past and the Present (Some Comments on the Conception of „Area Value“). In: *The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies.* Ed. by Halina Janaszek-Ivaničková. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 39-49. ISBN 978-83-7151-779-2

Двойная рефлексия: феномен смерти Льва Толстого в Чехии и в Моравии

Наша краткая статья, целью которой является продемонстрировать отзывы о смерти графа Льва Николаевича Толстого (1828-1910) в чешской культурной среде, исходит из общего положения русской литературы в упомянутой культурной атмосфере. Специальной литературы – в том числе специальной – о Льве Толстом с начала его художественной деятельности и вплоть до его кончины, в чешской прессе довольно много. Несмотря на более поздние рефлексии этого состояния в литературоведении 20 века, необходимо рискнуть и абстрагироваться от всего огромного объема этой литературы, почерпнуть эту избранную, редуцированную информацию лишь из первоисточников, подойти *ad fontes*, так что в скобках (Einklammerung) оказалось довольно много более поздних статей на эту тему.⁸³ Необходимо еще раз увидеть всю картину

⁸³ Все же приводим хотя бы некоторые выбранные библиографические данные:

T. G. Masaryk: Rusko a Evropa I-III. Ústav T. G. M., Praha 1996. Об этом см. также наши статьи: Fascinácia Dostojevským (T. G. Masaryk: Rusko a Evropa I-III. Ústav T. G. M., Praha 1996. Рец. Literárny týždenník, 23. 1. 1997, 4/1997, s. 6. Rusko a Evropa - třetí díl (рец.). Alternativa Nova, 1997, č. 7, březen, s. 370-371 (T. G. Masaryk: Rusko a Evropa, Ústav T. G. M., Praha 1996). Několik poznámek k Masarykovu pohledu na Rusko a ruskou literaturu (T. G. Masaryk: Rusko a Evropa I-III. Ústav T. G. Masaryka, Praha 1996). Svět literatury 1997, 14, c. 106-109. T. G. Masaryk a literárnost ruské revoluce. In: Tomáš Garrigue Masaryk a ruské revoluce. Sborník příspěvků z V. ročníku semináře Masarykova muzea v Hodoníně, 19. listopadu 1997. Masarykovo muzeum v Hodoníně, Hodonín 1998, c. 5-13. T. G. Masaryk jako rusista. In: Tomáš Garrigue Masaryk a věda. Sborník příspěvků ze VII. ročníku semináře Masarykova muzea v Hodoníně 10. listopadu 1999. Masarykovo muzeum v Hodoníně, Hodonín 2000, c. 88-99. См. источниковедческую дипломную работу: Martin Maleček: Lev Nikolajevič Tolstoj v českém myšlení [рукопись]: 1858-1895. Ved. práce: Jan Zouhar. Katedra filozofie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity 1999.

Далее: Т. Г. Масарик и Россия. Ред. О Малевич, А. Каменская. Санкт-Петербург 1997. См. нашу рец.: Svět literatury 1998 (15), соавтор Miloš Zelenka. Slavia 1998, 67, тетрадь 4, c. 540-543. См. Julius Dolanský (Heidenreich): Masaryk u Rusko předrevoluční. ČSAV, Praha 1959. Тот же: Mistři ruského realismu u nás. Svět sovětů, Praha 1960. Čtvero setkání s ruským realismem. ČSAV, Praha 1958 (речь здесь идет не о Толстом, а о рецепции и переводах русской литературы на чешский язык других авторов в первой трети 19 века, но все-таки здесь образуется базис и фон для более глубинного понимания восприятия русской литературы в чешской культурной среде в общем). Štěpán Jan Kolafa: K souhvězdí ruské literatury: D. Makovický u Tolstého, Čechova a Gorkého. Univerzita Karlova, Praha 1974. Štěpán Jan Kolafa: Lev Tolstoj a Bjørnstjerne Bjørnson ve slovenském národně obranném zápase proti maďarizaci na sklonku 19. a na počátku 20. století. ARSCI, Praha 1997. См. также: Т. А. Лисичина: Paradox ruské duše. OREGO, Praha 2000, составление, комментарий и перевод Ш. Колафа. Š. Kolafa: Tolstoj a Slované. Příspěvek k 170. výročí

«обнаженной», не загроможденной массой представлений более поздних эпох с другой аксиологической и содержательной структурой. Этим, однако, наша цель не исчерпывается. Речь идет не о тотальном, целостном описании всевозможных рефлексий смерти великого писателя, а скорее о типологии этих отзывов в связи со значением его творчества, в зависимости от качества воспринимающей среды. Начинать, следовательно, следует не *in medias res*, а скорее с преддверия, т. е., вкратце, с формирования рецепции Льва Толстого в чешских землях – пусть это будут только фрагменты этого процесса.

В самом начале необходимо констатировать, что чешская культурная среда была хорошо знакома с русской литературой «золотого века». В процессе национального возрождения русская литература играла ключевую роль как вдохновитель и в смысле славянской идеологии и эстетики, этики и, в конце концов, языка. Разумеется, подготовленность чешской культурной среды в целом не была статичной и проходила определенную эволюцию. В начале рецепция русской литературы в чешской культурной среде ориентировалась скорее на ее политическое значение и на описание «экзотического» русского быта в связи со значением славянских литератур и славян как таковых. Только позднее, и постепенно, обнаруживались и этические, и эстетические ценности русской литературы, в особенности пореформенного времени.

Первооткрывателями были сами русские критики, в большинстве своем с социологической установкой, анализирующие историко-культурный контекст литературы. В конце концов, таковы были, как известно, социологические методы, подходы и приемы, на которых преимущественно основывалась концепция Александра Николаевича Пыпина (1833-1904), двоюродного брата Н. Г. Чернышевского. О его

«Письмах о русской литературе», адресованным Вацлаву (Вячеславу Вячеславовичу) Ганке⁸⁴ нельзя сказать, что они суггерировали чешской среде единственно возможную трактовку новой русской литературы, и все же они были очень влиятельны вплоть до наступления нового поколения эстетиков и критиков. В определенном отношении Пыпин воздействовал и на восприимчивость поколения реалистов, возглавляемых Т. Г. Масариком, как мы увидим позже. Пыпин прежде всего восхищается свободой русской литературы пореформенного времени, сравнивая ее богатство с идейной пустотой литературы периода 1849-1854 гг. Темой его стилизованных писем является литература после смерти Н. В. Гоголя, т. е. постгоголевского периода, которым, как хорошо известно, занимался и его родственник Н. Г. Чернышевский. В переводе самого Вацлава Ганки на чешский язык встречаются не только неприемлемые русизмы, но и фактические ошибки или опечатки (Перовин вместо Печорин и т. д.). Среди новых писателей «реальной поэзии», т. е. реалистической литературы, Пыпин называет и графа Л. Толстого. Он высоко оценивает его «Детство», «Отрочество» и «Юность», а также «Севастополь в августе» и «Севастополь в декабре», т. е. части будущих «Севастопольских рассказов», восходящих к Крымской войне – этому не только военному, но прежде всего всеевропейскому культурному феномену. Интересно, что Пыпина заинтересовала, главным образом, литература слабосюжетная, скорее дескриптивная, описательная, этнографического уклона, в том числе С. Т. Аксаков, П. И. Мельников-Печерский (1818-1883), то есть именно то, чем русская литература резко отличалась от тогдашней западноевропейской традиции. Тем не менее, Л. Толстой упоминается, но лишь бегло, будто бы мимоходом.

⁸⁴ Listy o ruské literatuře Alexandra Pypina. Časopis Muzea království českého, XXXIII, c. 583-599, 1859, датировано 3 декабря 1858.

Это стало изменяться с 80-х годов 19 века. Переводчик русской литературы, в том числе «Анны Каренины», Яромир Грубы, опубликовал к концу 70-х годов 19 века обзорную статью о новой русской романной и новеллистической литературе.⁸⁵ Граф Лев Толстой упоминается в самом начале в связи с ожиданием романа «Декабристы». Одновременно Грубы запечатлел и слухи того времени, догадки и спекуляции, напоминающие бульварную прессу современности, пишущую о звездах show business, - в том числе и объяснение того, что пресловутый граф бросил работу над романом, так как пришел к выводу, что у колыбели декабристского движения стояли не русские, а французы: «Největší očekávání vzbudilo v literárních kruzích ovšem oznámení, že hrabě Lev Tolstoj, proslavený autor Anny Kareniny a Vojny a míru pracuje o novém rozsáhlém románě z dob povstání děkabristického, k němuž konal důkladná studia již po delší době a schválně se zdržoval po některý čas v Petrohradě, aby z tamějších archivů nabyl jasného světla o zajímavé té vzpouře, jež byla a částečně jest až doposud zahalena mlhovitou rouškou tajemnůstkářství. Moskevské časopisy přinesly již zprávu, že nový román bude vycházeti nejprve v nově založeném Moskevském měsíčníku Ruská mysl, když tu náhle přišlo oznámení, že hr. L. Tolstoj uprostřed své práce ustal, poněvadž nabyl nezvratného přesvědčení, že původci vzpoury dekabristické nebyli Rusové, jako se posavade za to mělo, nýbrž Francouzi, a to že se do osnovy jeho románu nehodí.»⁸⁶ Толстому он противопоставлял новый роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», который к концу 70-х годов начал печататься в «Русском Вестнике». Грубы кратко характеризует структуру романа, подчеркивая болезненность души писателя и его психологизм.

Чехи в этот период своих первых переводов крупных романов Толстого нередко обращались к русским источникам. То, что было связано

⁸⁵ J. Hrubý: Z ruské literatury románové a novelistické. In: Osvěta, IX, 1879, s. 614-619.

⁸⁶ Там же, с. 614.

с неоконченным романом о декабристах, как известно, касалось начала творческого и духовного кризиса писателя и начала его визионерского, пророческого периода – своего рода тупика, из которого он так и не нашел выхода.

Следовательно, чешский перевод статьи Г. П. Данилевского (оригинал 1886, перевод Клара Шпецингрова)⁸⁷ стал очень актуальным. Если принять во внимание, что очерк датирован февралем 1886 г., то становится очевидным, каким привлекательным казалось в чешской среде все, что было связано со Львом Толстым. Кажется, что это посещение Ясной Поляны и следующий за ним опубликованный очерк стали началом новой моды. Лев Толстой, колющий дрова, занимающийся физическим трудом на поле, говорящий с мужиками и бабами в своей деревне, философствующий на тему материальных благ и духовной жизни.

Тем не менее, чехи прибегали не только к русскому посредничеству. Большой популярностью, как и всюду, пользовался нашумевший тогда «Русский роман» Мельхиора де Vogüé⁸⁸. Сразу же после парижской публикации выходит в свет отзыв Т. Г. Масарика в известном журнале «Атенеум».⁸⁹ Масарик высоко оценивает понимание автором русской литературы как духовной, ибо по одной суре Корана конец мира наступит тогда, когда одна душа больше не сможет ничего сделать для другой души. Следовательно, для французской литературы русская представляет собой приток свежей крови, и прежде всего русский роман. Тем не менее, Масарик относится к авторской концепции, а именно к знанию русского прошлого, критически: «Zdá se nám, že nedosti správně ocenil starší dobu byzantinismu a doby nápodoby, pro které mu teprve, asi od 50. let, nastává doba nové literatury. Objektivný rozbor starší ruské literatury ukáže, že velikolepá

⁸⁷ G. P. Danilevskij: *Návštěva Jasně Poljany (Statek hraběte Lva N. Tolstého)*. Slovanský sborník, VI, 1886, с. 8-11, 403-406, 449-452, 502-505.

⁸⁸ M. de Vogüé: *Le Roman russe*. Plon, Paris 1886.

⁸⁹ Vicomte E. M. de Vogüé: *Le Roman russe*. Paris 1886. Athenaeum, IV, 1886-1887, с. 296-297, под шифром aa.

moderná literatura dobou starší do značné míry je podmíněna a nový ruský roman nepovstal najednou a jako by zázračně v době nové.»⁹⁰ Здесь встречается новая черта критики русской литературы и книг о русской литературе. Автор использует русскую литературу, чтобы в роли философского реалиста подвергнуть критике, прежде всего, отечественную литературу и ее недостатки, ее ничтожество. Становится ясным, что молодой критик утрирует, преувеличивает, гипертрофирует свою критику; тем не менее, она становится ядром его рецензии; призывая к переводу книги Вогюэ на чешский язык и советуя устранить некоторые промахи в библиографии, он пишет: «Poučila by snad i dotyčné kruhy, že naše sbědovaná literatura, až na velmi skrovničné výjimky, prosáklá francouzským a německým duchem, v ruské literatuře musí hledati, co posud nepašla.»⁹¹ Одновременно, Масарик как философ критикует то, что Вогюэ не понял славянской философии, которую он в русском романе сводит к так называемому нигилизму. И именно в связи с Толстым он указывает на философскую сложность и глубину: «...tak n. př. vidí-li v Tolstém představitele nihilismu jakožto výronu národního ducha ruského, obáváme se, že svěsti se dal zpovědí Tolstého, ve které se tento přiznává, že do poslední doby byl nihilistou: avšak právě tato zpověď poučuje nás, že nihilism ruský je zjev časový a že není samým duchem ruským, slovanským. De Vogüé proto nedosti jasně analyzuje právě u Tolstého ‚pantheism‘, ‚pessimism‘ a ‚mysticism‘, které vidí s ‚nihilismem‘ spojeny. Všecky tyto pojmy jsou tak mnohoznačny a mnohoobsažny, že k náležité charakteristice básnických individualit téměř se nehodí.»⁹² Изложение Масариком книги французского дипломата и знатока русской литературы имеет ключевое методологическое значение и примечательно в разных контекстах: он, прежде всего, критикуя глубину знания автором русской литературы и философии, которыми Масарик уже

⁹⁰ Там же, с. 296.

⁹¹ Там же, с. 297.

⁹² Там же, с. 297.

тогда занимался, подспудно предполагает, что именно нерусским славянам предстоит задача стать посредниками в передаче европейскому Западу и всему миру русского феномена, который они видят с расстояния, но способны понять и изнутри. Кроме того, он, таким образом, старается опровергнуть представление, зачастую до сих пор наблюдаемое в России и на Западе (т. е. в западной Европе и в США): маленьким нациям следует заниматься русской литературой лишь потому, что показать на ее рецепцию и «влияние», как ученик смотрит на своего учителя; он же, напротив, показывает активность восприминающей среды, то, что русская литература может последовательно «решать» и внутренние проблемы чешской литературы и что, таким образом, может быть оригинально, своеобразно понята.

За статьей Масарика следует перевод главы о Льве Толстом в переводе Кл. Вепржека.⁹³ Как известно, Вогюэ в этом литературном портрете анализирует в духе французского биографизма жизнь Толстого и его творчество с точки зрения тематологии и персонажей как отражения фактографии жизни писателя – главным образом, героев его романов. Несмотря на критические взгляды Масарика как оригинального комментатора, стало очевидным, что Толстой долгое время воспринимался в чешской среде сквозь призму «Русского романа» Вогюэ, что обнаруживается частично и парадоксально в поколении чешских критиков, апостолов модернизма (Ф. Кс. Шальда).

На рубеже 1885-86 гг. появился оригинальный чешский отзыв, критическая статья о Льве Толстом, автором которого был переводчик и критик Павел Дурдик.⁹⁴ Он, разумеется, и под воздействием тех, кто писал о Толстом до этого и которых он упоминает, включая и де Вогюэ, выделяет Толстого как современного творца нравственных идей, но

⁹³ Lev Nikolajevič Tolstoj. Ze spisu E. M. Vogüé «Ruský román» překl. Kl. Vepřek. Literární listy, IX, 1887-88, номера 13-24.

⁹⁴ P. Durdík: Lev Nikolajevič Tolstoj. Zlatá Praha, III., 1885-86, с. 43-47.

одновременно с этим и как изобретателя литературной формы и жанра. «Война и мир» для него не только роман, но и двойная проекция романа и исторического образа, эпос нового времени, который сознательно делимитируется из французского романического маньеризма. Кроме того, он подчеркивает сопряжение жизни и искусства, поведения и философии, роль художественной детали; так что можно подытожить, что в статье Дурдика сосредоточены все существенные вопросы и на шумевшие темы толстоведения вообще. В заключение Дурдик демонстрирует рецепцию Толстого в западной Европе: англичане уважают религиозные сочинения русского графа, переводят все и даже в рамках официальной церкви подражают Толстому. Соглашаясь с де Вогюэ, что русский реализм намного глубже французского, Дурдик особо оценивает сдержанность и лаконичность Льва Толстого именно в нравственном отношении, в отличие от французских реалистов и, главным образом, натуралистов. Он называет его «стыдливым реалистом»: „I při líčení hnusnosti a mrzkého kalu zachovává Tolstoj, rovněž jako Turgeněv, vždy slušnost, kráčí přes bláto, ale nikdy se v něm nehrabe; jeť rozhodný, avšak stydlivý realista.“⁹⁵ Врач, доктор медицины, Павел Дурдик еще раз возвращается к теме русской литературы и ее восприятия за границей в оригинальном обзоре, в котором ключевое место занимает опять-таки Лев Толстой наряду с Достоевским, Гоголем и другими; он перечисляет переводы его произведений на западноевропейские языки.⁹⁶

Если в начале процесса восприятия творчества Льва Толстого речь идет прежде всего об особом экзотизме, поразительной специфике русской литературы „золотого века“, то позже, к концу 19 века, и в связи с наступлением модернизма и новых поколений Толстой все чаще воспринимается как мыслитель, философ, религиозный деятель, пророк,

⁹⁵ Там же, 1886, с. 739.

⁹⁶ P. Durdík: Úspěchy ruské literatury v západní Evropě. Světozor 1885-186, номера – 24-37.

визионер, творчество и мысли которого постепенно становятся особой частью всеобщего философского дискурса о человеке и мире. С одной стороны, выразительной личностью европейского мышления считают его чешские реалисты, выражающие свои мнения, прежде всего, в журнале „Час“ (по-русски „Время“), а также на страницах других периодических изданий.

Один из представителей поколения реалистов Я. Голл, отстаивающий наряду с Я. Гебауэром и Т. Г. Масариком научную правду реалистов, связанную с их убеждением, что известные чешские мнимо раннесредневековые рукописи Зеленогорская и Краловедворская – подделки (интересно, что они не сомневались в подлинности „Слова о полку Игореве“, считая его подлинность почти аксиоматичной), комментирует „религию“ Льва Толстого и приходит к выводу, что это своеобразная философия на христианской основе для христиан и нехристиан. Разумеется, нельзя игнорировать и последствия утопии Толстого, связанные с его ожиданием исчезновения государства и церковью, ликвидации войн и т. д. В самом конце Голл упоминает и известную связь толстовства с философией П. Хельчицкого; эту связь сам Толстой долгое время отрицал; кажется, его ознакомление с деятельностью Хельчицкого получило серьезные доказательства лишь в последнее время, в связи с упоминанием толстовского издания книжки о Яне Гусе в смысле его православной ориентации – эта тема, ставшая важной в учении славянофилов, имеет все-таки рациональную основу, хотя не столь прямолинейную.

Известный чешский мыслитель второй половины 20 века Губерт Гордон Шауэр (Hubert Gordon Schauer, 1862-1892), не подчиняющийся авторитетам ученик Т. Г. Масарика, автор провокационного размышления „*Наши два вопроса: Что является задачей нашей нации? Каково наше национальное существование?*“ (*Naše dvě otázky: Co jest úkolem našeho*

národa? Jaká je naše národní existence?, первый номер журнала „Час“, 20 декабря 1886 г.), в котором выражено его скептическое отношение к уровню чешской национальной и культурной жизни в связи с необходимостью перенести чешскую литературу в сферу всемирной литературы; он включил русскую литературу и русский роман, в особенности Толстого, в свои контемплиции „О природе идейного кризиса нашего времени.“⁹⁷ Шауэр исходит из анализа доминантных течений европейской философии, начиная с немецкой классики, в особенности Гегеля, и анализирует, главным образом, идейные комплексы позитивизма/реализма и философию воли А. Шопенгауэра, доказывая, что чешская мысль не дошла до этих вершин, что ей еще предстоит многому учиться. В то время как позитивизм является наследником европейского философского рационализма со времен Просвещения, новые течения сомневаются в силе разума, проявляя скорее скепсис по отношению к рационалистическому оптимизму. Свидетельством кризиса рационализма является и реалистическая и натуралистическая литература, в том числе и французская и английская, и еще больше – русская. В этом смысле Шауэр заимствовал воззрения де Вогюэ о нигилистическом направлении нового русского романа; в то время как Достоевского и Гончарова он считает по существу реалистами, в Тургеневе и в Толстом он находит следы творческих инстинктов, стремящихся к темным, алогическим сторонам жизни: „Román ruský, Dostojevský, Gončarov je podstatně realistickým, v Turgeněvu a Tolstém přichází bezvědomý tvůrčí pud k vědomí a na nich zvláště lze studovati temný, alogický, pessimistický, jedním slovem nihilistický proud intelektuální naší doby, který v obrovském, nepokojném, avšak budoucnosti plném Rusku nabývá tvarů zvláště hrozivých. V záporu vši kultury, v návratu k evangeliu, v prostém zřízení společenském, v potlačení vši reflexe a v prosté

⁹⁷ H. G. Schauer: O povaze myšlenkové krise naší doby. Čas I. 1887, с. 4-6, 22-25, 51-55, 68-71, 103-107.

víře, v tom Tolstoj spatřuje jedinou spásu světa. Tohoto stanoviska ovšem nemůže např. Zola pochopiti, neboť je k jeho pojetí potřebí býti Rusem; avšak základní nálada mysli jeho je táž, nesplynouti jádrem svým s okolím, studovati je, při všech požitcích si uchovati volnost' ducha: práce, neúmorná práce, „c'est la morale' a jinak nechati svět a „la bêtise humaine' otáčeti se dále.⁹⁸

Лев Толстой не перестал быть объектом интереса Г. Г. Шауэра и позже, например, в связи с выходом в свет повести „Крейцера соната“. Шауэр наглядно показывает, что новаторство Толстого выражается и в новой художественной форме прозы à la thèse: там, где другие писатели поступают от содержания к тезису, он идет, как раз наоборот, от мысли к материалу.⁹⁹

Тем не менее, чехи стремятся и к личному познанию души великого романиста. Одним из первых чешских посетителей Ясной Поляны был политик Карел Крамарж, сразу же после возникновения Чехословацкой Республики ее премьер-министр, который был связан с Россией и родственными узами. Восхищаясь в своем очерке, переполненном нефункциональными русизмами, мышлением Толстого в области социальных реформ и религии и читая его пьесу „Плоды просвещения“ в поезде на обратном пути, он тем не менее отстаивает ту же самую позицию в отношении толстовства, что и другие чехи: это интересная утопия, неосуществимая, но необходимая нам как своего рода коррективы практических шагов. В то же время он видит в Толстом и подходящую альтернативу социалистическим концепциям насильственной революции в смысле альтруизма и славянской идеи (в этом, однако, Крамарж, как и другие нерусские славяне, ошибался, так как желание было, как говорится, «отцом мысли»): „Tolstého socialné theorie nejsou tudíž posledním slovem socialné reformy – jsou jen velikolepým o ni pokusem. Nepovedou samy

⁹⁸ Там же, с. 69-70.

⁹⁹ H. G. Schauer: Kreutzerova sonata. Literární listy, XI, 1889-1890, s. 285-286.

k cíli, ale přece Tolstoj nebude zapomenut jako socialný reformátor. [...] Socialističtí revolucionáři na západě chtějí zlepšiti jen hmotný stav nižších tříd – a proto je revoluce jimi hlásaná v posledních důsledcích pozitivná – a násilná. Nemá-li dojít k těmto důsledkům, které konečně nezaručují také pro vždy lepší budoucnost, nýbrž snad jen zárodek nových бед a nových zápasů, musejí poznati, že není možnou reforma socialných institucí bez nápravy v duševném a mravném životě individuí...“¹⁰⁰

На протяжении 90-х годов чешское восприятие Льва Толстого как преддверие его итоговой оценки после его кончины сосредотачивается, прежде всего, на двух темах: на религии и ее этическом аспекте и на отношении Толстого к современному искусству и к искусству вообще. Об этом свидетельствует возрастающий интерес чешских критиков и философов, в том числе Ф. В. Крейчи (1867-1941) – литературного и театрального критика, переводчика с немецкого, французского и шведского языков на чешский, автора монографии о видных чешских поэтах и высоко оцениваемых мемуаров о чешском „fin de siècle“.¹⁰¹ Многие размышления о Льве Толстом касались его последнего романа „Воскресение“, его концепции искусства и отношения к религии, к православию, в том числе и отлучения Л. Толстого от православной церкви.¹⁰² Становится очевидным, что к концу 19 века нарастает критическое отношение к Толстому и к его идеям. До этого времени чешские критики избегали прямого отрицания толстовства, хотя не умалчивали об их утопическом характере. Они относились к идеям достоправного графа со снисхождением и даже со своеобразным пиететом

¹⁰⁰ Там же, с. 470.

¹⁰¹ F. V. Krejčí: Odpověď V. Hořínkovi. Rozhledy VIII, 1898-1899. с. 338-340. В то время как Войтех Горжинек связывает добро и красоту в одно целое (красота добрая, добро прекрасное), Ф. В. Крейчи в духе модернистских воззрений видит эти две категории как не зависящие друг от друга. Polemika состоялась по поводу идей Толстого об искусстве.

¹⁰² См. Josef Mikš: Poslední román L. N. Tolstého. Osvěta, XXX, с. 887-899; анонимная заметка Tolstoj o poměru státu a církve. Čas, V, 1891, 28, с. 445. См. также Rozpory v Tolstého ideích. Čas, VIII, 1894, 2, с. 23-24.

– в дальнейшем же показывают, прежде всего, внутренние противоречия его концепций и частые изменения взглядов на те же самые явления. Тем не менее, Лев Толстой и его критика нехристианского искусства, главным образом современного (т. е. в этом случае французского декаданса) воспринималась с интересом – это же касалось и его провокационных педагогических идей, опосредствованных из Ореста Миллера чешским учителем Я. Конерзой, который выражает мнение о его педагогических взглядах, подобное мнению других о его философии и эстетике/этике: его педоцентризм считается альтернативой традиционных немецких педагогических идей.¹⁰³ Религиозных и эстетических вопросов касаются и различные заметки и отзывы.¹⁰⁴ Интересно, что взгляды Толстого на модернистское искусство, т. е. его отрицание этих тенденций, нашли отражение в разных статьях, а также стали составной частью полемических цепей.¹⁰⁵

Уже тогда начинает осуществляться дихотомия чешского восприятия Толстого в смысле его двойной рефлексии по названию нашего аналитического обзора – т. е. христианско-католический образ Льва Толстого, у колыбели которого стоял моравский католический монах, священник, переводчик и автор первой чешской компилятивной истории русской литературы, Алоис Аугустин Врзал (1864-1930; его псевдоним А. Г. Стин возник как криптограмма его монастырского имени Аугустин; более подробно см. в нашей книге *Сердце литературы* – на чешском языке – и другие приводимые в ней ссылки¹⁰⁶).

¹⁰³ Něco o paedagogických názorech hr. Lva N. Tolstého. Dle Oresta Millera sděluje J. Koněrza. См. далее о Конерзе: J. Mandát: Učitel Josef Koněrza, buditel českého lidu. Žďár nad Sázavou 1967.

¹⁰⁴ См. T. G. Masaryk: L. Tolstoj: Ma Religion. Athenaeum, II, 1884-1885, с. 187; ohlas Kreutzerovy sonáty v Rusku, Čas, V, 1891, с. 117-118. L. Tolstoj o nové literatuře. Čas, X, 1896, 42, с. 662.

¹⁰⁵ I. Pospíšil: Shakespeare, Tolstoj a Orwell. Lidová demokracie 11. 3. 1992, s. 10. Тот же: Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna. In: Problémy ruskej moderny. Nitra 1993, с. 95-103. Тот же: Kultivovaný český Lev Tolstoj (Míloslav Jehlička: Lev Tolstoj – vypravěč a vizionář. Red. Ctírad Kučera. Ústí nad Labem 1999). Slavica Litteraria, X 4, 2001, с. 126-128.

¹⁰⁶ См. I. Pospíšil: Srdce literatury. Alois Augustin Vrzal. Brno 1993. То же: Alois Augustin Vrzal: A Catholic Vision of Slavonic Literatures. Slovak Review 1992, No. 2, s. 166-171. То же: Alois Augustin Vrzal a

Моравия является типичным примером смешения и интерференции немецкого и славянского элементов: в городе Простейов (Prosnitz) родился философ-феноменолог Эдмунд Гуссерль; в городе Фрейберг (чешский Пржибор) родился Сигмунд Фрейд; в брненском ареале (Хрлице или Туржаны) появился на свет австрийский философ-эмпириокритик Эрнст Мах, критикуемый в свое время с материалистических позиций В. И. Лениным; в Брно, неподалеку от Философского факультета на улице Яселска (названной именем галицийского города Ясло, под которым в годы Второй мировой войны сражалась как часть Советской Армии артиллерия Чехословацкого военного корпуса) жили почти рядом Карел Чапек (примерно год), будучи гимназистом, и свыше 25 лет австрийский писатель Роберт Музил. В нескольких шагах по направлению к историческому центру города находится здание бывшей немецкой гимназии (теперь это Факультет Музыки Художественной Академии им. Л. Яначека), в котором учился будущий первый чехословацкий президент Т. Г. Масарик (его статуя, созданная в конце 90-х годов 20 века, стоит напротив, перед зданием Медицинского факультета Университета им. Масарика, раньше это был немецкий Технический вуз). Недалеко находится бывшее кафе Bellevue, где любил сидеть поэт Ян Скацел.

Моравия как составная часть Земель Чешской Короны на протяжении 19 века проходила сложный путь развития: вследствие подъема национальной волны, принцип земли стал дополняться принципом нации и постепенно стала происходить германизация и „чехизация“ Моравии. На территории исторического королевства и маркграфства рядом жили говорящие на разных западнославянских диалектах чехи и мораване, обладавшие со времен средневековья развитой готической литературой европейского уровня, по-немецки говорящие и

пишущие жители исторических земель и другие нации, среди них поляки и евреи, чаще всего тяготеющие к немецкой культуре. Несмотря на то что великий мораванин, историк литературы, стиховед и прежде всего историограф Франтишек Палацкий (1798-1876) в своей *Истории чешской нации в Чехии и в Моравии* (в некоторых изданиях по неизвестным мне причинам этот подзаголовок пропускается) публично провозгласил единство чешской нации в обеих исторических землях, существенные различия, а именно этнические, языковые и религиозные, ментальные, культурные, художественные, восходящие к природным и климатическим, даже геологическим условиям (тяготение к Северному морю в Чехии, к Средиземному морю – в Моравии) остаются до сих пор. Определенные дифференциации оставались и в процессе рецепции иностранных культур: в Моравии обнаруживалось лучшее сожителство с немцами, но с начала 20 века усиливалось и славофильское движение в виде так называемых русских кружков; оставалось более острое чутье в отношении славянского элемента в музыке, литературе, изобразительном искусстве. Нет необходимости специально выделять личность известного выходца из Силезии, жителя Брно, композитора Леоша Яначека, у которого русофильство проявлялось особенно выразительно. Моравия сохраняла и сохраняет по сей день свою культурную и идейную автономию, она является более консервативной, католической, эмоциональной, откровенной и открытой, с определенными этическими подходами, которые, наверное, моделировали и до сих пор моделируют моравское восприятие разных культурных явлений, в том числе и русской литературы вообще, и творчества Льва Толстого в особенности.

На этом базисе произрастало творчество Алоиса Аугустина Врзала (1864-1930),¹⁰⁷ автора ряда книг и переводов из русской литературы. Он

¹⁰⁷ Его главные историко-литературные произведения: *Historie literatury ruské XIX. století dle Al. M. Skabičevského a jiných literárních historikův i kritikův upravil A. G. Stín. Šašek a Frgal, Velké Meziříčí 1891-*

переводил в особенности периферийных авторов, не корифеев, а скорее тех, кто стоял особняком и в самой русской литературе, авторов с этическим чутьем, занимающихся религиозными и этическими, нравственными вопросами, однако переводил и рассказы Л. Толстого, Н. С. Лескова и других. Недаром он стал автором первой написанной почешски компилятивной истории русской литературы. Известна его богатая переписка с 22 русскими писателями. С. Вилинский¹⁰⁸ опубликовал письмо А. П. Чехова и письма В. Г. Короленко, другие опубликовал брненский русист Я. Мандат и автор настоящей статьи.¹⁰⁹

Кроме части о Л. Толстом в первой чешской, хотя и только компилятивной *Истории русской литературы* (см. выше), молодой Врзал выразил свое личное мнение по поводу последнего романа Л. Толстого *Воскресение* (1899). Одним из выдающихся органов чешской католической литературной критики, философии и теологии был журнал „Hlídka“, в котором Врзал и другие сторонники христианско-католических взглядов зачастую публиковали свои статьи и рецензии. В статье *Русская литература в 1899 году*¹¹⁰ Врзал, кроме романа Толстого, комментирует и произведения А. П. Чехова, в том числе повесть *Дама с собачкой*. Примечательно, что Врзал не является, как могло бы показаться, по сути

1897, 952 с. Alexandr Sergejevič Puškin. Jeho život a literární činnost. Hlídka 1899. Nábožensko-mravní otázky v krásném písemnictví ruském. Hlídka 1912. Přehledné dějiny nové literatury ruské. V Brně 1926.

¹⁰⁸ Vilinský: Dílo P. Augustina Vrzala. Archa, roč. XVII, Olomouc 1929, sv. 3, с. 229-238. См. также: Sergij Vilinskij an der Masaryk-Universität in Brünn: Fakten und Zusammenhänge. Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 42, 1996, с. 223-230.

¹⁰⁹ См. J. Mandát: Неизвестная автобиография А. И. Эртеля. SPFFBU, D 12, 1965, с. 215-221. Тот же: Neznámý dopis D. N. Mamina-Sibirjaka. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU), D 11, 1964, с. 161. Тот же: Интересное собрание автографий русских писателей. Čs. rusistika 1964, с. 167-172. Тот же: Письма В. К. Зайцева в Чехию. SPFFBU, D 15, 1968, с. 203-205. Тот же: Письма С. Гусева-Оренбургского к чешскому переводчику. SPFFBU, D 13, 1966, с. 139-144. Тот же: Потерянные письма русских писателей. SPFFBU, D 17-18, 1971, с. 247-248. Тот же: Интересное собрание автографий русских писателей. Čs. rusistika 1964, с. 167-172. I. Pospíšil, I.: Alois Augustin Vrzal: Koncepte a dokumenty. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 40, 1993, с. 53-62. Тот же: Dva moravští slavisté: Alois Augustin Vrzal a Sergij Grigorovič Vilinskij. Slavia Occidentalis, t. 57, Poznaň 2000, с. 219-233. Тот же: Первый моравский историк русской литературы (А. Врзал). Русский язык в центре Европы, Banská Bystrica 2001, 4, с. 56-61. Тот же: Augustin Alois Vrzal podruhé. Lidová demokracie 10.12.1991, с. 5.

¹¹⁰ A. Vrzal: Ruská literatura v roce 1899. Hlídka, XVII, 1900, 8, n. 454-456.

католическим в смысле догматизма с заранее образовавшейся ценностной иерархией.

Предпочтение он отдает чувствительным, скромным, внутренне этически и эстетически сильным произведениям. В отличие от более формально образованных чехов, например, Т. Г. Масарика, Я. Голла, Г. Г. Шауэра и др., он, напротив, сторонник более мягких методов; он способен метко отзываться и о новых явлениях, тонко реагировать на модернизм, что доказывает его последняя монография 1926 г., в которой он очень точно и дифференцированно рассмотрел новые явления в русской литературе после трех революций, справедливо оценил и русскую эмиграцию, к которой отнесся, однако, критически, а новую русскую литературу связал скорее с Россией, чья литература, несмотря на большевистскую революцию, вновь вернется к классической традиции.¹¹¹ Врзал не любил жестких подходов, литературно-эстетических и политических конструкций – отсюда вытекает и его критика Л. Андреева и положительное отношение к М. Горькому, Н. С. Лескову, А. П. Чехову, т. е. к тем, кто обладал скорее природным талантом (самоучки) и более мягким отношением к жизни, кто становился скорее слугой реальности, хорошим наблюдателем, чем демиургом, конструктором. Следовательно, Л. Толстой ему нравится как хороший наблюдатель, гениальный художник, а не как мыслитель, который твердо настаивает на своих идеях, тем более, что они не соответствуют, по мнению Врзала, подлинному христианству. Из этого вытекает отрицательная критика *Воскресения*.¹¹² В

¹¹¹ „Přes to, že literatura v Rusku od počátku světové války nemůže se vykázati pracemi, které by se uměleckou cenou rovnaly proudům starší literatury ruské nebo dílům osvědčených spisovatelů ruských v emigraci, přece nová literatura ruská se nezrodí v cizině, kde spisovatelé sice chrání díla i tradici minulosti pro budoucnost, ale nežijíce bezprostředně s nynějším Ruskem, nedovedou zachytiti ducha současného života, nýbrž se zrodí v Rusku, kde umělci sice nevelcí jsou ve svazku s konkrétním porevolučním životem nového Ruska, s novou náladou vlastního národu a přicházejí poznenáhlu k poznání, že při rozvoji nové literatury nezbytno navázat na dobré tradice předválečného, symbolismu i reakce proti němu.“ (A. Vrzal: Ruská literatura v XX. století. Otisk z Přehledných dějin nové literatury ruské a z Hlídky. Brno 1926, 4, ř. 279).

¹¹² „V Nechljudovu vidíme podivuhodnou směs probuzeného svědomí a zděděných nízkých pudův, vysokých idealův a úplně neschopnosti provésti je v životě. Neustále rozumuje, s výše své theorie přísně kritisuje obklopující ho lidi a pořádky, ale sám ničeho nedělá. Je samý odpor: každý soud i žalář pokládá za

podobном духе звучат и мнения в комментариях к послесловию Толстого к *Крейцеровой сонате* другого католического автора.¹¹³

В год смерти писателя в периферийном моравском журнале в городе Оломоуц было опубликовано маленькое анонимное известие о кончине Л. Толстого. Кроме неизбежной фактографии в связи со смертью на станции Астапово встречается здесь и мнение, которое как-то концентрирует более общий взгляд на значение Толстого для других славян, а именно западных: по мнению автора заметки Толстой (кроме, разумеется, его учительства по отношению к человечеству)¹¹⁴ показывает западным славянам путь к восточной культурной альтернативе Западу, хотя и здесь присутствует сомнение: могут ли вообще западные славяне, привыкшие к западному пути, пойти по восточной дороге?

„Человеком стремлений“ называет его автор некролога, опубликованного в педагогическом журнале.¹¹⁵

Славист и в особенности сорабист А. Черны (1864-1952) в своем некрологе подчеркивает связь Толстого с религией и с традицией П. Хельчицкого и чешских братьев.¹¹⁶

Довольно сильный поток мнений представляет славофильское толкование Толстого и толстовства. Так можно охарактеризовать статью В. Харвата *Толстой и славяне*, хотя известно, что взгляды Толстого на

neužitečný i nemravný, popírá, že by lidi měli právo trestat jiné, a zatím zastává se tělesných trestův i trestu smrti [...] Je to tedy typ, který ruská literatura již často zpracovala. Tolstoj zbarvil jej svým učením, což právě se nám nelíbí [...] Dojem, jaký činí krásné umělecké obrazy romanu, kazí se velice výstřelky tolstovského učení: umělci škodí myslitel.“ (A. Vrzal: Ruská literatura v roce 1899. Hlídka, XVII, 1900, 8, c. 455-456.)

¹¹³ P. J. Vychodil, Hlídka literární, VII, 1890, 11, c. 420-421.

¹¹⁴ „Není účelem těchto řádků význam gigantického toho ducha, k jehož opravdovému pochopení snad ani přítomná generace nestačí, vyložití, jen chceme posmrtnou poctu vzdát mužům, jenž zasvětil život svůj myšlence demokratické a lásce, jenž řečí lásky chtěl naučiti rozvášněné dnes lidstvo, chtěl láskou přivoditi vzkříšení lidské společnosti. Tolstoj ukázal však též nám západním Slovanům cestu k východní kultuře, ke kultuře tak rozdílné od kultury západní a pro nás tak důležité, jen naučíme-li se chodit tou cestou, když tak přivykli jsme cestám kultury západní.“

¹¹⁵ H.: L. N. Tolstoj mrtev. Pedagogické rozhledy, XXIV, 1910-1911, 8, n. 335.

¹¹⁶ A. Černý: Za Lvem Nikolajevičem Tolstým. Slovanský přehled, XIII, 1910-1911, 3, n. 100-103.

исключительную, даже мессианскую миссию славян были неясные и изменчивые.¹¹⁷

Смерть Толстого вызвала актуальные отзывы, но также и синтетические работы (продолжающие прокомментированные выше взгляды), которые с разных точек зрения трактовали личность писателя. Особая реакция представлена женским движением, бывшем в начале 20 века уже достаточно сильным и влиятельным. Упомянем три небольшие статьи. В редакционной вводной статье (editorial) в журнале *Женское Ревю* подчеркивается его значение для отношения обоих полов в смысле женского достоинства и эмансипации.¹¹⁸ В самостоятельной, можно даже сказать, программной статье Веры Вашовой (Брно) *Конец Толстого* автор полемизирует с мнением жены графа Софии Андреевны Толстой-Берс о том, что Толстому не следовало покинуть семью – призывает женщин устремиться от материальной практики к духовным высотам.¹¹⁹ Недаром приведенная нами цитата кончается солярным символом, т. е. эмблемой ницшеанской философии (см. у Г. Ибсена и даже в „Санине“ А. Арцыбашева) и недаром именно Ницше зачастую будто бы парадоксально сопоставляется с Толстым и его философией. Год спустя тема Толстого и его воздействия – в положительном смысле – на женскую эмансипацию снова подчеркивается.¹²⁰

Смерть Толстого стала стимулом для написания ключевых статей представителями чешской философии, литературной критики и славистики. Известный славист и историк славянских литератур Ян Махал – как в прошлом и другие – отстаивает мнение, что, хотя взгляды Толстого

¹¹⁷ V. Charvát: Tolstoj a Slované. Slovanský přehled, XIII, 1910-1911, c 104-108.

¹¹⁸ Tolstoj. 28./8. 1828 – 20./11. 1910. Ženská Revue, roč. V., listopad 1910, c. 215.

¹¹⁹ „Ne snad haněti domácí píli, snahu po úhlednosti a hmotném blahobytu rodiny, je účelem těchto řádků, ale vésti ženy nad to, od těla k duši, od hmoty k světlu. Jen tak vyhnou se omylu tak velkému, jako byl omyl hraběnky Tolsté. Dělejme svou denní práci a svou hmotnou povinnost, ale zachovejme si při tom duševní svobodu, nedejme se k těm věcem tak připoutati, abychom se staly jejich otroky. Jen pak se zaroseným zrakem a s vroucím citem pochopení budeme se dívatí na postavu jasnopoljanského starce, odcházející – k slunci“ (V. Vášová: Konec Tolstého. Ženská Revue, roč. V., listopad 1910, c. 243.).

¹²⁰ O. S.: L. N. Tolstoj. Ženská Revue, VI, 1911, c. 6-9.

на общество, религию и искусство зачастую провокационны и для многих неприемлемы, они дают шанс снова осмыслить то, что считалось аксиоматичным, – например, и пьесы Шекспира и современную литературу (*la littérature moderne*)¹²¹. Махал в том же году еще раз возвращается к личности Толстого в фундаментальной статье из 8 частей, – первом чешском комплексном, более или менее литературоведческом анализе творчества писателя. Он пишет со знанием дела, русских источников, корреспонденции, биографических деталей, структуры его крупных романов и его философии. Согласно его взглядам, Толстой стремился к гармонии в жизни и в искусстве, парадоксальным образом так никогда ее и не достигнув. Его творчество рассматривается Махалом как одно целое, т. е. литературовед не противопоставляет искусство философии, эстетику – этике, как это зачастую делалось и частично делается до сих пор.¹²² Тому свидетельствует и тот факт, что он ищет взгляды Толстого на искусство, общество и религию не только в его трактатах и публицистике а, главным образом, в его художественных произведениях.

Критик Ф. Крейчи в своем некрологе подчеркивает визионерство, внутреннее религиозное значение Толстого как „строителя“ новых концепций общества, христианства в пантеистическом духе и непротivления злу насилieм как значительной альтернативы преобладающим материалистическим воззрениям.¹²³ Связь роли поэта, художника, писателя – и визионера, философа, пророка Ф. Крейчи показывает в статье, где называет Толстого одним из вождей времени.¹²⁴

¹²¹ J. Máchal: L. N. Tolstého drama spisovatelské. Lumír, XXXIX, 1910-1911, c. 162-168, 216-219.

¹²² J. Máchal: L. N. Tolstoj. Česká revue, V, 1910, c. 130-141, 230-236, 278-289, 348-356, 396-406.

¹²³ F. Krejčí: Za Lvem N. Tolstojem. Česká mysl, XII, 1911, c. 1-17.

„Estetická a zároveň etická rozkoš ze slohově důsledného zakončení života největšího hledatele boha v naší době. Tato smrt v samovolné opuštěnosti, v nejzřetelnějším odvrácení ode vši ničemnosti tohoto světa s jeho náramně si domýšlející politikou, s jeho církevní maškarádou, ubohými zájmy peněžními, luksem a přeceňováním svazků rodinných, tato poustevnická smrt vtiskuje pečeť ryzosti na tento život tak nekonečně bohatý“ (F. Krejčí: Za Lvem N. Tolstojem. Česká mysl, XII, 1911, c. 16).

¹²⁴ F. Krejčí: Vůdcové doby. Novina, IV, 1910-1911, c. 166-169, 193-198.

„Религиозным гением“ считает Толстого философ Франтишек Дртина (1861-1925, который в фундаментальной статье, основанной на ссылках на художественное творчество писателя, считает главной идеей Толстого объединяющую роль религии.¹²⁵ Ф. Дртина возвращался к Толстому не раз; в одной статье он анализировал жизненные взгляды писателя¹²⁶, сближая его с Хельчицким, что характерно почти для всех чехов, и со старцем Зосимой из „Братьев Карамазовых“. В несколько патетической статье он пишет о Толстом как об апостоле человечности и мира вне церковной и светской власти, барьеры которых он преодолел посредством искусства.

Специфическим отзывом в год смерти писателя является статья Алоиса Списаара о генезисе религиозной жизни Толстого,¹²⁷ которая характеризуется большей мерой трезвости и концентрации, чем статьи Ф. Дртины. Свою работу Списаар продолжает в объемной статье о философских и религиозно-нравственных взглядах Толстого в третьем периоде его жизни.¹²⁸

Смерть Толстого отобразилась и в некоторых реакциях нового поколения критиков и писателей. В своем некрологе Ф. Кс. Шальда сравнивает конструирование персонажей у Толстого и Достоевского и отдает предпочтение Достоевскому – его герои, хотя они зачастую убийцы, сумасшедшие и бунтари, в своей внутренней жизни безопаснее, спокойнее персонажей Толстого, которые все время колеблются.¹²⁹

Будущая салонная коммунистка, писательница Мария Майерова в своей статье о Толстом ищет в его творчестве скорее нонконформистские

¹²⁵ F. Drtina: L. N. Tolstoj, náboženský genius. Novina, V, 1911-1912, с. 387-392 (речь по случаю годовщины смерти Толстого).

¹²⁶ F. Drtina: Životní názor L. N. Tolstého. Naše doba, XVIII, 1910-1911, 2. с. 84-94.

¹²⁷ A. Spisar: Hr. Lev Nik. Tolstoj. Genese jeho náboženského života. Osvěta, XL, 1910, 1-16, с. 119-130, 177-188, 289-294.

¹²⁸ A. Spisar: Hr. Lev Nikolajevič Tolstoj. Filosofické a nábožensko-mravní názory v třetím období jeho života. Osvěta, XLI, 1911, с. 28-33, 90-98, 167-174, 241-248, 321-324, 485-490.

¹²⁹ Novina, IV, 1910-11, с. 93-94.

идеи, тонко показывая странную религию Толстого, которая на самом деле является персональной, индивидуальной „религией“ внутренней жизни. Любовь к физическому труду, к ежедневному материальному быту и отрицание общественного строя, сближающее Толстого с анархизмом, стояло, думается, близко к радикально настроенной писательнице. Можно согласиться и с тем, что именно посмертно опубликованный рассказ „Хаджи Мурат“ является свидетельством того, что к концу жизни, когда, по мнению автора, Толстой занимался скорее самим собой, художник победил в нем моралиста.¹³⁰

Разумеется, существует много других чешских отзывов и аналитических статей о Толстом в год его смерти и некоторое число – после.¹³¹ Важно, однако, то, что именно в упомянутых критических высказываниях, как в капле воды, сосредоточивается все существенное, доминантное в чешском восприятии творчества Толстого и что сконцентрировалось в некрологах и статьях, посвященных памяти писателя. Толстой перешагнул сферу искусства и художественной литературы и считался скорее мыслителем, так что некоторые авторы обзорных статей забывали о нем как о художнике. С этим аспектом связан и образ Толстого как славянина и вообще славянский вопрос, что звучит немного фальшиво, неправдиво. Тем не менее, Толстой стал в глазах чехов представителем России и Востока как альтернативы, которая прямолинейно неприемлема, однако функционирует как критическое зеркало концепций европейского Запада. Кроме того, в некоторых статьях искусство Толстого как пример уровня мировой литературы становится орудием критики художественного уровня чешской литературы.

¹³⁰ M. Majerová: Literární odkaz Lva Tolstého. Čas (Hlídka Času), 4. 11. 1912, с. 5-6.

¹³¹ F. F.: Lev Nikolajevič Tolstoj. Několik myšlenek. Studentská hlídka. List katolického studentstva československého, III, leden 1911, 5, ř. 97-104. F. Pražák: Tolstého poměr k dítěti. Čas (Hlídka času), 18. 3. 1911, с. 8.

Чешское отношение к русским делам вообще эмблематически сконцентрировано в восприятии Толстого – именно посмертном, синтетизирующем, именно пресловутая чешско-русская *Nařliebe*, любовь-ненависть, *odi et amo* римского поэта, притягивание и одновременно отталкивание, что видно и на примере более современных чехов 20 века, в том числе К. Чапека и В. Черного.¹³²

Примечательно то, что двойная чешско-моравская проекция рефлексии наследия Толстого в чешской среде, хотя и не выразительна количественно, тем не менее все же сохранилась и в период сразу после его смерти. В чешской среде, даже у представителей модернизма, преобладает понимание Толстого как мыслителя – может быть, за исключением некоторых суждений Ф. Кс. Шальды, в то время как у католической моравской критики сохраняется, будто бы парадоксально, резкая критика Толстого-мыслителя в противовес положительной оценке Толстого-художника. Эта дихотомия, которая теперь в литературоведении скорее отрицается, подчеркивает и эстетически мягкую «доктрину» моравских католиков, делающих акцент на связи писателя с окружающей средой, на способности вчувствоваться и разделить судьбу беспомощного, маленького человека в современном мире. Может быть, это слишком мало в эстетическом отношении, но эта позиция, тяготеющая скорее к микромиру, к приватной жизни и к внутреннему переживанию, а также к индивидуальному языку как особому оплоту, заслуживает внимания.¹³³

¹³² См. наши статьи: *Jedna řesko-ruská literární spirála (Dostojevskij - řapek - řendřakov)*. *řs. rusistika* 1990, 5, s. 257-265. Два полюса бытия: англо-американский эмпиризм-прагматизм и „русская тема“ у Карела Чапека. In: *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*. Pod redakcją Witolda Kowalczyka. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 225-233. Karel řapek – przypadek prawie zapomnianego mistrza człowiczeństwa i tolerancji. In: *Dyskursy i przestrzenie (nie)TOLERANCJI*. Pod redakcją Grzegorza Gazdy, Ireny Hübner, Jarosława Pluciennika. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 109-118. Václav řerný a ruská literatura. *Slavia* 1994, seř. 3, s. 331-337. См также: I. Pospíšil: *Genologie a proměny literatury*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, Brno 1998.

¹³³ A. Vřzal: *Hrabě Lev Nik. Tolstoj (narozen 28. srpna 1828, †7. listopadu 1910)*. *Hlídka*, XXVIII, 1911, 1-2, s. 25-29, 81-80. Vřzal здесь к Толстому наиболее критичен: „Od té doby, co Tolstoj pořal se věnovati propracování své mravní soustavy a schvaluje jen umění čistě didaktické ve stati o Umění, nenapsala řádného pozoruhodnějšího díla uměleckého, které by se mohlo postavit po bok jeho velikým romanům.“ (с. 86).

Врзал в своих отрицаниях Толстого-мыслителя показал с необыкновенной откровенностью и простотой сущность «игры в литературу» и стал в этом отношении настоящим пророком – именно для второй половины 20 и начала 21 веков. Он хотел плыть не по течению, а скорее против течения, как и его излюбленный Лесков (Фаресов¹³⁴), хотел показать, совсем в толстовском духе, короля голым, каким он, на самом деле, и был. Осталось только его искусство и, по крайней мере, его скепсис и плодотворные поиски и сомнения.

Толстовская инспирация заметна и в чешских полемиках конца 10-х и начала 20-х годов 20 века, связанных с новой послереволюционной советской Россией, в которых, с одной стороны, выступает сплошное отрицание всего русского как своего рода заблуждение, доказательством чего служит революционный хаос и утрата ценностных критериев и традиционной культуры, к чему, пожалуй, привела своим способом и литературная классика, в том числе и вечный бунтарь Лев Толстой; с другой, напротив, возвращение к классике считается возвращением к подлинным нравственным и эстетическим ценностям, от которых революционная Россия якобы ушла.¹³⁵

Кроме осуждения толстовского радикализма с позиций католического христианства Врзал тонко подметил и модность Толстого в прессе и в среде общественной «верхушки», т. е. то, чем теперь характеризуется восприятие литературы в начале века: „Тмavými, zhuštěnými barvami Tolstoj maluje nynější společenské a státní zřízení, odsuzuje války, soudnictví, s fanatickou rozhořčeností zavrhuje obřady církevní, mši sv., kde upadá přímo v rouhání. Podrobným, naturalisticky věrným popisem hamejzů, oplzlými popisy nemravnosti ilustruje své mravní učení, chtěje takto poučovati a napravovati [...] vůbec Tolstoj poslední dobou úplně se zřekl čistého umění, pro něž 1859 horoval, stal se ‚moralistou‘, příkře vystoupil proti státu i církvi pravoslavné, která jej konečně pro jeho učení vyobcovala, a státní vláda, která tisíce Rusů žalářovala i vypovídala na Sibiř, Tolstého, tohoto nihilistu, atheistu i anarchistu, jenž mnohem více prohřešil se proti státu a společnosti, než kterýkoliv politický odsouzenec, nechávala na pokoji jenom ze studu před Evropou a Ruskem samým. Neboť odborné snahy jeho odpovídaly tak pádně revolučním náladám doby, zvláště vrstev nevázaných a nekázaných - ‚silné‘ pak kresby z animálního života lidského dráždily a lákaly blaseované i ‚nejvyšší‘ obecnstvo, jež líbovalo si, jak obyčejně, právě jen v tom, čím Tolstoj lichotil nízkým pudům, nevšímajíc si dále toho, čím skutečně chtěl a mohl povznášeti. Ušlechtilé stránky působnosti jeho přijímány jen s jakousi pohrdlivou nonchalancí jako idealistické přemrštěnosti velikého ducha, kdežto ony modní stránky bezuzdného, ač docela mělkého kriticizmu a hrubého naturalizmu zjednaly mu nezaslouženou pověst hlubokého myslitele, ba proroka. A s modou silno počítá se bohužel nejen v tretách, nýbrž i v otázkách nejmájnějších.“ (с. 88).

134 A. И. Фаресов: Против течения. Санкт-Петербург 1904.

¹³⁵ См. I. Pospíšil: Jiří Polívka, revoluční Rusko a ti druzí: spor kolem ex oriente lux (In margine jednoho Polívkova článku). In: Slavista Jiří Polívka v kontexte literatúr a folklóru I., eds: Hana Hlůšková, Anna

Какова актуальность чешских – а может быть, и иных – реакций на Льва Толстого и его кончину? Наверное, бунтарь Толстой коснулся ядра сущности европейской цивилизации, его тупикового характера откровенными и подспудными ссылками на другие традиции, в том числе азиатские, например, на буддизм, ища здесь не фундаментализм, а безбрежную толерантность, ища общие места и то, что свойственно всем людям и вероисповеданиям вообще, в чем они похожи друг на друга. Именно в мире, переживающем кризис института брака, ощущающем необходимость полного переосмысления половых связей, мужской и женской роли в обществе и функций традиционного национального государства и демократических институций, в мире, находящемся в конфликте культур, религий, традиций и цивилизаций, толстовские идеи могут, к сожалению, прозвучать знакомыми тонами.

Zelenková. Katedra etnológie a kultúrnej antropológie FF UK, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Česká asociace slavistů, Ústav etnológie SAV, Slavistická spoločnosť Franka Wollmana v Brne, Bratislava – Brno 2008, с. 27-42. Речь идет о полемике между известным чешским поэтом-авангардистом-футуристом-анархистом-коммунистом С. К. Нейманном, выступающим под псевдонимом *Civis Bohemicus*, т. е. Чешский гражданин, и славистом, фольклористом, учеником А. Н. Веселовского Й. Поливкой. См.: *Civis Bohemicus: Rusko a lux ex oriente*. Červen, rok 1, č. 15, 3. října 1918, с. 203-205; Jiří Polívka: *Rusko a lux ex oriente*. Polemická stať. Česká revue, 1919, březien, č. 6, s. 321-135; duben, č. 7, с. 377-384; květen, 8, с. 433-443; červen, 9, с. 489-504; červenec-srpen, 10, с. 545-553. Дело немного парадоксально, но по-своему логично: Нейман против восточной анархии, к которой привела своим подспудным революционерством русская классика, Поливка отстаивает восточную, т. е. русскую литературу как ценность, указывая, по праву, что большевизм – скорее плод западного мышления.

Исключительность романа Достоевского: миф, или реальность?

Если взглянуть на грандиозное творчество Ф. М. Достоевского и на его академические и прочие издания и добавить к этому, по крайней мере, некоторую дополнительную литературу, то выяснится, что охватить эту проблематику полностью невозможно – даже обратившись только к его романам и не учитывая рассказы, повести, дневниковые записи, эссе, путевые заметки, политическую и культурную публицистику и переписку. Очевидно, что за все эти долгие годы появился целый ряд концепций, связанных с его творчеством, начиная от первых критических работ Виссариона Григорьевича Белинского (который, как известно, вместе с молодым, многообещающим прозаиком и редактором, а позднее знаменитым поэтом, Николаем Некрасовым, ночью напролет читал первое произведение Достоевского – *Бедные люди*, которое затем превозносил до небес, в то время как изданного в том же году *Двойника* оценил прямо противоположным образом) до современных сборников русского Общества Достоевского или работ французов, американцев и пр.

С самого начала следует подчеркнуть, что Достоевский – это старая и традиционная чешская тема. И это не касается только некролога Яромира Грубого (1852-1916), уроженца Кардашова-Ржечице, сотрудника журнала *Osvěta*, а позднее – редактора газеты *Národní listy* и знаменитого переводчика русской литературы; как писал о нем когда-то мой брненский преподаватель русской литературы Ярослав Мандат, перед ним стоит «каторжник, украшенный царским орденом», ибо именно в этой формуле скрыта главная тайна Достоевского, двойственность его личности и начало его литературной концепции.

Прежде всего, на Достоевском основал все свое видение России Т. Г. Масарик: Достоевский мотивировал возникновение его немецкого труда

для лейпцигского издателя Дидерихса – *Россия и Европа* (Russland und Europa) – и стал центром, вокруг которого вращалось изложение его, в результате, трехтомного opus magnum.

В фигуре Федора Михайловича Достоевского у Масарика сконцентрирована не только проблема России и Европы, но и его собственная, внутренняя проблема, беспрестанно мучавшая его всю жизнь: Масарик в гораздо меньшей степени, чем принято утверждать, был объективистским, чопорным социологом и историком философии; именно здесь за серьезным обликом зрелого ученого проступает эмоциональность мораванина, который преодолевает или, во всяком случае, пытается преодолеть в себе эту эмоциональность, который старается связать свои этически несвязанные физиологические силы прочным философским убеждением, рождающим надличностную этику, и именно на ниве литературы вообще и русской литературы – в особенности ведет свой бесконечный бой за характер своей личности. Именно Достоевский провоцирует Масарика на вопросы, значимые для него самого, а следовательно, являющиеся экзистенциальным проявлением Т. Г. Масарика: там, где Масарик касается России и русской литературы, он затрагивает проблемы человеческого существования, и его вопрошание имеет экзистенциальный характер. Это, в первую очередь, проблема нигилизма и анархистского атеизма, жизненный скепсис, связанность религии и нравственности, убийства и самоубийства, гуманности и народности и национального характера. В Достоевском Масарика привлекает его концепция всечеловека, концепция высшей идеи и объединения народа, гуманности и религии; но одновременно с этим он страшится шовинизма этого всечеловека, который защищает национальный мессианизм: Масарик видел в народе лишь переходный этап, который ведет к всечеловечности и демократии. В превозношении личного он правильно усматривал тупиковую и небезопасную линию –

причем непременно везде, во всех национальных механизмах; в то же время, его критика не была негативистской в отношении народа как такового. Хотя Масарик хорошо знает творчество Достоевского и с художественной точки зрения, оно практически однозначно служит ему в качестве материала для философского и социологического размышления. В иных случаях его русистика в самом деле скорее филологическая, хотя и здесь выражается его двойственный взгляд на русскую литературу: притяжение и отторжение, *odi et amo*, *Naßliebe* – и его эмоциональность усиливается. В третьей части третьего тома *России и Европы*, названной *Титанизм и гуманизм – От Пушкина к Горькому* (*Titanismus nebo humanismus – Od Puškina ke Gorkému*) включены также пассажи о Байроне и Мюссе: это удивит лишь того, кто не знаком с русской литературой того времени, ибо эти авторы, так же как и некоторые другие, непосредственно становились частью русской культурной истории, т. к. именно из них вырастали великая русская литература периода романтизма и борющиеся с романтизмом реалистические рефлексии [Pospíšil: 1998, 2000].

В новое время Праге повезло, ибо в ней побывал крупнейший знаток Достоевского в межвоенный период и основатель Общества Достоевского, киевский немец и русский литературовед Альфред Бем (1886-?1945 – после похищения органами советском разведки он, по сути, бесследно исчез) – автор книги *Тайна личности Достоевского* (*Tajemství osobnosti Dostojevského*, 1928), которую перевела подруга Марина Цветаевой Анна Тескова. А. Бем также представил авторизованный перевод работы Йиржи Горака о Достоевском и Пршебышевском (см. ниже), был редактором памятного сборника о Достоевском (Прага 1931) и т.п. Он писал по-русски, по-немецки и по-французски и стал важной составляющей не только русского и международного, но и чешского достоевсковедения [А. Bem 1938, 1931, 1931, 1928, 1936; Bubeníková 2005, Bubeníková, Vachalovská, 1996].

В 2004 году исполнилось 120 лет со дня рождения выдающегося чешского слависта, литературоведа-компаративиста и фольклориста, а также политика и дипломата Йиржи Горака (родился 4. 12. 1884 в Бенешове, умер 14. 8. 1975 в Мартине), профессора Университета им. Масарика и Карлова университета, академика Чехословацкой академии наук (1956), с 1957 по 1964 год директора Отделения этнографии и фольклористики ЧСАН, который коренным образом повлиял на формирование гуманитарных наук, в особенности славистики и сравнительного изучения литературы и фольклора. Сама его блестящая академическая карьера демонстрирует широту его интересов: в 1919-1922 г. он был доцентом сравнительной истории славянских литератур на философском факультете Карлова университета, затем – экстраординарным профессором в брненском Университете им. Масарика (1922-1926), а с 1927 г. – штатным профессором Карлова университета; и наряду со всем этим он стал основателем Государственного отделения народной песни, Чехословацкого этнографического общества, Славянского института и славянских отделений в Праге и Брно, Матицы чешской и прочих институций.

Общие черты «славянскости» Горак часто выводит непосредственно из русского материала – это, например, не только способность синтезировать и обогащать европейские импульсы и традиции, но и отвага идти против течения. Вот как он характеризует свой любимый русский роман: «Произведения Толстого и Достоевского выходили в то время, когда французский роман, тогда ведущая форма западноевропейской прозы, был основан на материалистическом детерминизме, согласно которому человек являлся продуктом племени и комплекса климатических, экономических и социальных влияний. В период равнодушия к религиозным вопросам, в период мирового научного взгляда, который был по сути своей антирелигиозным, русский роман в

творчестве обоих этих гениальных представителей провозглашал бессмертность человеческой души и ее вечную связь с Богом. Сравнительная история литературы уже показала, как глубоко воздействовала именно моральная и религиозная основа русского романа на европейский Запад. Французская молодежь, начиная с середины 80-х лет 19-го века, отворачивалась от научного романа натуралистов; она была против бездуховного накапливания доказательств, против безутешного пессимизма – неизбежного следствия такого взгляда на жизнь как на комплекс физиологических проявлений. Молодые люди искали высшую формулу, абсолютную моральную норму, и в этом стремлении мощной опорой для них была русская литература, основывающая психологический анализ на сочувствии к человеку, проясненном любовью. Аналогично русский роман влиял на немецкую литературу девяностых годов, на скандинавскую литературу и вообще на всю мировую словесность» [Horák 1948: 30].

Достоевский находится в центре внимания Горака, так же как и у Масарика. Его достоевсковедческие исследования в плане структуры и содержания обладают внутренней логикой и внутренне взаимосвязаны: *Масарик и Достоевский*, *Братья Карамазовы* и *Satans Kinder Приебышевского и Достоевский* (Masaryk a Dostojevskij, Bratři Karamazovi a Przybyszewského Satans Kinder a Dostojevskij) создают отчетливое, взаимосвязанное целое. Масарик занимался, в первую очередь, титаническими проявлениями в литературе, явлениями синтетическими – поэтому его очаровывали Байрон, Гете, Пушкин или Мицкевич, так же как и Вацлава Черного [Šterný 1935]. Достоевский является для него не только эмблемой русской литературы, но вообще результатом европейского постромантического литературного развития.

Горак показывает здесь не только сильное воздействие русского писателя в качестве мыслителя на Масарика, ищущего в гуще тогдашнего

позитивизма, который он не мог принять, соотношение с субъективизмом, чувствительностью (английская философия) и трансценденцией, но и то, как Масарик когда-то коренным образом формировал чешское и европейское понимание Достоевского, в частности, сквозь призму своей немецкой работы *Россия и Европа* (Russland und Europa).

Даже сегодня, когда в книгах и исследованиях о Достоевском уже не могут разобраться даже сами достоевсковеды, в чешской среде – где по инициативе Милуше Бубениковой и Радки Гржибковой, при поддержке единственного чешского достоевсковеда Франтишека Каутмана (род. 1927) было восстановлено Общество Достоевского, основанное когда-то Альфредом Бемом, честь его памяти, – знатоков творчества Достоевского немного; я бы даже сказал, что кроме двух-трех вышеназванных нет никого (в Словакии Клуб Ф. М. Достоевского основал словацкий достоевсковед Андрей Червеняк). Франтишек Каутман (род. 1927) – журналист, издательский и журнальный редактор, литературовед и критик, переводчик, издатель, поэт и прозаик, культурный деятель, подписавший Хартию 77, член International Dostoyevsky Society, член Общества Ф. К. Шальды, один из основателей и секретарь Клуба освобожденного самиздата – посвятил Достоевскому значительную часть своего творчества. Он понимал его, прежде всего, как автора экзистенциального и истолковывал его, в первую очередь, на основании его поэтики (*Boje o Dostojevského*. Praha 1966, *Literatura a filosofie*. Praha 1968, *F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij*. Praha 1968. *Dostojevskij – věčný problém člověka*, původně 1976, Praha 1992). Словацкий достоевсковед Андрей Червеняк (род. 1932) написал книгу *Загадка Достоевского. Достоевский в рецепции* (*Tajomstvo Dostojevského. Dostojevskij v recepci*, Nitra 1991) и был инициатором объединения раздумий на тему Легенды о Великом инквизиторе (*Rozjímanie o Veľkom Inkvizítorovi. F. M. Dostojevskij*. Andrej Červeňák, Miloš Ferko, Dalimír Hajko, Ján Tužinský. Vydavateľstvo Spolku slovenských

spisovateľov, Bratislava 2005). Тем более жаль, что ни один из этих достоевсковедов не попал в видоискатель авторов петербургского издательства «Академический Проект», где, в сущности, печатаются только иностранные, английские и немецкие, литературоведческие работы. Правило «*Slavica non leguntur*», по-видимому, распространяется и на русских славистов.

Даже после того, как о Достоевском высказывались различные корифеи, русские и прочие [Berd'ajev 1923, 2000, Catteau 1978, Terras 1969, Velknap 1967, 1997], до и после Бахтина, не перестало быть аксиомой то, что Достоевский разделен на две фазы: до Бахтина и после него, хотя бахтинские концепции уже были предметом критики и их всеобщий характер был заметно редуцирован. Ныне на Бахтина уже смотрят как на историческое явление, так он и истолковывается [Tihanov 2000, 2002, Pospíšil 2006] – и все же успешность его проникновения в сущность Достоевского несомненна. Тем не менее, ни один из авторов и ни одна из концепций, которые по отношению к русским авторам М. Бахтин критикует во введении ко второму изданию своей книги под названием *Проблемы поэтики Достоевского* (1963, первоначально *Проблемы творчества Достоевского*, 1929, 2 изд, Киев 1994), не были незначительными; каждый из них, вполне в духе Бахтина, привнес содержание своих исследований в «большое время воскресения».

Как достоевсковеды видят Достоевского в постбахтинский период? Рассмотрим в качестве иллюстрации два новых сборника. Первый из них – русский, поистине показательный [Достоевский и мировая культура 2008]. Остановимся лишь на нескольких примерах [Pospíšil 2010]. Итак, новая волна популярности Достоевского поднялась как раз после эпохальных событий на рубеже 80-90-х гг. прошлого века: быть может, и потому, что казалось, что творчество Ф. М. Достоевского словно предсказало эти события, вызвавшие новые возвращения к философии,

религии, так называемой духовности и т.д. Двадцатый сборник достоевсковедческой серии посвящен памяти Владимира Артемовича **Туниманова** (1937-2006): я помню его по конференции об А. Солженицыне, которая состоялась в 1990 году в Братиславе; впоследствии, по инициативе в то время декана философского факультета Карлова университета, русиста Ивана Слимака, по ее материалам вышел сборник (*A. I. Solženicyn. Bratislava 1992*); робкий, скромный исследователь, иронический и скептический наблюдатель – именно таким он представляется и в посмертно изданной статье *Отзвуки романа О. Бальзака «Отец Горю» в творчестве Достоевского* (с. 7-21). Он начинает с темы «Достоевский и Бальзак», а скорее даже «Достоевский и французская литература», начиная от Ф. Р. Шатобриана и А. Дюма, и показывает, как мотивы и часто заимствованные литературные притчи (о мандарине) наполнили все творчество Ф. М. Достоевского от *Бедных людей* до его прославленной речи о Пушкине (*Преступление и наказание, Братья Карамазовы*). Один из разделов книги ***Современники и продолжатели*** открывается блестящим исследованием и публикацией пражской русистики и одной из основателей Общества Ф. М. Достоевского в Праге – **Милуши Бубениковой** – *Альфред Бем и Эмил Свобода* (с. 129-145). Речь здесь идет об анализе взаимоотношений философа права Эмила Свободы (1878-1948) и уже упоминавшегося выше Альфреда Бема (1886-1945?). В особенности переписка проливает новый свет на положение русской эмиграции в межвоенной Чехословакии и на позицию А. Бема по отношению к проблематике существования чехословацкого государства (Э. Свобода, первоначально идеалистический монист и позивист масариковского толка, после Второй мировой войны недолгое время пытался соединить эту философию с марксизмом). Письма охватывают 10 лет, с 1928 по 1938 г., т. е. до конца Первой Чехословацкой республики (после Мюнхенского сговора). Раздел ***Литературоведческие мемуары***

составляет русский перевод текста Франтишека Каутмана *Můj život s Dostojevským/Моя жизнь с Достоевским* (1857-1997) из его книги *Достоевский: Вечная проблема человека* (Dostojevskij: Věčný problém člověka, Academia, Praha 2004, пер. И. М. Порочкина). В разделе **События. Рецензии** мы найдем напоминание о девяностолетии Григория Соломоновича Померанца со стороны редакции, а также вышедший из-под пера игумена Вениамина текст, посвященный памяти отца Дмитрия (Григорьева), который умер в 2007 г. в Вашингтоне; а главное, отличный текст Вениамина Широкова *Библиотека Достоевского: опыт реконструкции* (с. 265-286) – это краткий, но порой и саркастический комментарий к существующим публикациям о библиотеке русского романиста как об источнике знаний, но прежде всего – вкратце целая наука о библиотеках писателя и ее методология (что к ней относится, что нет, что из этого вытекает и т.д.). В особенности здесь комментируются ошибки составителей, неверные сведения и т.д.

Сборники, которых *Общество Достоевского* издает много, конечно, вызывают вопросы: является ли уже достоевсковедение отдельной наукой, которая, возможно, даже не относится к литературоведению, ибо выходит за его рамки; не оказывается ли оно некой интердисциплинарной и мультидисциплинарной дисциплиной; не идет ли речь о культе Мастера; не являются ли некоторые открытия и интерпретации преувеличенными и насильственными? Пока что кажется, что, несмотря на возражения, это изучение имеет смысл, и, пожалуй, отнюдь не только для его главных действующих лиц: здесь обычно появляются основные подходы и отрасли, такие, как компаративистика, поэтология, сюжетология, но также и архаическая тематология, текстология, источниковедение, биографические и психолого-философские подходы; чего, однако, не хватает, – это решительного выхода с точкой зрения, которая стала бы началом

«коперниковского переворота» в трактовке Ф. М. Достоевского, каким был в свое время выход Бахтина.

Второй сборник – чешский, и он подтверждает все то, что нам известно о чешском достоевсковедении и его традициях [Dostojevskij dnes 2007, Pospíšil 2008]. «Почему люди во всем мире ищут и читают книги Достоевского? Едва ли для того, чтобы развлечься, или успокоиться, или пощекотать нервы, как это делается с помощью детективов, остросюжетных фильмов или ужасов. Его произведения заставляют думать, растревоживают мысль. С их помощью нельзя расслабиться, забыть о себе и об окружающем мире. Как раз наоборот: они принуждают читателей к непрерывной идентификации с героями и сюжетом, проживаемым ими. Они провоцируют на дискуссии и полемики с ними и с их создателем, и в этих полемиках читатели часто проигрывают. Но может быть, именно в этом заключается их приобретение: я как они, но хочу быть другим. Мое несчастье, мои проблемы – это общечеловеческие, надисторические и внеисторические проблемы. В них я не одинок – они проходят сквозь историю, страны, общественные слои, поколения. Ответ в них не ищите. Его каждый должен найти сам. Сила Достоевского заключается в том, что его творчество является горячим призывом к этому поиску» (с. 9), пишет во вступлении Франтишек Каутман.

Общая черта сборника – в том, что его тематика колеблется скорее, традиционно говоря, на периферии сильных тем и проблем Достоевского, скорее бегло их касается и закрепляется на меньших плоскостях. Не хватает здесь, к примеру, чего-то более пробивного по теории романа, хотя тут обнаруживаются излюбленные темы двойничества, трактуемые местами более, местами менее изобретательно. Хотя очевидно, что у литературоведения по-прежнему остаются проблемы с Достоевским, но все-таки здесь появляются просветы, виды сбоку и снизу, делающие возможным иной взгляд на Достоевского, нежели с традиционных углов

зрения. Это не обязательно должна быть какая-то литературоведческая теория относительности, но и эти небольшие просветы и смотровые отверстия – неплохой вклад в сегодняшнее познание Достоевского.

Таким образом, сборник показывает Достоевского с нескольких ракурсов: с точки зрения традиционного анализа текста, слабее – с жанровой позиции, с точки зрения философской и историографической, но также и мотивистической и рецепционной или даже трансформационной, межжанровой. Как раз генологический аспект здесь, по моему мнению, учтен меньше всего, а при этом, может быть, именно он может стать ключом к пониманию раздвоенности, или расщепленности Достоевского, а также ключом к его импульсам, влияние которых было так сильно в модернизме и в модернистской французской, американской и немецкой прозе 20-го века, а в общем-то, сильно до сих пор, хотя часто оно уже оказывается сильно модифицированным и даже травестийным. Возможно, из такого жанрового укрепления могла бы вести линия и к философии, истории, социологии, а также в глубину артефакта в смысле рецепционном, а пожалуй, и транслатологическом и культурологическом.

Как же, в итоге, можно ответить на вопрос, поставленный в заглавии? Едва ли кто-то станет оспаривать значение Достоевского. Речь идет лишь о мере и определенном балансе: в самом ли деле Достоевский-романописец настолько исключителен или скорее вырастает из более широких контекстов? Оба сборника пытаются скорее проследить взаимосвязи, чем изучить его индивидуальную гениальность. Как же ему все-таки удалось произвести свой «Коперниковский переворот», в чем он преодолел этот контекст, эти взаимосвязи?

То, что Достоевский имеет прямое отношение к развитию литературы вообще и романа в особенности, очевидно. Однажды мы уже продемонстрировали его связь с русской литературой, с английским и французским романом, с «готической» традицией, циклизацией,

натуральной школой и т.п. [Pospíšil 2002, 2005]. Поиск творческих взаимосвязей в наследии Достоевского, появляющийся время от времени в научной литературе (хотя он и является абсолютно правомочным, а порой и новаторским), может, тем не менее, до известной степени заслонить собственную оригинальность Достоевского и некоторые автохтонные корни его творчества. Хотя нельзя отрицать, что Достоевский принадлежал к русским гофманистам, тем не менее некоторые темы и группы мотивов в его творчестве, пожалуй, нельзя однозначно истолковывать лишь как влияние романтизма и непосредственно Э. Т. А. Гофмана (1776-1822). В этом заключается и проблема тайны всей так называемой «русской классики», иначе говоря – русской литературы золотого века: с одной стороны, как позднее писал Д. С. Мережковский, она утилитарна, служит обществу, политике, революции, контрреволюции, консерватизму или радикализму; с другой стороны, в произведениях ряда лучших ее представителей она высоко художественна: думается, что именно русская классика – в отличие от ее европейской сестры – знала тайный эликсир алхимической перестановки этической и эстетической функции искусства: Достоевский – публицист, актуальный для общества, злободневный, но в то же время создающий почти модернистские словесные структуры. От его внука и, опосредствованно, от Даниила Гранина нам известно, каким реалистом был Достоевский – чуть ли не фотографом. Свои сюжеты он часто основывал на криминальных событиях тех лет (*Бесы*) – точно так же, как Н. С. Лесков в *Леди Макбет Мценского уезда*, который исходил из материалов суда в Орле; фиктивное действие своих романов (*Преступление и наказание*) Достоевский связывал с конкретным топосом. В Санкт-Петербурге ему словно были известны места, связанные с преступлением Раскольникова, и он показывал камни, лестницы и т.д. [Pospíšil 1985, 1998, 1990].

Взаимосвязь Достоевского с сюрреализмом уже была неоднократно прокомментирована [Пинковский 2007]. Известно, что А. Бретон в *Манифесте сюрреализма* 1924 г. обращается к Достоевскому, но несколько амбивалентно: он и чужд, и близок ему одновременно. Впрочем, это именно то, чего добивался Ф. М. Достоевский: быть «реалистом в высшем (или наивысшем) смысле слова», то есть быть за реализмом, как А. Крученых был «за умом», но в то же время не быть ничем иным. Только когда стали изучаться взаимосвязи, из которых Достоевский мог автохтонно исходить в России, оказалось, что есть среди них и Гоголь, которого тот хотя и пародировал (см. известную статью Тынянова о теории пародии), но именно это и является доказательством его близости и почтения. Бретону Гоголь был ближе, ибо он в значительной степени апсихологичен; Достоевский же – наоборот, что как раз не слишком нравится Бретону.

Процитируем ниже – стильно по-русски – следующий отрывок из Бретона:

«Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем... В комнате не было ничего особенного. Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркальцом в простенке, стульев по стенам да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках, - вот и вся мебель (Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. - Здесь и далее в статье прим. автора).

У меня нет никакого желания допускать, чтобы наш разум, пусть даже мимолетно, развлекал себя подобными мотивами. Меня станут уверять, будто этот школярский рисунок здесь вполне уместен, будто в этом месте

книги автор как раз и имел право надоедать мне своими описаниями. И все же он напрасно терял время: в эту комнату я не войду. Все, что порождено ленью, усталостью других людей, не задерживает моего внимания. У меня слишком неустойчивое представление о непрерывной длительности жизни, а потому я не стал бы считать лучшими мгновениями своего существования минуты духовной пассивности и расслабленности. Я хочу, чтобы человек молчал, когда он перестает чувствовать. И постарайтесь понять, что я не вменяю в вину отсутствие оригинальности лишь из-за отсутствия оригинальности. Я просто хочу сказать, что не принимаю в расчет моменты пустоты в своей жизни и что кристаллизация подобных моментов может оказаться делом, недостойным любого человека. А посему позвольте мне пропустить это описание, а вместе с ним и множество других» [Breton 1924].

В сущности, каждый великий автор трансформировал общественную реальность: это касается не только тематического или идейного уровня, то есть явлений первого плана, а прежде всего того, как давление общественных переломных моментов проявлялось в структуре и общем замысле произведения, как перевороты в обществе изменяли искусство, как говорится, изнутри.

Поворотные моменты вовсе не обязательно должны означать революцию или мировую войну: часто речь идет о скрытых явлениях в развитии, дремлющих под поверхностью и ждущих, подобно хищнику, своего шанса. Отдельные, особо чувствительные, личности зачастую интенсивно воспринимают эти толчки еще в непроявленной форме: для этого им служат инструменты рационального анализа, способности диахронически и синхронически функционального видения (как, например, у историков, политологов, философов или психологов, а зачастую и филологов); или же им удастся ухватить эти новые факты действительности интуитивно и воплотить их в новой форме

художественного произведения так, что здесь они ни в коей мере не скрыты, но непосредственно формируют сущность видения мира [Pospíšil 2011, в печати].

То, с помощью чего Достоевский преодолел связывающие традиции и что давало ему право называть самого себя «реалистом в высшем (или наивысшем) смысле слова», заключалось в чем-то специфическом. М. Бахтин был прав, говоря о полифонии, однако дело не только в «голосах» героев, но и в полифонии всей структуры романа, которая возникает путем многократной, тотальной интеграции. Бахтин говорит о жанровом доминировании романа, о борьбе романа за господство над остальными жанрами, которые он подавляет, замещает или поглощает, – это его собственное предназначение, то есть паразитизм, все подчиняющий себе: тут Бахтин исходит из познавательного характера романа, который не знает границ и условностей. Здесь именно Достоевский лучше всего реализовал эти генерические потенции романа как жанра; другие романописцы пользовались лишь некоторыми из его особенностей. Достоевский шокирующим образом дал наполнение потенциям романа и этим ошеломил читателей и специалистов. Он близок сюрреалистам именно в соединении формально несоединяемого.

Беллетристика (*belles lettres*) непрерывно расширяет свои свойства: стих прозаизируется (открытием была когда-то поэтика Николая Некрасова или Яна Неруды, наводнившего поэзию журналистами; позднее никого уже вовсе не удивляло все более частое появление *poetae docti*, каковыми были в чешской поэзии Мирослав Голуб (1923-1998), пишущий о пробирках и лабораториях, или интеллектуальный Йозеф Петерка (род. 1944). Для Достоевского, например, характерно введение тривиальности в литературу и ее эстетизация (в этом он оказывается очень модернистским или даже постмодернистским); в его творчестве появляются черты детектива, криминального жанра, ужаса – и в то же время политического

эссе, теологического трактата, подсознательной веры, романтики; в нем можно обнаружить китчевое объединение ностальгии, наивности и сентиментальности. Все это эстетически и перцептивно выносимо потому, что находится в смешении и балансе, все это постоянно взаимно соразмеряется. Вот почему его новизна сохраняется и сегодня, в эпоху модерна и постмодерна. Здесь это открыто декларируется, Достоевский же проводил подобные опыты, практически как алхимик. Отсюда вытекает и его полижанровость (полигенеричность) и полифоничность. Существует противоречие между диалогичностью его романов и их полифоничностью: диалогичность перманентна, то есть перед нами автор-повествователь – и все остальные; напротив, полифоничность ограничена лишь нарративными структурами, находящимися в фиктивной оппозиции к аукториальному повествователю: это значит, что полифоничность касается только остальных персонажей и при этом является продуктом диалога аукториального рассказчика и созданных им героев – следовательно, она только конструктивна.

Достоевский тем более оригинальный, единственный в своем роде, уникальный, исключительный, чем более он погружен в традицию – то есть чем больше у него возможностей паразитировать на чужом материале, вырастать из него и смешивать его разные жанровые пласты. Любой оригинальный художник поначалу ведет себя как юный плагиатор, все принимая «от и до» (вспомним провокационное представление Толстого о слабом драматурге и, в сущности, плагиаторе – о Шекспире – который с трудом прошел бы проверку в университете им. Масарика с помощью программы по определению плагиата; англичане так и не примирились с такой трактовкой [Orwell 1992, Pospíšil 1992, 1993, 2005]): проблема возникает там, где на базе этого «креативного паразитизма» он начинает создавать новое качество, когда он трансцендирует в иную качественную плоскость (Толстой ее, однако, у Шекспира не увидел). Вспомним также,

как Н. В. Гоголь «воровал» сюжеты, сюжетные ходы и персонажей у своих малорусских/украинских коллег – в том числе, вероятно, и у Фаддея Булгарина (сюжетные «дары» Пушкина известны). С этой позиции следует рассматривать у него и гипотетические виражи развития, и неожиданные переломы, как их уже воспринимал в своих противоречивых заключениях прозорливый В. Г. Белинский: натуральная школа присутствует здесь с самого начала, но является составной частью иных структур (*Бедные люди* поэтологически связаны с ней, но в то же время представляют собой протест против нее), тем самым коллажем, который был намеренно составлен Достоевским как пересмешничество и который вызывает, с одной стороны, восторг, а под конец – разочарование и огорчение. Контекстность Достоевского приводит к тому, что стирается его единичность, исключительность, но одновременно с этим высвечивается то новое, что он привнес.

Итак, Достоевский становится тем оригинальнее и неповторимее, уникальнее и исключительнее, чем больше он паразитирует на чужом материале и смешивает его; он тем более инновативен, чем более он традиционен: ядро, как в алхимии, заключается в процессе перемешивания, в балансе и пропорциях отдельных ингредиентов, а также в возможности их презентации на выходе.

Гениальность всегда колеблется на грани китча (достаточно вспомнить чуть ли не гнилостно слащавого гения Есенина, как писал о нем Ян Забрана), ибо и жизнь складывается из относительных простых положений (структура генома здесь прямо бьет в глаза; говорят, есть там и тычинка, чья длина будто бы определяет продолжительность жизни, так что можно увидеть ее: фольклор, который якобы метафорически до бесконечности говорил о догорающей свече жизни, наоборот был, таким образом, весьма конкретным и до жестокости непоэтичным и должен был – очевидно, через миф – что-то знать об этом); человек же склонен

скрывать эту примитивность, ретушировать ее тайной, загадочностью, хотя ничего подобного там нет. В этом заключается и «таинственность» и шизоидность Достоевского.

Роман Достоевского, таким образом, является знаменательным для развития не только романа, но и всей литературы, и не только русской, но всей вообще, – именно благодаря этой полиинтеграции, которой Достоевский до краев наполнил жанровые потенции романного жанра в их полноте. Никто до него не делал этого столь последовательно – как, впрочем, и после него.

Использованная литература

Belknap, R. L.: *The Structure of the Brothers Karamazov*. Mouton The Hague – Paris 1967,

Belknap, R. L.: *Структура братьев Карамазовых*. Академический проект, Санкт-Петербург 1997.

Bem, A.: *Dostojevskij: sborník statí k padesátému výročí jeho smrti*. Melantrich péčí Společnosti Dostojevského, Praha 1931.

Bem, A.: *Dostojewski, der geniale Leser*. Walter de Gruyter, Berlin – Leipzig – Prag 1931, с. 468-476.

Bem, A.: *Tajemství osobnosti Dostojevského: několik kritických kapitol*. Přel. Anna Tesková (1872-1954), s úvodem E. Svobody. J. Otto, Praha 1928.

Bem, A.: *Достоевский: психоаналитические этюды*. Петрополис, Прага 1938.

Bem, A.: *У истоков творчества Достоевского*. Прага 1936.

Berďajev, N.: *Dostojevského pojetí světa*. Oikúmené, Praha 2000.

Breton, A.: *Манифест сюрреализма 1924 г.*

<http://daliworld.narod.ru/text/breton.htm> 2011-07-04.

Bubeníková, M.: *Переписка 1911-1936, Альфред Людвигович Бем – Всеволод Измаилович Срезневский*. Составители Милуша Бубеникова и Андрей Горяинов. Masarykova univerzita pro Slavistickou společnost Franka Wollmana, Brno 2005;

Catteau, J.: *La Création littéraire chez Dostoievski*. Paris 1978.

Černý, V.: *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815-1850*. Orbis, Praha 1935.

Dostojevskij dnes. Sborník příspěvků z konference s mezinárodní účastí (Praha 27. listopadu 2006, Národní knihovna České republiky). Sestavily Miluša Bubeníková, Marta Hrabáková, Radka Hříbková. Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna, Praha 2007.

Horák, J.: *Z dějin literatur slovanských. Stati a rozpravy*. Uspořádal Julius Dolanský a Jan Thon. Jos. R. Vilímek, Praha 1948.

Orwell, G.: *Lear, Tolstoj a šašek*. Světová literatura 1992, N 1, 147-156, přel. K. Hilská.

Pospíšil, I.: *Dostojevskij a svět (Достоевский и мировая культура. Альманах Но. 24. Памяти Владимира Артемовича Туниманова. Общество Достоевского, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. „Серебряный век“, Санкт-Петербург 2008)*. *Novaja rusistika* 2010, N 1, s. 97-102.

Pospíšil, I.: *Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna*. In: *Problémy ruskej moderny*. Nitra 1993, c. 95-103.

Pospíšil, I.: *Jiří Horák a obrysy jeho koncepce srovnávacích slovanských literatur*, Bratislava, в печати.

Pospíšil, I.: „*Nejdůležitější je sebehodnocení*“ - říká Daniil Granin. *Rovnost* 27. 3. 1990, c. 5.

Pospíšil, I.: *Problémy Dostojevského a problémy s Dostojevským*. *Новая русистика* 2008, N 2, c. 83-86.

Pospíšil, I.: *Protiklady tvorby a etiky. Daniel Granin, Trinadcat'stupenek, Leningrad 1984*. *Světová literatura*, 1985, N. 4, c. 237-239.

Pospíšil, I.: *Rosyjskie i czesko-niemieckie inspiracje gotyckie. Porównanie aspektów rozwoju*. In: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*. Redakcja Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik. Universitas, Kraków 2002, c. 243-250.

Pospíšil, I.: *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005.

Pospíšil, I.: *Shakespeare, Tolstoj a Orwell*. Lidová demokracie 11. 3. 1992, c. 10.

Pospíšil, I.: *Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století*. Brno 1998.

Pospíšil, I.: *Společenské zvraty a žánrová povaha literatury*, Nitra 2011, в печати.

Pospíšil, I.: *Teoretická konstrukce a naplněnost kontextu (In margine „nové západní literárněvědné rusistiky“)*. Opera Slavica 2006, N 3, c. 31-36.

Pospíšil, I.: *Václav Černý a ruská literatura*. In: Slavia 1994, N 3, c. 331-337.

Terras, V.: *The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study*. Mouton, Hague 1969.

Tihanov, G.: *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*. Oxford University Press 2000, reprinted 2002.

Бердяев, Н.: *Миросозерцание Достоевского*. Прага 1923.

Достоевский и мировая культура. Альманах Но. 24. Памяти Владимира Артемовича Туниманова. Общество Достоевского, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. „Серебряный век“, Санкт-Петербург 2008.

Пинковский, В. И. : *Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра*. Магадан 2007.

Письма о литературе. Sestavili M. Bubeníková, L. Vachalovská, Euroslavica, Praha 1996.

Поспишил, И.: *T. G. Masaryk a literárnost ruské revoluce*. In: Tomáš Garrigue Masaryk a ruské revoluce. Sborník příspěvků z V. ročníku semináře Masarykova muzea v Hodoníně, 19. listopadu 1997. Masarykovo muzeum v Hodoníně, Hodonín 1998, с. 5-13.

Поспишил, И.: *T. G. Masaryk jako rusista*. In: Tomáš Garrigue Masaryk a věda. Sborník příspěvků ze VII. ročníku semináře Masarykova muzea v Hodoníně 10. listopadu 1999. Masarykovo muzeum v Hodoníně, Hodonín 2000, с. 88-99.

„Остров Сахалин“ А. П. Чехова как лебединая песня русского классического романа и пути к новому роману

Художественный путь А. П. Чехова – автора рассказов, повестей и драм - анализировался не раз с разных точек зрения и на основе разных методологий. Центром внимания исследователей были чеховские темы и идейные принципы молодого юмориста, которые позже трансформировались в новые формы, были показаны и особенности его драматических произведений и их значение для мировой драматургии. Одно произведение, однако, выходит странно за пределы структуры его творчества. *Сахалин* занимает у Чехова особое место и его смысл следует снова и снова продумывать. Странность его позиции нельзя обойти общими формулировками, которые пытаются причислить этот особый текст к традиции обличительной литературы или к так называемым политическим книгам путешествий, которые были в России традиционны со времен А. Радищева и, даже раньше, Аввакума.

Уже из беглого анализа творческого замысла и его генезиса очевидна полифункциональность текста и его многогранность: разные исследователи подчеркивали различные, зачастую противоположные его аспекты. В. Ермилов, например, когда-то подчеркивал научные цели путешествия на Сахалин, А. И. Роскин демонстрирует то, что *Сахалин* был своего рода компенсацией никогда не написанной диссертации *История медицины в России* и амбиции А. П. Чехова доказываются его интересом к работе Тимирязева и Мечникова. Г. Бердников отстаивает как бы компромиссную точку зрения, объясняя произведение и как описание путешествия и как научное сочинение. Подобно этому, В. Есин, анализирующий журналистический аспект чеховского творчества, подчеркивает научный характер произведения и его практическое

общественное значение.¹³⁶ Одновременно никто из приведенных авторов, хотя они, как видно, акцентируют разные мотивировки написания произведения, не обходят общественную критику, причем обычно цитируется письмо издателю Суворину, в котором Чехов пишет о миллионах людей, находящихся в тюрьмах, и о вине нас всех.

В статье, которую я написал почти 20 лет назад и которая потом стала частью моей книги *Генология (жанрология) и изменения литературы (Genologie a proměny literatury, 1998)*¹³⁷, я, исходя из сравнительного анализа, пришел к выводу о полиморфности произведения и указал, что его нельзя отнести к числу текстов так называемой обличительной литературы. Опираясь на статью И. Н. Сухих¹³⁸, который считает *Сахалин* типом документальной прозы, я пошел дальше. С характеристикой романа как своего рода документальной литературы можно согласиться лишь до обнаружения глубинной структуры произведения – это более сложная, полиморфная, гетерогенная структура, впитывающая разные типы прозы. Иначе говоря, я считаю *Сахалин* не первым, но все-таки, пожалуй, самым выразительным признаком заката русского классического романа. Ссылаюсь, следовательно, на мою вышеприведенную статью, а теперь постараюсь в форме свободной контемплиции задуматься над этим романским текстом и над его местом в истории русского романа.

Кризис русского классического романа наблюдается примерно с 80-х годов 19 века. С одной стороны, он насыщается символичностью, переходя в жанр „космического романа“, например у Ф. Достоевского. С

¹³⁶ В. Ермилов: *А. П. Чехов: 1860-1904*. Москва 1951. А. И. Roskin: *Čechov a věda* (1940), в: А. И. Roskin: *Talent a epocha*, Praha 1978. Г. Бердников: *А. П. Чехов. Идејные и творческие искания*. Ленинград 1970. В. И. Есин: *Чехов журналист*. Москва 1960, с. 16.

¹³⁷ I. Pospišil: *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998, глава II. *Metamorfózy žánru*, 1. *Téma a žánr*, С. *Polymorfni rozpětí (Čechovův Ostrov Sachalin)*.

¹³⁸ И. Н. Сухих: „*Остров Сахалин*“ в творчестве Чехова. Русская литература 1985, 3, с. 72-84.

другой, он пополняется документальностью, описанием аттрактивных эпизодов, вдохновляясь натурализмом и его поэтикой (Писемский, Глеб и Николай Успенский). Кроме того, есть еще третий путь – это обновление доминантной черты романа, т.е. его способности впитывать в себя разные жанры, подчинять их себе и своим принципам, демонстрировать любопытство, инвентивную сущность, которая сделала роман романом - или хотя бы его ведущую прозаическую ветвь со времен „Золотого осла“ (Metamorphoseon) и, гораздо позже, плутовского романа.

Чеховский роман относится к числу произведений, которые именно таким путем тяготеют к возобновлению романной структуры как целостной, тотальной, обращаясь, таким образом, к принципам - по Гегелю – буржуазной эпопеи, т. е. эпопеи Нового времени. Чехов сначала образует классический роман путешествий или же путевых очерков как бы по образцовым произведениям типа гончаровского *Фрегата Паллада*, но над этим нижним слоем (по-чешски „podloží“) он конструирует новые надстройки, в том числе роман-диссертацию, этнографический очерк, социологическое расследование, статистику, и, также вышеупомянутый документ.

Сущность его романа свидетельствует о том, что Чехов хотел создать пересыщенную, „тяжелую“ структуру со многими значениями, связывающую воедино разные области человеческих знаний, начиная с агротехники по социальную медицину и право. Именно эта гетерогенность текста усложняет понимание произведения в целом. В моей выше цитируемой статье я связал *Сахалин* генетически, вполне естественно, с некоторыми тематически близкими чеховскими рассказами и показал его как отдельное звено в единой прозаической цепи (*Из Сибири*, 1890; *Гусев*, 1890; *Бабы*, 1891; *Убийство*, 1895). Новые исследования показали, что роман не может функционировать как обличительный, что его замысел более сложный. М. Л. Семанова, обращая внимание на генезис

произведения, описывает и его жанровую и нарративную сущность. Показывает, что *Сахалин* – это текст научно-публицистического характера, конструированный в форме путевых записок („*Из путевых записок*“), что Чехов опирался в нем на разные научные исследования и постепенно старался вырвать текст из окружения авантюрно-обличительной литературы, что провел его депатетизацию, по крайней мере на уровне нарративной структуры, на уровне рассказчика, скептического интеллектуала, все время спрашивающего и сомневающегося в правильности своих собственных взглядов. Все здесь под сомнением. Иначе говоря – Чехов был, может быть, одним из нескольких русских писателей XIX века, у которых не наблюдается „империльный синдром“; его скепсис сильнее всякой мании величия и национального мессианизма, что не было чуждо ни творчеству Пушкина, Гоголя, ни Тютчева и других – у Лермонтова это как раз наизнанку, но все же и за этим проглядывают тени величия, сверхчеловека шотландского аристократического, даже „художественного“ происхождения. Устранение априорных представлений является главным признаком чеховского романа.

Выше я упоминал своего рода обновление романа в *Сахалине*: именно непрерывные поиски новой информации, новых точек зрения, постоянное движение, перемещение являются ключом к романному возобновлению, к тому, чтобы он вырвался из преобладающей классической характерологии. Это возобновление происходит не раз; есть несколько ступеней: чеховская является одной из первых.

„Повествователь не пророк, не оратор, не открытый обличитель, а человек, честно, без предвзятого мнения исследующий Сахалин, непосредственно его воспринимающий.“¹³⁹

¹³⁹ М. Л. Семанова: *Работа над очерковой книгой*, в: *В творческой лаборатории Чехова*, Москва 1974, с. 123.

В. Б. Катаев развивает эти тезисы, как я наглядно показал в выше приведенной статье.¹⁴⁰

Одновременно становится все яснее, что Чехов будто бы нарочно искал корни жанра, стараясь его возобновить на основе его внутренних потенций, путем возвращения к его истокам – одним из них на русской почве была традиция физиологического очерка, который стоял в начале подъема русского классического романа, хотя его корни восходят к древнерусскому эпосу и эпическим жанрам, к плутовским прозам 17 века, к полигенеричности *Жития протопопа Аввакума* и к имитациям западноевропейского романа в 18 веке (Ф. и Н. Эмин, Чулков и др.). Однако именно физиологические очерки (physiologies) как ключ к поэтике так называемой натуральной школы (очерки) были сильнейшим катализатором формирования классического русского романа (дескриптивность, описание отвратительных сторон городской жизни и т. д.).

Кажется, что *Сахалин* является не периферийным явлением, минутным развлечением драматурга и новеллиста, а нарочно и прочно обоснованной постройкой, с четким замыслом и блестящими результатами.

Это имеет свои последствия. В моей вышеупомянутой статье о *Сахалине* я старался указать на контекст американской обличительной литературы начала XX века, а именно движения *разгребателей грязи* (*muckrakers*), как этих писателей-журналистов пренебрежительно назвал тогдашний американский президент Т. Рузвельт, и на русские примеры, связанные, между прочим, с романом А. Куприна *Яма*. Кроме того, я

¹⁴⁰ В. Б. Катаев: *Автор в Острове Сахалин и в рассказе Гусев*, в: *В творческой лаборатории Чехова*, Москва 1974, с. 246.

попытался показать и связь с белорусской *школой новой аутентичности* 70-х и 80-х гг. XX века (В. Быкав, А. Адамович) и даже с эстонскими примерами того же самого или адекватного подхода. Однако развитие литературы, в том числе и русской, показало и другие соотношения.

Кризис русского классического романа связан, как известно, с наступлением модернизма, который сначала прозе предпочитал поэзию и драму. Преобладающая характерология, восходящая к натуральной школе, отжила свое время. Русский неореализм, касающийся, однако, поэтики модернизма начала XX века и представляемый именами Горького, Зайцева, Ремизова, Андреева и других, завоевывает свое место новым материалом, сюжетом и видением мира. Очень частое явление - попытки заново осмыслить прошлое русской прозы путем возвращения к древним жанрам, которые до последнего времени казались устаревшими, архаичными (в этом они имели великого предшественника в Н. Лескове). Возобновляется хроника или же роман-хроника, в том числе у М. Горького, который от драматического романа *Форма Гордеев* (1899) движется к хроникальным структурам *Городка Окурова* (1909) и *Жизни Матвея Кожемякина* (1910-1911) и далее к генерационным текстам, как, например, *Дело Артамоновых* (1925), и к романной саге *Жизнь Клима Самгина* (1926-1936), своеобразному антиподу *Братьев Карамазовых*.¹⁴¹

Русский роман XX века развивался и в сторону экспериментального романа (А. Белый), к смешанному типу, впитывающему новые сюжеты, восходящие к прошлому, зачастую авантюрного характера, связанному с романом с тайной, с готическим романом английского типа и т. д., возвращаясь к в романтизме культивируемому эотеризму и тайным наукам (М. Булгаков). После 1917 г. и даже несколько раньше приходит новое поколение, как образованное, так и менее образованное, но с новым

¹⁴¹ См. новые исследования в сб. *Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения 2002 год*. Издательство Нижегородского университета, Нижний Новгород 2004.

материалом (Вс. Иванов, И. Бабель, Б. Пильняк, Л. Леонов, К. Федин и др.). Как написал чешский католический историк русской литературы и переводчик А. Врзал: русская послереволюционная литература должна вернуться к опыту русской классики, что в конце концов и произошло. Переосмысление русского классического романа происходит на протяжении всего XX века, самым наглядным образом в творчестве В. Набокова, которое иногда воспринимается как своего рода палимпсест по отношению к русской литературной и, главным образом, романной классике. Хотя с наступлением русского постмодернизма и его критики прозвучали голоса о том, что эпоха русской классики с ее нравственными поисками, дидактизмом и внелитературными целями и задачами кончается – это оказалось еще преждевременным.¹⁴² В этом отношении к значимым результатам пришли некоторые британские русисты.¹⁴³

Есть, однако, и еще один контекст, а именно так называемый **минимализм**, интерес к которому вызвало, между прочим, творчество Л. Добычина.¹⁴⁴ Оказывается, что Чехов здесь сыграл немалую роль, и я подчеркиваю, что не только в своих рассказах-миниатюрах и в своей любви к художественной детали, насыщенной амбивалентностью, а также в конструировании романа, основанного на цепях деталей, образующих противоречивую картину все время возобновляющейся действительности. И, как оказывается, этот чеховский романский эксперимент – хотя раньше считался скорее капризом писателя – нашел своих продолжателей и

¹⁴² См. Л. С. Фаустов – С. В. Савинков: *Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века*. Изд. Воронежского пед. института, Воронеж 1998.

¹⁴³ D. Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction*. Berg, Oxford - Washington 1996. R. Porter: *Four Contemporary Russian Writers*. Oxford – New York – Munich 1989. R. Porter: *Russia's Alternative Prose*. Oxford, Providence 1994.

¹⁴⁴ Carolina Schramm: *Minimalismus. Leonid Dobycins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik*. Peter Lang, Frankfurt am Main – Wien 1999. *Wiener Slawistischer Almanach. Literarische Reihe*. Herausgegeben von Aage A. Hansen-Löve. Sonderband 51. *Minimalismus zwischen Leere und Exzess*. Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Wien 2001.

отражается на фоне минималистской поэтики. Таким образом, и опыт романа *Сахалин* связан, как у Чехова почти все, с текущей литературой.

Библиографическая справка

Публикуемые в этом издании материалы подверглись – по сравнению с опубликованными текстами – лишь незначительным изменениям.

К некоторым специфическим чертам развития русской литературы. *Slavica Litteraria*, X 3, 2000, с. 29-42.

Романтизм i problema literaturných žanrov. In: *Slovanský romantizmus – o žánrovosti*. Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002 (vyšlo v březnu 2003), s. 20-33.

Žánrová funkce motivů šílenství. In: *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 1995, с. 27-35 (первоначально на чешском языке).

Smrt rozumu, Rusko a kosmická poezie. In: *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 1995, с. 36-45 (первоначально на чешском языке).

Романная одержимость камердинера Александра Пушкина *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 49, z. 1-2, 2006, s. 5-22. PL ISSN 0084-4446.

Пушкин глазами чехов: три концепции. In: *Болдинские чтения*. Комитет по культуре Нижегородской области, Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина „Болдино“, Нижегородский Государственный университет им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород 2005, с. 227-235.

Творчество Гоголя в двойной проекции (К современным тенденциям гоголоведения). *Litteraria Humanitas XV*. N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (Studie o živém dědictví). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, eds: Josef Dohnal, Ivo Pospíšil, Brno 2010, s. 339-347. ISBN 978-80-7399-197-5.

Гоголь автохтонный и аллохтонный, в печати.

Юкстапозиционная поэтика Н. С. Лескова, в печати.

Double Réfraction. La mort de Tolstoï en Bohème et en Moravie. Revue des Études slaves, tome LXXXI (2010), fascicule 1, Tolstoï 1910. Échos. Résonances. Interprétations. S. 53-70. ISSN 0080-2557. ISBN 978-2-7204-0465-8 (первоначально на французском языке).
(Двойная рефлексия: феномен смерти Льва Толстого в Чехии и в Моравии)

Исключительность романа Достоевского: миф, или реальность? In: Dvojstvennost' u Dostojevskogo. Rossica Olomucensia, Olomouc 2011, s. 69-81. ISBN 978-80-244-3022-5.

„Остров Сахалин“ А. П. Чехова как лебединая песня русского классического романа и пути к новому роману. Подготовлено для конференции в румынском университете Клуж-Напока (Cluj-Napoca, Cludianopolis, Klausenburg, Kolozsvár), неопубликовано.

Summary

The monograph dealing with the selected problems and topics of Russian classical literature starts with the description of the peculiar evolutionary paradigm of Russian literature in general, especially its genre system which the author manifests more or less at the case study of the Russian novel.

The plurality of the sources of the novel is its main feature; its evolution represents the continuity and discontinuity at the same time. The whole evolutionary line may be divided into several entities connected freely through the memory of the genre (the ancient novel, the medieval novel, the modern 17th- and 18th-century novel etc.). The Russian novel has also had several sources: the polarity of the foreign and domestic is, however, more evident than in other national literatures. The reason for this goes back to the contradiction of the domestic, rather oral basis of literature and the literary models and paradigms imported mainly from Byzantine culture in Greek originals or in translations into Old Church Slavonic of the East Slavonic version gradually becoming the old Russian language.

Some theorists of the novel assert that the rise of the novel in Russia has been connected with the 18th century; the famous medievalist D. S. Likhachev finds nothing in old Russian literature that would remind him of the novel, though we could not neglect a rich layer of national folk epic poetry (*byliny*), *Igor Tale* (if it is regarded as part of Russian medieval literature), various chronicles, hagiographies, sermons and didactic treatises, war or military tales (“*voinskaya povest’*”). It is obvious that the domestic, autochthonous sources of the novel were once weak, later were getting stronger, but they cannot be totally omitted. The term "autochthonous" in the Russian environment does not mean the pure East-Slavonic sources, but also the transformed Byzantine and other genre models imported from both the West (via Germany and Poland) or the East-West space (East and Central Asia via Byzantine Empire, Bulgaria or Serbia). The word “foreign” in connection with the evolution of the novel is, therefore, used for a huge wave of European prose works which has been penetrating into Russia since the 18th century in the frame of Peter’s ideological campaign. Russian literature differs from other European literatures by its evolutionary discontinuity consisting in several gaps in its development and in its morphological and generic (genre) structure, and in the poetological continuity modelled by the new Russian literature. The example of Karamzin’s *Letters of a Russian Traveller* and Radishchev’s *Journey* shows that in the Russian 18th-century literature the medieval literature permeates with new artifacts and that under the mask of a mere imitation of European currents and styles there are Renaissance paradigms; for this reason, the so-called 18th-century Russian literature represents a conventional term, a transitory zone in which the old and the new literature must be literally deciphered from one work to another: the medieval and the new literature do not form a consequence, but they develop in a parallel way, co-exist as the old Russian literature penetrates into the new one. The authentic original Russian novel arises in the 18th century from various sources under the impact of West European literatures and under

their direct influence. At the same time, it is evident that these strong impulses might be accepted because of the epic models functioning in Russian literature which prepared the whole of Russian literature for adopting these impulses: the rise of the Russian novel is, therefore, closely connected with the beginnings of the new Russian literature.

In this development there are several key-positions occupied by the novels the role of which had a stimulating character. Though even several works belonging to the old Russian literature may be regarded as Russian archetypal patterns of the novel (this view is, however, rejected by D. S. Likhachev; on the contrary, the Scandinavian slavist A. I. Stender-Petersen was convinced of the novel character of *Devgenijevo dejanije*), the first key-positions may be represented by Afanasij Nikitin's travel book *Choždenije za tri morja* going back to the 1460s. If we take into account that the dominant feature of the novel in general is associated with the prevalent tendency towards the synthesis of various, often contradictory elements and morphological and genre strata, this work synthesizes the travel depiction, the didactic morality and the diary notes forming a sort of an administrative and practical business (commercial) language and style.

Even more important is Avvakum's semiseccular autobiography (*Žitije protopopa Avvakuma im samim napisannoje*, 1672-1675) constructed on the basis of an inverted hagiography with deep structures of an autobiography depicting the author's life and martyrdom under the impact of the Russian Orthodox Church reform introduced by Nikon and his followers. As Světlá Mathauserová puts it, the artifact can be divided into two parts on the axiological axis which penetrates even into the style and language of the narrative, e.g. into the inner structure of verbal tenses (the aorist as the expression of Avvakum's conservatism, the perfect as a symbol of the provisional vanity of Nikon's theology). The permeation of religious, sacral and secular depictions from theological treatises and sermons up to the emotional

descriptions of a little hen the eggs of which saved the life of Avvakum's child, from the serious political talks with the Tsar in Moscow up to the pangs of exorcism and the ascetic approach to earthly pleasures (because of the sinful passion he burned his hand in the flame of a candle) represents the first partly successful Russian attempt at the formations of the genuine novel synthesis of the language, style and genre, though its final form reminds us of the colloid solution all parts of which are discernible and separable. The tendency towards the morphological and genre synthesis often leads to new dichotomies or antinomies. While on the level of the language he tries to connect the layers of Old Church Slavonic which are cultivated in religious visions, dreams and sermons, with spoken Russian of his time not avoiding even vulgar expressions, some of the means of language communication are used in a utilitarian and axiological way. This is also associated with the character of Avvakum's style which moves between the abstract and pathetic layer of hagiography (zhitie) and sermon (propoved') on one hand, and the depictions of everyday life in which syntactic irregularities and the oral stylization occur on the other. Nevertheless, the tendency towards the plurality of the text is obvious: it appears, above all, in generic (genre) plurality (hagiography, travel book, treatise, didactic prose, exorcist story, autobiography, sermon etc.). The dominant feature of the structure of Avvakum's *Life* is its inner contradiction: the author tries to preserve the medieval vision of the world, but the pluralistic material was destroying his construction. The effort to diversify the originally unified structure brings further attempts at its integration and vice versa. Avvakum's work absorbed the tradition of the Russian folk epic narrative (*Chronicle of Nestor* called *Povest' vremennykh let*), both the Byzantine and the domestic Russian tradition of hagiography, the elements of religious didactic literature together with popular travel depictions. The novel, however, needs for its normal life much more communication, the reader in the European sense did not exist in Russia of that time (when reading Avvakum's semimedieval writings it

seems to be nearly incredible that in that time in royal France there were flourishing literary salons cultivating rococo and neoclassical poetry, drama and criticism - it is, by the way, the time when Nicolas Boileau was writing his famous *L'Art poétique*). Nevertheless, the tendency of the artifact towards the synthesis of various genre strata signals its importance in the process of evolution of the Russian novel, though its way to the reader was extremely complicated because of the specific position of Avvakum's old believers (*starovery, raskol'niki*) - his work was being banned and for a long time it was spread only in manuscript copies.

The Russian 17th and 18th century secular tales also move on the boundary between medieval and modern literature. They confirm the beginnings of the later partly victorious secularization of culture and reflect, at the same time, the elements of the European tradition of knighthood which was practically absent in Russia, various legends of foreign origin, fairy tales and, moreover, the narratives depicting individual lives, adventurous travels (*pochoždenija*) and picaresque stories. This is the chain of artifacts covering the period from the 13th up to the 18th century reflecting the disintegration of the Kiev Rus, the Mongolian invasion, the new integration of Russian lands ("*sobiranije russkich zemel*") from the Central Russia's focus and the gradual secularization of Russian life (e. g. *Povest' o Bruncvike, Povest' o Vasilii, koroleviče zlatovlasom Českija zemli, Povest' o Petre i Fevronii* etc.) A significant shift of emphasis can be seen in a cluster of texts in which emancipation of personality and its conflict with society dominates. In some of them there are still the fragments reflecting the religious and didactic frame, more frequently, however, we can find the dominant principle of adventurous travelling, love stories, the role of money and the utilitarian attitude to life.

Povest' o Gore-Zločastii (17th century) is written in verse with elements of hagiography constructed as a parable of human way from sin to salvation. *Povest' o Savve Grudcynne* and *Povest' o Frole Skobejeve* - though they did not

completely lose their didactic basis, underwent a gradual transformation into the picaresque genre which also contained certain didactic elements. They are characteristic - like other genres cultivated by Eastern Slavs - of the integration of the magic and fairy tale. The genres of secular literature connected with adventurous travelling have been permeated with those based on the depiction of pilgrimages. The undercurrent of this synthesis runs from the Russian 17th- and 18th-century tales to the Russian variety of the picaresque novel (V. T. Narezhny's novel *Rossijskij Žil-Blaz*, 1814) to F. Bulgarin's "moral satire" *Ivan Vyžigin* (1829) and to Gogol's lyric-epic narrative *Mertvyje duši* (1842).

The most important accelerating process which became a catalyzer of the new rise of the Russian novel was associated with the clash of utilitarian and anti-utilitarian 18th-century poetics embodied, among others, by Mikhail Lomonosov and Alexander Sumarokov. The various models of utilitarianism inspired by British philosophy, especially by John Locke, and the anti-utopian reaction formed the spiritual basis of the Russian literature of that time obviously influenced its genre form: the picaresque or adventurous novel - the idyllic or elegiac sentimental novel, the chronicle and descriptive novels corresponding to Jane Austen's domestic novel. The autochthonous roots of the genre might be completed by the didactic *Domostroj* (16th century) and by the novel imitations of the French rococo novels by Fyodor Emin (*Besčastnoj Floridor*, 1763), Mikhail Chulkov (*Prigožaja povaricha ili Pochoždenija razvratnoj ženščiny*, 1770) and Nikolai Emin (*Igra sud'by*, 1789).

The impact of sentimentalism in the second half of the 18th century caused the rise of a new type of the novel based on the depiction of sentimental travelling and epistolary form. Alexander Radishchev in his *Journey from St. Petersburg to Moscow* (1790) expressed the protest of the ideals of the Enlightenment against Russian serfdom, but though he mentions the experience of the American War of Independence and George Washington in his poem

Vol'nost' (1783) his *Journey* belongs rather to the past (archaic style and the prevalent influence of Old Church Slavonic).

The key-role in the formation of the modern Russian novel was played by *Pis'ma russkogo putešestvennika* (1791-1792, completely 1801) the author of which Nikolai Mikhailovich Karamzin became famous as short-story writer in the sentimentalist code and as a young philosopher and historian. While Radischchev's novel is rather a political pamphlet covered by the layer of sentimental depiction of a journey, pervaded by bitter irony and poignant remarks concerning the pseudoliberal policy of Catherine the Great, Karamzin's novel represents the synthesis of a typical sentimental structure containing an epistolary novel and a depiction of a journey.

Moreover, Karamzin's peculiar book of travels - rather a philosophical and a literary treatise - is a valuable document of the historical events and the mentality of the last decades of the Age of Reason. Substantial parts of his *Letters of a Russian Traveller* are devoted to England and English literature. A young Russian intellectual was a passionate reader of English sentimentalist writings (Thomas Gray, Samuel Richardson, Edward Young, Lawrence Sterne) and an admirer of all rococo, eoclassicist and pre-romantic literature and philosophy represented by S. Gessner, Ch. Wieland, J.-J. Rousseau, G. E. Lessing, E. Ch. Kleist, G. J. Herder, I. Kant, J. W. Goethe. He uses the names of famous heroes of that time, e. g. Yorick (from Sterne's *Sentimental Journey through France and Italy*) and Werther; his epistolary book of travels is rather a fascinating guide-book dealing with the 18th-century spirit and with the cultural atmosphere which was to become part of Russian literature of the future. Many pages of his book are devoted to English sensual philosophy (D. Hume). England is to him a country of mild climate, beautiful women, natural philosophy and sensitive literature. He saw the beginnings of the French Revolution in Paris. The young Russian is surprised at the beauty of English women; he has just met the first English people and received their addresses.

Everything confirms his love of the country; on the other hand, he observes all the striking differences in behaviour and food.

Karamzin regards England as the first industrial country with the new sensibility. The author is fascinated; he has seen the real modern society of consumers. There are many things he does not like; at the same time he admires the welfare, order and activity. Karamzin finds himself in a country which has preserved much of its late Renaissance character in behaviour - modified, however, by the industrial and financial revolution. Karamzin also admires the love of the English for their own language (they do not speak French though they learn it at school or at home) and compares them with the Russian aristocratic society obstinately using its imperfect French. He is much impressed by the English legal system - especially the *Habeas Corpus Act*. The religious freedom is also the object of the author's admiration.

England, its culture, sentimental literature, its rising industry, coalmines, streets, its extreme love of business, trade and money evoke in him the new world reflected in the structure of his novel. It is England and everything connected with this kingdom that made Karamzin's travel notes a complicated artifact full of thousands of sensual details. It was not only English sentimental literature, but, above all, the whole atmosphere of the cradle of the modern novel that created this original prose work: the plurality of life and opinions, the dominant position of man's individuality, the speed of business, the power of money, the utility and functionalism of everything, the wealth and many new words. I do not want to exaggerate, but I am convinced that it was England and the experience of English life in the period of the first industrial revolution that created the substantial parts of Karamzin's literary work.

At first the Russian intellectual made his European journey, above all, as a cultural excursion: he wants to meet the famous writers and philosophers (he met I. Kant in Königsberg, he spoke to Herder and Wieland) and see the places connected with the scenery of famous and fashionable literary works of his time

(Switzerland, the scenery of the idylls of S. Gessner and of J.-J. Rousseau's famous novel, foggy Germany of Romantic thinkers, France of proud and rich noblemen etc.). At the end of his journey he is confronted with real people and real life: his ideal is shattered - in France he saw the destruction of monarchy, in England - instead of Richardson's virtues - he saw the real, utilitarian life of mass production and consumption. He lives near Oxford Street and speaks to young girls there: they make fun of his views of English literary heroines. The conflict between ideals and impressive reality influenced Karamzin's work a great deal: his Russian was quite modern, but he was forced to modernize it even more and to borrow many new words: there is no other chapter in his book where he is under stronger impact of the rushing reality than in that depicting his life in England: roastbeef, beefsteak, spleen, industry, coalmines, pavement - all these phenomena, the English words or their Russian equivalents (at that time they were pure neologisms) have gradually become an integral part of modern Russian. English scenes, e. g. that with flower girls, are reflected in his *Bednaja Liza* (Poor Liza, 1792). The phenomenon of England with its incredible plurality created through Karamzin's work the decisive shift of Russian literature towards a more modern genre, stylistic and language model. Though Karamzin's impressions were a peculiar mixture of positive and negative experiences, the prevalent majority of what he saw in England is indisputably positive: since Karamzin's European journey (and I would say it was mainly his English journey) Russian literature has begun to lose its dependence on traditional Old Church Slavonic, on religious genres and even on the imitation of European literary models; under the impact of the impressive English reality in Karamzin's *Journey* it declared its independence, originality and its own quality and autonomous value. A simple comparison of Radishchev and Karamzin is quite a sufficient confirmation of this fact. The main aim of Karamzin's *Letters*, however, consists in the development of Russian culture itself, even in the support of the process of the formation of Russia as a great world power. The

construction of Russian historical consciousness is dominant in his book: in the information published in French in *Spectateur du Nord* in Hamburg a few years later Karamzin mentions the *Igor Tale* as the original Russian epic composed on the adequate artistic level as Germanic and Romance *sagas* and *chansons*. Karamzin's career of a Tzarist historiographer was a logical conclusion of all the author's intentions strikingly expressed in his early novel.

Karamzin's innovation of the language and style as well as his attempts at the unification of heterogeneous genre strata show his *Letters* a heroic gesture which tries to bridge spiritual gaps between traditional and industrial society. The novel gradually overcomes the boundaries of sentimental, epistolary travel depiction tending towards the ideological basis of future Russia. Karamzin's novel is not only the crucial point in the development of the Russian novel, but also the beginning of new Russian literature. The imitation of European models of the novel was over, the innovated artifact arose; it represents a peculiar genre construction, a textual mixture tending to permeation and integration. Karamzin's novel demonstrates, at the same time, the difficulties the Russian novel had to overcome because of the unfinished process of secularization: the novel in Russia was understood as something strange and unnatural. The greatest paradox of the Russian novel consists in the fact that it was regarded as an inimical element which had to be integrated in spite of the unpreparedness of the artistic and genre basis. The Russian *Hassliebe* for the novel caused its experimental character and - paradoxically - led Russian literature in general to its world fame.

The title of Pushkin's "novel in verse" represents an oxymoron - at that time the novel was regarded as prose. The poetics of the title signals the contradiction between the longing for a genuine novel and the tendency to preserve the verse. It is paradoxical that Pushkin's way to the novel is usually symbolized by *Eugene Onegin* though he wrote several prose works which could be regarded as novels, e. g. *Captain's Daughter* written after Walter

Scott's models (the ambivalent role of the title, the main character and the narrator: Masha Mironova, Emelyan Pugachev and Peter Grinev: compare with *Ivanhoe*). *Eugene Onegin* demonstrates how Pushkin expresses the process of the opening of the worlds in contemporary language though he did not avoid older language layers including Old Church Slavonic. The "novel in verse" is a heterogeneous, intrinsically differentiated text based on pairs of mirror images: town - village, Lensky - Onegin, Olga - Tatyana. *Eugene Onegin* was once named "the encyclopaedia of Russian life" which accentuated its heterogeneous and, at the same time, integrated and complex structure.

The structure of the longer lyric narrative is a many-sided textual complex consisting of the layers of the metatext oriented on the problems of artistic creation (the novel about writing novels) linked with the situation of the Russian literature of that time. The paradox of its structure consists in the contradiction between the confessional, lyric character of the narrative (the Italian slavist Ettore Lo Gatto used to speak of the "diario lirico") and the extrinsic character of the novel as an objective narration, the tension between the author, the auctorial narrator and the hero of the poem; the poet trying to become a novelist attempts at the integration of the novel structure depicting the panoramic vision of the world into a narrow longer lyric narrative ("poema") and the strict verse structure (Elizabethan Wyatt's variety of the sonnet - *Pushkin* or *Onegin stanza*).

Eugene Onegin is a symbol of the tragic disappearance of poetry and its transformation into the prose work, the "work in progress" in which not only the main characters, but also the author himself came into existence and development. While for some romantics (Byron) the characters of their poems were bearers of ideas which the author identified himself with though the artifacts themselves sometimes had an obvious existential dimension penetrating into the depth of the poetic language in the form of oxymora and metaphorical chains which make, for example, the Czech poet Karel Hynek Mácha, one of the predecessors of modern 20th-century poetry, in Pushkin's "novel in verse" there

is a more detailed differentiation. The term "psychological Romanticism" used for Pushkin's lyric creations might also define his paradoxical "novel in verse". Pushkin - leaving the orthodox Romanticism - gathered concrete facts of his material world, but he also tended to transcendental phenomena, to the fatal predestination of human life and to the tragic way of man to death. Though he continues the romantic depiction of loneliness of man among people and the contradiction of a thinking poet in the middle of the crowd, his approach to the artifact is also connected with the sense of transitory psychological zones, the sensibility for the peculiarities of human soul as if he anticipated "the face of the other" from the philosophy of Emanuel Lévinas. Pushkin's novel gradually leaving the verse structure is an artifact depicting man's disillusion - the only refuge is creative work. The heterogeneity and polygeneric character of Pushkin's text comprising the features of several aesthetic currents (neoclassicism, sentimentalism and realism - but often in an ironizing and parodic context). A specific place in the structure of the novel is occupied by two anonymous letters presenting the epistolary culture of the period of sentimentalism, by a dream which in a romantic way anticipates further events and by tens of lyric digressions (liričeskije otstuplenija) continuing Lawrence Sterne's models. The most important is the gnome of Napoleons for whom human beings are just a footstool. In this Pushkin anticipated the crucial problem of modern times: the growing importance of the rights of man and, at the same time, the growth of authoritarian and totalitarian tendencies - both phenomena are the result of man's efforts.

The genre of the novel arises in *Eugen Onegin* from the paradoxical verse structure which had to be overcome, from the polymorphous and polygeneric structure, from the narrative strategy (the ambivalent distance between the hero and the auctorial narrator), from the mirror composition (North - South, Onegin - Lensky, Olga - Tatyana, Petersburg - village - Moscow), from the temporal synthesis (the historical reminiscences of the Russian past associated with

Napoleon's unsuccessful invasion in 1812, the love plot and the reflections on the Russia's future) and from the undercurrent of the model of man's life from birth to death.

The unfinished process of secularization in Russian literature led to the unpreparedness to adopt European novel models: the Russian way to the novel was, therefore, more complicated, there were many inner barriers which had to be overcome. The Russians did not accept the Western types of the novel also because of the pre-post effect (paradox) which seems to be one of the dominant features of the evolutionary paradigm of Russian literature in general: the imperfect imitation of foreign genre models (pre) seems to represent a genre innovation (post); therefore since the 18th century the Russian novel has had an experimental character, has been regarded as strange, peculiar, unnatural, paradoxical and absurd. Its huge, amorphous composition (compare Karamzin's *Letters* or Tolstoy's *War and Peace*) has always surprised and astonished a European reader.

The European models of the novel have often been radically transformed in Russia: it also concerned the confessional novel of the period of sentimentalism, pre-Romanticism and Romanticism cultivated, for example, by Benjamin Constant (1767-1830) and Alfred de Musset (1810-1857). While the composition of their works is one-sided, monographical in the sense of an individual confessional narration, Mikhail Lermontov (1814-1841) in his cyclic novel *Hero of Our Time* (*Geroj našego vremeni*, 1839-1840) creates the hierarchy of narrators and a complicated narrative structure in which Boris Eichenbaum once demonstrated the tension between the story (fabula) and the plot (sjuzet) when he deciphered the chronological order of the original work (Bela, Maxim Maximyč, *Žurnal Pečorina*, Predislovije, Taman', Okončanije *Žurnala Pečorina*, Knjažna Meri, Fatalist). The formation of the novel from short stories or novellas will be repeated in the development of the Russian novel many times, e.g. in N. S. Leskov's chronicle novels, I. S. Turgenev's

Sportsman's Sketches built on the principle of physiologies - in the 20th century Issac Babel constructs his *Red Cavalry* (Konarmija, 1928) on this very principle. The romantic confession becomes the psychological novel and the formation of the hierarchy leading from the animal to the superman in which Lermontov might be one of Nietzsche's predecessors, transformed the model into the philosophical artifact standing very close to German *Erziehungsroman*.

At the same time the Russians did not give up adventurous plots based more or less on the picaresque structure on one hand (Vasily Narezhny's *Rossijskij Žilblaz ili Pochoždenija knjazja Gavrily Simonoviča Čistjakova*, 1814) and the Gothic novel, *roman noir* or *Schauerroman* (Alexander Veltman, Alexander Bestuzhev-Marlinsky, Osip Senkovsky). The synthesis of the moral and satiric principle was created by one of many Poles in Russian literature Faddej Bulgarin (1789-1859), the author of the term "natural'naja škola" and the holder of the copyright of Alexander Gribojedov's *Gore ot uma*. His moral satiric novel (nравstvenno-satiričeskij roman) *Ivan Vyžigin* (1829) is based on the picaresque plot transformed into a didactic, neoclassicist morality connected with utilitarian principles reminding of Jeremy Bentham's philosophy (*Deontology or the Science of Morality*, 1834). The description of the provincial seclusion (zacholust'je) became the model for the poetics of the Natural School, which Bulgarin sharply criticized, and for the famous depiction in Gogol's *Dead Souls*.

The key position in the development of the 19th-century Russian literature was occupied by the synthesizing role of the Natural School and its *physiologies* which *Dead Souls* were based on. This artifact reminding us of the huge, abnormal Russian literary works like Karamzin's *Letters* is a heterogeneous structure expressing the tension between the comic, the grotesque, the absurd and the ridiculous moving from the pole of the romantic longer lyric narrative ("poema") up to the comic epopée. Gogol's novel reminding of the poetic

character of *Eugene Onegin* and of the ideological efforts of Karamzin's *Letters* tends to the new myth of the powerful Russia which will save the world.

Also Dostoevsky's way to the novel was complicated: he began to write short stories and novellas (povesti) with the intensive structure expressing, at the same time, his protest against the one-sidedness of the poetics of the Natural School and Gogol's narrative models. Towards the end of the 1840s Dostoevsky attempts at longer, more extensive epic narratives, such as *Čestnyj vor* (1848), *Belyje noči* (1848), *Netočka Nezvanova* (1849) in which he practices various genres (“sobytija”, “zapiski”, “vospominanija”, “roman”). Dostoevsky's way led from small epic intensive narratives through a narrow zone of extensive, chronicle and panoramic prose works of the 1850-1860s up to the intensive-extensive “cosmic novels” of the 1860-1880s while Ivan Turgenev creates his novels out of *physiologies* (*Rudin*, 1856, *Otcy i deti*, 1862) and Ivan Goncharov, protesting against the energetic, capitalist entrepreneurs, arrived at the structure of the neoclassicist novel (*Obyknovennaja istorija*, 1847, *Oblomov*, 1859). Also Leo Tolstoy based his novel writing upon the poetics of the Natural School, but, at the same time, continued the psychological depiction which arose from sentimentalist, Sternian poetics (*Detstvo*, 1852, *Otročestvo*, 1854, *Junost'*, 1857, *Istorija včerašnego dnja*, 1851, *Nabeg*, 1853, *Rubka lesa*, 1855, *Ljucern*, 1857).

The paradoxical rise and the development of the Russian novel as if against the partly secularized genre basis culminated in the models of the novel which flourished in the so-called Golden Age in the second half of the 19th century. Tolstoy's model based on the panoramic poetics and on the Russian Natural School (“physiologies”) represents the transformation of the traditional French novel and draws nearer the conception of the ancient epopée which is, however, connected with the importance of “random factors”, the hidden events, phenomena and semantic strata (“hidden in plain view”) which have a great emblematic character (G. S. Morson). Tolstoy often exploits older genre models: *War and Peace* (1864-1866) was formed as an epopée combined with the layers

of the French novel of the love intrigue, *Anna Karenina* (1873-1877) is a chronicle of two loyalties, *Resurrection* (1899) is based on the model of Christian morality of a converted sinner. They all, however, transcend these structures attempting at the formation of new genre models: the sense of human life and history in *War and Peace*, the rejection of industrial society and technology in *Anna Karenina*, and the inevitable coup d'état and the formation of new man and new society in *Resurrection*.

Dostoevsky's transition towards the epic extensity after his return from the Siberian penitentiary was mentioned above. The lover of life intensity expressed in the language and style of his early works (“vdrug”, “vnezapno”) becomes - for a time - the author of static, descriptive chronicles (*Selo Stepančikovo i jeho obitateli*, 1859, *Zapiski iz Mertvogo doma*, 1860). The development of the spatial pole of the narratives leads to the decondensation of the novel, to its disintegration, to a looser plasma of the narrative chain. The chronicle *interregnum* represents Dostoevsky's crossroads on the way towards the complex, cosmic novel in the 1870s and the 1880s integrating European philosophy and socialist and Christian tradition as a point of intersection which has had autobiographical roots (Dostoevsky as a utopian socialist and an orthodox Christian). Dostoevsky uses the novel as a huge structure representing the way to the substance of the world which opens and re-opens the horrible mystery of the world's rise and decline. The tendency towards the absolute also leads to the extreme boundaries of the genre, tries to stretch its structure and its artistic potentials. Dostoevsky's novel is an extreme model of the genre after which the return must follow in the search of new intrinsic (psychoanalysis) or extrinsic (documentary novel) models.

There is, however, another possibility: the concentration on the language and style of the narrator's utterances, the composition of the *skaz* and its integration into a wider epic structure. It was the domain of the author who created the third most significant type of the Russian novel of the Golden Age -

Nikolai Semenovich Leskov (1831-1895). The psychological structure of Leskov's personality, his childhood between an emotional mother and rationalistic father, the religious influence of his granny, his unfinished secondary education, his peculiar, rather introverted character, his knowledge of Polish and Ukrainian in a society speaking Russian and French, his interest in minor Slavonic nations, his contacts with Czech writers in Prague and Paris, his detailed knowledge of the Orthodox Church, protestantism and judaism and various religious teachings, sects and heresies demonstrated that in the 19th-century context he represents an exceptional character. In his youth there were several mysterious events linked with revolutionary activities at the beginning of the 1860s including his famous article on St. Petersburg fires. Leskov's work represents the total rejection of the genre system dominating in the Russian literature in the second half of the 19th century: Leskov's literary criticism, his nonfiction and fiction show that his vision of the world consisted in the method of microscopic analysis, of the division of reality into minute parts not linked by the principle of causality.

Leskov entered Russian literature in the period of transition of the whole society of Tzarist Russia at the end of the 1850s. The way to the Golden Age of Russian literature began in the 1830s and the 1840s in the work of the Natural School. The shift towards the prosaic genres, especially to the short story, the novella and the novel was realised in the prevalent model of the dramatic novel with love intrigue, but at the same time in the typical Russian static models such as the ethnographical short story, *physiologie*, with columns and features of strong moralistic bias. Leskov confirms the reputation of an outsider of Russian literature. The specific character of his personality and his peculiar position were the main reason for the genre shift which was realised after his first literary attempts.

The novel *Nekuda* was published in 1864, but Leskov did not avoid the love intrigue in this novel trying to fuse intimate and social problems in one

entity. On one hand, censorship damaged the work in many places, and the author could not even recognize his own passages, on the other hand the novel and its author were attacked in the revolutionary press. The novel is based on the dramatic principle with dozens of characters including the love and social intrigues. Its complex form, however, demonstrates the disintegration of the causal structure. Its three parts are autonomous, connected only by their characters. The chronicle structure is revealed especially in the first part (*V provincii*), the other two have a dramatic structure. The dominant point is represented neither by social nor by intimate dramas, but by the course of human life: Leskov's characters move from one place to another, from province to Moscow and then to St. Petersburg forming three juxtapositional structures. The oral genre (rečevoj žanr) has not disappeared: the Leskovian narrator has a chronicle, moral-depicting character. The contradictions in Leskov's novels in which he tried to create a traditional dramatic novel of Western type demonstrate the unbearable impact of oral structures to which Leskov has always tended. As late as the 1880s and the 1890s he wrote the fragments of the novels *Sokolij perelet* (1883) and *Čertovy kukly* (1890) - two long short stories based on the linear, juxtapositional structures.

The first genre turning point began in the 1860s and had two different results: one of them is *skaz mosaic*, the other tends to the *chronicle structure*. The plot of Leskov's chronicles consists of the three following lines: the dominant one containing fundamental ideas, themes and basic morphological principles, the formative one forming the plot according to the model of the dramatic novel, the catenary one containing the unending chains of stories. Leskov's chronicle reconstruction began with three versions of *Soborjane* (1872), *Staryje gody v sele Plodomasove* (1869), *Smech i gore* (1871) and *Zachudalyj rod* (1874). Leskov's way towards the genre shift and the genre system he cultivated, the linear composition, the dominant role of the chronicle, the *skaz* and the *skaz* short story and their integration and disintegration

demonstrate the role of oral structures in literature under many different impacts as the anticipation of the substantial changes of the fin de siècle. He anticipates the first great crisis of the novel in general and that of the Russian novel in particular.

This tendency was continued by Mikhail Saltykov-Shchedrin (1826-1889) and Gleb Uspensky (1843-1902) who also constructed the panoramic novel linked with the poetics of the spatial pulsation (the polarization between the locality and the great world) and with the artistic detail which led to the formation of the documentary novel in Anton Chekhov's *Sakhalin* (1893-1894) and Alexander Kuprin's *Jama* (1909-1915). The transitory period symbolized by the frequent occurrence of chronicle structures (see Maxim Gorky's *Gorodok Okurov*, 1909, and *Žitije Matveja Kožemjakina*, 1910-1911) was followed by the rise of a new form in Dmitry Merezhkovsky's historical novels and Andrei Bely experimental novel (*Peterburg*, 1916) up to the crucial Russian 20th-century novels written by Leonid Leonov, Konstantin Fedin, Mikhail Sholokhov, Mikhail Bulgakov and Boris Pasternak. The paradoxical development of the Russian novel as an unwanted, but beloved child seems to go on.

In the study on Romanticism and the problem of literary genres the phenomenon of the returning and repeating Romanticism is being stressed which occurs in various modernist streams and influences a great deal the structure of the genre system in the framework of decadence, symbolism, acmeism, in avantgarde currents, such as futurism and constructivism and in the structure of postmodernist poetics one can find romantic motifs, especially that of the game, romantic irony, metatext, intertext, pseudotext, quasimetatext etc. In this context Romanticism seems to appear as an eternal phenomenon opposed to classicism with its stabilizing, conservative and normative kernel. Especially in the case of Slavonic literatures Romanticism played a key-role in relation to folklore, national and social problems of Slavonic countries and the ambivalence and

multifunctionalism of Slavonic arts in general connected with the national and social oppression.

In the study in genre substance of the motifs of madness in Russian literature the author demonstrates the inner modification of the genre structure of Russian literature under the impact of the motifs and themes of madness in the works of Alexander Pushkin and others. The treatise on the death of reason and Russian cosmic poetry is mainly based on the works of Vasily Zhukovsky, Evgeny Baratynsky/Boratynsky, Fedor Tyutchev and Mikhail Lermontov.

In the following study the author attempted at the analysis of the so-called novel mania or obsession of Alexander Pushkin, Russian poet and later Tsar's vice-chamberlain. The whole case already started by Pushkin's attack on the original Romantic vision of the world in his narrative poem *Gypsies* (1824). At first sight, there were several types of his novel texts. In the first place, we could mention his „flirting“ with prose in general and with the novel in particular. The second stage was represented by *Eugene Onegin* (1830), novel for its intrinsic specular structure (Pushkin's favourite prose motif), though written in verse which was not typical of this genre at that time. The next case are his prose works, such as *The Queen of Spades* (1833, 1834) or *The Tales of Belkin* (1830, 1834), and later the genuine novel or novella structures, more or less finished or completed, such as *The Blackamoor of Peter the Great* (1834), *Captain's Daughter* (1836), *The History of the Village Goryukhino* (1830, 1837), *Dubrovsky* (1832-33, 1841) and *A Journey to Arzrum* (1835). Then there are novel fragments, such as *Kirdjali* (1834) and *Egyptian Nights* (1835, 1837); the next type is represented by extremely short fragments or even just novel intentions, such as *Nadenka*, *Guests Were Going to a Summer House*, *At the Beginning of 1812*, *An Epistolary Novel*, *At the Corner of a Little Square*, *A Diary of a Young Man*, *My Fate was Decided*, *I am Going to Get Married... A Novel from a Caucasus Spa*, *We Spent a Night in the Summer House*, *I have often Thought about...*, *The Russian Pelam*, *A Novel from Roman History*, *Maria*

Schoning, In 179 I was Going Back... Crispin is Going to a Guberniya* (Pushkin told this story to Gogol: then it became the basis of his *Government Inspector* or *Inspector General*), *A Devil in Love*, a French text *Les deux danseuses etc.*

Pushkin regarded the novel as a reflection of the state: his construction of the novel reminds of the state construction. Therefore, Puskhin's „idée fixe“ is the role of Russian aristocracy after its fatal defeat in December 1825; there is also a sharp contradiction between Faddey Bulgarin (Tadeusz Bułharyn) as a Polish and Russian writer, the Tsar's agent and champion of Polish and Russian bourgeoisie, which was just coming into existence, and Pushkin with his idea of the leading state role of aristocracy.

Pushkin's prose in general and his novel writings in particular have the two different kernels: one leads to the model of typical West-European poetics (dramatic structures, love intrigues), the other to the paradigm of descriptive, moral-depicting prose characteristic of Slavs in general and of East Slavs in particular. Pushkin's novel writing also confirms his position between Romanticism and Realism: realist, historical and descriptive character of his prose and novel, on the one hand, and the romantic topics, such as struggle with fate or provoking fate, love experiments, nostalgia and romantic irony, on the other. There is, however, another opposition: between the demiurgical attitude to life (dramatic plots, the dominant role of the event, love for various experiments and for the palimpsestic play with motifs) and the quietist observation of passing or flowing of life which is so typical of Eastern vision of man and the world. His tendency or even obsession to write novels were also dictated by the antiromantic atmosphere of that time (the 1830s) and also by his love for historicity and by the historical and state-formation character of his work (*Poltava*, *The Bronze Horseman*, *Boris Godunov*, *The History of Pugachev*). Pushkin's novel obsession was a significant genre feature of the Russian 19th-century literature and fatally anticipated its later Golden Age.

The next investigation concerns the conception of Pushkin in the works of three Czech writers, translators and cultural activists: a Moravian philologist František Vymazal, a Catholic monk and priest, author of the first Czech compilative history of Russian literature Alois Augustin Vrzal and a Czech translator and connoisseur of Russian literature František Táborský. All the three concepts are based on the updating of Pushkin's legacy as a national and social poetry while the contemporary vision is more or less connected with a more general view of Pushkin as a pioneer of European humanism.

Gogol's investigation in recent decades confirms a certain disintegration, isolation of single aspects of his creation, sometimes even its radical modernization and updating under the impact of modernism and postmodernism. The author rather keeps to the complex vision of Gogol in the framework of poetological continuity and the overcoming of the so-called double projection in the sense of the historical writer linked to the East-Slavonic traditions and the suprahistorical one anticipating the new currents in the 20th- and 21st-century literature. The contemporary Gogol research represents a pluralistic panorama where the integrity of his work often disintegrates into singular would-be not mutually connected spheres and points of view.

The next study deals with the so-called autochthonous and allochthonous in his work and poetological construction of his prose. First of all, he demonstrates Gogol as a typical case study of multilingual, multicultural and multinational character of artifacts, his position among other writers of foreign origin in Russian literature, such as Zhukovsky, Boratynsky/Baratynsky, Pushkin, Lermontov, Dal', Senkovsky, Dostoevsky etc., including the 20th-century writers of Polish, Jewish and Ukrainian stock. Though the foreign origin is sometimes only hypothetical and historically distant, various factors might influence the poetological character of the work. Another of the factors is closely connected with Gogol's transitive areal position on the verge of the Russian Empire linking the direct West European, Polish, Ukrainian and

Russian elements including the historical roots of the very often contradictory relations. The autochthonous is closely associated with the domestic elements of East-Slavonic origins though frequently borrowed from Greek/Byzantine, Roman-Latin and Polish and Central European traditions, the allochthonous directly from West-European cultural and poetological strata, especially, of Enlightenment, Neoclassicism, Pre-Romanticism, sentimentalism, Romanticism and mainly the tradition of the 18th-century European novel and its theoretical reflection. The autochthonous roots are linked with Polish-Russian-Ukrainian literary background (Narezhny, Bulgarin), the allochthonous with the English 18th-century novel, English sentimentalism, Gothic novel, French roman frénétique/noir and German Schauerroman. Gogol – due to the author's views – synthesizes the poetics of the adventurous /picaresque novel with that of the ethical, less psychological stream in European fiction. Gogol's work has a key character in the evolution of Russian literature in general as it stands on the crossroads of originally East-Slavonic, Central-European and general European traditions. His autochthonous roots is being permeated with the allochthonous ones in various transformational and receptional models. Especially Gogol is the author in which there is the real beginning of the formative process called by us the pre-post effect (paradox), i. e. the perception of foreign poetics and its modification that results in the original new poetics touching and forming the poetological basis of Modernism. Gogol's investigation in recent decades confirms a certain disintegration, isolation of single aspects of his creation, sometimes even its radical modernization and updating under the impact of modernism and postmodernism. The author rather keeps to the complex vision of Gogol in the framework of poetological continuity and the overcoming of the so-called double projection in the sense of the historical writer linked to the East-Slavonic traditions and the suprahistorical one anticipating the new currents in the 20th- and 21st-century literature. The next part of the monograph is devoted to the work of Nicolai

Leskov including his juxtapositional poetics, ambivalence, skaz-anecdotal chain, exoticism and the characters of foreigners demonstrating a genre shift from the skaz narration through the chronicle towards the attempts at the formation of the dramatic type of the novel and the constructing a chain of original short stories.

The key study of the textual complex describes the phenomenon of Leo Tolstoy in the Czech cultural environment in general and in connection with his death in particular attempting to demonstrate how the personality of the Russian writer and thinker was reflected in the consciousness of the Czech cultural elite both in Bohemia and Moravia, the two parts of the Lands of the Czech Crown characterised by a different depth of tradition and how this reflection might be understood at the beginning of the 21st century. Based on Alexander Veselovsky's term „встречное противодвижение“, the article contains an attempt at the analysis of the structure and function of the perceiving cultural environment typical of its many-sidedness and plurality of the historically created opinions. The article is based on the material of Czech and Moravian periodicals of different cultural, political and religious bias.

The last but one treatise of the present monograph concerns the problem of the uniqueness of Dostoyevsky's novel asking the question if it is a myth, or a reality. In the very beginning he demonstrates several examples of the interwar and a more contemporary Dostoevsky research; he mentions the name of the Russian emigré Alfred Bem, the founder of the Dostoevsky Society in Prague, the Prague edition of Nikolay Berdyaev's book on Dostoevsky's *Weltanschauung*, T. G. Masaryk, Jiří Horák's studies, later the works by the best known Czech dostoevskologist František Kautman, one of the recent volumes published by the Russian Dostoevsky Society, and one volume edited by the Czech Dostoevsky Society. The author contemplates upon the question of the special literature on Dostoyevsky which oscillates between theoretical conceptions on the one hand, and new empirical approaches on the other. The

Dostoevsky research gradually becomes a specific scholarly discipline covering the boundaries of literary criticism. It is difficult to say if it is useful or not. In his own reflection upon the new qualities of Dostoevsky's type of the novel the author comes to the conclusion that Dostoevsky is paradoxically the more original, the more unique, the more he is plunged in literary tradition, i. e. the more possibilities he has to sponge on all the material, to grow out of it and to integrate its various genre layers. Any original author behaves from the beginning as unintentional plagiarist, he accepts many things from other authors: the problem is linked with the so-called creative plagiarism on the basis of which the real original qualities rise. The case of Gogol taking or stealing his plots from his Ukrainian and Russian colleagues including a Pole by birth Faddej Bulgarin (Tadeusz Bułharyn; the „plot presents” from Pushkin are well-known). From this very position it is necessary to analyse his hypothetical windings of his literary creation and unexpected turns that V. G. Belinsky noticed: the Natural School is present here from the initial phase, but it also became part of other poetics (*The Poor People* are connected with it, but they might also be perceived as a protest against its poetics), i. e. they represent the same collage intentionally created by Dostoevsky as a mockery arousing an ardour or in the end also disillusionment and anger. The contextual character of the work of Dostoevsky leads to the removal of its uniqueness, exceptionality, but, at the same time, demonstrates the new features Dostoyevsky invented.

Thus, Dostoyevsky becomes the more original and unrepeatable, the more unique and exceptional, the more he sponges on alien material mixing it; the more innovative, the more traditional he is: the kernel of the problem consists - like in alchemy - in the process of mixing, permeating, converging, in the balance of proportions of singular ingredients and also on the possibility to present them as an output.

The genius always moves on the boundary of kitsch because the life itself consists of relatively simple factors; the man tends to conceal its primitiveness,

retouch its enigma or mystery which are also typical of the enigmatic and schisoid personality of Dostoevsky.

The Dostoevsky's novel is, therefore, representative not only for the development of the novel, but literature as a whole, not only Russian, but general; thanks to this polyintegration Dostoevsky completely realised the potentialities of the novel as a genre. Nobody before him did it in such an extent – and nobody even after him.

The concluding study deals with Chekhov's novel *Sakhalin* as the swan song of the Russian classical novel and Russian classical literature as a whole.