



*Посвящаю моим любимым:
маме, жене и тётке*





Александр Чуркин

**ПРОЗАИЧЕСКОЕ СЛОВО
В КОНТЕКСТЕ
СВЕТСКОЙ И ЦЕРКОВНОЙ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ**

С. Т. Аксаков и Игнатий (Брянчанинов)



Санкт-Петербург
«Росток»
2022

УДК 882 (09)
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)
Ч-93

Ответственный редактор
А. Ю. Балакин

СОДЕРЖАНИЕ

М. В. Отрадин. Коротко о книге и ее авторе 5

I

Синтез поэзии и риторики в малой прозе святителя Игнатия (Брянчанинова).....	11
«Плач мой» и повесть «Иосиф» Игнатия (Брянчанинова): трансформация светских жанров в духовной прозе	35
Свт. Игнатий (Брянчанинов) и русский религиозный консерватизм	57
«Православный Монтень» — святитель Игнатий (Брянчанинов): скептический фидеизм и святоотеческая традиция	68
«Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» митрополита Серафима (Чичагова): особенности эпической формы	78
Стилистика повести С. И. Снегорева «Дарьюшка. Очерк жизни русской странницы»	90
Русский акафист середины XIX – начала XX века как жанр массовой литературы.....	100

II

Сюжет и герой в мемуарной прозе С. Т. Аксакова.....	115
Тема и мотивы семьи в «семейной хронике» С. Т. Аксакова.....	126
Зримое слово С. Т. Аксакова: экфрасис, деталь, описание	148
Служба как фигура умолчания в творчестве С. Т. Аксакова	158
Две «Наташи»: семейные тайны в воспоминаниях Н. Т. Каргашевской и повести С. Т. Аксакова	171

III

Мемуарно-автобиографическая проза С. Т. Аксакова:
проблемы поэтики

Введение	183
Глава 1. Творчество С. Т. Аксакова в контексте литературного процесса середины XIX века	204
1. Эволюция мемуарного жанра в первой половине XIX века	204

2. Влияние охотничьих очерков Аксакова на формирование поэтики его воспоминаний	213
3. Вымысел и реальность в мемуарной прозе Аксакова	225
4. Проза Аксакова и романная традиция	234
5. Особенности поэтики «Истории моего знакомства с Гоголем»	244
6. Проблема героя в «Литературных и театральных воспоминаниях» Аксакова	259
Глава 2. Семейная тема в «Семейной хронике»	274
1. Тематика «Семейной хроники»	274
2. Архетип «первопредка» в образе Степана Михайловича Багрова	281
3. Мотив «наследования» в «Семейной хронике»	295
4. Свадебный мотивный комплекс в «Семейной хронике»	301
5. Мотив распри в «Семейной хронике»	314
6. Внутреннее единство мотивно-сюжетной структуры «Семейной хроники»	321
Глава 3. Стилистика мемуарно-биографических очерков С. Т. Аксакова	325
1. Проза Аксакова и проблема «среднего стиля»	325
2. Стилизация речи героя в «Воспоминаниях об Александре Семеновиче Шишкове»	337
3. Проблема «звучащего» слова в языке прозы Аксакова	347
4. Анекдот и проблема национального характера в «Воспоминаниях об Александре Семеновиче Шишкове»	357
5. Функции анекдота в «Воспоминаниях об Александре Семеновиче Шишкове»	367
Заключение	374
Сведения о первых публикациях	379
Список фотографий	381
Указатель имен	382

КОРОТКО О КНИГЕ И ЕЕ АВТОРЕ

В этой книге Александра Чуркина представлены работы, разнообразные в жанровом отношении: статьи, доклады, кандидатская диссертация. Работы посвящены по преимуществу русской литературе XIX века. Самое резкое различие этих текстов в том, что они посвящены не только светской, но и церковной литературе. Конечно, это связано с разнообразными научными интересами автора. Это его личный выбор. С чем он связан? Вот как мне это видится с позиции университетского преподавателя.

Александр Чуркин — выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Тяжелый недуг не позволял ему присутствовать на лекциях и семинарах. Когда я впервые пришел к нему домой, чтобы принять экзамен по истории русской литературы середины XIX века, то был поражен не по годам зрелыми суждениями моего собеседника. Я до сих пор помню: речь, в частности, шла у нас о романе Герцена «Кто виноват?». Не экзамен, а беседа на интересную для нас тему. Знаю, что таким же было впечатление и моих коллег, позже приехавших к нашему студенту.

Сергей Тимофеевич Аксаков — Александр Чуркин сам выбрал для научных занятий этого замечательного прозаика. Написал о нем отличную дипломную работу. А затем и кандидатскую диссертацию на тему «Мемуарно-автобиографическая проза С. Т. Аксакова: Проблемы поэтики», которую в 2013 году успешно защитил на Филологическом факультете СПбГУ. Все эти годы я с радостным изумлением наблюдал, как стремительно расширяется научный кругозор аспиранта. Прозой Аксакова он занимался не просто упорно, а увлеченно, с азартом. О многих интересных статьях и книгах, связанных с избранной им темой, я узнавал от него. Знание английского, болгарского и сербского языков позволило молодому филологу учесть и критически осмыслить то, что сделано в изучении творчества автора «Семейной хроники» нашими зарубежными коллегами.

Главная установка в диссертации Александра Чуркина об Аксакове — осмысление поэтики его прозы. Органическое сочетание историко-литературного и теоретического подходов позволило исследователю убедительно показать, что мемуаристика тех лет демонстрирует явное возрастание художественного начала. Эта проза явно сближается с романом. Исследователь не только заявил об этих новациях в литературном процессе, он выявил эти «точки соприкосновения» романа с мемуарной прозой, а также показал, как другие жанры (очерк, анекдот, идиллия) органично входят в произведения Аксакова.

Еще один вывод диссертации, отмечу, позднее включенный и в мою преподавательскую практику, — с творчеством Аксакова в литературу, в сознание читателей входило убеждение в «праве на память любого человека, вне зависимости от его значения для истории»; в том, что «простой человек не менее достоин памяти о нем, чем великий». Подтверж-



дением сказанного являются работы, также помещенные во второй части настоящей книги.

Исследования А. А. Чуркина вошли в академическую науку о С. Т. Аксакове.

Еще в студенческие годы Александра Чуркина я, бывая в его доме, обратил внимание на то, как стремительно разрастается его библиотека. Ларина Ильинична, мать начинающего филолога, всегда с пониманием относилась к книжным запросам сына. Наряду с томами классиков и трудами по литературоведению на полках появилось много книг по истории религии, по вопросам богословия. Это было знаком не только расширения научных интересов хозяина библиотеки, но и свидетельством его душевной и духовной потребности приблизиться к главным проблемам человеческого бытия. На этом этапе жизни Александр, не отрываясь от историко-литературных штудий, прошел трехгодичное обучение в Санкт-Петербургском Центре православного просвещения и получил соответствующий диплом. С годами он стал не просто осведомленным, а искушенным читателем и знатоком в вопросах богословия.

Читая работу Александра Чуркина о прозе святителя Игнатия (Брянчанинова) о «скептическом фидеизме и святоотеческой традиции» и другие статьи, представленные в первой части книги, я ощущаю себя в позиции ученика и с благодарностью впитываю «уроки» их автора.

То, что творчество святителя Игнатия имеет отношение и к светской литературе, подсказано статьей о нем в известном и авторитетном Биографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917». Так что автор повести «Иосиф» (богослов, публицист, святитель), как и С. Т. Аксаков, находится в ряду русских писателей XIX века. Что же объединяет этих выдающихся деятелей русской культуры? Чем вызван негасимый интерес к их творчеству Александра Чуркина? Вот пересказ его ответа на этот вопрос, полученного мною в одной из наших бесед. То, что объединяет святителя Игнатия (Брянчанинова) и Сергея Тимофеевича Аксакова, — их внимательное отношение к слову, его взвешенность. Это проза высокого уровня. Работая над текстом, эти авторы неоднократно меняли фразу, добываясь ее идеального звучания. Во времена святителя Игнатия (Брянчанинова) церковная литература и литература светская были глубоко отделены друг от друга. Это противоречило общей европейской традиции: Фенелон, Лоренс Стерн, Иоганн Арндт

и многие другие являлись авторами произведений, обогативших светскую литературу, несмотря на их принадлежность к духовенству и создание ими религиозных текстов. А святитель Игнатий стремился преодолеть этот разрыв в России и вернуть церковную литературу в литературу общенациональную.

И святителя Игнатия (Брянчанинова), и Сергея Тимофеевича Аксакова отличало чувство внутренней свободы. Живя в николаевскую эпоху, они испытали многие трудности писательской жизни. Оба неоднократно подвергались цензурным ограничениям и славы своей достигли уже в пожилом возрасте. Они сумели сочетать лояльность к общественным нормам с этой внутренней свободой.

Александр Чуркин принимал участие в научных конференциях, проводившихся в Санкт-Петербургском университете и Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Вместе со своей женой Наташей они побывали в Финляндии, где он с успехом выступил с докладом на международной научной конференции. Спасибо компьютерной цивилизации: исследователь смог принять участие в научных форумах, проходивших в разных городах России.

Об Александре Чуркине как участнике конференций и различных научных собраний скажу особо. В силу объективных причин лишенный регулярного общения с коллегами, он очень ценит такие возможности. Его силы тратятся не только на свой доклад: он тщательно готовится к обсуждению и чужих, наиболее заинтересовавших его тем. Ведь такие разговоры и даже споры взаимно обогащают собеседников. Не раз я был свидетелем, как Александр вступает в обсуждение проблемы с присущей ему, как истинному интеллигенту, готовностью понять чужую точку зрения. Ведь настоящий диалог-спор — это совместный поиск истины, а не стремление победить или даже унижить оппонента. Неслучайно некоторые из таких споров перерастали в дружеские контакты с коллегами.

Александр Чуркин активно участвует в сегодняшней научной жизни. Еще одно тому подтверждение — эта книга.

*М. В. Отрадин,
профессор кафедры истории русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета*

P. S. 1 января 2022 года, когда эта книга готовилась к печати, Александр Чуркин скончался...





СИНТЕЗ ПОЭЗИИ И РИТОРИКИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ СВЯТИТЕЛЯ ИГНАТИЯ (БРЯНЧАНИНОВА)

Творчество святителя Игнатия (Брянчанинова) (1807—1867) занимает уникальное место в истории русской литературы в целом и духовной литературы в частности. Личность его неординарна — недаром он послужил прототипом одного из героев повести Н. С. Лескова «Инженеры-бессребреники». Принадлежа к старинному дворянскому роду, получив образование в Инженерном училище, он отказался от военной карьеры и принял монашество. В течение 23-х лет он являлся настоятелем Свято-Троицкой Сергиевой пустыни под Петербургом, затем несколько лет был епископом Кавказским и Черноморским и окончил свою жизнь на покое в Николо-Бабаевском монастыре.

В своей книге «Смысл творчества» Н. А. Бердяев сожалел, что «Пушкин и св. Серафим [Саровский] жили в разных мирах, не знали друг друга, никогда ни в чем не соприкасались».¹ Судьба поставила свт. Игнатия непосредственно на границе этих двух миров, сделала его связующим звеном между ними.² В годы юности он посещал литературный салон своего родственника А. Н. Оленина, тесно общался с Н. И. Гнедичем. Приняв монашество, стал учеником

¹ Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 391.

² За последние годы произошел серьезный прорыв в исследовании жизни и творчества свт. Игнатия. При подготовке к печати восьмитомного «Полного собрания творений» исследователями был выявлен обширный корпус ранее неизвестных материалов, позволивших уточнить многие факты его биографии. Во вступительных статьях и комментариях к этому изданию описаны взаимоотношения святителя с разными деятелями русской культуры и искусства, церковными иерархами, военачальниками и государственными деятелями Российской империи. Далее тексты свт. Игнатия будут цитироваться по этому изданию: *Игнатий (Брянчанинов)*. Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2002–2007 в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

первого оптинского старца Леонида, через него приобщившись к духовной традиции последователей преп. Паисия Величковского. Став затем настоятелем «придворного» монастыря, Троице-Сергиевой пустыни, свт. Игнатий возобновил свои контакты со светской литературно-художественной средой, общаясь с К. П. Брюлловым, М. И. Глинкой, А. А. Плещеевым и др. В то же время он как лицо духовное находится в тесных взаимоотношениях со свт. Филаретом Московским, свт. Феофаном Затворником и другими церковными деятелями и писателями. Таким образом, свт. Игнатий всю свою жизнь находился на стыке светской и духовной культуры, был свидетелем и участником происходивших и там, и там литературных процессов, что естественным образом нашло отражение и в его творчестве.

Проблематика взаимоотношений светской и духовной традиций в творчестве свт. Игнатия имеет разные аспекты. Особое внимание исследователей привлекало его своеобразное «почвенничество», осуждение им западной культуры, а также «противоборство с мистическими влияниями Александровской эпохи».¹ В своих произведениях он не раз критиковал сложившуюся в то время в образованном обществе моду на книги мистического содержания, а особенно популярность трактата «О подражании Христу» Фомы Кемпийского.² Интерес к этой стороне творчества свт. Игнатия определяется и общим контекстом развития русской духовной литературы XIX века, который так описывает свящ. П. В. Хондзинский: «Сформулированные выше проблемы — Церковь и расцерковленный быт, Церковь и Запад, Церковь и светская власть, Церковь и светская культура, Церковь и мнимые христиане — явились тогда одновременно во всей своей остроте и многообразии и настоятельно потребовали своего разрешения, прямо угрожая неповрежденности Церкви. Очевидно, что рассмотрение их могло следовать двоякой логике: логике синтеза или логике разграничения <...> Классическим представителем последнего был, например, свят. Игнатий. Небезынтересно, впрочем, заметить, что он <...> изначаль-

¹ Флоровский Г., *прот.* Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 393.

² Подробнее об истории восприятия Фомы Кемпийского в России, в том числе о полемике по поводу «О подражании Христу» между свт. Филаретом Московским и свт. Игнатием, см.: *Стрижев А. Н.* Фома Кемпийский в России // Богословские труды. М., 2005. Сб. 40. С. 368–384.

но принадлежал по своему происхождению и воспитанию как раз к светской — то есть прозападной — культуре».¹ В итоге сложилась своеобразная репутация свт. Игнатия как крайнего ригориста, настороженно относящегося к любым внешним по отношению к Церкви влияниям.

Образ «церковного охранителя» отчасти заслонил собой другую сторону творчества свт. Игнатия, на которую также давно обратили внимание исследователи, и которая, на наш взгляд, не менее значима. Любой, кто читал его произведения, не мог не обратить внимания на язык, которым они написаны. Русская духовная проза XIX века богата авторами, блестяще владевшими словом — свв. Филарет Московский и Феофан Затворник, архиеп. Иннокентий Херсонский² и прав. Иоанн Кронштадтский, — но и на их фоне произведения свт. Игнатия выглядят особенными. Причина этому — поэтика и стилистика его книг, в которых светская и духовная части русской литературы слились в единый сплав, обрели уникальный синтез.

Особое место в наследии свт. Игнатия занимают несколько произведений, которые можно было бы назвать «стихотворениями в прозе», если вынести за скобки то, что это проза церковно-риторическая. Обычно к ним относят группу небольших по объему лирическо-медитативных произведений, включенных в 1-й том «Аскетических опытов». Свт. Игнатий сам выделял среди своих произведений те, которые носят поэтический характер. В одном из писем он так размышляет о подготовке их к изданию: «Вообще разговоры, как то: *об Иисусовой молитве, о смирении и о монашестве* недовольно пересмотрены и очищены. У них слог иной и должен быть иным, нежели у поэтических сочинений, каковы „Плач“, „Блажен муж“, „Чаша“, „Зрение греха своего“» (VIII, 435). Как мы видим, свт. Игнатий осознанно относился к стилю своих произведений. Более того, творчество его носило во многом экспериментальный характер: он пытался сочетать в нем традиции святоотеческой аскетической литературы,

¹ Хондзинский П., свящ. На пути к синтезу (Св. Тихон Задонский и Иоанн Арндт) // Христианство и русская литература. СПб., 2010. Сб. 6. С. 6–7.

² О творчестве свт. Филарета и архиеп. Иннокентия см.: *Зубов В.П.* Русские проповедники: Очерки по истории русской проповеди. М., 2001. С. 115–210.

церковно-славянских библейских и гимнографических текстов, церковной проповеди, светской поэзии, эпистолярной прозы и эссеистики. Для каждого отдельно взятого произведения он старался подобрать свою собственную меру, которая обеспечивала бы гармоничное сочетание элементов поэтики столь разных литературных жанров.

Ниже мы преимущественно будем рассматривать три произведения: «Дума на берегу моря», «Кладбище» и «Голос из вечности (Дума на могиле)». Это небольшие по объему тексты, их можно называть миниатюрами. Они очень близки по сюжету, представляя собой размышления на духовные темы. В их поэтике и стилистике есть много общих черт, в том числе в этих произведениях нет прямого цитирования творений святых отцов, что принципиально отличает их от богословских и аскетических работ свт. Игнатия. Отправной точкой сюжета этих трех миниатюр являются наблюдения за явлениями природы или посещение могилы близких людей. Все они написаны в 40-е годы XIX века.

Если говорить о литературной предыстории, то можно назвать много предшественников свт. Игнатия среди духовных писателей — от преп. Ефрема Сирина до свт. Тихона Задонского. Исследование творческих взаимоотношений с ними кроме литературоведческого анализа требует углубления в богословие, поэтому в данной работе эта линия будет вынесена за скобки и внимание будет сосредоточено преимущественно на связях творчества свт. Игнатия со светской литературой.

То, что свои «поэтические» произведения свт. Игнатий, как правило, писал прозой, — это не оксюморон, а следствие процессов, протекавших в русской литературе того времени. Форма его «миниатюр» во многом связана с традициями, заложенными в эпоху сентиментализма и предромантизма. В последней трети XVIII века особую популярность приобрел жанр «отрывка». Европейская поэзия переводилась тогда прозой. Переводчики зачастую выбирали из поэм Оссиана и других крупных поэтических произведений отдельные фрагменты, иногда исходя из собственного вкуса, иногда из-за ограничений объема, налагаемых издателем. Такая же судьба постигла и «кладбищенских» поэтов Юнга, Грея, отрывки из которых и подражания которым, как отмечал В. Э. Вацуру, можно выделить в отдельный подвид «про-

заической элегии».¹ Эти произведения, сочетавшие в себе нравственную дидактику с интересом к душевной жизни человека, вначале обрели особую популярность в масонской среде,² а затем стали частью общего потока литературы.

Есть и еще один важный фактор, повлиявший на выбор прозаической формы переводчиками XVIII века, — это неразвитость поэтического языка той эпохи. Как отмечает В. И. Сахаров: «Поэтический язык еще не развит, явно недостаточен, не успевает за миром идей, за философией и мифологией, и формой для них на первых порах становится та же барочная проза, должным образом ритмизованная и впоследствии переходящая в белый стих <...>. Недаром молодой Н. М. Карамзин и его друг и „брат“ по ложе А. М. Кутузов переводят целые немецкие и английские поэмы прозой и сами пишут белым стихом».³

К середине XIX века светская поэзия уже преодолела этот недостаток, но язык духовной поэзии все еще оставался на стадии становления. Свт. Игнатий отчетливо сознавал это, в одном из своих писем к иноку Леониду он признавался: «Мне очень не нравятся сочинения: „Ода Бог“, Преложения псалмов, все, начиная с преложений Симеона Полоцкого, Преложения из Иова Ломоносова, *athale de Racine* — все, все поэтические сочинения, заимствованные из Священного Писания и Религии, написанные писателями светскими. Под именем светского разумею не того, кто одет во фрак, но кто водится мудрованием и духом мира. Все эти сочинения написаны из «мнения», оживлены «кровяным движением». <...> Ода написана от движения крови, — и мертвые занимаются украшением мертвецов своих! Не терпит душа моя смрада этих сочинений. По мне, уж лучше прочесть, с целью литературною, „Вадима“, „Кавказского пленника“, „Переход через

¹ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 13–15. Об истории этих переводов см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1970. С. 195–297.

² О проблеме соотношения православной богословской традиции с масонской литературой, об их взаимном влиянии и отталкивании см.: Хондзинский П., свящ. Святитель Филарет Московский: Богословский синтез эпохи. М., 2010.

³ Сахаров В. И. Русская масонская поэзия (к постановке проблемы) // Масонство и русская литература XVIII — начала XIX века / Под ред. В. И. Сахарова. М., 2000. С. 77.

Рейн“: там светские поэты говорят о своем, — и в своем роде прекрасно, удовлетворительно» (VII, 511–512). Отвлекаясь от субъективности оценок свт. Игнатия, нельзя не признать, что во многих предложениях духовной поэзии адекватная передача библейской образной системы при помощи традиционных для того времени стихотворных форм и приемов была практически невозможна. Трудности этой работы часто прикрывались эмоциональностью, превыспренностью и многословной перифрастичностью языка — «мнением» и «кровяным движением» в аскетической терминологии свт. Игнатия. Поэтому, в противоположность стихотворным, разнообразные прозаические формы переводов европейской поэзии, выполненные во второй половине XVIII века, и сформировавшиеся на их основе жанры «отрывка» и «прозаической элегии» дали свт. Игнатию необходимую опору для выработки стиля его «миниатур».¹

Отличительной особенностью рассматриваемых ниже произведений свт. Игнатия является специфичное привнесение в духовный текст мотивов, свойственных сентименталистской и предромантической поэзии.² В некоторых из них отчетливо проступают образы «кладбищенской элегии» или оссианический морской пейзаж. К середине XIX века и те и другие уже имели свою историю, вошли в общий для всей литературы арсенал художественных средств. Сразу оговоримся, что не все наследие сентиментализма было близко свт. Игнатию. Традиционная для этого течения идея «естественного», «чувствительного» человека во многом противоречила религиозно-антропологическим взглядам святителя. Чувствительность для него была формой духовной прелести так же, как и культ сердца: «Пагубно льстя себе и обманывая себя, падшие человеки называют и признают свое сердце добрым; оно было добрым до падения; по падении добро его смешалось со злом, и для спасения должно быть отвергнуто, как оскверненное» (III, 343).

Каждый раз, включая в свои тексты образы, привычные для светской литературы, свт. Игнатий пытался придать им

¹ Говоря о влиянии на форму произведений свт. Игнатия «прозаической элегии», мы выносим за скобки еще один важный фактор: традицию переводить прозой поэтические богослужебные тексты и стихотворные сочинения византийских святых отцов.

² Некоторые аспекты этой проблемы рассмотрены в работе: *Гладкова Е. В. Духовная проза 1830–1870-х годов // Христианство и русская литература. СПб., 2006. Сб. 5. С. 195–197.*

новое звучание, переосмыслить в русле православной проповеднической традиции. Этому есть хорошее основание: мотивы, используемые светской литературой, часто имеют параллели в духовной. К примеру, описание бурного моря, излюбленный тоpos литературы и искусства барокко, позже возникающий и в классицистической поэзии, присутствует уже в Библии и святоотеческой литературе как образ опасностей, подстерегающих христианина в море житейском, или страстей, бушующих в душе.¹

Значительную часть своей жизни свт. Игнатий прожил в Свято-Троицкой Сергиевой пустыни, на берегу Финского залива; морской пейзаж — и бурный, и тихий — ежедневно был перед его глазами; неудивительно поэтому, что этот образ стал ему очень близок. В письмах к монашествующим этот мотив регулярно возникает в его традиционной библейской и святоотеческой коннотации: «Не знаю, какие бури еще предстоят мне, но оглядываюсь назад — и чувствую в сердце невольную радость. Видя многие волны, чрез которые преплыла душа моя, видя опасные места, чрез которые перенеслась ладья моя, радуюсь невольно. Сильные ветры устремлялись на нее; многие подводные камни подстерегали и наветовали спасение ее — и я еще не погиб» (VIII, 242). В другом письме тот же мотив усложняется отсылкой к евангельской истории об а. Петре, неудачно попытавшемся пойти по воде навстречу Христу (Мф.14:25–31): «Не испытывайте волн недоверчивую стопую размышления человеческого — идите смело по ним мужественными ногами веры — и обратятся под ногами вашими мягкие, влажные волны в твердые мраморные или гранитные плиты. Тем более найдут Вам робость и сомнение, при зрении моря скорбного, при зрении ветра крепкого, что призывающий Вас ходить по морю скорбей, отделяющий для такового хождения от

¹ Подробнее о литературных мотивах, связанных с различными образами моря, см.: *Хорват К.* Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм: [Сб.] / Отв. ред. И. Неупокоева и И. Шетер. М., 1973. С. 224–229; *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 575–622; *Чекалов К.А.* Мореплавание и шторм: От прозы барокко к ранним романам Э.Сю // Романтизм: Вечное странствование / Отв. ред. В.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М., 2005. С. 74–97.

прочей братии Вашей — Сам Господь» (VIII, 222). Однако в обоих примерах, при всей их развернутой метафоричности, описание внешнего вида бурного моря лаконично — свт. Игнатий лишь раскрывает аллегорическое содержание образа.

В «поэтических» произведениях описание бурного моря становится более наглядным и следует образцам светской литературы, сохраняя при этом, конечно, связь с библейской и святоотеческой традициями в понимании этого образа. Ярким примером такого подхода является «Дума на берегу моря». Первые строки ее сразу настраивают читателя на аллегорическое восприятие произведения: «Кому подобен христианин, переносящий скорби земной жизни с истинным духовным разумом? Его можно уподобить страннику, который стоит на берегу волнующегося моря» (I, 168). Следующий затем морской пейзаж используется как метафора суетности мирской жизни, но при этом содержательная сторона аллегории уступает место наглядности. Буря на Финском заливе изображается в духе оссианической поэзии: описание ее развернуто, в нем появляются метафоры, сравнения и эпитеты, свойственные подобного рода текстам: «Море, препираясь с вихрем, ревет, становится волны, как горы, кипит, клокочет. Волны рождают и снедают одна другую; главы их увенчаны белоснежною пеною; море, покрытое ими, представляет одну необъятную пасть страшного чудовища, унизанную зубами» (Там же).

В свою очередь описание тихого моря в «Думе на берегу моря» приобретает уже элегические нотки: «Где холмились гневные волны, там расстелется неподвижная поверхность утомленных бурей вод. После усиленной тревоги они успокоятся в мертвой тишине; в прозрачном зеркале их отразится вечернее солнце, когда оно встанет над Кронштадтом и пустит лучи свои вдоль Финского залива, навстречу струям Невы, к Петербургу» (Там же). Вид спокойного моря с отражающимся в нем небом, по мнению В. Н. Топорова, психологически связан с мыслями о бессмертии души.¹ И как ни странно, данная в его статье интерпретация мотива, восходящая к «трансперсональной» школе психоанализа Грофа, здесь перекликается с традиционным православно-аскетическим толкованием этого образа свт. Игнатием: «Живописное

¹ Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 586 и далее.

зрелище, знакомое жителям Сергиевой пустыни! Это небо, этот берег, эти здания сколько видели увенчанных пеною гордых, свирепых волн? И все они прошли, все улеглись в тишине гроба и могилы. И идущие мимо идут, успокоятся также!»¹ (Там же)

Завершается «Дума на берегу моря» своеобразным словословием. Оказывается, что противопоставление двух типов морского пейзажа, оссианического и элегического, служит для утверждения спасительности монашеского образа жизни: «Взирая из тихого монастырского пристанища на житейское море, воздвигаемое бурей страстей, благодарю Тебя, Царю и Боже мой! привел Ты меня в ограду святой обители! скрыл меня в тайне лица Твоего от мятежа человеческого! покрыл меня в крове от пререкания язык!» (I, 168–169).

В сентименталистской литературе с понятием «монастырь» связаны свои устойчивые мотивные комплексы: романтично-готический и элегический. Первый, описанный М. М. Бахтиным, на первый план выводит внешнюю форму монастыря как средоточия исторической и культурной памяти, уходящей в «темное» средневековье.² Такое абстрактное, оторванное от реальной монашеской жизни отношение, к тому же в сочетании с элементами таинственности, свойственными готическому жанру, конечно, было чуждо свт. Игнатию, и неудивительно, что он полностью его игнорирует. В свою очередь в элегическом восприятии монастырь ассоциируется с кладбищем, на котором люди обретают успокоение от мирских страстей.³ Такое понимание было свт. Игнатию ближе, как мы увидим ниже, рассматривая другие его миниатюры, но в этом произведении он тоже уклонился и от такой коннотации. Единственное, что удерживает связь финала «Думы на берегу моря» с традицией сентиментализма, это общая «психологическая основа меланхолической элегии — „сознание уверенности“».⁴ Устранению обеих возможных

¹ Обратим внимание на последние слова цитаты. По сути дела, это эпитафия, причем самый традиционный ее вариант. Ниже, разбирая миниатюру «Голос из вечности», мы коснемся проблематики этого жанра в контексте творчества свт. Игнатия.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 394.

³ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 58–63.

⁴ Там же. С. 59.

ассоциативных связей с устойчивыми мотивными комплексами «монастыря» отчасти способствует и то, что в этом отрывке миниатюры посредством цитирования Священного писания свт. Игнатий переходит с русского языка на церковнославянский. Всем этим подчеркивается, что, несмотря на проработанную поэтическую форму текста, главным в нем является содержание, заложенное в аллегории странника, обретающего приют в монастыре и покой в Боге.

В отличие от «Думы на берегу моря» художественный язык миниатюры «Кладбище» более однороден. Это произведение и по теме, и по сюжету вполне можно отнести к жанру «кладбищенской элегии»: автор приезжает на родину, посещает родовое кладбище. Описание пейзажа соответствует традиции кладбищенской элегии: оно достаточно конкретно, но при этом лаконично и символично. Главная его цель — вызвать у читателя необходимое автору настроение: «Я пришел на кладбище. Раздались над могилами песни плачевные, песни утешительные священной панихиды. Ветер ходил по вершинам деревьев; шумели их листья; шум этот сливался с голосами поющих священнослужителей» (I, 170). Однако меланхолическое созерцание природы не самоцельно для свт. Игнатия: оно несет важную религиозно-дидактическую функцию, наводит автора на размышления о бренности человеческой жизни: «Мило зеленеют, утешительно, невинно шумят эти листочки, приводимые в движение тихим дыханием весеннего ветра. Придет на них осень: они пожелтеют, спадут с деревьев на могилы, истлеют на них. При наступлении весны другие листочки будут красоваться на ветвях, и также только в течение краткой чреды своей, также увянут, исчезнут. Что наша жизнь? Почти то же, что жизнь листка на древе!» (I, 170–171).

И здесь снова уместно вспомнить вышеупомянутую статью В. Н. Топорова с идеей о «психофизической» связи, существующей между видом спокойного моря, колышущихся на ветру ветвей деревьев и интуицией бессмертия души. Он проиллюстрировал ее стихотворением Б. Л. Пастернака «Сосны», прокомментировав его так: «Заполненность всего пространства движениями, звуками, шорохами, запахами <...> создает специфический эффект колыхательности, зыблемости, смешения, растворения, освобождающий от злободневного, мнимо насущно бытового, мелкого и открывающий путь к обновлению, к ощущению той полноты жизни, которой имя — бессмертие,

или „второе рождение“ в бессмертии».¹ Однако слова эти раскрывают смысл не только пастернаковского текста, но и миниатюры «Кладбище» свт. Игнатия. Риторический период, разделенный на короткие отрезки-«колонны», оказывается замечательным средством воспроизведения этого самого мягкого, «колыхательного» ритма, сочетающегося с идеей о блаженстве вечной жизни: «К окончанию панихиды тихое утешение заменило собою глубокую печаль: церковные молитвы растворили живое воспоминание о умерших духовным утешением. Они возвещали воскресение, ожидающее умерших! они возвещали жизнь их, привлекали к этой жизни блаженство» (I, 171). Поэзия эпохи сентиментализма была чутка к этой идее: недаром в элегической поэзии умиротворяющий морской лесной пейзаж так часто оказывался связан с идеями смерти и бессмертия.

Поэтический язык непрерывно обновляется, и часто используемые метафоры постепенно утрачивают актуальность, превращаясь в «общие места», а зачастую и в штампы. В творчестве свт. Игнатия многие образы, к середине XIX века ставшие уже типичными и абстрактными, насыщаются личным биографическим контекстом. И если вид бурного моря у него ассоциировался с жизнью в Троице-Сергиевой пустыни, то вид колышущихся вершин деревьев вызывал в его памяти, с одной стороны, образ родины², а с другой — Оптиной пустыни: «Благословенная Оптина Пустыня не выходит из моей памяти. Приглянулась она мне и Скит с его вдохновенною тишиною. Шум сосен, когда ветер начнет ходить по их вершинам, для меня приятнее, чем шум разъяренных волн, препирающихся с вихрями» (VI, 564).³ Так в сознании свт. Игнатия оживает описанный нами художественный ассоциативный ряд: аналогия тихого моря и колышущихся вершин деревьев противопоставляется морю бурному.

¹ *Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. С. 587.

² Миниатюра «Кладбище» была написана в 1844 году как отклик на посещение свт. Игнатием своего родного поместья и семейного кладбища.

³ Интересно то, как «поэтическим» образам свт. Игнатия его корреспондент, преп. Макарий Оптинский в свою очередь дает свою «назидательно-аскетическую» интерпретацию: «Для меня весьма утешительно, что вы изволите паметать о нашей обители и ските. Точно шум сосен приятен, напоминает о древних обитателях лесов, искавших спасения душам своим между ими и удалявшихся от шума волн мирских, чрез что возрастает желание соревновать оным по силе нашей» (VI, 610).

* * *

Устойчивая связь между поэтическими образами и их символическим содержанием — характерная особенность духовной поэзии, унаследованная ею из предыдущей литературной эпохи. Как писал об этом А. В. Михайлов: «Поэзия в морально-риторической системе есть форма назидательного знания. Но только здесь назидательность и знание, видение, никогда не существуют в отрыве от самой поэзии, как привесок, прибавление к ней. Они напротив, усваиваются поэзией как ее внутренний, неотъемлемый смысл».¹ Многие особенности творчества свт. Игнатия обусловлены тем, что оно пришлось на период распада морально-риторической системы. Процесс этот не был линейным: формирование новых границ между жанрами сопровождалось разного рода попытками возврата и восстановления утраченного единства. Современниками свт. Игнатия активно осмыслялся опыт литературы XVIII века. Те или иные ее направления становились важной отправной точкой для творчества не только разных поколений «архаистов», но и Пушкина и Тютчева. Духовная литература также не оставалась в стороне от этого процесса, проявления его можно обнаружить в произведениях свт. Филарета Московского, свт. Игнатия и многих других церковных писателей.

С того времени, как в поэзии стала ослабевать учительная составляющая, началось налаживание новых связей между родами литературы. В XVIII веке эксперимент по взаимодействию риторики и поэзии проходил внутри одического жанра. Ю. Н. Тынянов в статье «Ода как ораторский жанр» показал противоречивую динамику этого процесса.² Общность функций и тематики торжественного красноречия и сентиментальной, дидактической поэзии создавала поле для взаимного обмена художественными образами и фигурами речи. Так, элегия с ее интересом к миру внутренней человеческой жизни, к семейным и дружеским отношениям не могла не вступить во взаимодействие с близкими ей по тематике религиозно-проповедническими жанрами. Отчасти на этой основе в поэзии Ф. И. Тютчева возникает синтез «прин-

¹ Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 24.

² См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.

ципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии».¹ Благодаря наличию глубинных связей в образной системе, немало точек пересечения оказалось у элегии и с литературой нравственно-богословского характера. Неслучайно поэтому в миниатюрах свт. Игнатия с элегией синтезировалась именно аскетическая проза. Обсуждая со своей духовной дочерью, писательницей С. И. Снеессоревой, замысел книги «Мой дар друзьям моим», в которой «образ изложения, наружная форма, самый слог, — может быть новость в духовной русской литературе» (V, 514), он сообщает, что хочет выделить в отдельный раздел: «элегии; душа рассматривает себя, свои отношения к земле, к небу и пр.» (Там же). Мотивы, обогащенные сформированным в эпоху сентиментализма содержанием, требовали новых подходов для включения их в религиозный текст. Что было для этого нужно и как это происходило на уровне композиции и языка отдельного произведения, мы рассмотрим ниже на примере миниатюры свт. Игнатия «Голос из вечности (Дума на могиле)».

Так сложилась литературная биография свт. Игнатия, что на протяжении большей части своей жизни он в буквальном смысле слова работал в стол. Начав писать свой главный труд «Аскетические опыты», когда Пушкин еще только размышлял над «Полтавой», опубликовать его он смог, когда Достоевский печатал «Преступление и наказание». При этом черновых рукописей свт. Игнатия сохранилось мало, что, конечно, затрудняет исследование эволюции творчества писателя. На этом фоне миниатюре «Голос из вечности (Дума на могиле)», можно сказать, повезло: известно две редакции этого произведения, и сравнение их позволяет лучше понять эстетические принципы, которыми руководствовался свт. Игнатий как автор.

Впервые миниатюра вышла в свет в первом прижизненном издании «Сочинений епископа Игнатия» в 1865 году. Однако недавно была обнаружена и опубликована ранняя редакция этого произведения, сохранившаяся в одном из писем писателя (VIII, 90–93). Из письма следует, что «Голос из вечности» (там этот текст озаглавлен «Слово из вечности») возник как отклик на смерть Константина Федоровича

¹ Там же. С. 252.

Опочинина, сверстника свт. Игнатия. Своей скоропостижностью она произвела глубокое впечатление на святителя; он размышлял о ней и спустя полтора месяца после получения печального известия написал это произведение.

Составляя «Аскетические опыты», свт. Игнатий расположил «Голос из вечности» после миниатюры «Кладбище», как бы завершая цикл прозаических элегическо-пейзажных произведений и одновременно создавая плавный переход к следующим затем аскетико-богословским текстам, посвященным учению о духовном плаче. Композиционно «Голос из вечности» состоит из краткого предисловия-экспозиции, в котором описывается состояние автора на могиле недавно похороненного друга, и основной части — воображаемого монолога от лица умершего.

Соседство с близким по теме и стилю «Кладбищем» невольно накладывает отпечаток на первые абзацы «Голоса из вечности», входит с ними в своеобразный резонанс, добавляет элегические нотки. Возможно, что свт. Игнатий надеялся на этот эффект, когда писал экспозицию к тексту, созданному за много лет до этого. Автор приходит на кладбище, чтобы проститься со своим другом; он печально наблюдает скорбь близких. Если сравнить этот отрывок с пейзажами из рассмотренных выше произведений свт. Игнатия, то описание того, что он видит, носит вполне условный характер, лаконично и совсем лишено аллегоричности. Формально это предисловие имеет вспомогательную функцию: служит обстоятельством места при основном тексте. Чуть позже мы еще раз увидим ту же картину, но уже не глазами автора, а глазами героя — его умершего друга. Однако благодаря своей теме и наличию в экспозиции, пусть и в сглаженном виде, основных «кладбищенских» мотивов, оно создает необходимый автору элегический контекст восприятия следующего затем монолога.

Среди жанров, формирующих контекст «Голоса из вечности», элегия далеко не единственная. Интересна в этом отношении коммуникативная позиция персонажа в основном монологе. С одной стороны, обращение от лица умершего к живым со времен античности традиционно для эпитафии, поэтому рассматриваемый текст можно было бы отнести к ее «литературной» разновидности. Есть лишь одна, но принципиальная оговорка: в эпитафиях, написанных от лица

усопшего, он обращается чаще всего к незнакомому лицу, к «прохожему» — герой же миниатюры обращается к своим близким, причем к близким, лишь только что простившимся с ним, переживающим скорбь недавней разлуки.¹ С другой стороны, речь от лица умершего присутствует в некоторых богослужебных текстах погребального цикла;² но там она носит покаянный характер и обращена к Богу и Богородице, а родные и близкие лишь упоминаются в просьбе молиться об усопшем. Возможно, необычная коммуникативная позиция персонажа в «Голосе из вечности» — увещание от лица умершего к близким — возникла как результат слияния эпитафии и заупокойного тропаря.

Монолог, в соответствии с канонами риторики, состоит из трех частей: введения, основной части и заключения.³ Композиционной особенностью введения (*exordium*) является отчетливый параллелизм структуры трех первых абзацев, состоящих из обращения к родным и близким и описания их скорби. Эти обращения лишь слегка варьируются в перечислении: «Отец мой! мать моя! супруга моя! сестры мои!».⁴ Вслед за обращением следует описание, в котором мы снова видим происходящее у могилы, но уже глазами не автора, а умершего героя. Перед нами картина, очень знакомая читателю по кладбищенской поэзии: скорбные близкие, надгробные камни, молитвы священников. Подобное описание, проникнутое сочувствием и даже некоторой меланхолией, обычно формирует традиционный образ элегического героя. Если попытаться дать краткое содержание описательной части введения миниатюры «Голос из вечности», то идеально подойдут строки из «Сельского кладбища» В. А. Жуковского:

Их сердце милый глас в могиле нашей слышит;
Наш камень гробовой для них одушевлен;

¹ Подробнее см.: *Царькова Т. С.* Русская стихотворная эпитафия XIX–XX вв.: Источники. Эволюция. Поэтика. СПб., 1999; *Веселова В.* Эпитафия — формульный жанр // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 133–145.

² См.: «Последование по исходе души от тела» песнь 6, тропарь 2; песнь 8, тропарь 1.

³ Терминология употребляется в соответствии с изложением риторической системы, предложенной М. Л. Гаспаровым. Подробнее см.: *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика: Сб. очерков. СПб. 2000. С. 424–472.

⁴ В последнем абзаце монолога вновь возникнет обращение к близким, создавая рамочную конструкцию его композиции.

Для них наш мертвый прах в холодной урне дышит,
Еще огнем любви для них воспламенен.¹

Однако такой образ элегического героя присутствует не на всем протяжении миниатюры: отчетливо он проступает сначала во введении, в центральной части его затемняет дидактика, и он вновь оживает в заключении. Рассказ ведется структурированной прозой, отчего возникает своеобразный эффект перевода содержания элегии с языка поэтического на риторический. Заканчивается введение вопросом к близким, который дает толчок к разработке основной темы: «Что надо вам?... Не ожидаете ли вы из-под камня, из недр могилы мрачной моего голоса?» (I, 172).

Доминантой, на которой строится содержание центральной части монолога, становится парадоксальный ответ на эти скорбные ожидания: «Нет этого голоса! Вещаю одним молчанием» (I, 172). Вообще, антитеза речи и молчания — одна из базовых категорий культуры. В тексте она способна облекаться в разные формы, служить разным художественным целям. В нашей литературе она укоренилась еще в древнерусский период на волне исихастского движения. Неудивительно поэтому, что в поэзии XIX века, по наблюдению М. Н. Виролайнен: «Язык молчания, звучание тишины — это сочетание становится устойчивым топосом, обретающим мистическое содержание».² Тем более закономерно появление этого архетипа в творчестве свт. Игнатия, одного из наиболее глубоких русских аскетов-мистиков. Тема существования души после смерти, возможность для нее мыслить и говорить, лежала в сфере его богословских занятий, результатом которых стала публикация трактата «Слово о смерти». Но, обозначив наличие этого контекста, вынесем его за скобки.

Мотив «молчания» пронизывает весь текст произведения. Он появляется уже в первом абзаце экспозиции: «Рыдания прерывались глубоким молчанием; молчания прерывались

¹ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. I. С. 32. Подробнее об этом стихотворении В. А. Жуковского см.: Фрайман Т. Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов). Таргу, 2002. С. 12–35; Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. 10. Iss. 3. P. 207–282.

² Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 442.

рыданиями» (I, 171). Затем несколько раз он возникает во вступлении, но это еще только намеки. В основной части (*probatio*) он выходит на первый план и развертывается в соответствии с аристотелевским принципом деления ораторского текста на «изложение» (*narratio*) и «разработку» (*tractatio*). В изложении, состоящем из трех абзацев, усопший говорит о том, что его голос стал частью общего голоса всех умерших, «голоса вечности», и он обращается к своим близким с призывом услышать его: «Послушайте меня! Отличите мой голос в общем голосе, которым говорит вечность ко времени!» (I, 172). Наличие этого обращения, грамматически оформленного во 2-м лице множественного числа, регулярное повторение его отличает «изложение» от следующих трех абзацев «разработки». В них свт. Игнатий говорит о «голосе вечности» с позиции христианского учения о Божественном Откровении. Важнейшей особенностью «разработки» является скрупулезная выверенность богословского содержания. Смерть и вечность свт. Игнатий рассматривает как часть естественного откровения, которое становится нам понятным из опыта, из созерцания явлений природы. Кульминацией же как «разработки», так и всего монолога в целом, становится ссылка на евангельскую притчу и краткая формулировка учения о загробном молчании умерших: «Небо признало частный голос из вечности излишним. <...> Бог благоволил, чтобы не только равноангельные человеки, но Сам Единородный Сын Его возвестил вселенной волю Его» (I, 173).

Итак, основная часть монолога закончена, христианское учение о естественном и сверхъестественном Откровении сформулировано — время переходить к заключению (*peroratio*), традиционной формой которого должно было бы стать увещание о соблюдении заповедей и приготовлении к переходу в вечность. Это увещание действительно присутствует в последних строках произведения, но ему предшествует совершенно необычный для церковно-риторического текста поворот сюжета — обращение умершего к другу: «Товарищ мой — мертвец, но еще с живым словом в устах! Прими от меня поручение и исполни его. Вот отец мой! вот мать моя! вот супруга моя! вот родные мои! не могу говорить с ними иначе, как общим голосом вечности. В этом голосе они слышат звук и моего голоса... да, они слышат его!.. но нет у меня отдельного, частного, моего слова... Товарищ

мой! будь моим словом; из общей нашей сокровищницы, из священной вечности, скажи им за меня краткое, нужнейшее для них слово» (I, 173–174).

Антитеза молчания умерших и голоса вечности в этой миниатюре свт. Игнатия находит разрешение в просьбе усопшего к другу стать его «словом»: на него возлагается миссия совершенно необычная. Эта миссия противоречит приведенной евангельской притче, которая ставит под сомнение успешность проповеди учения о вечности загробной жизни чисто человеческими силами: «если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят» (Лк. 16:31). Это не пророческая миссия, поскольку призвать к ней может только непосредственно Бог. Середина XIX века — эпоха расцвета спиритизма, но это тем более не призвание медиума.

Выше уже упоминалось, что недавно было опубликовано письмо, содержащее раннюю редакцию «Голоса из вечности». Там ему предпослан примечательный рассказ о том, как это произведение создавалось: «И вот — на днях — по обычаю один я в келлии, по обычаю лежу: внезапно и живо представилось мне, что я на могиле Константина Федоровича — вместе с Вами, со всем Вашим семейством... Как будто послышался голос Константина Федоровича! Овладело душою моею чудное, неожиданное вдохновение: вскакиваю с кровати, тороплюсь начертать на бумаге мысли, представшие мне в многочисленном, очаровательном сонме. Когда я переводил их на бумагу, — рука едва поспевала изображать то буквами, то кой-какими знаками и намеками кипящие ключом мысли, перемешивающиеся с еще более чудными, тихо и насладительно волнующими душу ощущениями» (VIII, 90). Вдохновение, описанное в этом рассказе, иначе как поэтическим не назовешь. Оно возникло из внутреннего диалога с недавно умершим другом Константином Федоровичем Опочининым, и именно из этого отрывка можно понять, что просьба «стать его словом» — это призыв к творчеству. Отвлекаясь от биографической реальности события, и этот рассказ, и связанный с ним финал «Голоса из вечности» можно было бы рассматривать как своеобразные реализации мотива «призвания поэта». Более того, на равных правах с ним в последнем эпизоде миниатюры присутствует еще и мотив «памяти смертной», по сути дела, они сливаются

воедино в обращении «Товарищ мой — мертвец, но еще с живым словом в устах!» (I, 173). И здесь свт. Игнатий снова оказывается в русле элегической традиции: достаточно сравнить эти слова со строками из «Сельского кладбища», где последний мотив также отчетливо проявляется:

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний, роковой...¹

Готовя «Голос из вечности» к публикации, свт. Игнатий подверг его значительной правке, детали которой становятся видны из сравнения этих двух редакций. Общее содержание основного текста он оставил почти без изменений, дополнив его лишь экспозицией, о которой говорилось выше. При этом свт. Игнатий внес довольно много — больше полусотни — стилистических исправлений. Около половины из них незначительны, сводятся к замене отдельных слов синонимами, перемещению их внутри предложений с целью улучшить благозвучие текста. Некоторые исправления, на первый взгляд произвольные, имеют вполне рациональную причину. Например, в ранней редакции памятник над могилой героя называется «мрамором белоснежным» (VIII, 91), а в поздней — «гранитом зеркальным» (I, 171). Объяснение этому простое: свт. Игнатий получил известие о смерти в Санкт-Петербурге К. Ф. Опочина, находясь на лечении в Ярославской губернии; в момент написания миниатюры он мог лишь вообразить, как будет выглядеть памятник, но, приехав в Петербург, привел его описание в соответствие с реальностью.

Подобная скрупулезность в таких, казалось бы, мелочах, как цвет и материал, из которого сделан памятник, отнюдь не случайна, а является частным проявлением общей установки литературы, ориентированной на классический идеал. В свое время Л. В. Пумпянский, иллюстрируя, как за условной аллегоричностью одического языка проглядывают реальные обстоятельства описываемых событий и подробности быта, писал об этом так: «Неоднократно говорили и говорят об абстрактности и генеральности слова в классической поэзии. Но ведь это не совсем так. Приметой классического стиля является, скорее, парадоксальное соединение

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 32.

крайней общности с крайней же бытовой единичностью. <...> Это не единство общего и единичного, а (в пределе) полное их неразличение, крайний случай догматического мышления эпохи».¹ В творчестве свт. Игнатия это единство общего и частного усиливается за счет универсальности религиозного опыта: в его как «богословских», так и «поэтических» произведениях практически невозможно провести грань между личным опытом автора и догматическим или аскетическим его самоосмыслением. Любой факт реальной жизни сверяется им по творениям святых отцов, точно так же и общие места светской литературы приводятся в соответствии церковной традиции. С этим, возможно, связано то, что в некоторых исправлениях отчетливо просматривается желание догматически прояснить использованные в ранней редакции образы. Вот два примера:

Ранняя редакция	Поздняя редакция
<p><u>Тишина нерушимая</u> — удел кладбища. Прахи мертвецов говорят без слов... (VIII, 91).</p>	<p><u>Молчание, тишина нерушимая</u> — достояние кладбища до самой трубы воскресения. Прахи мертвецов говорят без звуков, в которых нуждается слово земное... (I, 172).</p>
<p>И какой голос из вечности уже не лишний, когда Бог благоволил, чтоб не только Моисей и Пророки, но Сам едиnorodный Сын Его возвестил земле волю Его, <u>возвестил ей уставы святой, блаженной вечности?</u> (VIII, 92).</p>	<p>И какой голос из вечности уже нелишний, когда Бог благоволил, чтобы не только равноангельные человеки, но Сам Единородный Сын Его возвестил вселенной волю Его, <u>возвестил святыи и строгие уставы блаженной для послушных, страшной для непокорных — вечности?</u> (I, 173).</p>

В первом примере, добавляя уточнение «до самой трубы воскресения», свт. Игнатий, вероятно, стремился избежать возможности восприятия «кладбищенского» мотива как вне-

¹ Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 30–31.

религиозного, чисто литературного, в духе поэзии сентиментализма. Выше отмечалось, что центральная часть монолога, где находится этот отрывок, характеризуется большей щепетильностью в отношении догматики, и поэтому такие коннотации в этом месте были бы неуместны. Цель правки второго отрывка более отчетлива: свт. Игнатий и в своих проповедях, и в богословских работах немало сил потратил на полемику с мнением о том, что загробные страдания грешников являются аллегорией или носят временный характер.

Уточняя богословский смысл приведенных отрывков, свт. Игнатий одновременно делает более образной их внешнюю форму, добавляет эпитеты, использует перифразы. В итоге прах усопших говорит с нами не просто «без слов», молча, а «без звуков, в которых нуждается слово земное», «Моисей и пророки» становятся «равноангельными человеками», а «уставы вечности» — «святыми и строгими». Вот еще один развернутый пример:

Ранняя редакция	Поздняя редакция
<p>Мой голос слился с общим голосом <u>небожителей</u>; для <u>прочих жителей земли</u> я мертв, безгласен, как и другие мертвецы. Но для вас я жив, — и, мертвый, говорю слово спасения <u>лучше</u>, нежели как сказал бы его, <u>живя</u> между вами и <u>вместе с вами гоняясь</u> за призраками благ, которыми тление обманывает и губит <u>странников земных</u> (VIII, 92).</p>	<p>Мой голос слился в <u>стройное согласие</u> с общим голосом <u>обширного невидимого мира</u>. Для <u>всех странников земли</u> я — мертв, безгласен, как и все мертвецы, но для вас я — жив и, мертвый, говорю слово спасения <u>открытее, сильнее</u>, нежели как сказал бы его, <u>оставаясь</u> между вами и <u>гоняясь вместе с вами</u> за призраками благ, которыми тление обманывает и губит <u>изгнанных из рая, помещаемых на короткое время в земной гостинице для примирения с прогневанным ими Богом</u> (I, 173).</p>

Сравнивая обе редакции, можно предположить, что свт. Игнатий стремился добиться максимальной содержательности текста; при этом он не боялся уйти от первоначальной

относительной лаконичности слога, утяжелив его дополнительными риторическими фигурами, эпитетами, перифразами.

В свое время Б. В. Томашевский сформулировал важнейшую методологическую проблему, стоящую перед историком литературы: «Чтобы установить факторы эволюции, необходимо изучить форму движения. Между тем, объектом изучения являются „произведения“, явления сами по себе статические и не всегда сравнимые между собою. Мы имеем как бы моментальные снимки объекта, находящегося в непрерывном движении, снимки разрозненные и удаленные друг от друга. <...> Предметы изучения историка литературы являются оторванными друг от друга следами движения, отдельными „точками“, между которыми трудно „интерполировать“, трудно найти связывающие звенья, и поэтому трудно расположить линии эволюции, проходящие через эти точки».¹ Имея перед собой две редакции «Голоса из вечности», которые разделяет временной промежуток более чем в полтора десятилетия, можно лишь предположительно интерполировать процесс работы автора с текстом. Однако некоторые общие принципы, которыми свт. Игнатий руководствовался, и приемы, которые он применял, можно отчасти понять, обратившись к его произведению «Уроки словесности» (IV, 490–503). Это три главы из учебника для учащихся духовных школ, который он предполагал написать. Труд этот не был завершен: сохранившиеся отрывки представляют собой общее введение и две первые главы курса риторики. Судя по этим отрывкам, он предполагал в пособии свести к минимуму теоретическую часть и сосредоточиться на практических методах написания и редактирования текстов. А то, что он прежде всего опирается на собственный писательский опыт, дает нам возможность увидеть изнутри его творческую лабораторию.

В контексте данной работы интересна та часть, в которой автор описывает процедуру преобразования простого предложения в период. Совершается она в несколько этапов, каждый из которых свт. Игнатий сопровождает примером. Вначале он простое предложение «Человек создан

¹ *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. [Л.], 1928. С. 133–134.

Богом» преобразует в сложное, добавляя к нему определения и дополнения: «Первый человек, Адам, чудно создан из ничего всемогущим и всеблагим Богом». Затем он меняет простое определение «первый» на распространенное «Превосходнейшее из всех земных созданий» и добавляет еще одно: «Творцом всех видимых и невидимых тварей». Затем вставляет придаточные предложения. В итоге он получает распространенный период: «Превосходнейшее из всех земных созданий, человек, в противоположность грубым массам бесчувственного вещества, явившимся в начале дел Творца, сотворен после всех тварей всемогущим и всеблагим Богом, Который, как бы возлагая священную печать на дело творения, сотворил наконец человека» (IV, 496). Сравнивая этот пример из учебника риторики с изменениями, которые произошли в последнем приведенном нами примере из «Голоса из вечности», видим, что правки, внесенные свт. Игнатием, также заключаются в замене простого определения на сложное, добавлении эпитетов и придаточных предложений. При этом он сохраняет композицию монолога, практически ничего не удаляет из него, а только дополняет и перефразирует. Существенная разница обнаруживается лишь в том, что текст из учебника риторики слегка перегружен, труден для чтения, а текст миниатюры гораздо более приспособлен для устного произнесения.

Проблема ясности и благозвучия риторического текста была очевидна для свт. Игнатия, к ней он в учебном пособии обращается далее: «При превращении предложения в период, сообразно цели этого превращения, должно стремиться единственно к тому, чтоб мысль была выражена как можно полнее и точнее. Для этого не только должно заботиться о том, чтоб приисканы были все выражения и слова, доставляющие мысли определенность, но и о том, чтоб не были вставлены в речь слова и выражения излишние, затемняющие речь и отнимающие у речи ясность и определенность. Русской речи нейдут длинные периоды. Русский человек говорит отрывисто, заметил один из наших лучших литераторов. И потому если имеется много понятий и мыслей, которые все очень нужны для объяснения главной мысли, и не могут быть упущены, то речь должно разделить на два периода» (IV, 497). Глядя на изменения, вносимые свт. Игнатием в «Голос из вечности» с учетом его понимания

принципов риторики, становится понятно, что, редактируя свою миниатюру, он добивался максимальной сбалансированности как ее художественного и богословского содержания, так и выверенности, благозвучности формы.

В одном из писем к своей духовной дочери С. И. Снесоревой свт. Игнатий отмечал: «Картины мои пишу с двух приемов. В первый творю, во второй — занимаюсь отделкой» (V, 511). Сравнение двух редакций «Голоса из вечности» наглядно показывает нам этот метод его работы, то, как текст, рожденный по поэтическому вдохновению, корректировался им по правилам школьной риторики.

Середина XIX века — эпоха активного поиска новых стилей и жанров в русской духовной литературе. Это время, когда старая, уходящая в древнерусский период, опирающаяся на церковнославянский язык литература входит в тесное соприкосновение со светской, ориентированной на европейские образцы. Это время, когда от духовного писателя требовались не только приверженность православно-богословской традиции и владение словом, но и широкая образованность, отточенный художественный вкус, а главное, способность к творческому эксперименту. Все эти качества в высшей степени были присущи свт. Игнатию (Брянчанинову). Вот почему ему удалось выработать особый художественный язык, в котором могли сплавиться воедино, казалось бы, такие далекие явления литературы, как монашеская аскетическая проза и сентименталистская элегия. Укорененность его творчества в равной мере как в святоотеческой традиции, так и в светской культуре своего времени оказала влияние на поэтику его произведений. Три рассмотренные миниатюры дают нам не только пример удачного синтеза поэзии и церковной риторики, но и показывают, как благодаря творчеству свт. Игнатия размывалась граница между духовной и светской частями русской литературы в середине XIX века.

«ПЛАЧ МОЙ» И ПОВЕСТЬ «ИОСИФ» ИГНАТИЯ (БРЯНЧАНИНОВА): ТРАНСФОРМАЦИЯ СВЕТСКИХ ЖАНРОВ В ДУХОВНОЙ ПРОЗЕ

Российская империя в первой половине XIX века была государством сословным; при этом два наиболее образованных сословия, дворянство и духовенство, были, по сути дела, изолированы друг от друга, представляли собой замкнутые сообщества, внутри которых формировалась собственная культура. Особые представления о чести, привилегиях и обязанностях перед государством, французский язык в бытовом общении создавали основу для социального обособления высшего сословия. Большое влияние на культуру дворянства оказывали разнообразные религиозные и философские течения: от католицизма до масонства. В свою очередь образование, деятельность и образ жизни духовенства не могли не наложить печати на его мировоззрение. Как отмечает Б. Н. Миронов, «в первой половине XIX в. любой русский легко обнаруживал в человеке духовное лицо по речи, манерам, внешности, даже если оно было в гражданском платье или полностью раздетым».¹

Границы между сословиями до эпохи Великих реформ были почти непроницаемыми. В частности, число дворян, поступивших в монастыри и тем более ставших иеромонахами и епископами, было минимально. Опираясь на официальную статистику Священного синода по вступившим в монашество за период с 1841 по 1857 годы, историк и церковный публицист середины XIX века Д. И. Ростиславов отмечал: «Дворян и чиновников, поступающих в монашество, очень немного, менее, нежели солдат и разночинцев порознь;² средним числом между 33 монахами только один дворянин, или

¹ *Миронов Б. Н.* Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX в.): Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства: В 2 т. 2-е изд., испр. СПб., 2000. Т. 1. С. 102.

² Подробнее см.: [*Ростиславов Д. И.*] О православном белом и черном духовенстве в России. Лейпциг, 1866. Т. 1. С. 93.

чиновник».¹ На этом фоне жизнь свт. Игнатия, принадлежавшего к старинному аристократическому роду, в молодости окончившего Инженерное училище и находившегося под личным покровительством императора Николая I, но вопреки всему избравшего для себя монашество, была явлением из ряда вон выходящим.

Почти четверть века, с 1833 по 1857 год, Игнатий был настоятелем Свято-Троицкой Сергиевой пустыни — уникального явления русской церковной жизни.² Под его руководством бедный, малочисленный и ничем не примечательный монастырь превратился в образцовую обитель. Однако не благоустройство иноческого быта было главной особенностью монастыря: значение его для церковно-общественной жизни России XIX века определялось местонахождением в Стрельне, пригороде Санкт-Петербурга, в непосредственной близости от летних резиденций императорской фамилии. Благодаря своему расположению пустынь неоднократно посещалась императором и императрицей, а наследник, великие князь и княгини со свитой были частыми и регулярными гостями ее настоятеля.³ Неудивительно, что монастырь стал местом паломничества, популярным среди лиц высшего света. В силу всего этого отмеченный раскол между светской и духовной частями русского общества и культуры сказывался в жизни и творчестве Игнатия с особой силой.

Замкнутость образованных сословий давала повод к многочисленным взаимным предубеждениям. Принадлежность к дворянству неизбежно порождала во многих его представителях ощущение собственного превосходства. С другой стороны, духовенство видело в себе пастырей, от которых зависело спасение остальных людей, и претендовало на социальный статус если не равный, то соотносимый с дворянским. В итоге между двумя сословиями возникла ситуация культурной конкуренции. Во многом эта конкуренция и связанные с ней

¹ [Ростиславов Д. И.] О православном белом и черном духовенстве в России. С. 96.

² О деятельности Игнатия на посту настоятеля Троице-Сергиевой пустыни см.: Владимир (Котляров), митр. Обитель северной столицы. Свято-Троицкая Сергиева пустынь: Исторический очерк. СПб., 2007. С. 80–106.

³ Подробнее см.: Шаfranова О. И. Павел Петрович Яковлев // Игнатий (Брянчанинов). Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2007. Т. 7. С. 590–596. Далее тексты свт. Игнатия цитируются по этому изданию в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

предубеждения предопределяли отношение к Игнатию — по крайней мере и сам он, и близкие ему люди видели в этом причины многих конфликтов, возникавших вокруг его личности. В анонимном «Жизнеописании епископа Игнатия», авторами которого, вероятно, были его доверенные ученики, ситуация описывается так: «В архимандрите Игнатию резко обозначался сословный тип. <...> По причине этого сословного несходства большая часть высшего духовенства, за немногими исключениями, чуждались архимандрита Игнатия. Они объясняли его поведение гадательно, с самой неблагоприятной стороны: духовные совершенства человека объясняли страстными движениями падшего естества, его духовную свободу, его прямоту считали гордостью, более, оскорбительной дерзостью, его внешнюю обстановку, его сдержанное обхождение и изящный во всем вкус, эти видимые выражения сословного навыка, называли тщеславием и роскошью, строгую дисциплинарность порядков, это наследие военной школы, странным нововведением».¹ Этот отрывок по цензурным причинам не вошел в печатный вариант «Жизнеописания епископа Игнатия Брянчанинова, составленного его ближайшими учениками в 1881 году»; вернее, в него не вошла вся глава, посвященная его взаимоотношениям с духовным начальством и, в частности, с митрополитом Санкт-Петербургским Антонием (Рафальским).²

Впрочем, от зависти и клеветы у Игнатия была крепкая защита, о которой так писал в своих записках барон М. А. Корф: «Разумеется, что достигнутые им по управлению монастыря результаты не могут не возбуждать зависти в монашестве и даже в духовных наших властях; но эта зависть может снестать их только втайне, ибо у Брянчанинова могучий оплот против их козней — именно сам государь, любящий и отличающий его еще со времен Инженерного училища».³ Однако, хотя симпатия императора и близость ко двору служили защитой Брянчанинову от враждебно настроенных к нему синодальных чиновников, они же порождали и немалые негативные

¹ Полн. жизнеописание святителя Игнатия Кавказского. М., 2002. С. 162–163.

² См.: Там же. С. 162–169. Также ср.: Жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова, составленное его ближайшими учениками, и письма преосвященнейшего к близким ему лицам. СПб., 1881.

³ Корф М. А. Записки. М., 2003. С. 666 («Биографии и мемуары»).

последствия, прежде всего вовлечение в разнообразные придворные интриги. Так, в 1846 году Игнатий оказался втянут в новый конфликт, в результате которого он подал императору прошение об увольнении на покой с должности настоятеля. Следствием этой истории стало написание цикла произведений, в том числе, наверное, самого проникновенного в его творчестве, озаглавленного при публикации «Плач мой». Хронологически это одно из самых ранних сочинений, в котором раскол русской культуры выходит за рамки истории и социологии и становится «фактом литературы».

Творческая биография Игнатия изучена еще пока недостаточно.¹ Известно, что, учась в Инженерном училище, он посещал литературный салон своего родственника А. Н. Оленина. Наиболее ранние из опубликованных его литературных опытов относятся к концу 1820-х годов. Однако как литератора он себя осознал лишь к началу 1840-х. В истории литературы не раз случалось, что стрессовые ситуации стимулировали писателей к автобиографической саморефлексии, давая тем самым толчок к поиску новых путей в творчестве.² Конфликт с духовными властями актуализировал в сознании Игнатия воспоминания о ключевом моменте его жизни — решении принять монашество. Это стало внутренним побуждением к созданию «Плача моего». В письме к архиепископу Илиодору (Чистякову), раскрывая мотивы своего желания уйти на покой, он поясняет: «Мое настоящее положение очень похоже на то, в каком я был при оставлении мирской жизни. Многие судили и рядили о нем, но редкие — при правильном взгляде на предмет. <...> Учение отцов Церкви извлекло меня из мира: оно помогало в терпении скорбей от мира, оно зовет в уединение, чтоб там всмотреться в вечность прежде вступления в ее неизмеримые области» (VII, 92). Этот отрывок по

¹ В последние годы наметился новый этап в исследовании жизни и творчества Игнатия: при подготовке к печати восьмитомного «Полного собрания творений» было выявлено много неизвестных материалов, позволивших уточнить факты его биографии.

² В западной науке сложилось особое направление исследований спонтанных воспоминаний «involuntary memory». Одной из первых, кто сформулировал эту проблему в приложении к автобиографической прозе, стала Эстер Поляновская-Саламан. Подробнее см.: *Salaman E.* 1) A collection of moments: A study of involuntary memories. New York, 1970; 2) The Great Confession: From Aksakov and De Quincey to Tolstoy and Proust. London, 1973.

сути является кратким пересказом сюжета «Плача моего», который вращается вокруг двух переходных эпизодов жизни Брянчанинова: отказе от военной карьеры ради принятия монашества и решения отказаться от настоятельства Троице-Сергиевой пустынью и удалиться на покой.

История «обращения» молодого офицера Дмитрия Брянчанинова легла также в основу рассказа Н. С. Лескова «Инженеры-бессребреники». Такое совпадение нечасто встречается, и оно дает богатое поле для наблюдений над тем, как исторический факт становится литературным в автобиографии, а затем преобразуется по законам художественной прозы. В предисловии к первому изданию своего рассказа Лесков, размышляя о соотношении исторической правды и вымысла, писал о важности авторской субъективности как источника творческого акта: «Все они (предлагаемые рассказы. — А. Ч.) представляют нам события не в том сухом, хотя и точном, виде, в каком их представляют исследования и документы, а мы видим их тут такими, какими они казались современникам, составлявшим себе о них представления под живыми впечатлениями и дополнявшим их собственными соображениями, домыслами и догадками. <...> Для начала я беру события, где отступления от исторической истины наиболее резки и даже непонятны, так как тут дело идет о лице, жизнь которого можно было проверить даже по формулярному его списку. Но пусть это и покажет, как часто люди тогдашнего времени не искали точности, а сами компоновали истории и изъясняли душевные состояния и нравственные причины, руководившие людьми к поступкам необыкновенного характера».¹

Упоминание Лесковым формулярного списка является замечательным примером интуиции его как писателя и историка. Современные исследователи отмечают особую роль, которую этот малозначительный вид канцелярской документации сыграл в развитии биографического жанра.² В своей статье

¹ Лесков Н. С. Бытовые апокрифы (по устным преданиям об отцах и братьях) // Русская мысль. 1887. Кн. 11. С. 119–120.

² Подробнее см.: Калугин Д. Я. 1) Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 84–113; 2) Русские биографические нарративы XIX века: От биографии частного лица к истории общества // История и повествование: Сб. статей / Под ред. Г. В. Обатнина, П. Песонена. М., 2006. С. 178–195.

«Биография, репутация, анкета» Б. В. Дубин обратил внимание на то, что структура рассказа в нормативной биографии опирается на традиционные формы деловой письменности: «Пересечение индивидом ее (структуры общества. — А. Ч.) рамок в процессе нормативно же заданной карьеры того или иного типа (границ соответствующих институтов — семьи <...> средней и высшей школы <...> разнообразных профессиональных коллективов <...>) образует „вехи“ официальной биографии. Жизнь каждого отдельного человека предстает здесь в виде послужного списка, curriculum vitae, графы или разделы которого „озаглавлены“ соответствующими институтами с указанием статуса в их рамках...»¹ Такая схема стала наиболее продуктивной в светских биографиях, но для истории жизни духовного лица она подходит лишь отчасти. То, что церковь в середине XIX века была включена в государственно-бюрократическую систему, позволяло Игнатию в написании своих воспоминаний ориентироваться на нормативную структуру, но их содержание в нее не укладывалось. Неудивительно, что обращение с просьбой об увольнении на покой с должности настоятеля монастыря стало лишь отправной точкой «Плача». По-видимому, для Игнатия было важно подчеркнуть официальную мотивировку появления этого произведения, ради чего он добавил заключительный комментарий, который мог бы служить записью в формулярном списке.² Однако текст «Плача» выходит за рамки официально-деловых жанров: послужной список трансформируется автором в рассказ о духовных исканиях, заявление об увольнении — в апологию православного монашества.

И в «Инженерах-бессребренниках» Лескова, и в «Плаче» Игнатия преодолевается формализм последовательного, хронологического рассказа о жизни героя; совершается же это в каждом из произведений по-своему. Лесков писал беллет-

¹ Дубин Б. В. Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 112.

² «1847-го года, января 7-го дня. В это время архимандрит Игнатий, по совершенно расстроенному здоровью, просил увольнения от должности настоятеля Сергиевой пустыни и перемещения в Николаевский Бабаевский монастырь на покой, но был уволен в отпуск и провел десять месяцев в упомянутом монастыре» (I, 530). Примечательно, что в сохранившемся формулярном списке Игнатия запись об отпуске в Николо-Бабаевский монастырь отсутствует: РГБ. Ф. 425. Карг. 2. № 3.

ристическое произведение, основанное на реальных исторических событиях, его интересовали проблемы противостояния неординарной личности и среды, поэтому проблематика социального конфликта заявлена ярче, рельефно прописаны образы героев. Во многом благодаря разнице в приемах характерологии сравнение с «Инженерами-бессребренниками» позволяет увидеть ту особенность «Плача моего», которая носит концептуальный характер для жанра этого произведения.

И из жития Игнатия, и из его обширной переписки мы знаем, что на протяжении всей своей жизни он был лидером, вокруг которого формировался круг друзей и последователей. Лесков дает ему название «секта Брянчанинова».¹ Влияние идей, личного примера будущего архипастыря сохраняло свою энергию даже без контакта с ним: «После выхода Брянчанинова и Чихачева из инженерного училища там не переставал держаться *их дух*, которым от них „надышались“ малыши...»² Именно эта таинственная сила, действовавшая на окружающих, и ее последующая трансформация становятся лейтмотивом рассказа Лескова: ее влиянию подвержен Чихачев и затем опосредованно Николай Фермор. Однако образ, который мы видим на страницах «Плача моего», поражает своим одиночеством и какой-то неприкаянностью. Не упоминается в нем имени ни одного из друзей. Это, наверное, одна из самых «аутичных» автобиографий во всей мировой литературе. Нет в ней имен гонителей и врагов, на козни которых он сетует; нет упоминаний ни отца, ни матери. Важным мотивом повести является поиск духовного наставника, но при этом Игнатий не вспоминает и о старце Леониде Оптинском, первом своем наставнике в монашестве, и об иеродиаконе Викторе из рассказа Лескова. Фигуры умолчания зачастую говорят больше, чем прямой текст. Лишь несколько имен упоминаются в «Плаче моем»;³ так,

¹ Еще в Инженерном корпусе он знакомится с Михаилом Чихачевым, дружба с которым продолжалась до самой смерти Игнатия. Несколькокими годами позднее он встречает другого своего верного товарища — П. П. Яковлева. Позже его ближний круг будет непрестанно пополняться духовными детьми (архимандритами Игнатием Малышевым, Иустином Татариновым и др.) и светскими, но не менее искренними друзьями (А. С. Норовым, Н. Н. Муравьевым-Карским и др.).

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 8. С. 248.

³ Из современников он упоминает лишь одно лицо — профессора химии и физики М. Ф. Соловьева (I, 516).

обращаясь к Господу, герой вспоминает: «Пимены Твои, Твои Сисои и Макарии производили на меня чудное впечатление» (I, 515). Древние святые отцы — вот единственные учителя Игнатия и не будет натяжкой сказать — его истинные друзья.

Отмеченная замкнутость текста на внутреннем мире повествователя, отсутствие второстепенных персонажей являются принципиально важной особенностью поэтики «Плача моего», позволяющей определить его жанр как самоотчет-исповедь. В своей типологии, основанной на соотношении позиций автора и героя, М. М. Бахтин выделяет такого рода тексты в качестве базовой формы автобиографического повествования: «Для этой формы существенным, *конститутивным* моментом является то, что это именно *самообъективация*, что *другой* со своим специальным, *привилегированным* подходом исключается; только чистое отношение я к себе самому является здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, что я сам о себе могу сказать (принципиально, а не фактически, конечно); он имманентен нравственно поступающему сознанию, не выходит за его принципиальные пределы, все трансгредийные самосознанию моменты исключаются. По отношению к этим трансгредийным моментам, то есть возможному ценностному сознанию другого, самоотчет-исповедь устанавливается отрицательно, борется с ними за чистоту самосознания, чистоту одинокого отношения к себе самому».¹

Начинается «Плач» традиционным зачином о «недостойнстве» автора, о бедственном состоянии человека, несущего на себе последствия грехопадения с самого своего рождения: «Какое слово поставлю в начале слов моего плача? какую первую мысль из печальных моих мыслей выражу словом? — Все они одинаково тяжки: каждая, когда предстанет уму, кажется тягчайшею; каждая кажется болезненнейшею для сердца, когда убодает, пронзает его» (I, 512). От абстрактных риторических и богословских рассуждений Игнатий плавно переходит к описанию своего детства —

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / Вступ. ст. С. Г. Бочарова; Примеч. С. Г. Бочарова и С. С. Аверинцева. СПб., 2000. С. 162–163.

времени, когда он начал ощущать потребность в познании Истины. В этот момент начинает себя проявлять ключевая особенность поэтики произведения: смещение центра содержания от абстрактного к конкретному, от богословских рассуждений к автобиографическому рассказу: «Понятия мои были уже зреее; я искал в религии определительности. Безотчетные чувствования религиозные меня не удовлетворяли; я хотел видеть верное, ясное, Истину. В то время разнообразные религиозные идеи занимали и волновали столицу северную, препирались, боролись между собою. Ни та, ни другая сторона не нравились моему сердцу; оно не доверяло им, оно страшилось их. В строгих думах снял я мундир юнкера и надел мундир офицера. Я сожалел о юнкерском мундире: в нем можно было, приходя в храм Божий, встать в толпе солдат, в толпе простолюдинов, молиться и рыдать сколько душе угодно» (I, 515). В такой поэтике произведения, как и в его теме — поиске Истины — проявляется та самая «борьба за чистоту самосознания, чистоту одинокого отношения к себе самому», которую Бахтин выделяет как «конститутивный момент» самоотчета-исповеди.

Автобиографический рассказ доминирует в описании периода обучения в Инженерном училище, когда Игнатий ищет духовных знаний в светских науках, в разных христианских вероисповеданиях и философии, но ничто не может удовлетворить его: каждое из этих течений и отраслей человеческой мысли содержит Истину лишь отчасти: «„Науки! Дайте мне, если можете дать, что-либо вечное, положительное, дайте мне ничем не отъемлемое и верное, достойное назваться собственностью человека!“ — Науки молчали. За удовлетворительным ответом, за ответом существенно нужным, жизненным, обращаюсь к вере. Но где ты скрываешься, вера истинная и святая?» (I, 519). Здесь начинает отчетливо заявлять о себе линия идейного конфликта произведения: противостояние светских наук и богословско-аскетической традиции, мирской жизни и монашества. Конечно, это противопоставление — условное место, широко распространенное в проповеднической литературе, но особенность «Плача моего» заключается в том, что автобиографический нарратив помещает автора в самый центр этой оппозиции, добавляя к идейному конфликту как социальные, так и глубоко личные обертоны.

Характерная для самоотчета-исповеди самозамкнутость, концентрация содержания на теме внутренней жизни автора-героя создает особое напряжение, которое требует выхода: «Чистый самоотчет, то есть ценностное обращение только к себе самому в абсолютном одиночестве, невозможен; это предел, уравнивающийся другим пределом — исповедью, то есть просительной обращенностью вовне себя, к Богу. С покаянными тонами сплетаются тона просительно-молитвенные».¹ Сюжетная динамика «Плача моего» — это диалог человека с Богом, молитва, совершаемая и словом, и поступком. Молитва эта не оказывается тщетной: когда все человеческие возможности были исчерпаны, на помощь Игнатию приходит Божественное откровение — истину надо искать в творениях святых отцов, поскольку именно в них абстрактное богословствование сочетается с личным духовным опытом: «Внезапно предстает мне мысль... сердце к ней, как в объятия друга. Эта мысль внушала изучить веру в источниках — в писаниях святых Отцов. „Их святость, — говорила она мне, — ручается за их верность: их избери себе в руководители“. — Повинуюсь. Нахожу способ получать сочинения святых угодников Божиих; с жаждой начинаю читать их, глубоко исследовать. Прочитав одних, берусь за других, читаю, перечитываю, изучаю. <...> Какое между прочим учение нахожу в них? — Нахожу учение, повторенное всеми Отцами, учение, что единственный путь к спасению — последование неуклонное наставлениям святых Отцов» (I, 519, 520). Это идейная кульминация произведения: выбор между светским знанием и духовным решается в пользу последнего. Однако это еще одновременно и кульминация мемуарно-автобиографической части «Плача моего»: автор принимает монашество. Так Игнатию удается достичь почти идеального соответствия между содержанием и формой: апология монашества как богословия, познаваемого из жизненного опыта, возникает в форме литературного синтеза жанров богословского «эссе» и автобиографии.

Далее Игнатий излагает учение о спасительности иноческой жизни, затем переходит к описанию современного

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 165. Чтобы увидеть разницу, можно сравнить этот эпизод «Плача» с близкой по теме проповедью свт. Филарета (Дроздова) «Слово по освящении храма Святыя Мученицы Татианы, при Московском Университете». См.: *Филарет (Дроздов), митр.* Соч.: Слова и Речи. М., 1882. Т. 4. С. 66.

состояния монашества, перемежая все рассуждением о необходимости терпеть искушения как средстве спасения. Здесь мы снова видим прежний композиционный цикл: центр содержания начинает смещаться от богословия к автобиографии. Разнообразные испытания подстерегали автора все годы руководства Троице-Сергиевой пустынью: «Здесь поднялись и зашипели зависть, злоречие, клевета; здесь я подвергся тяжким, продолжительным, унижительным наказаниям, без суда, без малейшего исследования, как бессловесное животное, как истукан бесчувственный; здесь я увидел врагов, дышащих непримиримую злобою и жаждою погибели моей...» (I, 527). Эти сетования отнюдь не являются риторическим преувеличением: в период своего настоятельства Игнатий действительно подвергался серьезным преследованиям, он как минимум дважды находился под продолжительным домашним арестом.¹ Путь к спасению от искушений снова открывается через откровение: «Один из служителей Твоих, освященный и просвещенный Духом Святым, сказал: „Вне безмолвия нет истинного покаяния“. Поразило это слово грешную мою душу, водрузилось в памяти, пронзает меня, как мечом, каждый раз, как ни возобновится воспоминанием» (I, 529). И это уже вторая кульминация произведения — обращение с просьбой уйти на покой.

В литературе трудно подобрать аналог «Плача моего»; формально в нем, конечно, можно обнаружить параллели и связи с исповедальной и учительной литературой от «Исповеди» бл. Августина до «Моления Даниила Заточника». При этом в «Плаче моем», наверное, ярче всего проявилась главная особенность поэтики Игнатия — отчетливо выраженная авторская позиция, личностное начало. Русская духовная литература до него сохраняла верность принципам уходящей в Средневековье «этикетности» повествования, смиренной анонимности автора. Даже если его имя стояло в заглавии, язык и стиль произведения были нарочито обезличены. Литература XVIII века вернула авторское начало в русскую духовную словесность. Однако школьное богословие по большому счету тоже культивирует авторскую анонимность, источником которой становится не личная аскеза писателя, а ориентация

¹ См.: Полн. жизнеописание святителя Игнатия Кавказского. С. 148–153.

на традиционные риторические образцы и стремление к отображению объективно познаваемой истины. Игнатий в своем творчестве сознательно дистанцировался от такого подхода, в письме к Михаилу Чихачеву сам он подчеркивал: «Относительно моих сочинений тебе известно, что я писал их для себя и для коротких, немногих знакомых моих, из настроения, полученного и усвоенного монастырской жизнью. <...> Я полагаю необходимым сохранить этот характер и не перекраивать их на Академический образец; в противном случае оставить ненапечатанными...» (VII, 554).

«Плач мой» принадлежит к той части наследия Игнатия, которую он сам характеризовал как «поэтические сочинения», относя к ним также «Блажен муж», «Чаша Христова», «Зрение греха своего» (VIII, 435). Однако что значит понятие «поэтические»? Так же, как и ряд других его монашеско-аскетических произведений, они написаны риторически структурированной прозой, тематика их нравственно-богословская: покаяние, смирение перед Богом, борьба со страстями. Поэтическими эти произведения делает образ автора, который отчетливо возникает в каждом из них, — автора радующегося и скорбящего, терпящего искушения и ищущего истину. Даже в общем контексте творчества Игнатия в «Плаче моем» авторское «я» обретает совершенно новое измерение, оно становится темой произведения, что позволяет характеризовать его как своеобразную разновидность «лирического героя».

Лирический герой романтической поэзии не отражает полного объема авторского сознания, его образ выстраивается в соответствии с общественными представлениями о предопределении и участии поэта, о чем подробно писала Л. Я. Гинзбург.¹ В отличие от светской лирики, в духовной поэзии ориентиром для писателя становится аскетический идеал, а соотносением с ним задается дистанция между автором и его образом; поэтому, наверное, в данном случае авторскую репрезентацию в произведении можно было бы назвать, по аналогии с тыняновским термином, «аскетическим героем». Образ автора «Плача» опирается на автобиографическую основу, но он не равен ей. Рассказывая о себе, Игнатий активно использует традиционные поэтические приемы монашеской литературы: текст произведения переполнен аскетической

¹ См.: Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 161.

терминологией, аллюзиями и цитатами из Священного Писания и святых отцов. И здесь стилистика текста входит в резонанс с темой: истина сосредоточена в творениях святых отцов, связь с их традицией — залог спасительности жизненного пути. В поэзии подобное единство личного и общего начал аккумулируется в образе лирического героя: «Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни. <...> Чтобы заставить свое переживание звучать лирически, нужно почувствовать в нем не свою одинокую ответственность, а свою природность ценностную, другого в себе, свою пассивность в возможном хоре других, хоре, со всех сторон обступившем меня и как бы заслонившем *непосредственную* и неждущую заданность единого и единственного события бытия».¹ В свою очередь почти в унисон с этим наблюдением Бахтина ценность принадлежности к традиции манифестируется Игнатием в кульминационном эпизоде «Плача моего»: «Что прежде всего поразило меня в писаниях Отцов Православной Церкви? — Это их согласие, согласие чудное, величественное. Оснадцать веков, в устах их, свидетельствуют единогласно единое учение, учение Божественное! <...> Когда в осеннюю ясную ночь гляжу на чистое небо, усеянное бесчисленными звездами, столь различных размеров, испускающими единый свет, тогда говорю себе: таковы писания Отцов. Когда слышу стройный многочисленный хор, в котором различные голоса в изящной гармонии поют единую песнь Божественную, тогда говорю себе: таковы писания Отцов» (I, 519).

Автобиографическая основа темы «Плача моего», образ «аскетического героя», динамика сюжета — все это оказывается неожиданным для читателя, привыкшего к традиционной нравственно-назидательной и проповеднической литературе. Если сравнивать Игнатия с другими духовными писателями, его современниками, сразу бросается в глаза эта его особенность — яркий характер, личность, к которой невозможно остаться равнодушным. Образ героя, поэтика произведений позволяют сопоставлять творения Брянчанинова

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 189–190.

с прозой Лермонтова. В какой-то степени можно, наверное, даже говорить, что своим творчеством Игнатий привнес элементы романтизма в русскую духовную прозу, а его самого охарактеризовать как богослова-романтика.

* * *

Несмотря на вовлеченность Игнатия в жизнь петербургского общества, в его творчестве оно отсутствует как тема для художественного осмысления. Он уклонялся от описания и обсуждения в переписке светских пересудов, за исключением тех, которые имели непосредственное отношение к нему лично. Более того, он сознательно проводил границу между сферами деятельности, в том числе писательской, духовных лиц и мирян. Светские темы Игнатий оставлял на откуп беллетристов, о чем так писал своему духовному сыну, критикуя поэтические переложения библейских текстов в современной литературе: «По мне, уж лучше прочитать, с целью литературною, „Вадима“, „Кавказского пленника“, „Переход через Рейн“: там светские поэты говорят о своем, — и в своем роде прекрасно, удовлетворительно» (VII, 512). При этом отражение светской жизни в современной художественной литературе не всегда ему нравилось, поскольку в своей критике он во многом опирался на принципы православной аскетики. Например, отдавая должное талантам авторов «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени», Игнатий рассматривал эти произведения как опасные, способные заразить читателей, особенно молодых людей, эгоизмом: «...мастерская рука писателя оставила на изображенном ею образце безнравственного, чуждого религии и правил человека, какую-то мрачную красоту, приманчивую красоту ангела отверженного. Григорий Александрович соблазняет, не только при чтении его подвигов, соблазняет сильным впечатлением, которое остается и долго живет по прочтении романа» (IV, 478–479). Роман Лермонтова произвел на Брянчанинова такое сильное впечатление, что пробудил желание написать в противовес ему повесть с положительным персонажем и содержанием, взяв за основу ветхозаветный рассказ об Иосифе Прекрасном.

Когда у Игнатия родился замысел повести «Иосиф», неизвестно. Судя по косвенным данным, писалась она в 1847 году, во время его пребывания в отпуске в Николо-Бабаевском монастыре. Подготовка повести к печати была не-

легкой: вначале рукопись была возвращена автору, поскольку издатель О. И. Сенковский был болен, а его помощник не решился взять на себя ответственность за ее публикацию. Цензурные препятствия тоже были тяжелы для Игнатия, щепетильно относившегося к языку своих произведений, но в итоге повесть «Иосиф» была опубликована 1849 году в 96-м томе «Библиотеки для чтения».¹ Полагая, что тема и стилистика «Иосифа» могут показаться необычными читателю, Сенковский предпослал ей следующее предисловие: «Несколько строк вступления объяснят и цель почтенного автора, и причину помещения здесь повести совершенно нового рода в изящной словесности. Причина может быть высказана очень коротко. Повесть — священного содержания; но изложение этой *священной повести*, вполне литературное, и язык ее увлекательны, художественны и приспособлены к чтению, любимому современными светскими воображениями».²

Среди библейских сюжетов история праотца Иосифа, проданного братьями в Египет и ставшего там влиятельной фигурой, является одной из самых популярных в искусстве и литературе. В Европе от средневековья до эпохи барокко было создано несколько десятков произведений на этот сюжет, преимущественно драматургических. В XIX веке, несмотря на то что история Иосифа оставалась хрестоматийной,³ число ее литературных обработок уменьшается. В этом есть своеобразный парадокс: чем шире становится арсенал художественных средств, тем труднее писателям работать с библейским текстом. Гете в своих мемуарах «Поэзия и правда»,

¹ И. [Игнатий (Брянчанинов)]. Иосиф: Священная повесть, заимствованная из книги Бытия // Библиотека для чтения. 1849. Т. 96. С. 115–156.

² Там же. С. 115. Цитируемое предисловие, вероятно, написано совместно. Сохранилась рукопись Игнатия, содержащая ее текст начиная с 6-го абзаца и до конца. Первые два абзаца, скорее всего, написаны Сенковским. Кто автор оставшихся трех абзацев, неясно.

³ Например, перечисляя самые яркие литературные воспоминания своего детства, Л. Н. Толстой на первое место поставил «Историю Иосифа из Библии», обозначив степень впечатления от нее как «огромную» (см.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954. С. 141). В русской литературе ближайшей по времени переработкой этого сюжета является, наверное, поэма В. А. Жуковского «Повесть об Иосифе Прекрасном», написанная в 1845 году и опубликованная в 1873: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2009. Т. 4. С. 254–263.

написанных всего за полтора десятилетия до «Иосифа», дает такое объяснение, почему ему в юности не удалась попытка создать повесть на этот сюжет: «Я старался обособить и подробнее обрисовать характеры и, вставив разные инциденты и эпизоды, превратить старую простую историю в новое и самостоятельное произведение. Я не сообразил, — чего, впрочем, молодость и не может сообразить, — что для этого необходимо содержание, а это последнее может возникнуть только из наблюдения и опыта».¹ Действительно, понадобилось еще столетие, чтобы Томасом Манном был написан роман «Иосиф и его братья».

В эпохи Просвещения и Романтизма сложилась практика интерпретировать библейские сюжеты по аналогии с античной мифологией, психологизировать мотивацию поступков героев. Являясь по образованию и воспитанию человеком своего времени, Игнатий находился внутри этой просветительской системы, понимал ее контексты и во многом следовал ей. Тем не менее он имел, наряду с общепринятой, еще и свою собственную сетку координат восприятия Библии — святоотеческую традицию. Более того, у него был даже конкретный образец, на который он ориентировался, приступая к работе над повестью «Иосиф», что видно из предисловия к ее журнальной публикации: «Преподобный Ефрем Сирский, известный писатель четвертого столетия, составил сказание о Прекрасном Иосифе в литературной форме того времени. <...> Почему ж не быть такому Сказанию в литературной форме, нам современной? В настоящей повести сохранена строжайшая историческая точность, как того требует и предмет, заимствуемый из Святого Писания, и образованность нашего века. Объяснение преобразований почерпнуто из Святых Отцов».² Таким образом, творческая задача, которую ставил Игнатий перед собой, состояла не в том, чтобы написать очередное богословское толкование или учебный пересказ, синопсис на книгу Бытия: он хотел, сохраняя связи со святоотеческой традицией, создать беллетристическое произведение, повесть, причем современную и по языку, и по содержанию.

¹ Гете И. Поэзия и правда. Из моей жизни / Пер. Н. А. Холодковского. М., 2003. С. 142.

² И. [Игнатий (Брянчанинов)]. Иосиф. С. 115–116.

Сравнивая повесть Игнатия с гомилией «Иосиф» преп. Ефрема Сирина,¹ можно лучше понять, в чем проявлялась «современность ее литературной формы». При всем почтении памяти и творчества святого сирийского поэта и проповедника, Игнатий отнюдь не стремился слепо подражать ему: уже первые страницы обоих произведений показывают разницу в подходах авторов. Ефрем предваряет рассказ длинным перечнем соответствий между жизнью Иисуса Христа и праотца Иосифа. Эти прообразы — важная часть христианского аллегорического толкования Библии. Игнатий в свою очередь касается их по мере движения повествования, растворяя богословское содержание в беллетристическом. Он, наоборот, начинает повесть экспозицией, рассказывающей о примирении Иакова со своим братом Исавом, которая лишь косвенно относится к жизни Иосифа. Так им задается один из лейтмотивов произведения — примирение братьев после многолетней вражды.

Важной особенностью подхода к разработке сюжета Игнатием является щепетильность в следовании событиям библейского текста, недаром на этом акцентировалось внимание в предисловии. Он регулярно отмечает в примечаниях, к какой главе Книги Бытия относятся описываемые события. Ни одна, даже малозначительная, деталь не ускользает от его внимания, что особенно заметно при сравнении с текстом Ефрема, в котором опущены не только многие подробности, как например защита брата Рувимом, но и важнейшие эпизоды: все сновидения и их толкования.² Более того, в гомилии Ефрема присутствуют обширные вставки, не имеющие источника в Библии: эпизод на могиле Рахили,³ регулярные развернутые монологи героев.⁴ Щепетильное отношение к библейскому тексту — это тоже свидетельство современности повести. Средневековый автор и читатель воспринимали Священное Писание фрагментарно: в богослужении оно используется в виде отрывков, чтений или паремий. Целостное восприятие отдельных библейских книг появляется относительно поздно.

¹ *Ефрем (Сирин), преп.* Слово о прекрасном Иосифе // Ефрем (Сирин). Творения. Сергиев Посад, 1908. Ч. 2. С. 27–50.

² Мы выносим за скобки проблемы, связанные непосредственно с текстом Ефрема: источники отдельных сюжетов, проблему авторства и пр.

³ Там же. С. 33–34.

⁴ Там же. См. также: с. 32, 45 и др.

Как бы ни было велико желание Игнатия в своей повести близко следовать тексту Библии, но этому были объективные препятствия. Библия очень разнородна по своему составу: повествование о персонажах зачастую прерывается разного рода вставками, иногда довольно пространными. Некоторые из них практически невозможно полностью включить в художественный текст, единственный способ сохранить их — дать вольный пересказ таких эпизодов, к чему и прибегает Игнатий. К примеру, отчет о переселении в Египет семейства Иакова, занимающий в Библии 24 стиха с длинным перечнем из нескольких десятков имен и с объяснением их родственных связей (Быт. 46:5–29), он уместает в лаконичном предложении: «Семейство Иакова при переселении своем в пределы Египта состояло, включая сюда и Иосифа с его сыновьями, из семидесяти пяти душ мужского пола» (II, 36). Несколько подробнее в повести изложено обширное «благословение Иакова», но все равно оно короче библейского: если сравнить пересказ (II, 42) с оригиналом (Быт. 49:3–27), то получится примерно 1/3 длины.

Кроме подобных сокращений в повести Игнатия присутствует еще и несколько развернутых авторских отступлений. Например, за описанием переселения отца и братьев Иосифа в Египет следует краткое историческое отступление. Здесь очень примечательна смена авторской позиции: если на протяжении большей части повести библейский текст выступает как тема, объект интерпретации, то здесь становится историческим источником: «Очень занимательны разные подробности о гражданском устройстве Египта во времена Иосифа, сохраненные для нас книгой Бытия. В этих подробностях виден образец, как первоначально возникали государства, как люди переходили из состояния дикой свободы в состояние подданства; как это подданство было сначала неполным и более подходило к патриархальному подчинению...» (II, 37–38). Далее Игнатий дает краткий очерк государственного устройства Древнего Египта, написанный в просветительской манере.

Отступление, посвященное теме сновидений (II, 17), носит совсем иной характер. Оно полемически заострено и направлено против распространенных в светском обществе суеверий. Полагая, что рассказ о способности Иосифа видеть и объяснять смысл пророческих снов может быть понят

превратно и послужить оправданием бытовой привычки их разгадывания, Игнатий, опираясь на авторитет святых отцов, призывает к трезвому отношению к этому явлению. Во многих своих богословских сочинениях он уделял внимание этой теме, поэтому неслучайно появление этого отступления и в повести «Иосиф».

Николаевская эпоха — сложный период в развитии русской библеистики. После запрещения Библейского общества работа по переводу Священного Писания была не просто остановлена, а по сути дела запрещена.¹ В итоге сложилась ситуация, когда любой библейский сюжет был доступен в трех формах: целиком в церковнославянском переводе Священного Писания (для светски образованных людей — еще и на французском), отрывочно в составе святоотеческих толкований и учебных пособий для семинарии, а также в пересказе для детей. Эта ситуация создавала определенный фундамент, на который можно было в чем-то опираться и от которого отталкиваться при работе над повестью. Сама по себе идея написать текст на библейский сюжет на современном литературном русском языке была компромиссным выходом из ситуации запрета на русский перевод Библии. В 1841 году по решению Синода было изъято и уничтожено литографированное издание перевода прот. Герасима Павского. Игнатий вынужден был собственноручно сжечь имевшийся в его распоряжении экземпляр.² Конечно, потребность изучения Священного Писания оставалась, и разными авторами делались попытки обойти запреты: например, издать перевод под видом комментария или учебного пособия.³ Возможность перевода всей Библии на современные языки не противоречила взглядам Игнатия, но, зная шаткость своего положения, он избегал высказываться по этому поводу в переписке, хотя часто и охотно обсуждал проблематику переводов

¹ Подробнее о переводе Библии см.: *Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык. 2-е изд. СПб., 1899; *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 153 и далее.

² Подробнее о прот. Г. П. Павском и судьбе его переводов см.: *Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык. С. 133–207.

³ Своеобразный пример подал Филарет (Дроздов), издавший свой перевод Книги Бытия вместе с толкованиями. См.: *[Филарет (Дроздов), свт.]* Записки руководствующие к основательному разумению Книги Бытия: Заключающие в себе и перевод сея книги на русское наречие: В 3 ч. СПб., 1819. Игнатий дважды ссылается на эту книгу в примечаниях к «Иосифу».

творений святых отцов. В этом контексте совершенно иное звучание обретает тот факт, что значительная часть повести «Иосиф» также представляет собой вольный перевод библейского текста.

То, что это именно перевод, видно из конкретных особенностей, которые говорят о работе Игнатия с иноязычным оригиналом: иначе, например, трудно понять, откуда во фразе «Бог послал меня пред вами приготовить вам убежище на земле» (II, 35) появилось словосочетание «приготовить убежище». И во французском, и в церковнославянском переводах используются слова со значением «сохранить остаток», в синодальном это место звучит так: «Бог послал меня перед вами, чтобы оставить вас на земле» (Быт. 45:7). Единственным объяснением этому является то, что Игнатий работал с текстом на языке, менее ему знакомом, — вероятно, латинском. Другой пример: греческому выражению «ἐγὼ простίθεμαι πρὸς τὸν ἐμὸν λαόν» (Быт. 49:29), которое традиционно переводится как идиома «приложиться к своему народу», т. е. «умереть»,¹ в повести Игнатия соответствует: «Я обращаюсь <...> к людям моим» (II, 43). Не имеет значения, ошибка ли это, вызванная недостаточным знанием языка оригинала, или осознанный выбор — в любом случае это свидетельство того, что Игнатий данное место переводил с иностранного языка, скорее всего, с греческого. Возможно, он сверялся и с иными переводами; в докладной записке по делу об уничтожении литографированных экземпляров перевода Павского он упоминает, что для своих нужд он имеет «Священное Писание, кроме Словенского, на Греческом, Латинском и Французском языках» (VII, 88).

Впрочем, вынесем за скобки чисто текстологические проблемы: с какого оригинала выполнялся этот перевод, насколько он точен и выверен. Перед переводчиками-библеистами всегда стоит задача не только найти в современном языке адекватную форму для передачи древнего текста, но еще и вызвать у читателя ощущение его сакральности: для этого обычно язык слегка архаизируется, приближается к уже

¹ В славянской Библии: «аз прилагаюся к людем моим», в синодальном переводе: «я прилагаюся к народу моему». В переводе Книги Бытия, сделанном Филаретом, которым пользовался Игнатий, работая над «Иосифом»: «Я отхожу к народу своему» (Там же. Ч. 3. С. 305).

существующим привычным образцам и т. д. Напротив, Игнатий старался сделать язык своего перевода вольным, литературным, сохраняя связь со священным первоисточником не через форму, а через содержание: сюжет и его авторскую интерпретацию. Он не стремился к дословности перевода, ориентируясь прежде всего на собственное чувство стиля. К примеру, перевод выражение *«не печальтесь и не жалейте о том, что вы продали меня сюда»* (Быт. 45:5; курсив здесь и далее мой. — А. Ч.), он устраняет характерную для библейского языка тавтологию: *«Не скорбите же, что вы продали меня сюда»* (II, 35). При этом спустя несколько стихов в отрывке: *«скажите же отцу моему о всей славе моей в Египте»* (Быт. 45: 13) — он, наоборот, удваивает дополнение: *«Расскажите отцу моему всю славу и власть, которые даны мне в Египте»* (II, 35). Иногда он даже делает более крупные перестановки: так, чуть ниже в лаконичном стихе *«И целовал всех братьев своих и плакал, обнимая их. Потом говорили с ним братья его»* (Быт. 45:15) он заменяет библейское тавтологическое выражение перифразой и, сверх этого, вставляет целое предложение: *«Потом со слезами он обнимал всех братьев своих. Тогда открылись уста их, доселе запечатленные страхом и недоумением: они вступили в беседу с Иосифом»* (II, 35). Впрочем, такие «вольности» встречаются редко: как правило, Игнатий очень осторожно обращается с оригиналом Священного Писания.

С точки зрения поэтики и стилистики повесть «Иосиф» представляет собой сочетание таких разных элементов, как буквальный перевод Библии, ее вольный пересказ, исторический и богословский комментарий. В традиционном толковании или учебном пособии, в соответствии с требованиями жанра, библейский текст сознательно отделяется от комментариев: они отличаются стилистически, кроме того, священный текст выделяется типографскими методами — курсивом или церковнославянской кириллицей. Важнейшей особенностью литературного произведения является стилистическое единство, поэтому перед Игнатием как автором стояла прямо противоположная задача: скрыть все швы между священным текстом и авторскими ремарками. И ему удалось добиться того, что ни один из элементов повести не нарушает художественного единства текста — все они гармонично сосуществуют.

Для свт. Игнатия (Брянчанинова) 1846 и 1847 годы были трудным периодом жизни, но они же стали и чрезвычайно плодотворны для него как писателя. Личные переживания, стремление удалиться на покой от управления Троице-Сергиевой пустынью стали поводом к поиску новых тем и форм в литературном творчестве. Его самоотчет-исповедь «Плач мой» перерос рамки автобиографического текста, став апологией монашества как деятельного богословия. В свою очередь, написанная им во время отпуска в Николо-Бабаевском монастыре повесть «Иосиф» дала замечательный пример удачного сочетания традиций православной святоотеческой письменности и светской художественной литературы. Не будет преувеличением сказать, что в своем творчестве свт. Игнатий одним из первых среди писателей XIX века сделал шаг к преодолению застарелого раскола в русской культуре и в русском обществе.

СВТ. ИГНАТИЙ (БРЯНЧАНИНОВ) И РУССКИЙ РЕЛИГИОЗНЫЙ КОНСЕРВАТИЗМ

Традиции консерватизма и антизападничества имеют корни в русской мысли XIX века и связаны с наследием славянофилов: Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, К. П. Победоносцева и др. Эти мыслители широко известны, но есть личности, влияние которых не менее сильно, хотя имена их отнюдь не на слуху. Это православные духовные писатели, святые отцы Русской Церкви: прав. Иоанн Кронштадтский, свт. Филарет (Дроздов), свт. Игнатий (Брянчанинов) и др. Творчество русских светских консерваторов популярно в среде интеллектуалов и политологов, круг которых относительно узок; в свою очередь, творения святых отцов читают десятки тысяч воцерковленных верующих, от полуграмотной старушки до патриарха. Вот почему сейчас, когда роль Православной Церкви в культурной и общественной жизни России значительно возросла, важно правильно оценивать силу и вектор влияния их мысли.

Творчество свт. Игнатия (Брянчанинова) (1807–1867) занимает уникальное место в истории русской духовной культуры. Среди плеяды русских церковных писателей XIX века он является, наверное, самым издаваемым и читаемым.¹ Это стало возможным благодаря незаурядному писательскому таланту, а также укорененности его творчества в равной мере как в православной святоотеческой традиции, так и в светской культуре своего времени. Св. Игнатий, будучи монахом-аскетом, был одновременно рафинированным аристократом, получившим светское образование в Инженерном училище,

¹ За последние годы наметился прорыв в исследовании жизни и творчества свт. Игнатия. При подготовке к печати восьмитомного «Полного собрания творений» исследователями был выявлен обширный корпус ранее неизвестных материалов, позволивших уточнить многие факты его биографии, взаимоотношения с разными деятелями русской культуры, церковными иерархами и государственными деятелями Российской империи. См.: *Игнатий (Брянчанинов)*. Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2002–2007. Далее тексты свт. Игнатия цитируются по этому изданию в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

свободно владел несколькими языками, был осведомлен в новейших течениях европейской мысли.

Принцип «следования отцам» является основополагающим для православной традиции: вот почему богословский авторитет свт. Игнатия стал важным фактором в противостоянии консервативного и либерального направлений в русском духовенстве последних двух десятилетий. Современных православных церковных консерваторов привлекает бескомпромиссная позиция, которую он проявлял в отношении увлечения высшего общества западными духовными течениями: мистицизмом, католицизмом и протестантизмом. Он был последовательным противником еще только зарождавшегося экуменического движения. Чистота традиции для него была абсолютной ценностью, а главную угрозу ей он видел в западном культурном влиянии. В интернете популярны цитаты из его произведений с обличениями рационализма и прогресса, которые зачастую становятся своего рода православными «мемами». Представление о нем как о суровом консерваторе, бытующее в современной церковной среде, в принципе, верно, если не принимать во внимание исторический и культурный контексты. Дело в том, что при всем почитании святителя наследие его еще мало изучено, не систематизировано, не выявлены истоки и динамика его взглядов на протяжении жизни. А именно здесь можно обнаружить коллизии интересные и даже поучительные в современном контексте.

Одним из наиболее важных факторов, значение которого нам сейчас — спустя полтора столетия — не кажется очевидным, является дворянское происхождение святителя. Российская империя XIX века была государством сословным; при этом «образованные» сословия, дворянство и духовенство, были по сути дела изолированы друг от друга, представляли замкнутые в себе сообщества, внутри которых сформировалась своя собственная культура.¹ Более того, эти два сословия по многим вопросам конкурировали между собой. Свт. Игнатий проис-

¹ Литература, посвященная этой теме, обширна; подробнее, в том числе библиографию по теме, см.: *Миронов Б. Н.* Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX в.): Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства: В 2 т. 2-е изд., испр. СПб., 2000. Т. 1. С. 82–147; *Римский С. В.* Российская Церковь в эпоху Великих реформ: (Церковные реформы в России 1860–1870-х годов). М., 1999.

ходил из старинного аристократического рода, и, по мнению современников: «В архимандрите Игнатии резко обозначался сословный тип. <...> По причине этого сословного несходства бо́льшая часть высшего духовенства, за немногими исключениями, чуждались архимандрита Игнатия. Они объясняли его поведение гадательно, с самой неблагоприятной стороны <...> его духовную свободу, его прямоту считали гордостью, более, оскорбительной дерзостью, его внешнюю обстановку, его сдержанное обхождение и изящный во всем вкус, эти видимые выражения сословного навыка, называли тщеславием и роскошью, строгую дисциплинарность порядков, это наследие военной школы, странным нововведением».¹ В данной статье мы вынесем по возможности за скобки узко богословские взгляды свт. Игнатия и взаимоотношения с церковными деятелями того времени, сосредоточившись на светской проблематике.

В юности свт. Игнатий учился в Инженерном училище, где он был пансионером императора: Николай I следил за его судьбой, оказывал покровительство. Уход его в монахи был потрясением для высшего общества. Сейчас нам трудно представить экстраординарность такого поступка. Спустя 60 лет после ухода в монахи юного Дмитрия Брянчанинова это событие стало одним из сюжетов повести Н. С. Лескова «Инженеры бессребреники», и даже тогда оно было памятным и удивительным.²

Почти четверть века, с 1833 по 1857 год, свт. Игнатий был настоятелем Свято-Троицкой Сергиевой пустыни — уникального явления русской церковной жизни. Под его руководством бедный, малочисленный и ничем не примечательный монастырь превратился в образцовую обитель: было выстроено несколько храмов, организовано передовое на то время ведение хозяйства.³ Со временем Троице-Сергиева

¹ Полное жизнеописание святителя Игнатия Кавказского. М., 2002. С. 162–163.

² Подробнее см.: Paert I. 'The Unmercenary Bishop': St Ignatii (Brianchaninov) (1807–1867) and the Making of Modern Russian Orthodoxy // Slavonica. 2003. Vol. 9. Iss. 2. P. 99–112; Lukaszewicz M. Рассказ Николая Лескова «Инженеры-бессребреники»: Между историческим источником, апокрифом и житием // Slavia Orientalis. 2014. Vol. 4. Iss. 63. С. 543–554.

³ О деятельности свт. Игнатия на посту настоятеля Троице-Сергиевой пустыни см.: Владимир (Котляров), митр. Обитель северной столицы. Свято-Троицкая Сергиева пустынь: Исторический очерк. СПб., 2007. С. 80–106.

пустынь превратилась в одну из визитных карточек Русской Церкви. Благодаря наличию достаточного числа образованных насельников, знающих иностранные языки, она стала местом, куда можно было привезти знатных иностранцев, желающих познакомиться с православным богослужением и монашеской жизнью.¹

Однако не благоустройство монашеской жизни было главной особенностью монастыря: его значение для церковно-общественной жизни в России XIX века определялось местонахождением в Стрельне, пригороде Санкт-Петербурга, в непосредственной близости от летних резиденций царской фамилии, в 10 минутах ходьбы от Константиновского дворца, в окружении многочисленных дач аристократии. Благодаря такому местонахождению пустынь неоднократно посещалась императором с императрицей, а наследник, великие князья и княгини со свитой были частыми и регулярными гостями ее настоятеля. Все это, конечно, вносило личностный элемент в монархические взгляды святителя: он был лично предан императору.²

С другой стороны, как монах служение Богу святитель ставил выше служения царю, что в условиях смычки Церкви и государства не могло не приводить к серьезным конфликтам. В годы учебы вокруг свт. Игнатия сформировался кружок единомышленников, которых Лесков охарактеризовал как «почитателей „святости и чести“».³ Принимая во внимание, что в православной традиции основой святости считается смирение, а честь ассоциируется с грехом гордости, такая идеология кружка кажется парадоксальной, но она стала стержнем жизни святителя. Дворянские представления о чести и долге в сочетании с идеей благочестия не могли

¹ Организацией таких полуофициальных визитов занимался известный духовный писатель и обер-секретарь Священного синода А. Н. Муравьев. Так, Великим постом 1839 года монастырь посетил французский посланник Проспер де Барант, а в 1840 году — французский художник Фердинанд-Виктор Перро и английский богослов Вильям Пальмер.

² Подробнее см.: *Шафранова О. И.* Павел Петрович Яковлев // Игнатий (Брянчанинов). Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2007. Т. 7. С. 590–596; *Ганф Т. И.* Святитель Игнатий (Брянчанинов) и великокняжеская семья Константиновичей // Константиновский дворцово-парковый ансамбль: Исследования и материалы: Сб. статей. СПб., 2013. С. 68–89.

³ *Лесков Н. С.* Инженеры-бессребреники // Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 8. С. 232.

не вступать в конфронтацию с циничными реалиями государственно-бюрократической системы. Этот конфликт был художественно обрисован Лесковым. Реальная биография свт. Игнатия дает еще больше разнообразных примеров этого. Из-за своей бескомпромиссной позиции в вопросах веры несколько раз он оказывался под длительным домашним арестом; из-за негласного цензурного запрета почти 15 лет он не мог публиковать свои литературные и духовные сочинения. По мнению современников, назначение свт. Игнатия епископом на Кавказ также было формой ссылки.

Долгое время свт. Игнатий был аполитичен. В его переписке нет откликов на текущие события, нет даже критики демократической литературы или прогресса. В своих произведениях свт. Игнатий вообще редко затрагивал светскую тематику. Возможно, это было связано с необходимостью соблюдать осторожность в условиях николаевской эпохи, а возможно, сознательным следованием монашеской этике. Рукоположение в сан епископа и удаление из столицы на Кавказ позволили ему быть свободнее в выражении политических взглядов. Поводом к их открытому выражению стали две статьи, посвященные освобождению крестьян, в официальном журнале Казанской Духовной Академии «Православный собеседник» в 1859 году.¹ Свт. Игнатий выступил с воззванием на эту тему, обращением к духовенству своей епархии. Текст этот случайно попал за границу к Александру Герцену, который опубликовал по ее поводу резкую заметку.² Так началась их полемика.³

Логика рассуждений свт. Игнатия такова. Несправедливость общественного устройства, неравенство и несвобода вытекают из принципа подчиненности власти. «Власть

¹ [Шапов А. П.] Голос древней Русской Церкви об улучшении быта несвободных людей // Православный собеседник. 1859. Ч. I. [Январь]. С. 40–76; [Иоанн (Соколов), архимандрит.] Слово об освобождении крестьян в день восшествия на престол Его Величества Государя Императора Александра Николаевича. 19 февраля 1859 г. // Православный собеседник. 1859. Ч. I. [Март]. С. 334–355.

² Герцен А. И. Во Христе сапер Игнатий // Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 140–141, 507 (коммент.).

³ Об истории этой полемики подробнее см.: Любомудров А. М. Святитель Игнатий Брянчанинов в полемике с либеральной интеллигенцией о христианском понимании свободы // Игнатий (Брянчанинов). Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2006. Т. 2. С. 446–464.

сопряжена с насилием, подчинение со страданием» (II, 400) — это непреложный закон, который вступил в силу с момента изгнания Адама из рая и будет отменен лишь с концом света. Принцип подчинения универсален, вот почему бороться с ним бесполезно. Единственный путь сопротивления этому злу — личный христианский подвиг: терпение со смирением для подчиненных и милосердие и справедливость со стороны власти. Эти добродетели основываются на ключевом для антропологии свт. Игнатия принципе «духовной свободы». Он так отстаивает примат нравственной свободы над социальной: «Спаситель наш даровал человечеству духовную свободу; но Он не только не устранил никаких властей, — Сам во время своего земного странствования подчинился влиянию властей, злоупотреблявших властью, подчиняясь бремени, которое человечество привлекло на себя грехом» (II, 400).

Обратим внимание на этот нюанс: сам Христос не противился злоупотреблению властью. Мир лежит во зле, злоупотребления властью — зло, но противостояние злоупотреблению также зло — таков парадокс, порочный круг. Даже просто публичная критика отдельных злоупотреблений власти в силу логической ошибки вывода от частного к общему дискредитирует власть в целом, а такая дискредитация в свою очередь легитимирует ее смену насильственным путем, ведет к революции, а с ней — к неминуемым потрясениям и кровопролитию. Вот почему единственный путь для изменений в социальной сфере — это реформирование сверху социальных институтов.

Аристократическое воспитание диктовало свт. Игнатию особую систему представлений о правах и чести: в одном из своих сочинений, обсуждая принципы воспитания в закрытых учебных заведениях и выступая против телесных наказаний, свт. Игнатий писал: «Нет ничего вреднее для подчиненности и вообще для нравственности человека, как лишение его прав, принадлежащих ему, может быть, не понимаемых им с отчетливостью, но непременно ощущаемых в духе. Человек, которого права попораны, теряет уважение к правам других. <...> Чтоб он уважал права других, необходимо уважать его права. Какое гражданское общество должно признать истинно свободным? то, которому доставлены все права, которыми только можно пользоваться на земле человеческому обществу, безвредно для себя, которого

члены получили правильное понятие о правах своих и свято хранят эти права во всех своих взаимных отношениях» (III, 515). Такие представления сейчас кажутся либеральными, но в контексте творчества свт. Игнатия эта мысль стала следствием консервативного, аристократического мировоззрения. Ситуация еще более усложняется, если мы взглянем на то, как его охранительные взгляды сочетаются с личным жизненным и хозяйственным опытом руководителя одного из богатейших русских монастырей. Анализ возникающих противоречий помогает лучше понять, как в современном русском Православии левые социалистические идеи на практике зачастую легко сочетаются с правыми консервативными.

Являясь дворянином и помещиком по рождению и одновременно монахом по призванию, он считал для себя невозможным по морально-этическим соображениям владеть людьми как собственностью. В ответе Герцену свт. Игнатий писал, что «добровольно вступая в монастырь, он вместе с этим добровольно отказался от права иметь крестьян по наследству и от права приобретать их» (II, 435). Было ли это доблестью? Формально так поступить требовало законодательство Российской империи того времени. Однако в России, как известно, суровость законов компенсируется необязательностью их исполнения — имея желание сохранить богатство и владение крестьянами в собственности, свт. Игнатий вполне мог найти легальные пути для этого, но личная этика ему этого не позволяла.

Христианская аскетика запрещает хвастаться личной благотворительностью, но в ходе полемики с Герценом свт. Игнатий невольно был вынужден оправдываться, чтобы разъяснить свою позицию: «Быв настоятелем пустыни, Игнатий доставил многим лицам крестьянского и мещанского сословия переход в свободное сословие, — доставил при посредстве ходатайства и при посредстве своих денег: значит, тратя деньги и усилия на такой предмет, Игнатий фактически доказывал свое сознание, что свобода, правильно понимаемая и употребляемая, есть благо для человека. На такие издержки израсходовано несколько тысяч рублей» (II, 435). Не знаю, чего больше в этих словах — самооправдания или скрытого упрека Герцену, который добровольно не отказывался ни от своего миллионного состояния, ни от помещичьей собственности.

Свт. Игнатий жил в эпоху, когда на западе зарождался христианский социализм. С одним из его основателей, бывшим аббатом Робером де Ламенне, он вступает в опосредованную в полемику: «...французский писатель Ламене, принадлежавший к революционной партии, в толковании своем на 14-ю главу от Матфея; такое же рассыпает красноречие, чтоб увлечь читателя к заключению от частного о целом. Революционные писатели во Франции, при помощи своего метода, которого нелепость в основании и выводах непонятна для массы, живописно выставляли погрешности властей, этим потрясли власти, — живописно выставляли погрешности духовенства, этим потрясли Веру в народе, произвели волнение в государстве, подвергли его ужасным переворотам» (II, 423). Трудно найти более непохожих священников, чем Ламенне и свт. Игнатий. Ламенне, начав свою деятельность как крайний консерватор, ставивший авторитет папы превыше всего, отказался от сана аббата, став таким же радикальным политиком-революционером. Он считал, что достичь идеала христианского равенства можно лишь через борьбу, и умер, считая, что потерпел поражение в своих попытках привить католицизму социализм. Парадоксально, что именно с момента его смерти в католицизме произошел переворот, как сказал об этом Моруа: «Церковь постепенно становится ламменианской».¹

Свт. Игнатий, человек николаевской эпохи, всю жизнь чурался открытой политической деятельности: можно сказать, что всю свою жизнь он был деятельным сторонником теории малых дел, возникшей спустя 20 лет после его смерти. Христианский социализм свт. Игнатия заключается в стремлении распространить идеалистические представления о христианской свободе, ценности личности на все общество в целом. И все-таки в определенном смысле свт. Игнатия можно назвать предтечей христианского социализма в России. Но это не боевой христианский социализм XIX века, а умеренный и бюрократизированный XXI-го. Естественно, ему был чужд политизированный настрой Ламенне. Христианский социализм он отрицает из-за того, что в нем социальная свобода и справедливость абсолютизируются. И дело не только в том,

¹ Моруа А. От Монтеня до Арагона / Вступ. ст. Ф. Наркирьера; Комм. С. Зенкина. М., 1983. С. 157.

что это не соответствует православной традиции — Ламенне и его российские единомышленники в среде академического духовенства своей критикой отдельных недостатков власти подготавливают почву для революции.

Антизападничество свт. Игнатия имеет два основания: религиозное и контрреволюционное. Первое связано с твердой верой свт. Игнатия в то, что единственной истинной Церковью является православная и спасение возможно лишь в ней. Как ни странно, но для того времени такие взгляды были редкостью. В среде русского духовенства был распространен своего рода комплекс неполноценности. Когда в 1840 году английский богослов Вильям Пальмер приехал в Россию, он обнаружил что практически все духовенство, с которым он общался, делится на два враждебных друг к другу направления: одно, склонявшееся к протестантизму, и другое, находившееся под сильным влиянием Римского Католицизма. И чуть ли не единственным богословом, стоящим вне этой схватки, был свт. Игнатий, в монастыре которого Пальмер провел около недели. Последовательность его позиции поразила англиканского богослова.¹ Надо сказать, что и в современной церковной среде сохраняется негласное деление на латинствующих и протестантствующих, хотя за истекшие полтора столетия сформировалась и третья сила, православно-традиционалистская. В появлении ее немалая заслуга принадлежит личности и творениям свт. Игнатия.

Надо добавить, что в его взглядах заметна сословная психологическая травмированность французской революцией даже спустя 70 лет после нее: «Якобинцы домогаются захватить в свои руки верховную власть, чего они домогались во Франции и достигли. На клич о свободе обольстились многие добрые люди, многие аристократы узнали свою ошибку уже на эшафоте. На эшафот, сверх чаяния своего, должны были вступить и жирондисты» (II, 438).

¹ *Palmer W. Notes of a visit to the Russian church in the years 1840, 1841 / Selected and arranged by Cardinal Newman. London, 1882. P. 183–225.* Надо сказать, что Н. М. Зернов интерпретирует традиционализм свт. Игнатия как католическое влияние и относит его к прокатолической группировке: *Зернов Н. М. Английский богослов в России Императора Николая Первого (В. Пальмер и А. С. Хомяков) // Путь: Орган русской религиозной мысли. 1938. № 57. С. 69–70.*

Недаром слово «якобинец» стало именем нарицательным, обозначая революционера вообще; в ходе полемики свт. Игнатий называет якобинским не только герценовский «Колокол», но и статьи по крестьянскому вопросу в «Православном собеседнике».

Тем не менее главной опасностью, грозящей с Запада, является не революция, а ложные учения, ереси и атеизм. Характеризуя монашество своего времени, свт. Игнатий сравнивает, по пословице с ложкой дегтя в бочке меда, то влияние, которое эти западные идеи оказывают даже на такое закрытое сообщество (VIII, 106). При этом, если вынести за скобки чисто догматические богословские вопросы, то каких бы то ни было конкретных серьезных претензий в адрес Запада в его творениях обнаружить трудно. Подобно большинству современников его круга, свт. Игнатий был человеком западно-европейской культуры в той же мере, что и русской. Из 800 томов домашней библиотеки отца святителя четверть составляли издания на французском языке.

Свт. Игнатий как бы смирился с тем, что в политическом плане Россия является и останется в будущем европейским государством. В отличие от славянофилов у него нет ностальгии по старой допетровской Руси: «В прошедшем столетии Россия необыкновенно раздвинула свои пределы, вступила в число первостепенных европейских государств, образовалась по образу этих государств. <...> Мы видим необыкновенное матерьяльное развитие Европы: Россия, чтоб гармонировать с Европою, поддержать в ней свое значение, должна по необходимости, по необходимости государственной и политической, вводить у себя европейское матерьяльное развитие. Матерьяльное развитие охлаждает человека к христианской вере, допуская наиболее одно поверхностное занятие ею. При усилении сношений с Европою неизбежен факт: усиленное вторжение ее разнообразных религиозных учений в наше Отечество. Все эти учения, с папизма до деизма и атеизма, одинаково враждебны Православной Вере» (II, 430). Обреченность отчетливо слышится в этих словах свт. Игнатия; пессимизмом в отношении будущего православия наполнены его письма того времени. Единственным, на что можно опереться в противостоянии этим угрозам, по мнению свт. Игнатия, остается все та же личная духовная свобода.

В этом заключается, наверно, главный парадокс жизни и творческого наследия свт. Игнатия (Брянчанинова): консервативное восприятие христианского вероучения и традиции образованного дворянства приводили его к осознанию свободы как ценности. Более того, с этой позиции оказывается, что идеал христианской духовной свободы служит защитой не только от несправедливости социального мироустройства в России, но и от идеологического влияния Запада.

«ПРАВОСЛАВНЫЙ МОНТЕНЬ» — СВЯТИТЕЛЬ ИГНАТИЙ (БРЯНЧАНИНОВ): СКЕПТИЧЕСКИЙ ФИДЕИЗМ И СВЯТООТЕЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Предлагая свою статью на тему того, какие формы может приобретать скептическое мышление в религиозной литературе, я был бы неправ, если бы не подверг сомнению сравнение, вынесенное мною в заглавие. Между Монтенем и свт. Игнатием (Брянчаниновым) нет формальных связей. Свт. Игнатий был воспитан на французской литературе: в библиотеке его отца было несколько сотен томов на французском языке. В самых неожиданных местах он цитирует мадам де Севинье, Расина, Шатобриана или Ламенне, но Монтеня он не упоминает нигде. Он называет свой главный труд «опытами», но тут же в примечаниях настаивает, что образцом для подражания ему служит св. Иоанн Дамаскин (I, 75).¹ Вот почему в данной статье не будет прямых текстуальных параллелей между Монтенем и свт. Игнатием, хотя схожие места в их произведениях найти нетрудно.

Существует проблема того, как скептическое мышление проявляется в литературе, какие художественные формы и приемы подходят для адекватной проекции гносеологических категорий на область эстетическую. На нее указал еще А. Ф. Лосев в своей «Истории античной эстетики», когда сетовал, что «самая постановка вопроса о соотношении скептицизма с эстетикой может показаться многим странной, непонятной и даже мало уместной».² Обычно в скептицизме подчеркивается идея критического отношения к авторитетам и собственному мнению. Это оттесняет на второй план другое его качество: то, что по природе своей скептическое

¹ Здесь и далее тексты свт. Игнатия цитируются по изданию: *Игнатий (Брянчанинов)*. Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2002–2007 в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

² *Лосев А. Ф.* История античной эстетики / Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. М., 2000. С. 378.

мышление иррелевантно, стремится к объективации индивидуального опыта здесь и сейчас. Монтень прекрасно сформулировал это: «...я не могу поручиться за достоверность моих познаний и в лучшем случае могу лишь определить, каковы их пределы в данный момент».¹

Литература, в свою очередь, не существует вне собственного контекста, вне традиции «*vita brevis, ars longa*». Именно на диалектическом взаимодействии ограниченного и субъективного личного опыта и литературы в ее высших образцах, на их конфликте и синтезе строится художественный мир скептического текста. Недаром собрание цитат и анекдотов из классиков в сочетании с относительно богатым опытом провинциального чиновника дало эффект уникального эстетического резонанса: «...Пусть судят на основании того, что я заимствую у других, сумел ли я выбрать то, что повышает ценность моего изложения. Они все [заимствования] принадлежат столь выдающимся и древним авторам, что сами говорят за себя. Я иногда намеренно не называю источник тех соображений и доводов, которые я переношу в мое изложение и смешиваю с моими мыслями. Я хочу, чтобы они в моем лице поднимали на смех Плутарха или обрушивались на Сенеку».²

Эти слова Монтеня показывают суть скептического метода в приложении к литературе: чтоб оценить мысль саму по себе, иррелевантно, здесь и сейчас, необходимо принудить читателя оценивать не автора, а идею.

Динамика личного опыта и литературной традиции является определяющей художественной чертой творчества свт. Игнатия (Брянчанинова). То, что она проявилась в творчестве писателя духовного, отнюдь не случайно. Российская империя первой половины XIX века была государством сословным; при этом образованные сословия, дворянство и духовенство, были замкнутыми в себе сообществами, внутри каждого из которых сформировалась своя собственная культура.³ Эстетические принципы этих культур были

¹ Монтень М. Опыты: [В 3 кн.] / Вступ. статья Ф. А. Коган-Бернштейн. М.; Л., 1958. Кн. 2. С. 94.

² Там же С. 94–95.

³ Миронов Б. Н. Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX в.): Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства: В 2 т. 2-е изд., испр. СПб., 2000. Т. 1. С. 82–110 и далее.

принципиально различны. Если для светской литературы особую важность имеет авторская индивидуальность и субъективность восприятия, то духовная в то время все еще жила по законам морально-риторической системы, с ее установкой на традиционализм. Уникальность судьбы и творческого наследия свт. Игнатия определяется тем, что он в равной степени принадлежал обеим культурам одновременно.

Молодым человеком свт. Игнатий поступил в Инженерное училище, стал пансионером будущего императора Николая I, но отказался от военной карьеры и принял монашество. В своих воспоминаниях «Плач мой» он описал драматичную историю этого своего выбора. Его мучила проблема относительности и ограниченности знания. Свт. Игнатий последовательно рассказывает о своих поисках истины в светских науках, в разных вероисповеданиях и философии. Эти поиски проникнуты чувством настоящего экзистенциального отчаяния, которое он описывает в таких словах: «Если все время земной жизни употребляю для снискания знаний, оканчивающихся с жизнью земною: что возьму с собою за пределы грубого вещества?.. Науки! Дайте мне, если можете дать, что-либо вечное, положительное, дайте мне ничем неотъемлемое и верное, достойное назваться собственностью человека!» — Науки молчали. <...> Ах! в каком тяжком недоумении плавала душа моя! как она томила ужасно! какие на нее восставали волны сомнений, рождавшиеся от недоверчивости к себе, от недоверчивости ко всему, что шумело, вопияло вокруг меня, — от незнания, невидения истины» (I, 518–519).

Истину юный Дмитрий Брянчанинов обретает в произведениях православных святых отцов. Однако разочарование в научном и философском знании не переросло у свт. Игнатия в его отрицание: отдавая приоритет вере как способу познания истины, он высоко ценил разнообразие методов изучения окружающего мира. Так сложилась мировоззренческая позиция свт. Игнатия — скептический фидеизм, — характерная для его главных произведений: «Слово о смерти» и «Аскетические опыты».

Ключевой проблемой скептического фидеизма является взаимоотношение разума и веры, естественных форм познания, через индивидуальный опыт, науку, искусство, и сверхъестественного через божественное откровение. По-

иску баланса между ними посвящена и самая обширная из глав «Опытов» Монтеня, «Апология Раймунда Сабундского», в которой он писал так: «Разумеется, возвышенные тайны нашей религии познаются глубоко и подлинно только верой, но это отнюдь не значит, что не было бы делом весьма похвальным и прекрасным поставить на службу нашей религии естественные и человеческие орудия познания, которыми наделил нас Бог. Нет дела и намерения более достойного христианина, чем стараться всеми своими силами и знаниями украсить, расширить и углубить истину своей религии».¹

Однако скептический фидеизм характерен тем, что он не только утверждает приоритет веры, не только стремится подтвердить ее средствами человеческого разума, но еще и критически относится к возможностям человека эту веру усвоить себе в полной мере. Человек — существо несовершенное: разум его ограничен, он движим страстями — все эти недостатки, по мнению свт. Игнатия, являются проявлением «духовной прелести». Это понятие, имевшее в святоотеческой письменности узкое применение, приобретает в его системе универсальный характер. Оно обозначает состояние экзистенциального самообмана, свойственное каждому человеку в отдельности и всему человечеству в целом. Оно подрывает основы эмпирического познания мира, порождает разнообразные психологические и общественные конфликты: «Прелесть действует первоначально на образ мыслей; будучи принята и извратив образ мыслей, она немедленно сообщается сердцу, извращает сердечные ощущения; овладев сущностью человека, она разливается на всю деятельность его, отравляет самое тело, как неразрывно связанное Творцом с душою» (I, 214).

Признание ограниченности возможностей рационального мышления определяет невозможность полноценного постижения и себя, и Бога: оно сказывается на всех формах познания и творчества: на науке, философии, искусстве, литературе и богословии.

Если рационализм не может предоставить достоверного знания, то сенсуализм, чувственное познание, по мнению свт. Игнатия, — еще более зыбкая основа для этого. Критикуя католический мистицизм в «Аскетических опытах» или

¹ Монтень М. Опыты. Кн. 2. С. 130.

картезианство в «Слове о смерти», свт. Игнатий настаивает на принципиальном различии понятий духовного и душевного. Дух нематериален, этим он принципиально отличается от души. Духовные явления неподвластны чувственному восприятию; попытки увязать их с эмоциональной сферой человеческой, психологизировать также ведут к прелести.

Казалось бы, здесь можно было поставить точку — любая форма познания потенциально ошибочна, а мир и тем более Бог непознаваемы. Античная философия в этом случае предлагала путь воздержания от всякого суждения и стремление к полному бесстрастию «атараксии». В новое время на основе этого положения возникли разные формы идеализма и солипсизма. Тем не менее воздерживаться от суждения легко, если ты молчишь; но как только скептические идеи оказываются изложенными на бумаге, у автора возникает естественное искушение рассказать о них красиво, — гносеология сталкивается с эстетикой. Так появляется ловушка, о которой говорил А. Ф. Лосев и в которую попали и Монтень, и свт. Игнатий.

Творчество требует саморефлексии: свт. Игнатий много размышлял о том, что литература, посвященная духовной проблематике, должна иметь свою особую художественную форму. «Аскетические опыты» содержат в себе многочисленные эксперименты в области стиля и жанров: проповедь, патерик и катехизис превращаются им в эссе, элегию и повесть¹. Главной же чертой духовной литературы, по мнению свт. Игнатия, должна быть универсальность, образец которой он видел в византийской святоотеческой письменности: «Что прежде всего поразило меня в писаниях Отцов Православной Церкви? — Это их согласие, согласие чудное, величественное. Оснадцать веков, в устах их, свидетельствуют единогласно единое учение, учение Божественное! Когда в осеннюю ясную ночь гляжу на чистое небо, усеянное бесчисленными звездами, столь различных размеров, испускающими единый свет, тогда говорю себе: таковы писания Отцов» (I, 519–520).

Скептицизм свт. Игнатия зрел на почве неудовлетворенности современной ему церковной жизнью. Русское монашество того времени переживало глубокий кризис: монастыр-

¹ См.: *Гладкова Е. В.* Духовная проза 1830–1870-х годов // *Христианство и русская литература.* СПб., 2006. Сб. 5. С. 195–197.

ский образ жизни был ориентирован на формы внешнего благочестия, связи его с византийской традицией были прерваны. Академическое богословие шло в фарватере западной мысли: схоластическое по форме, оно не ставило перед собой цели практического применения и все больше смыкалось с гуманитарной наукой историко-филологического цикла. Критикуя эти тенденции, свт. Игнатий выработал свою собственную систему, альтернативную по отношению к доминирующей. Он так писал об этом в одном из писем к своему другу о. Михаилу Чихачеву: «Относительно моих сочинений тебе известно, что я писал их для себя и для коротких, немногих знакомых моих, из настроения, полученного и усвоенного монастырскою жизнью. Неудивительно, что это настроение в некоторых оттенках представляется отделяющимся от настроения благочестивых иноков, даже святых, но заимствовавших свое настроение в духовных училищах. <...> Мои сочинения, несмотря на многие их недостатки в духовном и ученом отношениях, иного характера. Я полагаю необходимым сохранить этот характер и не перекраивать их на Академический образец...» (VII, 554).

Свт. Игнатий считается «строгим ревнителем аскетической традиции».¹ Однако не менее важна для него идея значимости личного духовного опыта: только в нем традиция оживает, только объективированное в аскетической практике богословское знание обретает смысл. В этом отношении, как ни странно, именно скептический подход оказывается исключительно полезным. Индивидуальный опыт, когда он существует в иррелевантной форме, — потенциально ошибочен. Наиндивидуальный опыт, накопленный литературой, наукой, философией, богословием, — сам по себе бесплоден. Но когда скептик растворяет свой личный опыт в универсальном, он обретает жизнь, насыщается дополнительными, а зачастую и новыми смыслами; гносеология резонирует с эстетикой, рациональное познание обогащается за счет художественного.

Свт. Игнатий — писатель одной темы; монашеская жизнь, внутренний мир инока были исследованы им со всех возможных сторон. От предшественников, писателей-аскетов византийской эпохи, его отделял период в несколько столетий, но

¹ *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 393.

как автор, живущий в эпоху уже новоевропейской литературы, он искал новых форм для выражения своего опыта. В предисловии к «Аскетическим опытам» он писал: «Читатель, знакомый с преданием Православной Восточной Церкви, легко усмотрит, что в предлагаемых его вниманию Опытах изложено учение святых Отцов о науке из наук, о монашестве, — учение, примененное к требованиям современности. Главная черта, которою отличается деятельность древнего монашества от деятельности новейшего, заключается в том, что монашествующие первых веков христианства были руководимы Боговдохновенными наставниками, а ныне <...> монашествующие должны наиболее руководиться Священным Писанием и писаниями Отческими по причине крайнего оскудения живых сосудов Божественной благодати» (I, 75).

Итак, по мнению свт. Игнатия, его «Опыты» являются свидетельством процесса ломки способа передачи традиции, перехода ее от непосредственной к опосредованной, от устной — к письменной. В какой-то мере это сравнимо с переходом от фольклора к литературе: опыт передается не напрямую от сказителя к слушателю, от старца к ученику, а опосредованно: от автора через книгу к читателю. Это мнение свт. Игнатия до сих пор оспаривается ссылкой на пример и авторитет оптинских старцев. Однако с него начинается поиск синтеза святоотеческой византийской и современной литературной традиций.

Русские духовные писатели первой половины XIX века избегали прямого цитирования: ни в проповедях св. Филарета Московского, ни в трактатах св. Феофана Затворника мы почти не увидим прямых ссылок на святых отцов-аскетов. Это неудивительно: школьное богословие абстрактно, оно было методологически ориентировано на науку с философией и стремилось сводить к минимуму все, что могло расцениваться как субъективное восприятие. В текстах же свт. Игнатия, наоборот, почти в каждой главе мы увидим множество прямых и косвенных ссылок на византийскую монашескую письменность: патерики, жития — все они являются органичной частью текста и выполняют самые разнообразные функции, в том числе и художественные. Они настолько органично инкорпорированы в авторский текст, что, как правило, не замечаешь перехода к ним.

Скептический разум, ставя под сомнение собственную способность к познанию, нуждается во внешнем ориентире, с которым можно соотносить свой личный опыт. Зачастую такой ориентир становится образцом для подражания. Примеры из классической литературы и истории играют важную роль в «Опытах» Монтеня, как писал об этом Жан Старобинский: «Подражание примеру — это мнимость, но мнимость, нацеленная на самоопределение „я“. Это роль, но такая роль, которую мы должны сделать нашей сутью, проникшись ее законом. Мы без остатка отдаемся формирующей силе примера. Пример дарует нам четкий рисунок и твердость, однако на первый взгляд отнимает у нас непосредственность или принуждает подавлять ее. Но вскоре, поглотив нас целиком, он сольется с нашим существованием».¹

Итак, цель примера — не подавить индивидуальность, а структурировать процесс ее самообъективации. Сменив античных авторов и героев на святых отцов византийской эпохи, мы сможем продолжить эту цитату уже словами свт. Игнатия: «Беседа и общество ближних очень действует на человека. Беседа и знакомство с ученым сообщает много сведений, с поэтом — много возвышенных мыслей и чувствований, с путешественником — много познаний о странах, о нравах и обычаях народных. Очевидно: беседа и знакомство со святыми сообщают святость. <...> Усвой себе мысли и дух святых Отцов чтением их писаний. Святые Отцы достигли цели: спасения. И ты достигнешь этой цели по естественному ходу вещей. Как единомысленный и единокордный святым Отцам, ты спасешься» (I, 102–103).

Подражание правильным образцам — широко распространенный этический прием: вся духовная литература проникнута идеей подражания Христу и святым,² светская гуманистическая этика на протяжении веков культивировала свои образы героев для подражания. В этом контексте собственно

¹ Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: В 2 т. / Сост., отв. ред. и предисл. С. Н. Зенкина; Пер. с франц. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. М., 2002. Т. 2. С. 30.

² «Идея подражания образцу — одна из руководящих церковных идей, и чрезвычайно существенно, что образец этот в его таинственной божественной сущности и в высшей степени определен, и неопределим, во всем проявляется, но трансцендентен реальности...» (Виролойнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 27).

скептический подход возникает, когда внимание акцентировается не на самом объекте подражания, а на дистанции, отделяющей от него. Показательна в этом отношении критика свт. Игнатием книги «О подражании Христу» Фомы Кемпийского: «Недостойн Господа, недостойн подражания тот, кто весь в сквернах и нечистотах, а глупым, гордостным, мечтательным мнением думает быть в объятиях Пречистого, Пресвятого Господа, думает иметь Его в себе и с Ним беседовать, как с другом» (I, 112).

Стремление к совершенству необходимо, этому учат отцы; достижение совершенства возможно, доказательство этому — святость отцов. Однако как только эти истины перестают быть литературной абстракцией и прилагаются к конкретной жизни, то оказывается, что христианский аскет не имеет права считать себя достигшим своей цели, — вот парадокс скептического фидеизма.

Любой опыт бывает не только позитивным, но и негативным; и именно последний для скептика является наиболее продуктивным. Житийная литература ориентирована преимущественно на положительные примеры, ведь изначальная ее цель — прославление святого, но существует жанр, в котором на первый план выходит идея разнообразия аскетического опыта, — это патерик. Многие патериковые истории, по сути дела, представляют собой литературные анекдоты: назидательность в них зачастую соседствует с остроумием. На протяжении многих лет свт. Игнатий собирал подобные тексты, переводил их с греческого и латыни, формируя свой собственный патерик, названный им «Отечник». Следы этой его работы в форме цитат и примеров разбросаны и по «Аскетическим опытам».

Свт. Игнатий — писатель, вкусы которого формировались в допушкинскую эпоху. Во многих его текстах отчетливо проглядывают приемы школьной риторики: раскрытие темы, развертывание аргументации часто им выстраивается по классической схеме хрии (вступление, причина, противоположение, подобие, пример, свидетельство, заключение). Патериковым историям уделено в этой схеме конкретное место: предшествующее заключению. Помещаемые там подобию и свидетельства не просто иллюстрируют абстрактные богословские рассуждения: они открывают дверь для проникновения в текст непосредственного авторского опыта. В этих

разделах начинают появляться истории из жизни современников, яркие, иногда анекдотичные. К примеру, описывая свою беседу с афонским монахом, находящимся в прелести, свт. Игнатий приводит такой диалог: «При продолжении беседы говорю ему: „Смотри, старец! будешь жить в Петербурге, — никак не квартируй в верхнем этаже; квартируй непременно в нижнем“. — „Отчего так?“ — возразил Афонец. „Оттого, — отвечал я, — что если вздумается Ангелам, внезапно восхитив тебя, перенести из Петербурга в Афон, и они понесут из верхнего этажа да уронят, то убьешься до смерти; если же понесут из нижнего и уронят, то только ушибешься“. — „Представь себе, — отвечал Афонец, — сколько уже раз, когда я стоял на молитве, приходила мне живая мысль, что Ангелы восхитят меня и поставят на Афоне!“» (I, 223).

Так обновляется старая риторическая форма; так с анекдотом в богословский текст приходит беллетристика.

Скептическая мысль в литературе может облекаться в разные художественные формы. В данной статье был затронут лишь один аспект проблемы того, как автор, критично относящийся к возможностям разума, ищет в классической традиции опору и примеры для передачи своего индивидуального опыта. «Опыты» Монтеня указали один из наиболее продуктивных направлений этого поиска. В свою очередь свт. Игнатий (Брянчанинов) выработал собственную систему, в которой современная ему монашеская жизнь преломлялась в призме святоотеческой аскетической традиции. Этим определяется его значение для русской литературы, причем не только духовной ее части, но и в целом.

«ЛЕТОПИСЬ СЕРАФИМО-ДИВЕЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ» МИТРОПОЛИТА СЕРАФИМА (ЧИЧАГОВА): ОСОБЕННОСТИ ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

В России XIX века сословные традиции в значительной степени определяли образ жизни, интересы и деятельность человека. Границы сословий были труднопреодолимыми: дворянство и духовенство жили в своих замкнутых мирах, лишь немногим удавалось достичь успеха и на светском, и на духовном поприщах. Леонид Михайлович Чичагов прожил в этом отношении крайне необычную жизнь. Родился он в 1856 году в известной военной аристократической семье, стал артиллеристом, участвовал в Русско-турецкой войне 1877–1878 годов. Он был отмечен многими наградами, в том числе Орденом Почетного легиона. Свою литературную деятельность он начинал как военный историк. Им были опубликованы несколько книг, посвященных Русско-турецкой войне, архив и биография его прадеда — адмирала Павла Васильевича Чичагова, исследование по истории французской артиллерии. Он был автором работ по медицине: его система оздоровления, хотя и научно устарела, до сих пор популярна.

Казалось бы, что светская карьера Л. М. Чичагова складывалась как нельзя лучше, но в возрасте 35 лет он принимает решение стать священником и буквально начинает жизнь заново: в иной социальной среде, с новыми интересами. После смерти жены он принял монашество с именем Серафим, был рукоположен в епископы и окончил свою жизнь в сане митрополита Ленинградского, был расстрелян в 1937 году на Бутовском полигоне. Среди его духовных произведений были проповеди, жития, но более всего известна его «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря», первое издание которой вышло в свет в 1896 году.

В церковной литературе как XIX, так и XX веков трудно найти аналог этому произведению, несмотря на то что исто-

рические описания монастырей — жанр распространенный, а о преподобном Серафиме Саровском, главном герое летописи, на протяжении XIX века было издано много книг. Однако первое, что делает «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» уникальной, — эпическая форма и содержание произведения: на примере полуторавековой истории Саровского и Дивеевского монастырей в ней показана широкая панорама русской жизни, охватывающая все слои общества, от беднейшего крестьянства до аристократии.

Традиционно и житийная, и летописная литература были этикетными: образы персонажей строились в соответствии с канонами, не ставившим целью раскрытия их индивидуальной психологии. Летописание в его средневековой форме к новому времени было вытеснено за пределы большой литературы, однако житийная литература продолжала существовать. Она претерпела целый ряд изменений: морально-риторические установки жанра сохранялись, но жизнеописания подвижников, написанные в XIX столетии, стали менее условны, язык их постепенно приближался к светской биографии.

Литература нового времени, формируя вкусы читателей, поставила авторов, в том числе духовных, перед необходимостью описывать личную жизнь подвижников как внутренне динамичную и полную драматизма. Читатель XIX века, привыкший к психологизму в светской литературе, начал интересоваться внутренним миром христианских святых. Однако решить эту задачу приемами, заимствованными из художественной литературы, было невозможно. Границы беллетристики и non-fiction, к которому преимущественно относится духовная литература, зыбки, но реальны, ассоциации с произведениями, основанными на вымысле, особенно с романом, могли подорвать у читателя ощущение достоверности описанного.

В «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» Чичагов применяет специфичные приемы психологизации персонажей, главный из них — чередование эпизодов, принадлежащих к разным речевым жанрам. Для создания объемных образов героев он использует письменные и устные воспоминания, анекдоты, келейные записки, деловую переписку и т. д. В этом отношении неслучайно, что основным жанровым предшественником этой книги является патерик: среди

всех агиографических жанров он обладал наибольшей свободой в выборе форм. Патерики обычно писались как заметки паломника или дневниковые записи, иногда в них включались отрывки из писем, благодаря этому в них зачастую звучит живая речь подвижников, рассказываются реальные истории из жизни, назидательные, анекдотичные.

В середине XIX века намечается возрождение патерики в русской литературе нового времени. Начинается оно с интереса к древним произведениям, написанным в этом жанре: в 1846 году публикуется русский перевод «Азбучного патерики», в 1850 году — Иерусалимского и Египетского, в 1870 — Киево-Печерского. На последнем хотелось бы остановиться особо, как на произведении, имевшем прямое влияние на «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря». Интересна история бытования Киево-Печерского патерики. Это произведение является, наверное, одним из самых популярных в древнерусской литературе: известно более десяти его редакций и более сотни списков, недаром еще в XVII веке оно было несколько раз опубликовано печатно. Киево-Печерский патерик стал образцом для создания новых произведений как в древнерусский период, так и в новое время. Во второй половине XIX века по его примеру появляются патерики Палестинский, Соловецкий, Афонский и т. д. Однако если подходить с точки зрения поэтики и стилистики, именно в «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» в максимальной полноте реализовались потенции патерикового жанра — литературе нового времени оказались созвучны присущие ему многоголосие и бытовой реализм.

Одной из наиболее распространенных разновидностей патериковых записей является краткое описание действия той или иной страсти. Строится оно, как правило, на примерах из повседневной монашеской жизни. Когда Чичагов вставляет такой эпизод внутрь биографического текста, то в него добавляется своеобразная автобиографическая рефлексия, усиливающая психологизм в портрете подвижника. Для примера можно посмотреть, как оживает сухое и лаконичное описание начальных лет монашества преп. Серафима: «Вообще юный Прохор, бодрый силами, проходил все монастырские послушания с великой ревностью, но, конечно, не избегал многих искушений, как печали, скуки, уныния,

которые действовали на него сильно».¹ Похожий этикетный рассказ можно найти в десятках житий, но Чичагов дополняет его словами самого преподобного: «С духом печали, — говорил он впоследствии, — неразлучно действует и скука. Скука, по замечанию отцов, нападает на монаха около полудня и производит в нем такое страшное беспокойство, что несносны ему становятся и местожительство, и живущие с ним братья, а при чтении возбуждается какое-то отвращение и частая зевота...» (с. 45). Для современной литературы в такой иллюстрации нет ничего необычного, но для традиционной формы жития переход от авторского монолога к прямой речи персонажа — явление редкое. Подобным образом на страницах «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» чередуются, взаимно дополняя друг друга, устные беседы с письменными поучениями, рассказы очевидцев с канцелярскими документами и т. д.

Другой пример обновления традиционных речевых жанров, свойственных агиографической литературе, можно увидеть в том, как меняется в книге Чичагова функция рассказов о чудесах. Еще в древнерусских житиях через реальные бытовые истории о чудесном исцелении или об обнаружении пропажи по молитвам святого в этикетное повествование проникала повседневная жизнь, дух эпохи. В «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» эти эпизоды прежде всего используются для создания портрета святого: вместо удивления чудом, сверхъестественностью события, акцент переносится на личность святого, манеру его общения с посетителями. Например, таков один из рассказов о прозорливости святого. Семейная пара, совершавшая паломничество в Тихвинский монастырь, заехала по пути к старцу: «Мы явились к старцу в келью для получения его благословения, и он, благословивши нас, приказал нам прийти к нему в пустынку, к источнику, куда мы и прибыли около полудня. Старец принял нас очень милостиво, напоил водой из источника, дал на дорогу в Тихвин две ржаные корки и, благословляя на путь, сказал: „Грядите, грядите, грядите! Дорожка

¹ *Серафим (Чичагов), митр.* Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря Нижегородской губ. Ардатовского уезда с жизнеописанием основателей ее: преподобного Серафима и схимонахини Александры, урод. А. С. Мельгуновой. Изд. 2-е. СПб., 1903. С. 45. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы в круглых скобках.

гладенькая!“ Последние слова о. Серафима мы вспомнили на возвратном пути из Тихвина, потому что хотя это было и в январе, но в ожидании проезда Государя Императора дорогу так уравниали, что на ней не встречали почти ни одного ухаба» (с. 369). Описанное чудо не выглядит как нечто сверхъестественное, а прозорливость старца воспринимается в контексте его благодушия и гостеприимства.

Чичагов использует воспоминания разных людей, у каждого из которых есть своя история общения с подвижником: у Мантурова одна, у Мотовилова другая, у дивеевских монахинь третья. Записи бесед часто носят непосредственный характер. Например, отрывок, где преп. Серафим рассказывает о себе, а слушающая его монахиня думает, что он использует притчевый язык: «„Ты знаешь снитку? Я рвал ее да в горшочек клал; немного вольешь, бывало, в него водицы и поставишь в печку — славное выходило кушанье“». „Я спросила его о снитке, что это значит? За притчу ли это принять или что действительное?“ Он отвечал: „Экая ты какая! Разве не знаешь травы снить? Я это тебе говорю о самом себе. Я сам это себе готовил кушанье из снитки“. Я спросила его, как зиму он ее кушал и где брал? Он отвечал: „Экая ты какая! На зиму я снитку сушил и этим одним питался, а братия удивлялись, чем я питался! А я снитку ел... И о сем я братии не открывал, а тебе сказал“» (с. 72–73).

Кроме подобных бесед Чичагов включил в книгу отдельной главой келейные записки преп. Серафима. Темы их разнообразны и вполне обычны для византийской и древнерусской духовной литературы: о Боге, вере, страстях и добродетелях. Стилистика и содержание этих записей показывают, что преп. Серафим был связан с традицией, пережившей второе рождение среди учеников св. Паисия Величковского. Не менее важно и то, что они приоткрывают читателю внутренний мир старца. Если оставить за скобками дидактическую форму, в которой они написаны, то можно увидеть, какие стороны духовной жизни представляли для него особый интерес, на чем он акцентирует внимание как свое, так и близких лиц. Примечательно, что «письменные наставления отца Серафима» не вынесены в приложение, расположенное в конце книги, а помещены внутри повествования, хоть и выделены в отдельную главу. Эти записи углубляют образ старца, раскрывают интеллектуальную глубину его по-

движнической жизни, скрытую за простотой и скромностью. Так благодаря расширению арсенала используемых речевых жанров, переосмыслению их функций исчезает авторский монологизм, свойственный этикетному стилю древнерусской литературы, а портреты как главных, так и второстепенных персонажей приобретают объем, перестают быть условными.

Крупные эпические формы нового времени стремятся к двум полюсам: погружению в жизнь отдельной личности и описанию разных слоев общества. Двухсотлетняя история Дивеевского и Саровского монастырей давала обильный материал для того и другого. Паломники, посещавшие их, представляли все сословия России.¹ Преимущественно, конечно, это были крестьяне и небогатые дворяне, но бывали у них и крупные чиновники, и аристократы. Общение посетителей с братией и преп. Серафимом варьировалось от повседневно-бытовых тем до богословских и нравственно-философских. Благодаря этому на страницах «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» можно увидеть довольно широкий срез русского общества и картины жизни, не ограниченные только монашеским бытом.

В светской литературе эпическая форма заявляет о себе в том, какую функцию несут второстепенные персонажи. А. В. Чичерин так характеризует преобразование повести в роман: «Центральный персонаж так тесно связан, так полно сопоставлен с рядом других персонажей, что и они становятся фигурами первого плана. Так устанавливается одинаковое значение ряда персонажей романа. Обстоятельства места и времени приобретают не ту второстепенную и вспомогательную роль, которая характерна для рассказа и повести, а гораздо более существенную роль».²

Этот же процесс мы видим и на примере «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря». Биографии двух личностей, Агафьи Семеновны Мельгуновой, основательницы Дивеевской общины, и преп. Серафима, составляют ядро повествования. Однако в отличие от сюжета традиционного жития, который ограничен жизненной канвой персонажа

¹ *Иоанн (Крестыанкин), архим.* Преподобный Серафим Саровский чудотворец и его значение для русской религиозно-нравственной жизни того времени. [Печеры], 2008. С. 53 и далее.

² *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975. С. 13.

и совершенными им чудесами, в произведении особую роль начинают играть лица, окружающие их: духовные дети подвижников, монахи — как друзья героев, так и враждебно к ним настроенные. Мы видим целую галерею из нескольких десятков портретов со своими характерами и жизненными историями. Более того, некоторые из них, например, супруги Мантуровы, Николай Александрович Мотовилов, блаженные Пелагея и Паша Саровские, становятся персонажами не менее значимыми, чем главные герои. Благодаря этому возникает множество сюжетных линий, взаимно переплетающихся, и композиция, которая гораздо ближе к роману, чем к любому из агиографических жанров, в том числе к патерику. В последнем сюжеты обычно не переплетаются, а объединяются в цикл новелл.

Вместе с широким кругом персонажей в произведение приходит и обилие второстепенных деталей — «обстоятельств места и времени», о которых писал Чичерин. Приведем один пример: преп. Серафим никогда не был в Дивеево, он руководил общиной монахинь, как бы сейчас сказали, «дистанционно», и входил при этом в самые мелкие детали организации их быта. Воспоминания о его наставлениях приоткрывают читателю дверь в повседневность монастырской жизни. При этом, рассказывая о них, Чичагов старается избегать какой-либо идеализации: внутренние конфликты, тяжбы, свойственные жизни любого коллектива, и даже смута, потребовавшая вмешательства митрополита Филарета (Дроздова), описываются им если не беспристрастно, то добросовестно. Столкновение личностей — идеальная основа для построения сюжета, и Чичагов использовал все ее художественные возможности: через конфликты он показывает и человеческие характеры, и быт, и историю монастырей.

Развитие романа стимулировало поиск новых больших форм в других прозаических жанрах. Не осталась в стороне от этого процесса и духовная литература. Летопись, житие и патерик не могли оставаться прежними, когда к концу XIX века историзм и психологизм окончательно укоренились в литературе. И. П. Еремин пишет, что летописный стиль имеет свою систему «художественного воспроизведения действительности, особое литературное мышление, которое нельзя рассматривать сквозь призму современного художественного мышления. <...> Рецидивы этого стиля

можно проследить и в литературе нового времени, так как в искусстве ничто не исчезает бесследно».¹ В свое время Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на эту идею. На примере творчества Карамзина, Пушкина и Толстого он поставил вопрос о взаимосвязи эпического начала в литературе XIX века с этими «рецидивами летописного стиля».² В произведениях этих писателей возникало художественное пространство, в котором пересекаются элементы философии истории, народно-эпической и агиографической традиций. «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» лежит в русле того же литературного процесса.

Жанровой особенностью летописи является поиск баланса между историческим и эпическим прошлым. Хотя Чичагов был ученым-историком, в его летописи эпическое прошлое лишь в малой степени формируется на основе научно обоснованного общенационального предания: главный его источник — личные воспоминания. В основе книги лежит огромный архивный материал: в предисловии автором перечислены 60 рукописных и 17 печатных источников, подавляющее большинство из которых — мемуары и записи устных бесед. Благодаря таланту Чичагова как компилятора и редактора в произведении органично переплетаются рассказы о событиях и персонажах реальной истории местного и общероссийского масштаба. Так прошлое становится ближе и получает эмоциональное подтверждение своей достоверности в личном опыте очевидцев.

Для летописи как жанра характерно, что история в произведении коренится в эпическом или священном прошлом: «Повесть временных лет», например, открывается рассказом о Ное и разделении земли между его сыновьями. Закономерно поэтому, что и «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» начинается с предания об уделах Пресвятой Богородицы: «В 44-м году по Р. Х., когда Ирод Агриппа начал преследовать христиан, обезглавил Иакова, брата Иоаннова, и заключил в темницу Петра, тогда св. апостолы, с соизволения Богоматери, признали за лучшее оставить

¹ *Еремин И. П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 54.

² *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля в литературе XIX века // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 371–379.

Иерусалим и положили кинуть между собою жребий, кому отправиться в какую сторону для проповеди Евангельской» и т. д. (с. 1). Это традиционное начало плавно перетекает в историю об основании Флоровского и Саровского монастырей. События монастырской истории XVII и XVIII веков передаются автором лаконично — сказывается недостаток исторических источников. Поэтому и повествование первых двух глав ведется в привычной для летописания форме, разве что язык его не древнерусский, а современный, а также среди мест и событий появляются необычные для древней хроники Петербург и Тайная Канцелярия. Там в 1737 году погиб основатель Саровского монастыря 84-летний схииеромонах Иоанн, ровно за 200 лет до казни автора «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря», — бывают странные сближения в русской истории!

Персонажи священной истории остаются действующими лицами на протяжении всего произведения: Пресвятая Богородица, святые угодники неоднократно являлись преп. Серафиму в кризисные моменты его жизни. Реальность этих явлений была настолько очевидна автору, что они несколько не прерывают повествование. Посещение Богородицы, конечно, явление значительное, но оно воспринимается органично в контексте событий личной биографии преподобного. Вот как описывается его выход из затвора: «В 1815 году Господь, по новому явлению о. Серафиму Пречистой Матери Своей, повелел ему не скрывать своего светильника под спудом и, отворив двери затвора, быть доступным и видимым для каждого» (с. 148). Далее идет описание кельи и прочих бытовых подробностей. Примечательно отсутствие традиционной для агиографической литературы XVII–XIX веков формы описания таких явлений: нет яркого света, аромата, торжественного шествия святых и т. д. В другом видении, когда преп. Серафим был при смерти, Божья Мать является «в царской порфире, окруженная славою» (с. 86) в сопровождении апостолов Петра и Иоанна Богослова, но и там ее пришествию уделено места меньше, чем рассказу о хлопотах врачей, пускавших кровь и накладывавших пластырь. Священная история в «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» — это не часть большой истории народа и человечества, а часть истории отдельного человека и монастыря — истории малой, частной, бытовой.

Наконец, священная история, которая не исчерпывается прошлым, разворачивается в «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» в будущее через пророчества. Это принципиальная особенность произведения, непосредственно истекающая из жизни и подвижничества преп. Серафима. С. Н. Дурьлин проводит такое сравнение с преп. Сергием Радонежским: «В житии преп. Сергия нет ни слова, ни намек на Апокалипсис, житие преп. Серафима преисполнено не только апокалипсических чаяний, но и прямых эсхатологических предведений и предужазаний, даже заповедей, исходящих от самого святого. На вопрос: что говорят русские святые и подвижники о конце мира, об Апокалипсисе, о судьбах России и русской Церкви при конце мира, об отношении русского народа и Церкви к грядущей тайне беззакония? — нужно ответить: до преп. Серафима или ничего не говорят или, если в отдельных редчайших случаях, и говорят, то это, ими сказанное, по силе, объему, значению, — не может идти ни в какое сравнение со сказанным преп. Серафимом».¹

На протяжении XIX века в русской культуре нарастал интерес к эсхатологическим идеям. В частных беседах, переписке, дневниках многих духовных писателей присутствуют высказывания о близости «последних времен».² К концу века эта тенденция проникает и в светскую культуру, знаком чего становится выход в свет «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900) В. С. Соловьева. «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» с полным правом может рассматриваться как часть этого литературного процесса, а также в контексте истории русской эсхатологии.

Однако, несмотря на интерес к теме конца мира, сам по себе жанр пророчества был чужд литературе нового времени. Необычность его остро ощущалась, он противоречил позитивистским взглядам русских богословов того времени, и не случаен тот факт, что значительная часть пророчеств была вычеркнута цензурой. Только после того как в 90-х годах XX века в архиве ФСБ стала доступна рукопись «Летописи

¹ Дурьлин С. Н. Апокалипсис и Россия (Памяти отца Иосифа Фуделя) / Публ., прим. Т. Н. Резвых // Вестник ПСТГУ. Сер. I: Богословие. Философия. 2015. Вып. 3 (59). С. 108.

² Там же. С. 112.

Серафимо-Дивеевского монастыря», стало возможным восстановить эти купюры.¹

Пророчество — особый речевой жанр, знакомый нам прежде всего по Библии. Оно обладает целым рядом особенностей, отличающих его от других литературных форм библейской письменности. Пророчество отличает особое отношение к восприятию исторического процесса. В своей статье, посвященной поэтике этого жанра, С. А. Демченков так характеризует особенности «субъектной организации» пророчества: «оно достаточно отчетливо противопоставлено эпическим хроникальным книгам <...> с их коллективным авторским „я“. Однако столь же далеко отстоит оно и от собственно лирических произведений, выражающих субъективные авторские эмоции (таких, как, например, псалмы). Пророчество не просто занимает промежуточную позицию между двумя этими крайностями: оно парадоксальным образом объединяет их в себе, сочетая субъективизм лирического самовыражения с эпической дистанцированностью повествователя от предмета повествования».²

Это сочетание лирического субъективизма с эпической отстраненностью характерно и для пророчеств в «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря». Один из наиболее известных рассказов: «„Вот, матушка, — говорил он, — когда у нас будет собор, тогда Московский колокол Иван Великий сам к нам придет! Когда его повесят да в первый-то раз ударят в него и он загудит, — и батюшка изобразил голосом, — тогда мы с вами проснемся! О! Вот, матушки вы мои, какая будет радость! Среди лета запоют Пасху! А народу-то, народу-то со всех сторон, со всех сторон!“ Помолчав немного, продолжал батюшка: „Но эта радость будет на самое короткое время; что далее, матушки, будет... такая скорбь, чего от начала мира не было!“ — и светлое лицо батюшки вдруг изменилось, померкло и приняло скорбное выражение. Опустя головку, он поник долу, и слезы струями полились по щекам» (с. 215–216). Поражает в этом рассказе не только предсказание «невероятных» грядущих исторических собы-

¹ Митрополит Серафим (Чичагов) и его книга «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» / Сост. В. В. Черная (Чичагова) и А. Н. Стрижев. М., 1992.

² Демченков С. А. Жанровое своеобразие ветхозаветного пророчества // Филологический ежегодник. 2006. Вып. 5–6. С. 27.

тий, но глубоко интимное переживание их преподобным: его слова лишены риторики и пафоса, будущее ему видится как часть судьбы близких людей, а искренние радость и слезы служат лучшим доказательством истинности пророчества.

Пророчества — ядро историософской концепции «Летописи», в них сливаются воедино народное мировоззрение с христианской эсхатологией. Саров и Дивеево воспринимаются в пророчествах как центр мира, а будущее обретает фольклорно-бытовые черты: «... и придет к вам тогда Царь, и Дивеев город будет, и всего у вас много будет, за ограду кидать будут, только берите!»¹ Другое пророчество: «Вот, матушка, тогда всем диво-то будет. А как Царская-то Фамилия у нас побывает, то ведь Дивеев-то — диво будет всему свету! Села тут уже не будет, а город. И земля вся, и вокруг все наше же будет, и жители кругом — все нам служить станут!»² Трудно сказать, чего больше в этих словах: «христианского» или «крестьянского», эсхатологического ожидания конца мира или народной мечты о достатке.

Однако если сравнивать «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» с другими эпическими произведениями нашей литературы, то можно обнаружить, что при наличии яркой фольклорно-эпической составляющей в ней нет народа как деятеля или движущей силы исторического процесса. История большая, история священная в ней творится непосредственно отдельно взятыми людьми. Ее творят Мотовилов и супруги Мантуровы, блаженная Паша и преп. Серафим, не сходя с места своего жительства: история творится ими здесь и сейчас в повседневной жизни, в бытовых занятиях. Это, наверное, главная особенность историософской концепции «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» священномученика Серафима (Чичагова).

¹ Митрополит Серафим (Чичагов) и его книга «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря». С. 24.

² Там же. С. 28.

СТИЛИСТИКА ПОВЕСТИ С. И. СНЕССОРЕВОЙ «ДАРЬЮШКА. ОЧЕРК ЖИЗНИ РУССКОЙ СТРАННИЦЫ»

Творчество Софьи Ивановны Снессоровой (1815–1904) распадается на две части: начинала она как переводчик, сотрудник «Библиотеки для чтения» и других журналов. Наиболее значительными ее произведениями стали переложения сказок братьев Гримм. Со временем она все больше времени начала уделять самостоятельному творчеству, преимущественно на духовную тему.

В силу своего высокого художественного уровня и значимости для истории русской культуры творчество Снессоровой представляет большой интерес, но, к сожалению, оно еще мало изучено. Важным шагом стала публикация ее автобиографии и переписки со свт. Игнатием (Брянчаниновым).¹ Знакомство и сотрудничество с ним стало решающим событием в становлении Снессоровой как духовной писательницы: она помогала готовить к печати его сочинения, он стимулировал ее к писательству на духовные темы. Повесть «Дарьюшка. История русской странницы», опубликованная в 1864 году вначале в журнале «Духовная беседа», а затем неоднократно отдельными изданиями, стала ее первым опытом в этой сфере. Кроме своего историографического значения — свидетельства церковной жизни Петербурга середины XIX века, повесть замечательна тем, что в ней предпринята одна из первых попыток художественного осмысления феномена русского странничества.

Повесть «Дарьюшка» отличается очень продуманной, можно сказать изощренной, композицией. Вначале Снессорова дает краткий очерк жизни своей героини, затем ее порт-

¹ *Игнатий (Брянчанинов)*. Письма к С. И. Снессоровой // Полн. собр. творений: В 8 т. М., 2007. Т. 5. С. 487–538. Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

рет, какой она запомнилась тем, кто знал ее в последние годы жизни. В этих нескольких абзацах, как в увертюре, заявлены основные персонажи и мотивы, которые в дальнейшем будут уточняться, расширяться и взаимно переплетаться. Основной текст повести строится на чередовании нескольких речевых жанров: сказа, в форме которого изложены 12 рассказов Дарьюшки о своей жизни, и воспоминаний — иногда авторских, от первого лица, иногда в форме анекдотических историй, услышанных от третьих лиц.

Рассказ о паломничестве в Соловецкий монастырь, который в некоторых изданиях повести выделяется в отдельную главку «Соловецкая дорожка», становится первым в цикле сказов Дарьюшки о своей жизни. Начинается он духовным стихом: «Соловецкая ты, свет, моя дороженька, будто золотом ты посеяна и серебром пересыпана, дорогим камешком укладена. По Соловецкой-то дорожке течет речка Медвяная бережки-то сахарные...»¹ Неприметно для читателя духовный стих перетекает в забавную историю о том, как странница затопила келью игумена Иллариона. «Да уйми Ты, Господи, батюшку. Ты, Иларюшку, покойную головушку! Приходили-те странники из дальней дороженьки, поспешали во святую обитель вместе с раннею зарею, между утренею и раннею обеднею, а худая-то богомолица да прямо в кельюшку к наибольшему батюшке, архимандриту да Иларюшке...»² Переход от духовного стиха к жанровой зарисовке сделан так, что невозможно обнаружить стыка между текстами: в старинную псалму вплетаются упоминания о нынешнем настоятеле, фольклорно-поэтические образы постепенно сменяются на реалии монашеского быта. Более того, в рассказе о приключении с курганчиком инерция стиля духовного стиха сохраняется в авторской саморефлексии: Дарьюшка называет себя в этом эпизоде не уничижительно-иронично «дураком» или «худым человеком», как в остальных беседах, а «богомолоцкой».

Беседы Дарьюшки — это не просто безыскусные рассказы пожилой крестьянки: каждая из них отличается законченностью сюжета. В повести есть рассказ о том, как юный сын

¹ Снегосорова С. И. Дарьюшка: Ивокиня Исидора: Из жизни русской странницы. М., 2013. С. 13.

² Там же. С. 14.

Снессоровой Николай записывал беседы со старицей: «Не раз <...> мальчик порывался неумелою еще рукою записывать рассказы милой ему старушки. Она же с любовью покорялась его желанию и часто целые зимние вечера повторяла ему одно и то же, пока он вкривь и вкось выводил непривычно длинные строки. <...> Большая часть предлагаемых здесь рассказов записана его детскою рукою с ее слов и перепечатывается целиком почти без поправок. <...> Мы будем стараться, по возможности, сохранить все рассказы в перво-бытном их виде».¹ Скорее всего, прежде чем быть записанными Князем (так прозвала сына Снессоровой Дарьюшка), они прошли длительную устную обкатку, отшелушившую все второстепенное, отшлифовавшее главное.

В заслугу С. И. Снессоровой можно поставить то, как ей удалось устный текст трансформировать в письменный. Она сохранила ту меру диалектизмов и просторечия, которая необходима, чтоб у читателя возникал эффект «слышанья иного голоса», ощущения его индивидуальности. Щепетильность в отношении языка, понимание ценности сказа как художественной формы речи отличает ее подход к работе с текстом. Сказы Дарьюшки настолько органично вплетены в ткань повести, что нельзя не поразиться тому, как ее талант сказительницы сочетается, вступает в своеобразное соавторство с мастерством Снессоровой как редактора. Это особенно заметно при сравнении повести «Дарьюшка» с житием «Инокнии Исидоры (Дарьи-странницы)», опубликованным в многотомном собрании жизнеописаний подвижников благочестия, вышедшем в свет в начале XX века.² Автор последнего, сщмч. Никодим Белгородский (Кононов), взял за основу текст повести Снессоровой, но значительно его сократил, исключив почти все рассказы о странствиях блаженной по России, главку «Соловецкая дорожка» и рассказ о пустыльнике. Автор жития изменил композицию повести, выстроив рассказ в хронологической последовательности, и сгладил ее стилистику, приблизив к письменной языковой норме. Впрочем, это был общепринятый подход при подготовке к из-

¹ Там же. С. 10.

² Кононов Н. Инокния Исидора (Дария-странница) // Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков: Июль: [Репринт. изд]. Козельск, 1994. С. 16–32.

данию церковной литературы: сходным образом редакторы, в том числе свт. Феофан Затворник, сокращали двусмысленные с точки зрения догматики эпизоды и нивелировали элементы просторечия в «Откровенных рассказах странника».

Легкая юмористичность рассказа Дарьюшки о пролитом в келье игумена самоваре задает тон для нескольких анекдотических историй из петербургского периода жизни старицы. Примечательно, что в данном рассказе присутствует скорее не юмор, а самоирония. В типичных фольклорных текстах комической фигурой является священник, а в рассказе Дарьюшки — она сама. Это ставит данный рассказ в промежуточное положение между анекдотом фольклорным и литературным. Литературный анекдот — замечательный жанр, очень продуктивный в тех случаях, когда в авторскую задачу входит показать особенности национального характера и образа жизни. Наиболее глубоко проблемы поэтики русского литературного анекдота были исследованы в работах Е. Я. Курганова.¹ В мемуарно-биографической прозе XIX века этот жанр широко использовался, если надо было охарактеризовать персонажа, сформировать в сознании читателя образ непринужденного рассказчика. Истории о гусарском полковнике, пожертвовавшем Дарьюшке шитый золотом ментик, или о ее встрече с митрополитом Петербургским являются замечательными образцами этого жанра. Неожиданные коллизии, возникающие в общении с простой и смиренной героиней лиц, принадлежащих к высшей аристократии, помогают Снегосоревой буквально несколькими штрихами создать яркий, объемный образ блаженной.

То, что стилистическую основу повести составляют два речевых жанра — анекдот и сказ — неслучайно: в конце концов, главное в нашей литературе произведение, написанное в форме сказа, — «Шинель» Гоголя — создано на основе анекдота. Анекдот позволяет увидеть сокровенную суть героя, а если это реальный человек, раскрыть его с неожиданной, но значимой для рассказчика стороны. Кроме того, литературный анекдот дает возможность ввести в литературу новый тип персонажа: в 1830-е годы — мелкого чиновника, а в 1860-е настала очередь духовных лиц. Как

¹ Курганов Е. Я. 1) Литературный анекдот пушкинской эпохи: Диссертация. Helsinki, 1995; 2) Анекдот как жанр. СПб., 1997.

ни странно, до эпохи Великих реформ в нашей литературе практически не встречается произведений, где священник, монах или архиерей является главным героем, где темой становится быт русского духовенства. Начиная с конца 60-х годов такие произведения становятся обычными. Повесть Снеессоревой в этом отношении являет собой переходный этап в разработке данной тематики. Перед нами в виде персонажей литературных анекдотов проходит целая галерея церковных деятелей: обер-прокурор Протасов, игуменья Феофания и инокиня Варсонофия, архимандрит Илларион Соловецкий и свт. Игнатий (Брянчанинов); некоторые из них, кстати, десятилетием позже станут персонажами книг Н. С. Лескова.

Композиция повести «Дарьюшка» организована в соответствии с принципом герменевтического круга, когда одна и та же тема присутствует многократно, под разными углами зрения, все более насыщаясь деталями. Биография Дарьюшки распадается на три периода: деревенское детство, странничество и жизнь в Петербурге. Вначале Снеессорева обрисовала ее портрет от своего лица, стилистически нейтральной литературной речью. Затем она рассказала о странническом и петербургском периодах ее жизни в форме цепочки анекдотичных историй, опираясь на свои воспоминания и слова очевидцев. После этого наступила очередь услышать рассказы о жизни из уст самой старицы.

Как уже отмечалось, Дарьюшка, несомненно, была талантливой сказительницей. Каждая ее история — это законченный художественный текст. Записывались они сыном Снеессоревой, и, включая их в повесть, почти каждую из них она начинает с краткого диалога Князя с Дарьюшкой, например, такого: « — Ну, а расскажи мне, Дарьюшка, отчего тебя так любят твои матушки монахини? И ты отчего их так любишь, что не хочешь даже вернуться на родимую сторонushку? — Да как же худому человеку не любить хороших матушек? Слушай, Князь, я тебе что скажу...»¹ И далее следует история о жизни в Горицком монастыре, о пострижении м. Варсонофии. Такие зачины помогают читателю ощутить себя участником беседы, установить личный контакт с персонажами.

¹ Снеессорева С. И. Дарьюшка: Инокиня Исидора: Из жизни русской странницы. С. 27.

Здесь нужно сделать некоторое отступление от анализа текста повести. В 60-е годы в России начинается новый этап осмысления феномена юродства и странничества. Одним из поводов к этому стала смерть в 1861 году известного московского прорицателя и блаженного Ивана Яковлевича Корейши. Еще при жизни он превратился в «медиафигуру», о которой писали газеты и журналы, а позже стал прототипом героев многих произведений русской литературы. Он не был канонизирован Православной Церковью, поскольку отношение современников к нему было очень противоречивым: при нем существовал широкий круг его почитателей, в том числе влиятельных лиц, но одновременно были его ярые противники, подозревавшие его в шарлатанстве. Даже у свт. Игнатия (Брянчанинова) отношение к Корейше было неоднозначным; в «Приношении современному монашеству» он ставит под сомнение пророческий дар Ивана Яковлевича, приписывая его бесовской силе (V, 55). Однако спустя три года, когда вышла в свет на шумевшая книга публициста-народника И. Г. Прыжова «26 московских лже-пророков, лже-юродивых, дур и дураков»,¹ свт. Игнатий осудил ее, высказавшись так: «В первых двух статьях, особливо в первой об Иване Яковлевиче, выставлено участником их лицо, предмет общего уважения, и превращено в предмет насмешки. Опять: как этой брошюре не иметь своего действия на легкомысленных! Новые философские книги сбивают с толку ученых» (VIII, 160).

Еще одна книга И. Г. Прыжова, «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве»,² и повесть «Дарьюшка» вышли в один год, но идейное и художественное значение их принципиально различны. Острая полемика, развернувшаяся вокруг личности Корейши и юродства в целом, носила отвлеченный характер. Она строилась на поверхностных впечатлениях лиц, малознакомых с блаженными, наблюдавших их поведение издали или в пересказах экзальтированных поклонников.

Материал, легший в основу книги Снеессоревой, был совершенно иного качества. Это свидетельство близкого человека,

¹ Прыжов И. Г. Двадцать шесть московских лже-пророков, лже-юродивых, дур и дураков. М., 1864.

² Прыжов И. Г. Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве. СПб., 1860.

записи откровенных и безыскусных бесед: вот почему в образе Дарьюшки нет ничего иррационального, ее поведение всегда мотивировано образованием, воспитанием, образом жизни или личными взаимоотношениями с другими лицами. В повести нет даже обязательных для жанра жития блаженной рассказов о чудесах или пророчествах; возможно, в этом сказалось влияние свт. Игнатия, как известно, очень осторожно относившегося ко всему сверхъестественному. Так, Дарьюшка шьет из лоскутов одежду для нищих, собирает милостыню и раздает собранное другим, но дары ее не толкуются аллегорически, как, например, в житии блаженной Ксении. Она молится за других, но благополучный исход событий Снессорева не приписывает ее молитве. При этом отношение к Дарьюшке окружающих также лишено каких бы то ни было суеверных черт: и Князь, и монахини, и автор относятся к ней как к блаженной старице, но не воспринимают ее праведность как нечто мистическое.

Рассказы о хождениях Дарьюшки по святым местам, как ни странно, являются одной из первых попыток в нашей прозе создать реалистичный образ русского паломника. Мотив странника — один из самых древних в мировой литературе, берущий свое начало если не из фольклорной традиции, то по крайней мере от Авраама и Одиссея. Он обрел особую популярность в эпоху романтизма, когда появилось много его идейных разновидностей: восторженный пилигрим, странник-изгой, странник-поэт, странник-добровольный беглец от мира. Для романтической интерпретации этого мотива важна идея стойкости человеческого духа в борьбе со стихийностью дикой природы и человеческого общества. Богомольцы, которые бродили по дорогам России XIX века, отнюдь не были носителями подобной идеологии, поэтому, когда русская литература приступила к художественному освоению феномена странничества на родном материале, возникла необходимость обновления мотива, преодоления его романтических шаблонов.

Процесс переосмысления этого мотива начался со смены его литературного контекста: место Байрона и немецких романтиков, дававших на протяжении нескольких десятилетий материал для ассоциаций и аллюзий, заняли былины и духовный стих. Элементы такой трансформации есть уже в стихотворении Н. А. Некрасова «Влас» (1855), но в повести Снес-

соровой она присутствует уже в полной мере: «Соловецкая дорожка» — стих, записанный от Дарьюшки — стал своего рода камертоном, определяющим художественное восприятие этой темы в повести. Особенный язык с элементами просторечия также помогает отключиться от романтической традиции. Позже, когда Лесков задумывал «Очарованного странника», он хотел опереться на доромантическую традицию, на Фенелона «Телемака» (первоначальная редакция этой повести Н. С. Лескова так и называлась: «Черноземный Телемак»), но в итоге уступил напору духовного стиха и прозаической фольклорной легенды — родной языковой стихии, в то время еще малоосвоенной литературой, свежей и сильной.

Гордое противостояние необузданным силам природы, свойственное романтическому страннику, было уделом мужского персонажа, исключения из этого правила были редки. Православная богомолка Дарьюшка, слабая женщина, старушка, тем более не могла быть подогнана под такой шаблон; вот почему когда, казалось бы, возникает почва для типично романтического сюжета — встречи с благородным разбойником, — его разработка и финал не укладываются в привычную схему. Это одна из кульминаций повести, когда в атамане разбойников, увидевшем сходство пожилой женщины со своей матерью, пробуждается сострадание; спасая ее, он вступает в конфликт с бандой, несет женщину на руках до деревни, а после, покаявшись, выходит из лесу и сдается властям вместе с остальными разбойниками.

Не гордое одиночество и противостояние миру, а уязвимость старицы — главная черта в образе Дарьюшки: ее слабость побуждает людей к сочувствию, желанию оказать милость не только подаванием, но и делом: ей трудно нести груз гостинцев, и ее спасает богатая странница; после истории с разбойниками она заболевает, и ее выхаживают сердобольные крестьяне. Ярче всего эта черта проявляется в описании ее путешествия на «огненной машине». Бросившись разыскивать своих горицких «матушек-утешниц», она зимой уходит из деревни, не взяв верхней одежды, и замерзает на палубе парохода. Случайно ее обнаруживает капитан, спасает, отогревает и заботится о ней остальную часть пути.

Русская литература середины XIX века богата произведениями о паломничестве по святым местам: достаточно вспомнить книги А. Н. Муравьева, А. С. Норова, Святогорца

(С. А. Веснина). В отличие от них в рассказах Дарьюшки совсем нет описаний храмов, монастырей, святынь: главный акцент сделан на бытовой стороне хождений, на отношении к страннице со стороны встречающихся ей русских людей. Это во многом роднит повесть Снеессоревой с упомянутыми уже «Откровенными рассказами странника», писавшимися примерно в то же время. С другой стороны, поскольку персонаж повести не вымышлен, а являлся реальным человеком и духовный подвиг ее совершался втайне от окружающих, то в повести не могло появиться подробных рассказов о молитвенной практике блаженной. Лишь в одном эпизоде открывается нам эта сокровенная сторона ее жизни: «Вот видишь, Горюша, хорошие старцы поучали меня, что каждый час надо вставать да творить молитву; ведь каждый-то час люди Божии в болезнях али в трудах невыносимых, аль родятся, аль умирают, а кому нет времени и подумать о своей душеньке, ну, а ты, пока Господь терпит тебе не по грехам твоим, что тебе делать? Вот ты и стой пред Господом как часовой, да день и ночь призывай Его милосердие! Ну, а на то дурак им в ответ:

— Да ведь он убогий человек и молитв-то не знает и грамоте не учился!

— Не беда, только молись, а Господь уж научит как.

И молилась Дарьюшка без устали: „Нет Тебя, Господи, краше, нет Тебя добрее!“¹

Эта любимая молитва Дарьюшки, неоднократно встречающаяся на страницах повести, сама по себе очень примечательна. Внешне она напоминает народные молитвы, но это соседство сравнительных прилагательных «краше» и «добрее» вряд ли случайно повторяет парное сочетание свойств Божиих: красоты и доброты-благости, являющихся ядром византийской мистики. У св. Дионисия Ареопагита божественные имена «Красота» и «Благодать» являются высшей ступенью апофатики, источником и объектом Божественной любви.² Узнала ли блаженная Дарьюшка этот род молитвы от кого-то из старцев во время своих странствий или от-

¹ Снеессорева С.И. Дарьюшка: Инокния Исидора: Из жизни русской странницы. С. 51.

² Минин П. Главные направления древнецерковной мистики // Мистическое богословие: [На основании соч. крупнейшего мыслителя поздней античности Дионисия Ареопагита]. Киев, 1991. С. 349–351.

крыла его для себя самостоятельно, по Божьему откровению, — в любом случае, это не может не навести на мысль о возможной глубине ее мистических прозрений. По-другому в этом контексте видится и отзыв свт. Игнатия о ней: «такие простые христианские души, как Дарьюшка, очень близки к Богу, между ими и Богом нет тех ширм, той каменной стены, которые поставляются образованностью и обычаями мира сего» (V, 533).

Сам свт. Игнатий появляется в повести Снессоровой лишь вскользь, через краткое упоминание его, но оно дорогого стоит. Большинство воспоминаний о святителе написаны лицами образованными: либо родными, либо учениками, либо знакомыми из высшего света. Естественно, в общении с ними он выглядит как лицо, соответствующее своему сану, вежливым и дружелюбным, но всегда с некоторой аристократичной отстраненностью. Слова Дарьюшки буквально взрывают этот устоявшийся образ: «Раз в зимнее время сижу это я подле Царицы Небесной за работою; красоты-то (имеются в виду лоскуты. — А. Ч.) добрые люди много надавали, так все и ладила как бы получше. Игнатьюшки-то не было, чтобы помочь мне да поскорее смекнуть да понарезать лоскуты как лучше — вот твоего-то любимого батюшки Сергиевского. Ох, уж больно он сметлив, да уж и утешник какой убогих людей! Сядет это с тобою наземь, почнет кроить да резать разную красоту, словно ученый портной, а сам с тобою все таково весело гуторит, и не видишь, как уму-разуму поучает да слово Божие в душу насаждает».¹

Последние пять сказов Дарьюшки посвящены ее жизни в Петербурге: она рассказывает о трудных первых годах строительства Новодевичьего монастыря, о том, как собирала милостыню в башне у Московской заставы, о своей встрече с генералом, оказавшимся обер-прокурором Протасовым, и, наконец, о своем пострижении. Эти истории служат своего рода прологом к написанным позднее книгам Снессоровой, посвященным истории Новодевичьего монастыря. Более того, блаженная Дарьюшка, такая, как ее описала Снессорова, стала первой в череде образов блаженных, созданных впоследствии в нашей духовной литературе.

¹ Снессорова С. И. Дарьюшка: Инокния Исидора: Из жизни русской странницы. С. 59.

РУССКИЙ АКАФИСТ СЕРЕДИНЫ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА КАК ЖАНР МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Массовая культура — явление актуальное для эпохи Нового времени, и оно находит свое проявление прежде всего в современных литературных жанрах. Однако в литературе и искусстве смена эпох имеет свою собственную логику и подчиняется своим законам: недаром такие историки, как, например, Ж. Ле Гофф, отодвигали культурные границы Средневековья до середины XIX века. Это отчасти объясняет и то, что в это время целый ряд отнюдь не современных религиозных жанров оказался в сфере влияния светской беллетристики, модернизировался и пережил, по сути дела, второе рождение. Некоторые из этих жанров стали настоящими бестселлерами для своего времени, например, «Письма Святогорца к друзьям своим о святой горе Афонской» — замечательный синтез средневекового хождения по святым местам и эпистолярного романа или патерик-эпопея «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» сщмч. Серафима (Чичагова). Однако и на этом фоне нельзя не удивиться тому факту, что на пороге XX века акафист, совершенно архаичный и по стилистике, и по поэтике, и тем более по содержанию жанр, оказался вовлеченным в сферу столь современного явления, как массовая литература.

Можно, наверное, даже посочувствовать цензорам духовного ведомства: на их плечи легла немалая работа. По данным исследователя начала прошлого века А. В. Попова, к 1901 году ими было одобрено к печати 158 акафистов, около 300 было отвергнуто, и количество их возрастало от года к году.¹ Вполне обычной была ситуация, когда одновременно

¹ Попов А. В. Православные русские акафисты, изданные с благословения Святейшего синода: История их происхождения и цензуры, особенности содержания и построения: Церк.-лит. исследование. Казань, 1903.

на утверждение поступало несколько текстов, посвященных одному и тому же святому, мало отличающихся друг от друга по своим литературным качествам. Наконец, количество акафистов, отсеянных еще на епархиальном уровне и оставшихся в рукописи, просто не поддается учету. Авторами их были люди всех сословий, независимо от уровня образования. Особая роль, конечно, принадлежит лицам духовного звания, и в первую очередь — архиепископу Херсонскому Иннокентию (Борисову), с легкой руки которого и началось превращение акафиста в массовый жанр. Акафисты писали монахи, приходские священники и преподаватели духовных школ. Среди мирян увлечение ими захватило все слои общества: от сенатора князя Г. П. Гагарина до не имевшего даже школьного образования мещанина И. В. Долгова и гимназистки Анны Щеколдиной. Сочиняли их и профессиональные писатели второго ряда, например, А. П. Глинка — романистка, поэт, переводчик Шиллера. Кстати, ее же перу принадлежит и один «церковный бестселлер» — «Житие Пресвятой Девы Богородицы», на протяжении XIX века выдержавший более 20 переизданий. Наконец, безусловно, заслуживает упоминания харьковский помещик А. Ф. Ковалевский — автор более 30 акафистов.

Казалось бы, ничего не предвещало этого взрыва. Первый акафист, именуемый обычно по его начальным словам «Взбранной Воеводе», появился еще в Византии; время его написания, по мнению исследователей, колеблется от IV до IX века. Согласно церковному преданию, он был сочинен по случаю спасения Константинополя от нашествия аваров в 626 году. Следующие по времени написания акафисты (Иисусу Сладчайшему, св. Николаю, архистратигу Михаилу) создаются лишь в XIII–XIV веках, а вскоре появляются и их славянские переводы. Не будет особой натяжкой сказать, что к концу XVIII — началу XIX веков количество оригинальных акафистов, написанных в России, едва ли превышало два десятка. Естественно, встают вопросы: как это произошло и в чем причины того, что элитарный гимнографический жанр, в котором за предыдущие полтора тысячелетия существования было создано около 30 произведений, внезапно в середине XIX века приобрел такую популярность — стал явлением, в буквальном смысле этого слова, массовой литературы.

Массовый жанр не возникает из пустоты: у его истоков часто стоит некое эталонное произведение, уже самим своим существованием, особенностями своей поэтики влияющее и на его формирование, и на пути его дальнейшего развития. И, в свою очередь, уже новые поколения авторов, иногда эпитонов, иногда талантливых последователей, как об этом писал В. М. Жирмунский, «превращают индивидуальные признаки великого литературного произведения в признаки жанровые, индивидуальную композицию приемов фиксируют как каноническую».¹ История акафиста дает замечательную иллюстрацию этого процесса. Первый акафист, уже упоминавшийся нами «Взбранной Воеводе», действительно был исключительным по своим художественным особенностям произведением. Уникальность его в истории определяется тем, что именно в нем впервые в византийской литературе произошел переход от гомеотелевтов, концевых созвучий, к регулярной стиховой рифме, что показал в своей «Поэтике ранневизантийской литературы» С. С. Аверинцев.² Но, кроме того, этот акафист занимает особое место благодаря своим художественным особенностям. Композиционно он состоит из 24 (по числу букв греческого алфавита) чередующихся длинных и коротких строф. Структурно каждая из них распадается на две части. В первой «повествовательной» части может пересказываться одно из евангельских событий с участием Божьей Матери или какой либо элемент догматического учения о Боговоплощении, к примеру: «Боготечную звезду узревшее волсви, тоя последоваша зари, и яко светильник держащее ю, тою испытаху крепкого Царя, и достигшее Непостижимого, возрадовашася, Ему вопиюще: Аллилуиа». Во второй «прославительной» части молящимся предлагается воспеть благодарственную песнь. В длинных строфах песнь эта включает в себя набор из 12 попарно рифмованных «хайретизмов» — приветствий, начинающихся со слова «радуйся», например: «Радуйся, во чреве носящая Избавителя плененным; радуйся рождающая наставника заблуждшим. Радуйся, Судии праведного умоление; радуйся многих согрешений прощение». В итоге возникает

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин. Л., 1978. С. 227.

² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 235–236.

удивительно органичное сочетание в едином произведении поэтического, прозаического и риторического элементов. Именно эти, изначально индивидуальные, особенности акафиста и обратились в ходе его развития в жанровые.

Превращение элитарного жанра в массовый неизбежно должно было сказаться на его поэтике. В каком-то смысле можно сказать, что происходило своего рода приспособление к вкусу эпохи, эстетическому запросу массового читателя. Наконец, на примере акафиста замечательно прослеживается еще один тип адаптации — к творческим возможностям массового автора. Следствием этого стало перераспределение внутренних базовых художественных начал жанра: ослабление риторического и усиление беллетристического с поэтическим. В акафисте «Взбранной Воеводе» вся структура и все составные части произведения были подчинены одной основной идее — прославлению Боговоплощения. В акафистах же нового времени прежде подчиненные или второстепенные элементы поэтики начали выходить на передний план, обретать самоценность; чуткие к вопросам стиля современники увидели в этом некий распад внутренней целостности жанра, угрозу преобладания одних отдельных стилистических элементов над другими. Приведем в качестве примера свидетельство замечательного проповедника, святителя Филарета, митрополита Московского: «Всеим новым творцам акафистов надобно пожелать, чтобы их акафисты были произведением духа, а не литературы, чтобы они читающего возводили к созерцанию или погружали в умиление, и питали назидательностью, а не осыпали градом хвалебных слов, с напряженным усилением отовсюду собранных».¹

Заметнее всего ослабление риторического начала сказалось на повествовательной части произведения. Традиционно она формировалась через заимствование отдельных эпизодов из Священного Писания, житий прославляемых святых или сказаний об иконах Божьей Матери. В акафистах, посвященных святым, созданным в новое время, бросается в глаза не только заметное усиление роли повествовательных элементов в тексте, но и, что более важно, некоторый функциональный сдвиг: теперь они используются скорее ради портретизации

¹ Филарет (Дроздов), митр. Московский и Коломенский. Творения / Сост. и вступ. ст. М. Козлова. М., 1994. С. 357.

святых, чем с целью иллюстрации и прославления отвлеченных догматических или нравственных идей. Эти эпизоды становятся более конкретными в описании бытовых подробностей. В некоторых случаях в тексте появляются если не элементы пейзажа, то некоторая топографическая достоверность.

Отчасти это можно объяснить тем, что авторы при создании этих произведений ориентировались не столько на акафист «Взбранной Воеводе», сколько на тоже широко распространенные и относительно древние акафисты св. Николаю и пр. Сергию. Но все же отмеченная «бытовизация» акафиста главным образом является следствием его специфической текстуальной зависимости от жития и напоминает те изменения, которые переживала агиография на исходе Средневековья. Надо сказать, что во второй половине XIX века житийный жанр сам испытывал сильное давление со стороны светской беллетристики и переживал определенную модернизацию, все более сдвигаясь в сторону массовой литературы. В это время широкую популярность в среде верующих получают жития, написанные в форме очерка, рассказа, повести. Из всех жанров духовной литературы житие было единственным, кому удалось распространить свое влияние на светскую беллетристику: достаточно вспомнить такие разные произведения, как повести Лескова, «Братьев Карамазовых», поэму А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин» или даже «Искушение святого Антония» А. Флопера. То влияние, которое испытывал на себе акафист со стороны агиографии, хотя и с некоторым хронологическим запозданием, судя по всему, является составной частью этого, набравшего свою силу, процесса.

Пожелание митрополита Филарета «не осыпать читающего градом хвалебных слов с напряженным усилием отовсюду собранных», конечно, было вполне благим, но, к сожалению, неисполнимым. Тенденция беллетризации акафиста, проистекающая из авторской ориентации преимущественно на житийный текст, угрожала подорвать заложенную еще в Средневековье гимнографическую и риторическую подоснову жанра, и ей необходимо было что-то противопоставить. Реально этого достичь можно было лишь через усиление «прославительной» части. Вот как один из самых известных русских духовных писателей той эпохи, св. Феофан

Затворник, размышляет об этом в одном из писем своей корреспондентке под инициалами М. Д., автору нескольких акафистов: «Вы правду говорите, что в акафисте должна последовательно светиться жизнь славимого святого, ровно, как и в каноне ему. Но мне всегда приходит на ум, что форму или образ акафистов следовало бы разнообразить. Ин-де радуйся, ин-де хвала тебе, ин-де хвалим тя, или молимся, прямо молитву и подобное... И на каждое воззвание или целый икос и кондак отрядить, или в каждом икосе и кондаке повторять их подряд, чтоб весь акафист преобразовать в хвалебную и молебную песнь восхваляемому».¹

Однако стремление разнообразить стилистику акафиста имело свои естественные для церковно-гимнографического жанра границы. Поэтому вполне закономерен появляющийся в дальнейшей переписке совет св. Феофана шире использовать прямые или косвенные заимствования из богослужебной литературы: «Хорошо бы внести краткими, где придется, словами все касающееся сей иконы. Как она обнаружилась... Какие были чудеса и после первого-начального. <...> Еще хорошо бы возвания Божией Матери расположить по духовным нашим потребам: покаянию, борьбе со страстями и чистоте сердечной, в коей все совершенство духовное. Набрать такого рода возвания можете из канонов Божией Матери на повечериях, кои найдете в Осмогласнике — книге покаяний <...> Посидите подольше над этим делом, чтобы вышел акафист полною нравоучительною книжкою, а между тем читался бы легко и плавно».² Здесь обозначены ключевые идейные черты формирующегося жанра: он должен опираться на предшествующую гимнографическую и житийную литературу и сочетать фактографическую достоверность с назидательностью и нравоучительностью. Примечательно, что с позиции св. Феофана, акафист теперь берет на себя еще функции, свойственные проповеднической и нравственно-аскетической литературе. Потенциально эти функции были свойственны, конечно, и древним акафистам, но теперь они явно выходят на передний план как сознательная творческая задача автора. Так в процессе вхождения жанра в сферу

¹ Феофан (Говоров). Творения: Собр. писем: [В 8 вып.]. Печоры, 1994. Вып. 2. С. 149.

² Там же. С. 164–165.

массовой литературы, особенности, ранее факультативные, становятся жанрообразующими.

Хотелось бы обратить внимание еще и на пожелание св. Феофана, чтобы акафист читался легко и плавно; в одном из следующих писем он еще раз высказывает его в развернутом виде: «Акафист почти кончен?! Хорошенько выгладите его, чтоб плавно текла речь без запинок. Но главная забота должна быть конечно о том, чтобы всякое воззвание содержало полную мысль, достойную, кратко, ясно и эффектно выраженную. В наших книгах церковных немало служб Божией Матери. Там можно набрать великолепных фраз: глубоких высоких, объемлющих в малом многое».¹ Приглядимся к этой цитате. Св. Феофан в ней в нескольких предложениях, по сути дела, изложил базовые принципы третьей части классической риторики — «изложения» (*elocutio*). Из четырех главных ее требований — правильности, ясности, уместности и пышности — он опустил лишь первый, преимущественно относящийся к необходимости соблюдать правила грамматики. Он перечислил почти весь базовый минимум того, что предписывает нормативная риторическая стилистика, особо сделав упор на такие ее составляющие, как авторитетность, лаконизм и величавость. Все это дополняет столь же риторические по своей методологии советы ориентироваться на установившиеся в богослужебной литературе образцы и рационально систематизировать отобранный материал. Однако, сколь бы не возрастал по мере популяризации уровень творческой свободы, предоставленной автору, акафист оставался жанром церковно-гимнографическим, а значит, сохранял свою коренную связь с риторической традицией.

Очень интересна модернизация, которой неизбежно должно было подвергнуться такое важнейшее, наряду с краткостью и ясностью, риторическое требование к повествованию, как правдоподобие. В традиционной риторике оно понималось прежде всего как уместность, соответствие реальности и отсутствие внутренних противоречий. Акафист — жанр литературы религиозной — по определению включает в себя эпизоды, насыщенные разнообразной мистикой, содержащие описания чудесных событий. Естественно, в условиях конца XIX века, позитивистской в своих идейных основах эпохи,

¹ Феофан (*Говоров*). Творения: Собр. писем: Вып. 2. С. 168.

требование правдоподобия приобретает дополнительные обертоны. Свидетельством этого являются внутренние инструкции и отзывы цензоров Духовного ведомства, в которых особо оговариваются случаи, когда: «Авторами неопытными или недостаточно подготовленными к церковно-поэтическому творчеству допускаются в содержании акафистов фактические неточности, неправильности, вводятся в содержание события сомнительные, легендарные или исторически необоснованные. <...> Также акафист бывает неприспособлен к фактам жития, содержит предположения произвольные, обнаруживается проявления суеверия и преувеличения». В таких случаях цензура предписывала: «чтобы в акафист вводились только обстоятельства, исторически подтверждаемые и засвидетельствованные лицами, заслуживающими доверия, чтобы акафисты составлялись по источникам, одобренным Св. Синодом».¹

Цензурные ограничения стояли на пути лишь самых грубых нарушений принципа правдоподобия. Параллельно ими отсекалось возможное влияние формально внецерковных жанров, например, фольклорного духовного стиха. Однако реальные проблемы, с которыми сталкивались авторы во время составления акафистов, требовали индивидуального подхода к решению каждого отдельного вопроса. Проиллюстрируем это отрывком из письма св. Феофана, непосредственно касающегося соблюдения риторического требования правдоподобия, на примере, связанном с чудом св. Игнатия Богоносца: «О том, что имя Господа Иисуса оказалось написанным в сердце сего святителя, древнейшие сказания не упоминают. Св. Димитрий Ростовский не вставил сказания о сем в тексте жизнеописания св. Игнатия; но в конце его особым шрифтом присовокупил: неции повествуют... и проч. Так обыкновенно он поступает, когда достоверность каких-либо сказаний сознается им не вполне обоснованною. И в церковной службе св. Игнатия не упоминается о сем. Поэтому, как ни желательно, чтоб было так, упоминание о сем в акафисте не будет грехом. Взамен того умудритесь раза два-три вставить выражение, что у него в сердце обитал Христос, что он ощущал Его сущим в себе и носил

¹ Попов А. В. Православные Русские Акафисты, изданные с благословения Святейшего Синода. С. 572–581, 618–619.

Его в сердце»¹. Вывод напрашивается сам собой: следование укорененным в риторической традиции методам написания и художественной обработки текста даже в новых социально-культурных условиях иногда оказывается вполне эффективным.

Переписка св. Феофана с госпожой М. Д. позволяет нам как бы увидеть изнутри саму технологию составления акафистов в том виде, в котором она сложилась к последнему десятилетию XIX века. При этом необходимо сделать скидку на личности корреспондентов: св. Феофан был одним из образованнейших людей своего времени, сочетавшим укорененность в православной традиции с широкой эрудицией в области современных течений гуманитарной мысли. Корреспондентка его также явно была хорошо образованной и талантливой женщиной. Основную же массу авторов акафистов, как уже отмечалось, составляли люди буквально из всех сословий и не всегда с высоким уровнем образования. Широкая популярность акафистов во многом была обусловлена тем, что в основе творческого метода их составителей лежал демократичный, доступный почти всякому человеку принцип компиляции. По сути дела акафист, как мозаика, собирался из отрывков житийных и богослужебных текстов, посвященных Божьей Матери или прославленному святому; и главной проблемой было сгладить неизбежно возникающие стилистические шероховатости и «швы» внутри текста. Необходимым минимумом требований для составителя были лишь некоторая грамотность, эстетическое чутье и доступность книг православного богослужебного круга: миней, октоиха и триодей. Более того, даже знание грамматики церковнославянского языка, на котором писались акафисты, было излишним.

Письмами св. Феофана мы попытались проиллюстрировать трудности процесса перерождения индивидуальных художественных особенностей средневековых акафистов в жанровые по мере вхождения его в сферу массовой литературы. Но в них все же нет ответа на ключевой вопрос: почему акафист стал массовым лишь во второй половине XIX века? Конечно, сыграли свою роль наметившееся в это время в России общее повышение уровня грамотности, ре-

¹ *Феофан (Говоров)*. Творения: Собр. писем. Вып. 2. С. 157–158.

формы в сфере религиозного образования, появление церковной журналистики и т. д. Но все это внешние причины, влиявшие на литературный процесс в целом, а не на отдельно взятый жанр. Отмеченные выше тенденции бериллизации, усиление и увеличение житийного компонента начались еще на исходе Средневековья и также сказывались на всей гимнографии в целом. Однако в итоге по-настоящему популярным в народе все же стал именно акафист, а не, к примеру, канон или стихира. Скорее всего, можно предположить, что произошедшее стало следствием внутренней, глубинной перестройки всей жанровой системы религиозной литературы вообще и церковно-богослужебной в частности. И ключевым здесь был вопрос о месте в ней поэтического начала.

Для русской традиции было вполне обычно переводить ритмически организованные византийские богослужебные тексты прозой. В этом контексте акафист с парной строфикой хайретизмов, усиленных грамматической рифмой, естественно выглядит довольно необычно. В свое время К. Ф. Тарановский выдвинул положение о существовании в древнерусской литературе особого типа — «молитвословного стиха», ярким примером которого был в том числе и славянский перевод акафиста «Взбранной Воеводе».¹ Одновременно он указал на внутреннюю связь этой поэтической формы, с одной стороны, с русским сказовым стихом, а с другой — с такими риторическими по своей поэтике произведениями, как «Слово о погибели Русской земли» и «Моление Даниила Заточника». Однако трудно сказать, насколько ощущалась эта поэтическая специфика «молитвословного стиха» и в частности акафиста древнерусскими книжниками.

До поры до времени нехватка поэтического начала в литературе компенсировалась за счет параллельного с ней бытования и широкого распространения в среде верующих духовного стиха. Подобное взаимодополнение письменной и устной жанровых систем, как показал Д. С. Лихачев, было вполне обычным для Средневековья.² В XIX веке происходят

¹ Тарановский К. Ф. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 257–274.

² Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб., 1997. С. 338–341.

коренные структурные изменения в системе духовной литературы и фольклора. Многие жанры подпадают под сильнейшее влияние беллетристики, модернизируются, а некоторые, как бы не выдержав конкуренции, теряют свое былое значение. Подобная судьба постигла и такие крупные эпические формы, как былина и тонический духовный стих: они постепенно выходят из сферы широкого употребления и, по сути дела, полностью исчезают. Вот именно это место, высвободившееся в результате ухода тонического сюжетного духовного стиха, как нам кажется, и начинает функционально занимать акафист.

Функциональному замещению сюжетного духовного стиха акафистом способствовало, конечно, не только отмеченное Тарановским родство молитвословной и сказовой строфики, но также наличие в их стилистике целого набора других типологически общих черт. Для обоих жанров характерно присутствие агиографической подосновы: и там и там используются отдельные эпизоды из житий, к тому же часто художественно обработанные в назидательно-покаянном духе. Объединяет эти жанры, кроме того, активное использование семантического и синтаксического параллелизма. На лексическом уровне им свойственно использование библеизмов и общих устойчивых словосочетаний, часто заимствованных из церковно-богослужебной литературы. Есть много общего у этих жанров с точки зрения их бытования: акафисты также обычно поются — если не целиком, то, по крайней мере, их прославительная часть. В свою очередь духовный стих очень быстро перестал быть исключительно устным, поскольку уже с XVII века он стал записываться, приобретая параллельные книжные формы.

Наличие типологически общих особенностей поэтики, конечно, облегчало замещение сюжетного духовного стиха акафистом, но реализоваться это могло лишь в силу наличия более универсального процесса, характерного для этой эпохи. Под сильным влиянием светской литературы в системе духовных жанров нового времени все острее начинает ощущаться недостаток поэтического начала. Некоторое количество стихотворений на религиозную тематику, созданных в это время профессиональными литераторами — И. И. Козловым, Ф. Н. Глинкой, А. С. Хомяковым и др., — не могли утолить этого голода. Возникшая потребность, требуя выхода, про-

явила себя в массовом поэтическом графоманстве. Стихи на духовные темы начали писать монахи, миряне, священники; многие из них ходили в рукописях, некоторые публиковались в современной периодике. Своего рода вершинами этого, действительно всенародного по участию, творчества стали стихи С. С. Бехтеева и венок сонетов «Я сплел тебе венок, Святая Дева» священника Иоанна Слободского, написанный в 1917 году. Примечательно, что перу последнего принадлежит и «Акафист св. Иоасафу Белгородскому».

В XIX веке границы между светской и духовной литературой были еще довольно зыбки. И все же, несмотря на массовый характер отмеченной тенденции, поэзия так и не смогла занять легального места в консервативной по определению системе духовных жанров. Широкое распространение акафиста, как мы видели, сохранявшего тесную связь с риторической церковной традицией, отчасти помогало компенсировать нехватку поэтического начала именно в этой сфере. Однако это дорого обошлось ему самому: несмотря на общенародную любовь, он так и не смог стать полноправным церковно-богослужебным жанром. Даже благожелательный к новым акафистам св. Феофан в одном из писем отмечает, что по сравнению с октоихом это «как бы десерт и конфеты».¹ Упрек в «литературности», высказанный св. Филаретом Московским, не был личным мнением «консервативного иерарха». Акафисту действительно присуща некая внутренняя интенция литературности, специфичная поэтичность. Это неслучайно, что люди, склонные к поэтическому творчеству — такие, как уже упоминавшиеся священник Иоанн Слободской и А. П. Глинка, — свой талант вкладывали в том числе в дело сочинения акафистов. Еще одним своеобразным свидетельством этой «литературной, поэтической интенции» являются попытки написания акафистов с использованием привычных стихотворных размеров, ярким примером чего является знаменитый «Акафист иконе Божьей Матери Умиление» написанный будущим патриархом Сергием (Страгородским), во время его заточения в Бутырской тюрьме в 1927 году. Согласитесь, для современного слуха сочетание дактиля с церковно-славянским языком звучит, мягко говоря, непривычно:

¹ Феофан (*Говоров*). Творения: Собр. писем. Вып. 2. С. 144.

Силою Вышняго дивно храним,
в силу от силы в душе преспеваше
в юности чистей святыи Серафим.
В храм Пресвятыя усердно хождаше.¹

К началу XX века русский акафист стал уже вполне устоявшимся жанром, занимающим свою особую нишу. Можно уже даже говорить о некотором влиянии его на светскую литературу — в форме аллюзий, скрытого цитирования, в частности, в творчестве новокрестьянских поэтов, в первую очередь Н. А. Клюева. В 1906 году появляется и первая пародия «Акафист Сергию Каменноостровскому» А. В. Амфитеатрова — исключительно едкая антиправительственная сатира. Но это уже тема совсем иного исследования.

История превращения такого сугубо риторического, богослужебного произведения, как акафист, в явление массовой литературы свидетельствует об универсальности литературного процесса и об условности границ между светской и духовной литературой. Как-то сложилось, что проблематикой церковно-богослужебных жанров занимаются исключительно богословы-литургисты, но не стоит забывать, что у богословия свой угол зрения в исследовании текстов и свой специфичный методологический аппарат, а у литературоведения — свой. Наступает время, когда филологии пора обратить внимание и на эту незаслуженно забытую часть русской литературы.

¹ *Сергий (Страгородский), патр.* Акафист Пресвятей Богородице в честь иконы Ея, именуемая Умиление, Серафимо-Дивеевския // Град-Китеж. 1991. № 3. С. 9.





СЮЖЕТ И ГЕРОЙ В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ С. Т. АКСАКОВА

Середина XIX века — особый период в истории русской мемуарной литературы. Начиная с 40-х годов наступает новый этап ее развития; можно сказать, что в это время происходит настоящий переворот в жизни этого жанра. Суть его в том, что изначально ориентированные на внутрисемейное употребление воспоминания частного человека о своей личной жизни вначале обретают ценность как исторический документ, а затем становятся важным составным элементом литературной и общественной жизни. Это было время, когда мемуары стали интересны не только профессиональным историкам, но и широким слоям читающей публики. Именно в 40–50-е годы XIX века начинают извлекаться из личных архивов и активно публиковаться мемуары, написанные в XVIII веке. Более того, если ранее мемуары появлялись в печати, как правило, лишь после смерти их авторов, то теперь начинается массовая публикация воспоминаний еще живых лиц, активно участвующих в общественной и культурной жизни.¹

С точки зрения художественных особенностей жанра можно сказать, что условный водораздел между чистой мемуаристикой и беллетристикой до того времени лежал в отношении к стилистике повествования. Для русской мемуарной прозы XVIII — первой половины XIX века характерны были преобладающий интерес к содержательной стороне воспоминаний и своего рода «безразличие» к языку. Появление в мемуарном тексте каких бы то ни было стилистических или иных приемов, которые могли бы вызвать ассоциации с художественной литературой, могло создать

¹ Подробно этот процесс рассмотрен А. Г. Тартаковским. См.: *Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. М., 1991.*

у читателя ощущение искусственности и подорвать в его сознании доверие к рассказу. К примеру, современник С. Т. Аксакова, автор замечательных «Записок современника» С. П. Жихарев, сознательно относившийся к написанию своих мемуаров как к литературной деятельности, вынужден был даже прибегнуть к мистификации. В предисловии он упомянул о якобы предшествовавшей литературной обработке его записей со стороны покойного родственника, что, по мнению Б. М. Эйхенбаума, было, «по-видимому, для того, чтобы оправдать или мотивировать чрезмерную литературность „Записок“». ¹

Начавшийся в середине XIX века процесс сближения мемуаристики и художественной литературы не остался незамеченным современниками. В своем «Обзоре русской литературы за 1847 год» В. Г. Белинский дал ему следующую яркую и очень примечательную в контексте предлагаемой работы характеристику: «Сближение искусства с жизнью, вымысла — с действительностью в наш век особенно выразилось в историческом романе. Отсюда был только шаг до истинного воззрения на мемуары, в которых такую важную роль играют очерки характеров и лиц. Если очерки живы, увлекательны — значит они не копии, не списки, всегда бледные, ничего не выражающие, а художественное воспроизведение лиц и событий». ² Белинский чутко уловил еще только зарождавшуюся тенденцию смены отношения массового читателя и, соответственно, издателей к мемуаристике — того, как в их глазах постепенно начинает терять свое доминирующее значение предмет описания и все более цениться художественные достоинства текста. В итоге положение мемуариста в русском обществе того времени все более и более начинает сближаться с писательским, а написание мемуаров — с художественным творчеством. Книги Аксакова в этом отношении ознаменовали переломный момент в развитии жанра, и если на «Записках» Жихарева лежит, по выражению Эйхенбаума, «печать литературности», ³ то произведения Аксакова, не порывая связи с мемуаристи-

¹ Эйхенбаум Б. М. С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 653–654.

² Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 372.

³ Эйхенбаум Б. М. С. П. Жихарев и его дневники. С. 653.

кой, в то же время являются художественной литературой в полном смысле этого слова.

С тех пор как к середине XIX века постепенно центральное положение в русской литературе занял роман, в сфере если не прямого, то косвенного его влияния оказались все остальные жанры. Известно, что в формировании европейского романа мемуаристика сыграла важную роль: в значительной мере благодаря взаимодействию с ней появились в нем и авторская саморефлексия, и интимность интонации, и интерес к частностям быта, и портретность в описании характеров. И вот к середине XIX века заявил о себе обратный процесс: теперь уже в мемуаристику пришли новые принципы построения образов персонажей, принципы, переработанные и обогащенные опытом, накопленным за время развития жанра романа. Это новое отношение к роли героя в произведении, отношение, выработанное в недрах романного жанра, стало отправным пунктом к преобразению мемуаристики в XIX веке.

* * *

С. Т. Аксаков начинал свою деятельность как театральный и литературный критик. И хотя он не слишком много места уделял рассмотрению теоретических вопросов, в его критическом наследии есть замечательная статья, посвященная именно проблематике романа: «Иван Выжигин». Изложенные в ней идеи во многом предопределили направление развития позднего творчества Аксакова. Главнейшей особенностью романа, отличающей его от эпопеи и драмы, по его мнению, является особое взаимоотношение между изображением реальной жизни и личности главного героя. Сам он формулирует это так: «...в поэтической панораме романа многочисленные и разнообразные явления вещественной человеческой жизни должны сосредотачиваться в единстве жизни героя... <...> Этот герой должен быть душою романа. К нему должны возводиться все частные явления и события, составляющие историческую целостность романа».¹ Герой романа для Аксакова — это не просто главный из персонажей, герой романа несет на себе особую функцию — он обеспечивает внутреннее

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 3. С. 477.

художественное единство произведения. Эта его функция обеспечения целостности пронизывает все уровни текста, поскольку и идейное, и сюжетное единство произведения также находят свое выражение в его образе. Отсюда и художественные качества романа, по мнению Аксакова, напрямую зависят от того, удалось ли автору создать образ главного героя, отвечающий этим требованиям.

Прочитываемая нами статья была написана Аксаковым еще в 1828 году, т. е. более чем за два десятилетия до создания им своих главных книг, но именно сформулированный в ней принцип целостности образа главного героя стал играть ключевую роль в системе поэтики его мемуарной прозы. Появлению в мемуарно-биографической прозе новых способов построения образа главного героя предшествовала долгая эволюция в рамках беллетристики. Поэтому возникновение их в мемуаристике стало, по сути дела, революционным, и суть этой революции можно сформулировать так: мемуаристика стала сюжетным жанром. Разница существенна: если труд мемуаристов предыдущих поколений, за редкими исключениями, сводился к изложению фабулы жизни героя, к описанию событий, свидетелем которых он был, то теперь голая фактография уже не имеет ценности сама по себе — она служит лишь материалом, из которого строится сюжет художественного произведения. Творческий метод Аксакова заключался в том, чтобы увидеть в канве реальной человеческой жизни некую внутреннюю логику, идею или конфликт и положить их в основание сюжета мемуарно-биографической книги. Например, сердцевиной «Истории моего знакомства с Гоголем» стал процесс развития внутреннего мира писателя со всеми его противоречиями и метаниями, в основе «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове» — проблема взаимного непонимания честного, принципиального человека и общества, в «Детских годах Багрова-внука» и «Воспоминаниях» — взросление, формирование человеческой личности.

Есть у романа существенная черта, выделяющая его среди других жанров, — специфический подход к изображению повседневности, в котором обыденная жизнь простых людей передается средствами эпической поэтики. Именно здесь кроется еще одна важная точка соприкосновения романа с мемуарной прозой Аксакова. Известное,

восходящее к Белинскому, определение романа как «эпоса частной жизни» может быть отнесено и к его произведениям. Это особое романное мироощущение было в высшей степени присуще Аксакову как художнику и крайне точно было им сформулировано в последних строках «Семейной хроники»: «Вы не великие герои, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще и давно, очень давно его оставили: но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь так же исполнена поэзии, так же любопытна и поучительна для нас, как мы и наша жизнь в свою очередь будем любопытны и поучительны для потомков».¹

Важно подчеркнуть, что выбор именно «простых людей» героями его воспоминаний был принципиален для Аксакова. Для того времени все еще было характерно мнение, что единственно достойным предметом для мемуариста были воспоминания о значительных исторических событиях и личностях. «Натуральная школа» узаконила присутствие в литературе «маленького человека», проблематику отношений «человека и среды», но мемуаристике еще только предстояло сделать первые шаги в этом направлении. Поэтому публикация «Литературных и театральных воспоминаний» была для Аксакова сознательным движением по пути, проложенном в беллетристике «натуральной школой». Но путь этот был нелегок: появление в 1859 году этого произведения в печати было холодно встречено и читателями, и критикой. Основной упрек сводился к незначительности выведенных в ней в качестве героев лиц, пристрастности в отношении к творчеству его друзей. Подобная оценка сохранилась отчасти до сего дня, и она была бы верна, если не учитывать новый подход к мемуарному творчеству, выработанный к тому времени Аксаковым. Вспомним, Аксаков был профессиональным литературным и театральным критиком и имел достаточно художественного вкуса, чтоб понимать реальный уровень произведений своих друзей. Высокая оценка творчества «второстепенных писателей»: Ф. Ф. Кюкошкина, А. И. Писарева, кн. А. А. Шаховского и др. — была его сознательной авторской позицией, провокационным художественным приемом, обнажающим

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 1. С. 279–280.

«вторые сюжеты»¹ произведения — трагедию «нереализованного таланта» и идею о том, что маленький человек не менее достоин памяти о нем, чем великий. Выбор лиц на роль героев воспоминаний Аксаковым был продиктован не столько формальным фактом знакомства с ними, сколько подчинен внутренней логике сюжета, будущей системы образов и персонажей произведения.

* * *

Приведенная в начале нашей работы цитата из «Обзора русской литературы за 1847 год» примечательна не только тем, что в ней Белинский обращает внимание на ключевую роль персонажа в мемуарном тексте. Не менее важно присутствующее в ней указание на внутреннюю связь мемуаристики с романом. В другом месте этой же статьи Белинский говорит об этом еще более явно: «Наконец самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою».² Действительно, оба эти жанра очень тесно связаны между собой исторически, изначально имеют много общего в поэтике, что и обусловило решающее влияние именно романа на мемуаристику. Тем более, если вспомнить концепцию М. М. Бахтина, роман занимает исключительное положение в системе литературных жанров. Он в силу своего рождения был обречен на экспансию вовне: «родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры

¹ Мы используем здесь термин, введенный Н. Я. Берковским при исследовании просветительского романа XVIII века, в том значении, которое ему придал В. М. Маркович, исследуя «Мертвые души»: «Параллельно сюжету, отражающему логику реальных законов современной общественной жизни, здесь часто развертывался иной сюжетный ряд, воплощавший абсолютную истину „конечных“ сущностей человека, общества, истории. „Второй сюжет“, как правило, до поры присутствовал в романе подспудно, однако в какой-то момент (чаще всего в финале) он так или иначе вторгся в движение эмпирического сюжета, торжествуя над ним в „последних“ смысловых итогах произведения» (Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 33).

² Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. С. 372.

начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью».¹

Если говорить о русской мемуаристике, то именно в лице Аксакова она сделала тот решающий шаг, который привел ее в «зону контакта с незавершенной действительностью». Шаг этот был, конечно, подготовлен всей предыдущей историей развития жанра. Ранее мы отметили особую ситуацию, в которой оказалась русская мемуаристика в середине XIX века: воспоминания начали публиковаться еще при жизни авторов и, более того, очень часто на их страницах действуют или упоминаются еще живые люди. Это был сложный и противоречивый процесс. Аксакову, в частности, пришлось преодолевать сильнейшее сопротивление как родных и друзей, так и вообще современного ему общества, не желающего «говорить откровенно даже о давнопрошедшем».² Именно об этом сопротивлении пишет он во вступлении к «Истории моего знакомства с Гоголем» как о главной причине своего изначального нежелания публиковать ее. Но формальный факт прижизненной публикации был необходимым, но недостаточным для того, чтобы произведение вступило в диалогические отношения с настоящим.

Кроме отмеченной «внешней» по отношению к тексту зоны контакта с незавершенной современностью, мемуарно-автобиографическая литература предполагает еще одну — «внутреннюю», специфичную именно для этого жанра. Она пролегает внутри образа мемуариста, присутствующего в тексте в двух ипостасях: «себя-автора» и «себя-героя». В романе подобное сочетание дает основу для возникновения сложных и плодотворных для произведения диалогических отношений между ними. В мемуарной прозе, напротив, подобная раздвоенность вынужденно преодолевается ради сохранения у читателя ощущения целостности документальной достоверности повествования. Вообще, проблема достоверности является ключевой для мемуаристики как жанра документального. Выше отмечалось, что она была одним из главных препятствий на пути ее сближения с художественной литературой. Аксакову удалось решить эту проблему, избрав

¹ Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 231.

² Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 149.

особую, сознательно ориентированную на «средний стиль», монологичную стилистику повествования, позволявшую снять возможные внутренние противоречия между «самим собой-автором» и «самим собой-героем». Именно благодаря этой монологической стилистике стало возможно столь ощутимое присутствие внутренне целостного личностного начала в его мемуарной прозе.

Язык аксаковской прозы очень характерен. Своей «простотой» и «целостностью» он привлекал и читателей, и критиков вне зависимости от их взглядов: от Добролюбова до Тургенева и Хомякова. Единодушные подобной оценки было неслучайным и проистекало из принципиальных особенностей аксаковской монологической стилистики. В свое время В. В. Виноградов выделил как два особых типа формы литературной речи «рассчитанной на иллюзию произнесения» и абстрагированной от семантики устного говорения.¹ Для первого типа важно, что такие произведения уже изначально создаются с учетом того, что их будут читать вслух, декламировать — именно к нему можно отнести, по сути дела, все зрелое творчество Аксакова. Ориентация на устную речь, на то, что его тексты будут читаться вслух, была осознанной авторской позицией Аксакова. Показательно, что современниками — как его близкими друзьями, так и рядовыми читателями, — его проза воспринималась как отголосок его устной речи. Аксаков был замечательный чтец и рассказчик, и, судя по всему, свойственная ему манера устного чтения, кроме того что была очень характерной, внутренне была тесно связана с его писательским стилем.

Стилистический монологизм мемуарной прозы отнюдь не сковывает возможности автора, наоборот: усиливая у читателя ощущение достоверности повествования, он расширяет границы дозволенной автору субъективной интерпретации событий до такой степени, что в мемуаристике оказывается допустим даже элемент авторской фантазии. Аксаков был первый в нашей литературе, кому удалось органично сочетать эти два начала: вымысел с достоверностью. Чтобы осознать насколько это было поразительно для современников, сошлюсь на свидетельство А. С. Хомякова, который в своей

¹ Виноградов В. В. О художественной прозе // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 72.

статье особо выделил этот аспект: «...художественная стихия заключается в его [Аксакова] вымысле. Кажется, странно говорить о вымысле там, где пересказывалось все действительно бывшее; но это только кажется. Происшествия, чувства, речи остаются в памяти только отрывками. Воспоминание воссоздает целое из этих отрывков и восполняет все недостающее, все оставшееся в пробелах. <...> Только глубоко художественное чувство может всегда придавать этой смеси совершенную гармонию и вносить в создание воображения, пополняющего отрывочные данные памяти, тот характер внутренней правды, который не допускает ни малейшую тень сомнения в читателе».¹

Но не только легализация вымысла в документальном жанре является важной особенностью поэтики и стилистики аксаковского мемуаротворчества. Размышляя об общих принципах этой проблемы, Л. Я. Гинзбург писала: «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом».² Отсюда — главное, чего добился Аксаков: мемуарист стал свободен в выборе художественных средств. Так, теперь было не обязательно следовать хронологической последовательности в повествовании, что Аксаков использовал в композиции «Семейной хроники». Кроме того, в своих произведениях он теперь мог органично сочетать отрывки, жанрово близкие очерку и новелле, эпизоды, написанные по личным воспоминаниям от первого лица, и развернутые монологи своих персонажей: Шишкова, Шушерина и др. Все это не просто расширило внешний арсенал возможностей автора — изменения проникли в самую глубину мемуарной поэтики.

Как уже отмечалось, в середине XIX века роман занял ключевое место в литературном процессе. К этому времени за несколько веков развития в рамках этого жанра сформировалось множество разновидностей, каждая из которых имела свою тематику, стилистику, топику. Романы бытовой, авантурный, эпистолярный, воспитания и многие другие имели

¹ Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков // Хомяков А. С. О старом и новом: Статьи и очерки / Сост., вступ. ст. и комм. Б. Ф. Егорова. М., 1988. С. 412.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 10.

сложившиеся наборы сюжетов, архетипов и мотивов. Все это создавало огромное контекстуальное поле романной традиции. Естественно, оно не было замкнуто в себе, и любой автор-беллетрист мог свободно черпать из него все необходимое для себя. Мемуаристы также, по мере вхождения их жанра в сферу большой литературы и приобретая свободу в выборе художественных средств, получили эту возможность.

Следы романной традиции во всем ее разнообразии можно обнаружить во многих произведениях Аксакова. Есть, конечно, прямые упоминания отдельных произведений этого жанра как в его ранней театральной критике, так и в мемуарах. Гораздо шире в них косвенное присутствие романа, через использование отдельных мотивов. В. Э. Вацуро отмечал присутствие в «Воспоминаниях» мотивов, восходящих к готическому роману.¹ Типичным злодеем готического романа является Куролесов из второго отрывка «Семейной хроники». Сюжет и стиль неоконченной повести «Наташа», судя по всему, также должны были быть связаны с этим жанром. Не менее значимы связи аксаковской мемуаристики с романом бытовым и воспитания. И в принципе, использование мотивов, заимствованных из смежного жанра, вполне естественно для литературы; особенностью же аксаковского творчества является то, что они впервые присутствуют в мемуарном произведении. По сути дела, мы сталкиваемся с ситуацией, когда контекст романной традиции «диктует» отбор событий из реальной жизни. Автором-мемуаристом отбираются для своего произведения именно те сюжетные линии и такие герои, которые должны были бы быть интересны человеку, на этой традиции воспитанному. Аксаков как бы играет с читательскими ожиданиями, в которых узнаваемая «романность» персонажей и рассказываемой истории, с одной стороны, и ее реальность — с другой, взаимодействуя между собой, создают специфическое внутреннее сюжетное напряжение.

В середине XIX века русская мемуаристика переживала период своего становления. Это был сложный процесс, когда она как бы нащупывала свое место в большой литературе среди других литературных жанров, имеющих к тому времени за своими плечами длительную историю развития. Рассвет

¹ Вацуро В. Э. Готический роман в России / Сост. и подгот. текста Т. Ф. Селезневой. М., 2002. С. 455.

мемуарного творчества С. Т. Аксакова пришелся именно на это сложное время, и потому оно занимает в русской литературе особое место. Не будет натяжкой сказать, что оно во многом носило экспериментальный характер. Выработанный им стиль повествования оказался исключительно восприимчив к влиянию со стороны более развитых жанров, в первую очередь романа. Благодаря этому аксаковская, а позже и вся русская мемуарная проза стала «сюжетной», обогатилась новыми способами построения образа автора и героев. Так начинался новый этап развития русской мемуаристики.

ТЕМА И МОТИВЫ СЕМЬИ В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ» С. Т. АКСАКОВА

Любое исследование мотивной системы литературного произведения почти неминуемо будет отталкиваться от классического определения, данного А. Н. Веселовским в «Поэтике сюжета»: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы».¹ Это естественно, ведь выражение Веселовского не только дает емкую формулировку понятию «сюжет», но еще и фиксирует внутренние взаимосвязи каждого из его составных элементов: сюжета, темы и мотива. В каком бы направлении в дальнейшем ни интерпретировалось и уточнялось, к примеру, понятие «сюжет», концептуальная его основа, вытекающая из данного определения, сохраняется нетронутой. Сюжет — это нечто, неразрывным образом связанное с содержанием произведения, его идеальная схема, некая абстрактная сумма смыслов, вложенная в него автором или воспринятая читателем. Причем здесь особо значимо слово «сумма»; недаром, желая подчеркнуть присущее мотиву и особенно сюжету качество суммарности элементов содержания, Веселовский для наглядности использовал алгебраическое выражение « $a+b$ ».²

То, что сюжет является результатом суммирования, схематизированного упорядочения присущих произведению смыслов, радикально отличает его от другого составного элемента формулы Веселовского — темы. Тема, как, впрочем, и сюжет, есть результат абстрагирования от содержания, но абстрагирования в максимальной степени, с вынесением, по возможности, за скобки всех частных. В своем предельном выражении тема — это содержание произведения, выраженное всего одним словом. Тема ассоциируется с представлением о внутренней целостности произведения. И тема,

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 500.

² Там же. С. 495.

и сюжет заключают в себе идею произведения как некоего единого целого, но если в теме на первый план выходит его единичность, исключительность, то в сюжете — внутренняя сложность этого целого, его многосоставность. В теме единство произведения заявляется, а через сюжет оно осуществляется, поскольку сюжету присуща особая синтезирующая функция, благодаря которой любой семантически значимый элемент оказывается связан с целым — темой произведения.

Если тема и сюжет соотносятся между собой как две формы реализации категории «целого», то категория «частного» проявляет себя в тексте через мотив. Именно через соединение мотивов реализуется отмеченная синтезирующая отдельные частности функция сюжета. Причем в данном случае можно отвлечься от проблемы «разложимости» мотива, которая неизбежно встает при рассмотрении этого понятия. Тем более если опереться на понимание этого термина, предложенное Б. В. Томашевским, то «каждое предложение обладает своим мотивом».¹ Вообще, какое бы из многочисленных определений мы ни использовали, везде за понятием «мотив» будет стоять идея частного, некоей единицы, лишенной самостоятельного существования и обретающей его лишь внутри целого — сюжета произведения и его темы.

Сюжет, тема, мотив — вполне устоявшиеся термины, уяснению и интерпретации смысла которых посвящена обширная литература.² Рядом с ними в формулировке Веселовского присутствует еще и довольно странное для современного уха слово — «снуются». В современном языке мы, как правило, используем его для описания беспорядочного движения взад и вперед, в XIX же веке оно имело смысл почти противоположный. По Далю, первое его значение: «Сновать пряжу, сновать основу, сновать кросна, прокладывать основу, продольные нити ткани, по которым ходит уток. Сновать решетку, в вышивке, плести

¹ «Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2003. С. 176).

² Мы не будем приводить всю посвященную этим терминам библиографию. Однако хотелось бы упомянуть, как заслуживающую особого внимания, недавно опубликованную монографию И. В. Силантьева: Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.

иглой».¹ И так, когда мотивы снуются, они прокладывают основу, на которую в дальнейшем лягут и с которой тесно переплетутся другие сюжеты, мотивы и все остальные элементы повествования. Причем выстраивание этой основы происходит не бессистемно, а с соблюдением ключевого правила, которое вытекает из формулы Веселовского: мотивы снуются в теме произведения, т. е. отбор мотивов и их связь определяются тематикой. То, как происходит этот процесс «снования», как закладывается мотивная основа текста, мы и рассмотрим далее на примере «Семейной хроники» С. Т. Аксакова.

В связи с тем что мотивы неразрывно связаны с темой всего произведения, любой анализ мотивной структуры текста по необходимости должен начинаться с уяснения его тематики. Если в «Семейной хронике» выделить как центральную, например, «тему семьи», то это во многом предопределяет и направление всего исследования. Конечно, обозначая тему любого произведения, мы вынуждены основываться на своем собственном субъективном восприятии содержания произведения, и даже внутри этого субъективного восприятия в процессе абстрагирования многое редуцировать и еще большее выносить за скобки. Однако не стоит из этого делать вывод о ложности любого предварительного суждения о теме произведения и принципиальной невозможности ее вывести. В конце концов определение темы — это лишь начальный этап работы, и только дальнейшее исследование мотивной системы покажет, насколько верным и продуктивным оно было. Положительным результатом стало бы выявление в произведении некоего слоя, или, если продолжить «ткацкую» метафору Веселовского, сетки, канвы взаимно перемежающихся нитей-мотивов, своим переплетением скрепляющих в единое целое ткань повествования.

Тема семьи — одна из самых распространенных в литературе. Трудно найти произведение, в котором она не присутствовала бы то в форме авторских размышлений о тех или иных проблемах семейной жизни, то через использование специфических мотивов. Эти мотивы связаны с понятиями

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 4. С. 323 (репринтное воспроизведение изд. 1903—1909 годов под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ).

любви, брака, детства, воспитания и т. д.; подробно перечислять их не нужно, поскольку они общеизвестны, да и число их чрезвычайно велико — все они широко распространены в искусстве вообще и в литературе в частности. Значение этих мотивов естественно определяется ролью, которую играет семья в жизни как отдельного человека, так и общества в целом.

Однако несмотря на ее универсальность, не так много существует произведений, где тема семьи становится центральной. Традиционно тематическое ядро повествовательного литературного произведения героцентрично, поскольку строится на образе героя — иногда отдельного человека, иногда нескольких людей, судьбы, характеры и эмоциональные переживания которых лежат в основе канвы сюжета. То, что эти люди могут быть связаны между собой родственными узами, является хотя и важным, но лишь одним из составных элементов характеристики героев. Герой может создавать свою семью, поддерживать ее существование, защищать ее от вторжения враждебных сил или лиц, но при этом все равно в центре повествования, как правило, остается сам герой, а не его семья. Даже в таком жанре, как семейный роман, семья служит скорее фоном, на котором ведется повествование о жизни и судьбе отдельных персонажей. Нет правил без исключений, и тем более интересны произведения, в которых сама семья как единое, целостное явление становится темой художественного осмысления. Происходит это тогда, когда семья как бы берет на себя сюжетообразующие функции героя, семейные отношения перестают играть второстепенную роль мотивировки поступков персонажей, а начинают занимать едва ли не центральное место. В итоге семья начинает восприниматься не просто как группа лиц, а как некое замкнутое на себя единое целое.

Литература вообще, а мемуарная и биографическая, в силу своей документальности, в особенности, стремится к прямому отражению повседневной реальности; но, с другой стороны, оставаясь литературой, она неминуемо вынуждена прибегать к выработанному предшествующей традицией художественному языку и как бы адаптировать изображаемую реальность к возможностям этого языка. В результате в описаниях конкретных, реально существовавших лиц проступают черты персонажей фольклорных, мифологических,

возобновляются древние архетипы и мотивы. Определенная трансформация происходит и с принципами изображения семьи, когда она выходит на передний план повествования. В этом случае идея семьи как некоего единого целого, как самодостаточного организма начинает воплощаться через архаичные родовые мотивы, и в первую очередь через те из них, которые напрямую связаны с идеей единства рода, его внутренней целостностью, — например, через архетипы общего предка и героя-наследника, мотивы сватовства и свадьбы. Существовая в комплексе, именно эти мотивы «снуются», составляют своего рода основу, на которой и будет строиться повествование в той его части, которая касается жизни семьи.

Понятия, связанные с идеями рода и наследования, имеют глубочайшие, уходящие в первобытное сознание человечества корни, но архаичность этих понятий не препятствует их включению в категориальный аппарат философской и научной мысли. В свое время в гигантском по охвату тем и, к сожалению, неоконченном труде «У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики)» о. П. А. Флоренский определил идею родства как ключевую для культурологии и выполняющую в науках исторического цикла ту же функцию, что и категория причинности в науках естественных.¹ Развивая это положение, он выделил генеалогию в качестве первичной формы фиксации исторического знания. Основные категории, формирующие систему генеалогической связи, он описал следующим образом: «Родство и свойство — вот наименование основных типов генеалогической связи. <...> корень родства — сыновство, корень свойства — женитьба. Отче-сыновние отношения и отношения брачные не сводимы друг на друга. И если первые, как мы видели, образуют связь поколений во времени, то вторые — условие единства в пространстве. Сеть свойства и родства образует ту основу, на которой располагаются прочие временно-пространственные отношения явлений. Координатными же осями служат отчество и брак. Повторяю, они не сводимы друг на друга. Отчество и брак наиболее глубокие *основы для идеи* времени и пространства, т. е. для всего познания. Все виды отноше-

¹ Флоренский П. А., прот. У водоразделов мысли // Флоренский П. А., прот. Соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 3. Кн. 2. С. 28.

ний произведены около этих и мыслятся по подобию этим. Всякое отношение мыслится либо как род родительства-сыновства, либо как род брака». ¹

Таким образом, понятия родства и свойства, по мнению Флоренского, соотносятся с философскими понятиями времени и пространства, причинности и взаимодействия; для нашей же темы они важны прежде всего тем, что могут рассматриваться не только как принципы генеалогических отношений, но и как структурообразующие категории семьи. Эти категории выступают в качестве системной основы большинства мотивных комплексов, объединенных понятием семьи. Так, категория «родства» оказывается внутренне сопряжена с архетипами предка, потомка и мотивами наследования, а категория «свойства» — с архетипами жениха (мужа), невесты (жены) и многочисленными мотивами, группирующимися вокруг обряда свадьбы. Началом, позволяющим каждому из этих архетипов и мотивов взаимодействовать друг с другом, оказывается характерная для каждого из них пространственно-временная определенность. Другим важным следствием, вытекающим из концепции генеалогии, выработанной о. П. А. Флоренским, является указание на существование особого хронотопа, присущего понятию «семья» и мотивам, связанным с ним.

* * *

В повествованиях о происхождении и истории рода присутствует внутренняя логика в отборе событий и последовательности изложения. Эта логика имеет явно архетипичный характер, поскольку устойчиво воспроизводится в фольклорных записях внутрисемейных преданий. Порядок изложения деталей в них может меняться, но, как правило, эти предания включают в себя этикетное рассуждение об ограниченных возможностях человеческой памяти, столь же этикетное сожаление о смерти представителей старших поколений, из-за которой нельзя восстановить многие факты. Затем следует рассказ о предках, их родственных связях, браке, рождении детей и иногда о каких-либо особых событиях их жизни. По ходу изложения через хронологические соотнесения делаются попытки увязать историю семейную

¹ Там же. С. 54.

с историей страны (войны, смена правителей в государстве и т. д.). Наконец, еще одна немаловажная деталь: рассказ обычно начинается с описания местности, откуда происходит род, и, по возможности, времени, с которого он там обосновался.

Структура повествования о происхождении рода воспроизводится не только в фольклорных жанрах, но и в беллетристике. Поэтому, наверное, неслучайно, что в «Семейной хронике» важное место занимает рассказ о переезде предка (деда или прадеда) в новое поместье, а также описание местности, куда он переселился. Аксаков подробно изображает организацию, последовательность и сопутствующие обстоятельства переселения. Рассказ этот приобретает, по сути дела, эпические формы благодаря наличию в нем как бытовых подробностей переезда, так и аксаковских пейзажных зарисовок. Стилистику их отличает, с одной стороны, исключительная точность, столь свойственная Аксакову-натуралисту, а с другой — слегка приподнятая за счет риторической образности тональность. Это сочетание ярче всего представлено в главке «Оренбургская губерния», где сквозь образ оренбургского края, созданный Аксаковым, проступают черты идиллического пейзажа, «земли обетованной» в ее романтической модификации как чудесной земли с благоприятным климатом, наполненной всевозможными богатствами, лесами, полными дичи, реками, изобилующими рыбой, почвой непаханой и плодородной.

Помимо вышесказанного, рассказ о переезде несет еще одну специфическую функцию, значимую как для сюжета, так и для стилистики повествования. Сам факт этого переезда как бы разламывает единый хронотоп существования рода на две части, оказывается своего рода рубежом, с которого начинается новая «историческая» жизнь семьи. Все, что было до переезда, становится или предметом генеалогических разысканий, или — что особенно важно — оказывается сдвинутым в область преданий, в эпическое прошлое. Все, что происходит после него, существует не как предание, а как живая, относительно недавняя реальность, предмет личных воспоминаний повествователя. При этом описанный разрыв не носит фатального характера: эпическое прошлое и историческое настоящее, личная память и родовое предание диалектически связаны друг с другом.

Диалектика личной памяти и родового предания обусловлена архаическим мировоззрением, которому свойственно восприятие отдельной личности прежде всего как части рода. Судьба и характер человека — отражение некой «судьбы рода», детерминирующей поступки каждого из его представителей. Эта, казалось бы, вполне абстрактная на первый взгляд идея понималась людьми той эпохи вполне конкретно, как реальное воплощение в потомках личностных качеств, свойственных их предкам. В итоге вся «судьба рода» оказывалась в значительной мере заложенной в личности одного человека — первопредка, деятельность и даже особенности характера которого влияли на его потомков.

Среди форм, которые приобретает архетип первопредка, одной из важнейших является «культурный герой». Традиционно это мифологический персонаж, сочетающий в себе черты цивилизатора и благодетеля: он добывает или изобретает для людей различные предметы культуры (важнейшие орудия труда, огонь), учит охотничьим приемам, ремеслам, устанавливает справедливые законы и социальную организацию для своих потомков. Деятельность Степана Михайловича Багрова во время переселения и обустройства на новом месте жительства, описываемая С. Т. Аксаковым, во многом соответствует этим функциям: на нем лежала ответственность за поиск подходящих земель, за организацию переезда, руководство при строительстве мельницы и т. д. В дальнейшем, уже освоившись на новых землях, Степан Михайлович выступает в роли рачительного хозяина, справедливого судьи: «Он был истинным благодетелем дальних и близких, старых и новых своих соседей <...> Полные амбары дедушки были открыты всем — бери, что угодно. <...> К этому надо прибавить, что он был так разумен, так снисходителен к просьбам и нуждам, так неизменно верен каждому своему слову, что скоро сделался истинным оракулом вновь заселяющегося уголка обширного Оренбургского края. Мало того, что он помогал, он воспитывал нравственно своих соседей! <...> Много семейных ссор примирил он, много тяжёбных дел потушил в самом начале. Со всех сторон ехали и шли к нему за советом, судом и приговором — и свято исполнялись они!»¹

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 89. Далее ссылки на этот том даются в круглых скобках в тексте.

В созданном Аксаковым образе Багрова-деда можно выделить и иные важные черты, или, используя термин В. Я. Проппа, атрибуты,¹ которые традиционно связываются с архетипом героя-первопредка. Так, как ни странно, одной из важнейших особенностей характера Степана Михайловича, восходящей к этому архетипу, является его гневливость, описанию проявлений которой посвящены многие страницы книги. То место, которое занимает эта черта характера в художественном образе Багрова-деда, конечно, обусловлено яркостью впечатления, оставшегося в памяти Аксакова, бывшего в детстве свидетелем реальной вспышки гнева своего деда. Недаром воспоминание об этом, нарушая хронологическую последовательность событий, он поместил почти в самом начале своей хроники: «Как теперь гляжу на него: он прогневался на одну из дочерей своих, кажется, за то, что она солгала и заперлась в обмане; двое людей водили его под руки; узнать было нельзя моего прежнего дедушку; он весь дрожал, лицо дергали судороги, свирепый огонь лился из его глаз, помутившихся, потемневших от ярости! „Подайте мне ее сюда!“ — вопил он задышающим голосом» (с. 90).

Вспыльчивость Степана Михайловича, как было сказано выше, связана с архетипом «культурного героя». Более того, по мнению Е. М. Мелетинского, для него типично внешне парадоксальное сочетание свойств характера: «Это единство противоположностей в образе героя — его строптивость на фоне эпической гармоничности — важная специфика изучаемого архетипа».² В истории литературы подобное сочетание распространено исключительно широко, особенно в архаичных формах героического, богатырского эпоса. Позднее, переключившись в литературу, архетип «культурного героя» постепенно утрачивает фольклорный элемент богатырства, и на передний план выходит вспыльчивость как особенность психологического склада героя. Именно с та-

¹ «Под атрибутом мы понимаем совокупность всех внешних качеств персонажей: их возраст, пол, положение, общий облик, особенности этого облика и т. д.» (*Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки // Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Комм. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; Сост., науч. ред., текстол. комм. И. В. Пешкова. М., 1998. С. 66*).

² *Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 26.*

кой трансформацией мы имеем дело в «Семейной хронике». И сам С. Т. Аксаков постоянно и настойчиво подчеркивает, что гневливость Степана Михайловича является хотя и важной, но отнюдь не главной чертой его характера, проявляющейся лишь в исключительных ситуациях.

По мере того как рассматриваемый нами архетип развивался и модифицировался в рамках эпической традиции, изначально свойственные герою магические способности начинали играть все меньшую роль — в итоге сложился новый образ богатыря, который способен противостоять волшебным силам сам.¹ В связи с этим стоит обратить внимание на отрицательное отношение Степана Михайловича к различным суевериям и колдовству. В хронике есть довольно примечательный в этом контексте эпизод: «Дедушка вообще колдовству мало верил. Даже стрелял один раз (вынув тихонько дробь) в колдуна, который уверял, что ружье заговорено и не выстрелит; разумеется, ружье выстрелило и крепко напугало колдуна, который, однако, нашелся и торжественно объявил, что дедушка мой „сам знает“, чему и поверили все, разумеется, кроме Степана Михайловича» (с. 151). Интересно, что этот эпизод помещен Аксаковым не в основном тексте, а вынесен в виде сноски, что, казалось бы, служит своего рода переводению этого эпизода в разряд второстепенных, но на самом деле выделяет его на фоне остальных как заслуживающий особого упоминания.

В мифах «культурному герою» часто сопутствует его комический дублер — трикстер. В архаичных мифах он функционировал как одна из разновидностей «культурного героя» или его брат-близнец, но со временем этот персонаж эволюционировал и в литературе чаще всего предстает в образе ловкого плута, иногда исполняющего обязанности слуги. Существенной чертой характера трикстера является его прозорливость, ради удовлетворения которой он готов на всякие проделки; к тому же он не прочь посмеяться над своим хозяином, например, пародируя его.² В «Семейной

¹ «Истинный богатырь — это смелый и даже дерзкий воин, не применяющий никакого колдовства, готовый встретить любую опасность и склонный к переоценке своих сил» (Там же. С. 25).

² Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 26–27.

хронике» всеми этими признаками наделены двое слуг: Ванька Мазан и Танайченко. Своими характерами они дополняют друг друга и в своих проделках выступают как единое целое: «От сна и от жара пересохло у них в горле, захотелось им прохладить горячие гортани господской бражкой с ледком, и вот на какую штуку пустились дерзкие лежебоки: в непритворенную дверь достали они дедушкин халат и колпак, лежавшие на стуле у самой двери. Танайченко надел на себя барское платье и сел на крыльцо, а Мазан побежал со жбаном на погреб, разбудил ключницу, которая, как и все в доме, спала мертвым сном, требовал поскорее проснувшегося барину студеной браги, и, когда ключница изъявила сомнение, проснулся ли барин, — Мазан указал ей на фигуру Танайченка, сидящего на крыльце в халате и колпаке; нацедили браги, положили льду, проворно побежал Мазан с добычей. Жбан выпили по-братски, положили халат и колпак на старое место и целый час еще дожидались, пока проснется дедушка» (с. 97–98). Поведение Мазана и Танайченка полностью соответствует тому, как должен поступать типичный слуга-трикстер. Налицо все основные атрибуты архетипа: и пародирование хозяина, и обжорство, и вороватость, и выдумка, и находчивость при совершении обмана. Поведение Степана Михайловича также полностью следует традиции этого «бродячего сюжета»: «Еще веселее утрешнего проснулся барин, и первое его слово было: „Студеной бражки“. <...> С первых слов обман открылся, и дрожащие от страха Мазан и Танайченко повалились барину в ноги, и что ж, вы думаете, сделал дедушка?.. Расхохотался, послал за Аришей и за дочерьми и, громко смеясь, рассказал им всю проделку своих слуг» (Там же).

Итак, образ Степана Михайловича в «Семейной хронике» содержит целый ряд атрибутов и функций, присущих «культурному герою»: его роль организатора и устроителя жизни на новых местах, носителя власти и нравственного авторитета; такие типологически важные особенности его характера, как гневливость и стойкость по отношению к колдовскому воздействию; присутствие рядом слуги-трикстера и др. При этом важно отметить, что архетип «культурного героя», являясь одним из древнейших, имел разные пути развития в разных жанрах фольклора. Те со-

ставные элементы, которые присутствуют в образе Степана Михайловича, несут на себе отчетливые следы эволюции в рамках именно эпической традиции, а не, например, сказки.

Начало и конец текста по определению занимают ключевое место, и семантика их во многом определяет восприятие смысла произведения в целом. Выше мы обратили внимание на то, что уже в первых строках «Семейной хроники» появляются мотивы, связанные с категориями родства. Развивая заложенную в идее генеалогической категории родства «вертикальную» временную координату «семейного хронотопа», они направляли внимание читателя в прошлое, к истокам рода, его происхождению и древности. Однако постепенно по ходу развития сюжета «Семейной хроники» вектор читательского восприятия меняет свое направление, к концу произведения оказываясь развернутым на 180° — в будущее семьи. Происходит это по мере введения в ткань повествования особого мотива — «мотива ожидания наследника» — и достигает своей кульминации в логическом его завершении: получении Степаном Михайловичем известия о рождении внука. Итак, круг замыкается, Аксаков расставляет все точки над «и»: мотивы, связанные с идеями рода и наследования, как бы охватывают произведение, создавая композиционную рамку и семантически маркируя важнейшие, ключевые части текста — его начало и конец.

Идея генеалогической категории родства задается преимущественно временной координатой, через наследование от деда через сына к внуку, поэтому уже в силу самой внутренней логики этого процесса особую роль играет мотив, напрямую связанный с идеей продолжения рода, упомянутый уже нами «мотив ожидания наследника». Хронотоп этого мотива имеет свою особую специфику, проявляющуюся в том, что по мере включения его в ткань повествования время фабулы и время сюжета начинают все более совпадать друг с другом. Как следствие этого, события разворачиваются в строгой хронологической последовательности, направленной к определенной точке — моменту рождения будущего героя. Эта закономерность проявляет себя в «Семейной хронике», когда после знакомства Алексея Багрова со своей будущей женой события описываются с соблюдением их реальной хронологии. Время в них течет довольно плавно,

почти без скачков до самого рождения Багрова-внука, и финал книги оказывается одновременно и кульминацией повествования. Эта кульминация, сфокусированная на факте рождения наследника и нового героя, естественным образом «открывает» конец произведения, закладывает потенциальную возможность его продолжения.¹

В фольклорной эпической традиции рассказ о рождении нового героя обычно служит своего рода введением целой серии повествований о его жизни. Сходным образом «Семейная хроника» своим окончанием открывает целый цикл мемуарно-биографических произведений С. Т. Аксакова. Именно благодаря наличию этой, казалось бы, второстепенной композиционной особенности, «Семейная хроника» оправдывает свое название, становится действительно «хроникой», воспроизводя в своей структуре специфичное для этого жанра сочетание: линейную хронологию событийного ряда и «открытость конца».

Архетипы предка и потомка тесно связаны между собой; по сути, каждый из них не может мыслиться без другого. Именно в диалектическом единстве архетипов первопредка и наследника реализуется сама идея единства рода, реализуется через акт наследования, которое воспринимается как воплощение в потомках своих предков. Поэтому вполне закономерно, что среди всех героев «Семейной хроники» именно Степан Михайлович больше всех озабочен «судьбой рода». Эта озабоченность, внешне реализованная в повествовании через описание естественных чувств, сопутствующих ожиданию рождения внука, находит еще одно свое выражение в присутствии особого мотива генеалогической записи о нем в родословной. Недаром финал книги отмечен не просто получением сообщения о рождении Багрова-внука, но глубоко символическим формальным актом вписывания его имени: «Первым движением Степана Михайлыча было перекреститься. Потом он проворно вскочил с постели, босиком подошел к шкафу, торопливо вытащил известную нам родословную, взял из чернилицы перо, провел черту от кружка с именем „Алексей“, сделал кружок на конце своей черты и в середине его написал: „Сергей“» (с. 279).

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 208–211.

То, что повествование заканчивается не рассказом об обстоятельствах рождения и не описанием младенца, а эпизодом, когда Степан Михайлович пишет его имя на родословном древе семьи, — не случайность. Судя по всему, лично для С. Т. Аксакова и идея наследования, и формальное ее закрепление в виде генеалогической записи имели особое значение. Об этом говорят не только регулярное воспроизведение этого мотива в «Семейной хронике», но и факты его личной биографии. Так, в 1832 году он подавал официальный запрос о подтверждении генеалогических данных в Палату родословных дел,¹ а в архивных материалах сохранилась собственноручная родословная запись Сергея Тимофеевича о рождении первого сына. Не будет особой натяжкой считать, что здесь мы являемся свидетелями процесса формирования литературного мотива. Вспомним еще одно определение Веселовского, согласно которому «сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».²

Мотив генеалогической записи, конечно, имеет непосредственное отношение к бытовой действительности русской помещичьей среды. Он отражает важнейший акт психики, поскольку связан с таким значимым для любого человека событием, как рождение ребенка. К тому же само по себе действие — внесение записи в родословную — имеет символическое значение: социализация этого нового человека, включение его как равноправного члена в систему семейных и — шире — общественных связей. Наконец, время появления этого мотива в литературе — событие совсем недавнего прошлого, поскольку переход от устной формы бытования родословных к письменной — явление сравнительно позднее. В России широкое распространение такие записи получили лишь на рубеже XVII–XVIII веков после создания в 1682 году Палаты родословных дел.

* * *

Через архетипы предка и наследника реализуется вертикальная, временная координата генеалогической связи, но здесь важно сделать существенное дополнение: это

¹ Кошелев В. А. Век семьи Аксаковых // Север. 1996. № 1. С. 69.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 495.

происходит, когда оба они — мужчины. Исторически сложилось, что изначально женщины в генеалогических записях вообще не учитывались; к примеру, древнейшие русские родословные назывались «Росписи мужских потомков». В рамках патриархальной культуры женщина не является продолжателем рода, и выражение «Авраам родил Исаака» с точки зрения той логики не просто не входит в конфликт со здравым смыслом, но даже и легкого оттенка парадоксальности на себе не несет. Ролью женщины было не продолжать род, а служить связующим звеном между разными родами, судьба ее — уйти из дома отца в дом мужа. Так через ее замужество реализуется пространственная координата родословия. В своей работе, посвященной генеалогии, Флоренский пишет об этом: «Род (отец, сын) есть время, осуществленное через последовательность трех поколений. Жена есть пространство».¹

Сватовство и брак в литературе — практически всегда перемещения в пространстве. Ярче всего это обнаруживается в фольклоре. В сказках свадьбе обычно предшествуют длительные путешествия героя в поисках невесты. Эти поиски сопровождаются различными приключениями, опасностями и испытаниями, в которых выявляется истинный характер героя. По сути дела, эти путешествия играют в сказке главную роль, поскольку, по лаконичному определению Проппа, «композиция сказки строится на пространственном перемещении героя».² Да и сама традиционная обрядовая форма свадьбы также в значительной мере связана с идеей перемещения, что проявляется в плане символическом через мотивы перехода из одного мира в другой, а в реальной жизни — через уход невесты из семьи родителей в семью мужа.³ Наконец, те или иные предшествующие свадьбе пе-

¹ Флоренский П. А., *прот.* У водоразделов мысли. С. 55.

² Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. С. 143.

³ Подобная ситуация свойственна, конечно, патриархальному типу организации семейных отношений. Сказка сохраняет в этом смысле специфичные реликты матриархата, которые, впрочем, оставляют в силе саму связь идеи брака с пространственной координатой: «При браке жена вступает в род своего мужа или, наоборот, муж вступает в род своей жены. Последний случай мы всегда имеем в сказке. Он отражает матриархальные отношения» (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 379).

ремещения в пространстве широко распространены и в беллетристике: например, скитания героя в чужом мире среди чужих людей предшествуют обретению идиллического мирка в английском семейном романе.

Мы уже отмечали, что тематика семьи в своей основе держится на переплетении генеалогических связей «родства» как родовых отношений предков с потомками, и «свойства» как следствия брака. Отсюда необходимым условием существования «семейного хронотопа» оказывается внутреннее равновесие в нем пространственной и временной координат. Достигается оно через введение мотивных комплексов, реализующих пространственные, горизонтальные нити человеческих отношений. Два из них наиболее эффективны в этом отношении. Первый включает в себя набор архетипов и мотивов, объединенных идеей брака, — архетипы жениха (мужа) и невесты (жены), а также разнообразными мотивы, сопутствующие обряду свадьбы: поиск женихом невесты, преодоление возникающих в ходе его препятствий и др. Второй, широко распространенный мотивный комплекс, позволяющий компенсировать недостаток горизонтальной составляющей семейного хронотопа, непосредственно связан с самим процессом перемещения в пространстве — с переездами, путешествиями и, наконец, со знаменитой метафорой «жизненного пути».¹ В своих мемуарно-биографических произведениях Аксаков для достижения искомого внутреннего равновесия задействует оба указанных мотивных комплекса: первый используется преимущественно в «Семейной хронике», второй — в «Детских годах Багрова-внука».

Алексей Степанович Багров и Софья Николаевна Зубина становятся реально действующими персонажами лишь в третьем отрывке «Семейной хроники». Этот отрывок посвящен почти исключительно предыстории их свадьбы, и вполне естественно, что в структуре их образов должны были найти свое выражение черты архетипов «жениха» и «невесты».

Что касается образа Софьи Николаевны, то более подробно рассматривает его соотнесенность с фольклорными

¹ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Эпос и роман*. СПб., 2000. С. 47 и далее.

сюжетами в своей диссертации Н. Г. Николаева.¹ Она обнаруживает в истории женитьбы молодого Багрова важные составные элементы мифологического сюжета о поиске героем мудрой невесты и последующей женитьбе на ней. Так, в завязке повествования Алексей Степанович, сочетающий в себе функции сказочного Иванушки-дурачка и мифологического героя, отправляется в чужие края (Уфу). Там он влюбляется в «красавицу-волшебницу» Софью Николаевну. Но на пути героя встает целый ряд препятствий, успешно преодолеть которые ему помогает «волшебный помощник» — Алакаевна.² Наконец наступает ключевой момент сватовства — встреча жениха с будущим тестем, в ходе которой, в соответствии с логикой сказочного сюжета, происходит самое важное — испытание героя, которое он преодолевает лишь с помощью магических сил своей невесты.

В «Семейной хронике» в период своего сватовства Алексей Степанович четырежды встречается со старшим Зубиным, каждый раз производя на него неблагоприятное впечатление, которое удается изменить лишь благодаря хитрости и «чародейству» Софьи Николаевны: «Второе посещение не поправило невыгодного впечатления, произведенного первым; но при третьем свидании присутствовала Софья Николаевна, которая, как будто не зная, что жених сидит у отца, вошла к нему в кабинет, неожиданно воротясь из гостей ранее обыкновенного. Ее присутствие все переменяло; она умела заставить говорить Алексея Степаныча, знала, о чем он может говорить и в чем может выказаться с выгодной стороны его природный, здравый смысл, чистота нравов, честность и мягкая доброта. <...> Когда Алексей Степаныч ушел, старик обнял свою Сонечку со слезами, осыпая ее ласковыми и нежными именами, назвал между прочим чародейкой, которая силою волшебства умеет вызывать из души человеческой прекрасные ее качества, так глубоко скрытые, что никто и не подозревал их существования» (с. 171).

История женитьбы молодого Багрова, являясь составной частью «Семейной хроники», по мнению Н. Г. Никола-

¹ Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: Формы письма и традиции жанра. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2004.

² Там же. С. 160.

евой, укладывается в общую сюжетную схему, восходящую к комплексу мифов творения и обновления: «Итак: сюжет С[емейной] Х[роники] связан темой „собираания семьи“. Он представляет собой последовательное развертывание мифа от сакрально-эпического ядра творения первого поколения Багровых, через профанное снижение второго поколения (в образе слабого сына) к обновлению рода через его женитьбу на чудесной невесте и дальнейшему воссозданию, собиранию мира в сознании маленького Сережи».¹

Хотелось бы сделать, однако, пару замечаний относительно образа Багрова-сына. Действительно, в третьем отрывке «Семейной хроники» Алексей Степанович предстает перед нами как человек слабого характера, недостаточно образованный даже по меркам провинциального уфимского общества. Сам Аксаков неоднократно подчеркивает в нем присутствие этих черт, но свидетельствует ли все это о вырождении рода? Прежде всего в образе Алексея Степановича отсутствуют важнейшие черты, свидетельствующие о вырождении именно рода (безумие, мотовство, пьянство), да и в результате его дальнейшей хозяйственной деятельности семья отнюдь не разорилась. Отмеченные же нехватка образования и застенчивость — это, скорее, следствие его деревенского воспитания и молодого возраста. Какое бы, к примеру, впечатление производил, оказавшись один в городской чиновничьей среде, его отец, человек сильного характера? При всей условности любых предположений, вероятнее всего, он выглядел бы таким же малообразованным и потеряннным, как любой другой в малознакомом обществе, среди людей не своего круга.

Итак, в образе Алексея Степановича присутствует целый ряд атрибутов, свойственных прежде всего сказочному герою. Заметим, именно сказочному, а не эпическому. Разница здесь имеет принципиальный характер, хотя оба типа героев своими корнями уходят в общее мифологическое прошлое, в обоих присутствуют элементы, связанные с сюжетами творения, преобразования мира и с обрядом инициации. Дальнейшая история развития жанров трансформировала их в разных направлениях. В эпосе на первый план вышли мотивы творения, родовое и героическое начала,

¹ Там же. С. 179.

а в сказке, испытавшей сильное влияние со стороны «переходной» обрядности (брак, инициация), — начало индивидуально-бытовое.¹ В итоге все это наложило специфический отпечаток и на образ героя с точки зрения его возрастной характеристики. Эпический герой в пору своей деятельности по устроению мира предстает перед слушателем, читателем либо как вполне взрослая, сложившаяся личность, либо вообще безотносительно к своему возрасту. В свою очередь, для сказочного героя принципиально то, что мы застаем его в переходный для него момент возмужания, ведь именно в этот период совершался обряд инициации, да и браки заключались в архаических обществах, как известно, по нашим меркам довольно рано.

Алексей Степанович, такой, каким мы его встречаем в «Семейной хронике», несмотря на свой 27-летний возраст, во многом остается еще подростком. Родители и сестры относятся к нему как к большому ребенку. Непонимание же им мотивации людских поступков и общих правил поведения имеет место не только в отношении к городскому обществу, но и к членам собственной семьи. Он пока еще не понимает подсказанных жизненным опытом советов «умной старухи» Алакаевны (с. 147) и не видит подоплеку интриг приехавших на свадьбу сестер. Но, с другой стороны, он довольно быстро учится, и, с точки зрения сюжета, можно, наверное, сказать, что события третьего отрывка — это не только рассказ о женитьбе молодого Багрова, но и история его взросления. А то, что это действительно история взросления, подтверждает, кроме прочего, и присутствие в ней мотивных элементов инициации в форме рассказа о смерти и воскресении героя. Так, приехав из Уфы домой в деревню и встретив открытое неприятие его намерения жениться на Софье Николаевне со стороны всех родных, Алексей Степанович серьезно заболевает. Болезнь быстро прогрессировала: «Через неделю он лежал в совершенной слабости и в постоянном забытии: жару наружного не было, а он бредил и день и ночь <...> ему становилось час от часу хуже, и, наконец, он сделался так слаб, что каждый час ожидали его смерти» (с. 155). Но далее, в соответствии с логикой развития мифологического

¹ Подробнее см.: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. 3-е изд., репр. М., 2000. С. 262 и далее.

сюжета, смерть упраздняется воскресением: «И ровно через шесть недель Алексею Степанычу стало полегче. Он проснулся к жизни совершенным ребенком, и жизнь медленно вступала в права свои; он выздоравливал два месяца; казалось, он ничего прошедшего не помнил» (Там же). Отмеченная здесь детскость теперь уже носит лишь поверхностный, внешний характер, возрождение к жизни символизировало начало реального возмужания героя: «Через несколько месяцев после отъезда Алексея Степаныча из деревни вдруг получили от него письмо, в котором он с несвойственной ему твердостью, хотя всегда с почтительной нежностью, объяснил своим родителям, что любит Софью Николавну больше своей жизни, что не может жить без нее, что надеется на ее согласие и просит родительского благословения и позволения посвататься» (с. 155–156).

В силу архаичности жанра сказки, сохраняющего реликты матриархального способа организации семьи, свадьба в ней понимается не как переход жены в род мужа, а, наоборот, как приход мужа в род жены.¹ С точки зрения формирования пространственной составляющей «семейного хронотопа» большой роли это различие не играет, но может оказывать некоторое влияние на типологию персонажей и связанную с ней мотивную организацию произведения. В частности, целый ряд атрибутов и функций отца невесты, порожденных отмеченной спецификой сказочного сюжета, архетипичен для образа Николая Федоровича Зубина. Например, отрицательное отношение к жениху и, как следствие, препятствование замужеству дочери. Исторически этот мотив связан с архаичным обычаем престолонаследия, когда новый царь должен был убить старого после женитьбы на его дочери, но, как отмечает Пропп, в период формирования жанра волшебной сказки эта мотивация уже была забыта, и чтобы объяснить неприязнь тестя к зятю, в рассказ вводятся фигуры всякого рода клеветников.² Функции последних явно несет на себе слуга и любимец Николая Федоровича Калмык, который, пытаясь удержать узурпированную им власть в доме, использует свое влияние на хозяина против молодых супругов.

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 379, 410–411.

² Там же. С. 385.

Наконец, архетипична в образе Зубина сама его старость, сопровождаемая болезнями, дряхлостью и утратой власти над домом. Архетипична, поскольку, в соответствии с логикой развития сказочного сюжета, «возраст, болезнь, немощи служили стимулом для замены царя».¹ Как следствие этого оказывалось, что именно род невесты, а не жениха, находился в состоянии упадка и нуждался в обновлении. И каковы бы ни были индивидуальные особенности характера Алексея Степановича, в соответствии с этой логикой именно он становился носителем мотивной функции героя-победителя, поскольку ему, «зятю, разрешившему „трудную задачу“ и тем доказавшему свою силу»,² передается власть в «царстве». Царство это пространственно соотносится с локусом невесты, в «Семейной хронике» — с Уфой, и, как ни странно, передача власти в ней носит отнюдь не метафорический характер, ведь старший Зубин, занимая довольно высокое место в чиновничьем мире губернии, перед своей кончиной успевает составить протекцию зятю, Алексею Степановичу: «Я забыл сказать, что по ходатайству умиравшего старика Зубина, незадолго до его смерти, Алексея Степановича определили прокурором Нижнего земского суда» (с. 268). Так снова, в соответствии именно со сказочной логикой развития сюжета, «воцарение героя» совпадает во времени со «смертью царя», отца невесты.

Количество мотивных комплексов и архетипов, связанных с понятием «семья», очень велико, и в этой работе мы указали лишь на некоторые из них: архетипы «первопредка» и «потомка», мотивы наследования, сватовства и свадьбы. Мы рассмотрели лишь небольшую часть мотивов, объединенных семейной тематикой; некоторые из них остались вне рамок работы, например обширный мотивный комплекс материнства, который играет очень важную роль в последнем отрывке «Семейной хроники».

Мы изначально определили направление исследования, сконцентрировавшись на семейной тематике в хронике Аксакова и основывая свой анализ на категориальной базе, предложенной о. П. А. Флоренским. «Семейная хроника» дала обширный материал для иллюстрации того, как груп-

¹ *Пропн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 411.

² Там же.

пы мотивов сливаются в комплексы, сориентированные по силовым линиям генеалогических координат «родства» и «свойства». Вертикальную и горизонтальную координаты генеалогической связи можно, наверное, сравнить с продольными и поперечными нитями, вдоль которых, по выражению Веселовского, «снуются» мотивы, выстраивая основу ткани повествования.

ЗРИМОЕ СЛОВО С. Т. АКСАКОВА: ЭКФРАСИС, ДЕТАЛЬ, ОПИСАНИЕ

В эстетике существуют базовые вопросы, обсуждение которых часто является более плодотворным, чем обнаружение ответа: как на плоскости изобразить объем, как в статичном предмете запечатлеть время, как передать пространство словами. Последняя проблема сводится, казалось бы, к такой простой разновидности текста, как описание, но, как ни странно, у нас в литературоведении нет согласия по поводу места описания в поэтике. К примеру, Ж. Женнет отказывал описанию в самостоятельном существовании, считая, что «описание не настолько четко отличается от повествования — ни по самостоятельности целей, ни по своеобразию средств, — чтобы возникла необходимость в разделении».¹ С другой стороны, С. С. Аверинцев, наоборот, считал описание основой художественного слова: «Очевидно, существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее описание, „экфрасис“». Из трех основных категорий, под которые так или иначе подпадает все, что пишется, — поучение, повествование, описание — только описание специфично для „художественной“ литературы как таковой, между тем как поучение и повествование в такой же мере присущи „нехудожественной“ словесности».²

За экфрасисом последнее время закрепилось более узкое терминологическое значение словесного описания предмета искусства. Приступая к рассмотрению проблемы визуального в творчестве С. Т. Аксакова, я начну с него, во-первых, потому, что в его книгах есть достаточно разнообразных примеров, во-вторых, потому что экфрасис в определенном смысле служит ключом к проблеме описания в литературе.

¹ Женнет Ж. *Фигуры*: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 293.

² Аверинцев С. С. *Образ античности*: [Сб. ст., посвящ. лит. античности]. СПб., 2004. С. 60.

Задача писателя в описании — эстетически осмыслить, организовать пространство и облечь его в словесную форму, но, когда речь в тексте идет о произведении искусства, первая проблема уже решена за писателя художником. Более того, если картина или скульптура знамениты, отпадает сама необходимость в их описании: когда Лессинг в своем трактате диспутировал с Винкельманом по поводу статуи Лаокоона, ему не надо было выстраивать мизансцену, можно было сразу переходить к рассказу о зрительском впечатлении.

Сходная ситуация возникает и при обсуждении Аксаковым картины И. И. Соколова «Ночь на Ивана Купалу», которая некоторое время хранилась в доме писателя в Абрамцево. В письме к своему другу и родственнику, художнику К. А. Трутовскому, он дает отзыв, который многое говорит о его отношении к живописи вообще: «Я ничего не понимаю в живописи, то есть в высших взглядах на живопись, а потому и суд мой не важен, — я нахожу, что фигура девушки, прыгающей через огонь, прямо зрителю в глаза — не хороша, не грациозна, и что освещение снизу чем вернее оно будет сделано, тем более обезобразит прыгающую фигуру, и что так же не хороша, подобравшая подол, стоящая сзади прыгающей; я даже не умею различить: перепрыгнула она, или собирается перепрыгнуть через огонь? Я бы сделал, прыгающую девушку в профиль и подальше, вглубь картины. Все прочее я нахожу превосходным».¹ Эта цитата характеризует как вкус, так и отношение Аксакова к живописи, и надо признать, что его замечания по композиции картины довольно верны. Однако необходимо сделать важное уточнение: этот экфрасис — отрывок из письма, он не является частью художественного текста, не несет на себе эстетической нагрузки.

В прозе Аксакова есть немало развернутых описаний произведений изобразительного искусства, которые очень искусно встроены в ткань текста и выполняют разнообразные функции. Вот, например, как личные воспоминания Аксакова о внешности Г. Р. Державина сливаются с известным портретом, написанным А. А. Василевским: «Державин был довольно высокого роста, довольно широкого, но сухощавого сложения; на нем был колпак, остатки седых волос небрежно

¹ Трутовский К. А. Воспоминания о Сергее Тимофеевиче Аксакове // Русский художественный архив. 1892. Вып. 3. С. 133.

из-под него висели; он был без галстука, в шелковом зеленом шлафроке, подпоясан такого же цвета шнурком с большими кистями, на ногах у него были туфли; портрет Тончи походил на оригинал, как две капли воды».¹ Примечательно, как Аксаков в одном коротком отрывке задействует сразу несколько художественных приемов: присутствуют здесь и скрытый экфрасис, и его раскрытие, и случайная или намеренная путаница с авторством портрета, подчеркивающая непосредственность, спонтанность воспоминаний.

Размытая граница или, наоборот, связь между человеком и портретом, живым существом и мертвой материей — одна из генетических особенностей экфрасиса как литературного приема. Анализируя его зарождение в античной литературе, О. М. Фрейденберг писала: «Начиная с Гомера античная экфразеа стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфразеа изображает одно, иллюзорное, как другое, реальное. То, что уже воспроизведено на изделиях гончаров и лепщиков, ткачих и ковачей, она описывает, вторично воссоздавая, „словно“ настоящее. Античная экфразеа содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным. Но в отличие от сравнения ее „как будто бы“ носит только зрительный, не компаративный характер, направленный лишь на передачу зрительной иллюзии».²

Способность экфрасиса «изображать одно, иллюзорное, как другое, реальное» позднее нашла воплощение в мотиве живого портрета, который в литературе романтизма обогатился дополнительным символическим и мистическим содержанием. Однако в «Детских годах Багрова-внука» оживающая картина лишается таинственного флера и становится метафорой непосредственности детского мировосприятия: «Обводя глазами стены, я был поражен взглядом швеи, которая смотрела на меня из своих золотых рамок точно как живая — смотрела не спуская глаз. Я не мог вынести этого взгляда и отвернулся; но через несколько минут, погля-

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 318. Далее тексты Аксакова цитируются по этому изданию в круглых скобках в тексте. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Сост., подгот. текста, комм. и послесл. Н. В. Брагинской; Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1998. С. 251.

дев украдкой на швею, увидел, что она точно так же, как и прежде, пристально на меня смотрит; я смутился, даже испугался и, завернувшись с головой своим одеяльцем, смиренно пролежал до тех пор, покуда не встала моя мать, не ушла в спальню и покуда Евсеич не пришел одеть меня. Умываясь, я взглянул сбоку на швею — она смотрела на меня и как будто улыбалась. Я смутился еще более и сообщил мое недоумение Евсеичу; он сам попробовал посмотреть на картину с разных сторон, сам заметил и дивился ее странному свойству, но в заключение равнодушно сказал: „Уж так ее живописец написал, что она всякому человеку в глаза глядит“. Хотя я не совсем удовлетворился таким объяснением, но меня успокоило то, что швея точно так же смотрит на Евсеича, как и на меня» (I, 467). Развенчание традиционного романтического мотива — тема сама по себе интересная, она часто возникает в творчестве Аксакова, но обратим внимание на лаконичность данного экфрасиса. Сюжет женщины, занятой рукоделием, широко распространен в живописи: он не требует подробного описания, поскольку у каждого читателя есть свои зрительские ассоциации с работами Д. Веласкеса, Я. Вермеера, В. А. Тропинина и др. Вот почему для создания эпизода Аксакову достаточно акцентировать только одну деталь — взгляд швеи.

Трудно переоценить значение, которое в прозе Аксакова играют описания. Литературные пейзаж, портрет, натюрморт присутствуют в его книгах в разных формах. Однако основой для них служит аксаковское отношение к детализации: его описания наполнены предметами, каждый из которых замечен, обладает какой-то особенностью, которая делает его присутствие в тексте непроходным, значимым. Можно сказать, что Аксаков находился в русле тенденции, которая наметилась в творчестве Гоголя и писателей «натуральной школы», когда «предмет получает известную автономию; он выходит на авансцену сам».¹ Приход вещного мира в литературу был необычайно скор: на глазах одного поколения произошла, по сути дела, эстетическая революция. Еще в прозе Пушкина предметы единичны. У Гоголя их на порядок больше, но они второстепенны, служат одной

¹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016. С. 320.

цели: характеристике персонажа. К концу 1840-х годов предметы отстаивают свое место в беллетристике, а через прозу Аксакова они приходят в мемуаристику. Можно даже наблюдать некоторое изумление, вызванное их появлением, например, у Н. А. Добролюбова. В статье «Деревенская жизнь помещика в старые годы» он обсуждает, как реагировать читателю на избытие деталей, и приходит к выводу, что всегда найдется кто-то, кому они пригодятся: «Например, для людей, специально занимающихся педагогическими вопросами, будут, вероятно, интересны в „Детских годах“ многие мелочи, которые могут показаться скучными для охотников и рыболовов; а эти последние, в свою очередь, найдут здесь много частных заметок о птицах и рыбах, лесах, поплавках и удочках — заметок, неинтересных для большинства, но для них, может быть, очень важных. Точно так — для врачей могут быть не лишены любопытства многие подробности о болезнях и о нервных раздражениях Сережи, для психологов — его субъективные наблюдения, для историков литературы — замечания о книжках, какие он читал и какие были тогда в ходу, и пр., и пр.»¹

В «Детских годах Багрова-внука» экфрасисы также выполняют функции характерных деталей быта, зачастую это просто краткие упоминания: например, рассказывая о своей любимой детской книжке «Зерцало добродетелей», герой сетует, что «только два рассказа и две картинки из целой сотни остались у меня в памяти, хотя они, против других, ничего особенного не имеют. Это „Признавательный лев“ и „Сам себя одевающий мальчик“». Я помню даже физиономию льва и мальчика!» (I, 297). Подобные упоминания могут служить иллюстрацией не просто бытовых реалий, но и более широких явлений: экфрасис не обязательно должен описывать конкретное произведение искусства, часто он просто дает аллюзию на стиль как явление духа эпохи. Описывая богатую усадьбу Чурасово, полную разнообразных картин, Аксаков дает им такую характеристику: «Нет никакого сомнения, что живописец был какой-нибудь домашний маляр, равный в искусстве нынешним малярам, расписывающим вывески на цирюльных лавочках; но тогда я с восхищением смотрел

¹ Добролюбов Н. А. Деревенская жизнь помещика в старые годы // Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 422.

и на китайцев, и на диких американцев, и на пальмовые деревья, и на зверей, и на птиц, блиставших всеми яркими цветами» (I, 468).

«Детские годы Багрова-внука» — роман воспитания, поэтому произведения искусства, вернее, их восприятие ребенком, становятся маркером изменений, происходящих с героем, символом его взросления. Те картины, которые еще недавно вызывали восхищение, в следующее посещение Чурасова утратили свое очарование: «Точно так же рыцарь грозно смотрел из-под забрала своего шлема с картины, висевшей в той комнате, где мы спали. На другой картине так же лежали синие виноградные кисти в корзине, разрезанный красный арбуз с черными семечками на блюде и наливные яблоки на тарелке. Но я заметил перемену в себе: картины, которые мне так понравились в первый наш приезд, показались мне не так хороши» (I, 535).

Экфрасисы Аксакова довольно лаконичны: они представляют собой не систематичные описания конкретных произведений живописи, а несколько деталей, цель которых — вызывать образ или ассоциации в сознании читателя. В этом отношении они мало отличаются от литературного портрета, пейзажа и прочих речевых жанров описаний в его книгах. При этом важно понять, насколько подробным должно быть описание, есть ли какие-нибудь приемы, помогающие тому, чтобы у читателя появился в сознании визуальный образ.

К сожалению, у нас нет ни сколько-нибудь проработанной системы терминологии, ни общепринятого понятия, с которым бы могло соотноситься литературное описание. Выше отмечалось, что С. С. Аверинцев предлагал для этого слово «экфрасис». Умберто Эко в своем эссе «Семафоры под дождем» долго выбирал подходящий греческий или латинский термин из арсенала риторических фигур, прежде чем остановился на «гипотипозисе», определив его как «семантико-прагматическое явление, сходное с прочими риторическими фигурами вроде иронии и требующее сложных текстуальных приемов. Оно не может быть определено краткой формулировкой. Это не столько наглядное представление картины, сколько прием, призывающий читателя к воссозданию визуального образа».¹

¹ Эко У. О литературе = *Sulla letteratura*: Эссе / Пер. с итал. С. Сидневой. М., 2016. С. 247.

В этом определении есть нюанс, который мне кажется особо интересным в контексте этого доклада: говоря об описании как таковом, Эко употребляет понятие «представление картины». В других местах он говорит о выстраивании картины, видении картины читателем. В связи с этим встает вопрос: «Где грань между словесным описанием произведения искусства и описанием реальности?» На примере с портретом Державина мы видели, что эта грань может быть очень зыбкой.

В «Детских годах Багрова-внука» есть экфрасис, который несет на себе и некоторый мистический оттенок, своего рода пророчество: «Дядя на прощанье нарисовал мне бесподобную картину на стекле: она представляла болото, молодого охотника с ружьем и легавую собаку, белую, с кофейными пятнами и коротко отрубленным хвостом, которая нашла какую-то дичь, вытянулась над ней и подняла одну ногу. Эта картинка была как бы пророчеством, что я со временем буду страстным ружейным охотником» (I, 440). Всем знаком этот сюжет анималистической живописи. В Эрмитаже есть картина Жана-Батиста Удри «Собака, указывающая куропатку» (1725). Позднее этот сюжет приобрел особенную популярность в английской живописи, в многочисленных работах А. Тейта (1819–1905), Т. Блинкса (1853–1910) и др. А теперь посмотрим на еще одну цитату из Аксакова, сознательно вырванную мной из контекста: «Только истинные охотники могут оценить всю прелесть этой картины, когда собака, беспрестанно останавливаясь, подойдет, наконец, вплоть к самому вальдшнепу, поднимет ногу и, дрожа, как в лихорадке, устремив страстные, очарованные, как будто позеленевшие глаза на то место, где сидит птица, станет иссеченным из камня истуканом, умрет на месте, как выражаются охотники» (IV, 447). О чем этот отрывок? Где существует этот образ: в произведении живописи, в реальности или в воображении писателя-мемуариста?

В последней цитате присутствует то же ключевое слово «картина», но оно не имеет отношения к живописи. Аксаков часто использует метафору «картины», говоря о своих воспоминаниях, например, «отрывочных картинах первого времени моего детства» (I, 289) или «Самые первые предметы, уцелевшие на ветхой картине давно прошедшего, картине, сильно полинявшей в иных местах от времени и потока

шестидесяти годов» (I, 288). Речь здесь, конечно, идет о визуальных образах в сознании писателя. В своем определении гипотипозиса Умберто Эко говорит о «приеме, призывающем читателя к воссозданию визуального образа», но может ли образ возникнуть в сознании читателя, если ранее он не возник в сознании автора?

Одной из основных проблем, с которыми сталкивается мемуарист, является трудность передачи словом зрительных впечатлений из прошлого. В письме к К. А. Трутовскому Аксаков писал: «Мне также иногда хочется писать „Дедушкины рассказы“, которые есть не что иное, как воспроизведение в искусстве действительной истории моего детства (по крайней мере, так бы следовало исполнить); только что картина прошедшего встает перед моим внутренним взором со всеми своими подробностями и живостью красок, — как начинают приезжать гости и нередко фраза прерывается на полуслове. <...> К тому же картина, вызванная из глубины душевных воспоминаний, и не облеченная в слово, решительно теряет единство, цельность и оригинальность представления; другие, может быть, этого и не заметят, да я-то знаю очень хорошо».¹

Уже современники Аксакова отмечали визуальность как фундаментальную особенность его творчества. По мнению американского исследователя Э. Дуркина: «В „Детских годах Багрова-внука“ центральной проблемой становится акт восприятия, особенно визуального восприятия».² Благодаря этому книги Аксакова дают прекрасный материал для исследования проблемы описания в художественной и мемуарной литературе.

Насколько соотносятся видение автора и видение читателя? Умберто Эко приводит пример, когда они не совпадали: средневековые миниатюристы не могли адекватно изобразить видения Иоанна Богослова «потому, что выросшие в греко-христианской традиции миниатюристы думают, что апостол „видел“ нечто, напоминающее статуи или картины. Но культура апостола Иоанна, как и Иезекииля, в чьих видениях

¹ Трутовский К. А. Воспоминания о Сергее Тимофеевиче Аксакове. С. 133–134.

² Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. New Brunswick, 1983. P. 182.

Иоанн черпал вдохновение, была еврейской и по большей части провидческой. Следовательно, Иоанн описывал не статуи или картины, но скорее сны или, если угодно, фильмы».¹

Зрительные образы, к которым апеллирует Аксаков, — иные, близко знакомые читателю: пейзажи, которые большинство видели с детства, произведения классической русской и европейской живописи. Можно привести много примеров. По дороге в Парашино Сережа Багров впервые видит полевые работы, которые у читателя вызывают ассоциации с картинами Тропинина или Венецианова. Следующий отрывок также может вызвать в памяти читателя знакомые художественные образы: «Я стоял в каком-то оцепенении. Вдруг плач ребенка обратил на себя мое внимание, и я увидел, что в разных местах, между трех палочек, связанных вверху и воткнутых в землю, висели люльки; молодая женщина воткнула серп в связанный ею сноп, подошла не торопясь, взяла на руки плачущего младенца и тут же, присев у стоящего пятка снопов, начала целовать, ласкать и кормить грудью свое дитя. Ребенок скоро успокоился, заснул, мать положила его в люльку, взяла серп и принялась жать с особенным усилием, чтобы догнать своих подруг, чтобы не отстать от других» (I, 323).

Мы не можем непосредственно определить, насколько совпадают видение автора и читателя. Однако мы можем сравнить свое впечатление от описания с авторским. Это важная особенность аксаковского стиля: в описаниях он акцентирует внимание на своем эмоциональном впечатлении от увиденного. Причем впечатление это зачастую диалогично, строится на сравнении реакции себя-автора, себя-персонажа и других персонажей. Мы видели это в эпизоде с портретом швеи. Другим примером может служить рассказ о пении соловьев в Багрово. Не будем приводить отрывок полностью, он достаточно длинный, вот его финальная часть: «Соловьев было так много и ночью они, казалось, подлетали так близко к дому, что, при закрытых ставнями окнами, свисты, раскаты и щелканье их с двух сторон врывались с силою в нашу закупоренную спальню, потому что она углом выходила на загибавшуюся реку, прямо в кусты, полные соловьев. Мать посылала ночью пугать их. И тут только поверил я словам

¹ Эко У. О литературе = Sulla letteratura: Эссе. С. 248.

тетушки, что соловьи не давали ей спать. Я не знаю, исполнились ли слова отца, стало ли веселее в Багрове? Вообще я не умею сказать: было ли мне тогда весело? Знаю только, что воспоминание об этом времени во всю мою жизнь разливало тихую радость в душе моей» (I, 504–505).

Акцент на эмоциональном впечатлении от увиденного в корне меняет функцию описания в тексте, повышает его значимость. Женетт писал: «Описание естественно оказывается *ancilla narrationis* — рабыней, в которой постоянно нуждаются, но которую все время держат в повиновении, не дают ей освободиться. Существуют повествовательные жанры, такие как эпопея, повесть, новелла, роман, где описание может занимать очень много места, порой даже основную часть объема, но при этом оставаясь — таково его предназначение — всего лишь вспомогательным элементом повествования».¹ В произведениях Аксакова многие описания перерастают вспомогательную функцию: они наряду с персонажами играют самостоятельную роль в сюжете. Акцент на эмоциональном впечатлении от увиденного превращает описание из обстоятельства места и времени действия в своего рода безличный субъект повествования.

¹ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 1. С. 291.

СЛУЖБА КАК ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. Т. АКСАКОВА

Первые ассоциации, которые возникают при упоминании имени Сергея Тимофеевича Аксакова, — это тихая жизнь в помещичьей усадьбе, детство, охота и рыбалка; с его образом совсем не вяжется тот факт, что пятнадцать лет жизни были им отданы службе на разных постах и в разных ведомствах. Карьера его складывалась трудно, но все-таки нельзя назвать ее совсем неудачной. В 1808 году он поступил на должность переводчика в Комиссию по составлению законов, после переселения в Москву несколько лет был цензором в Московском цензурном комитете и окончательно покинул службу чиновником 6-го класса, коллежским советником, уйдя с поста директора Межевого института (нынешнего Университета геодезии и картографии).

Несмотря на то что в мемуарно-автобиографических произведениях Аксакова внимание на этой стороне жизни писателем не акцентировалось, она вызывает особый интерес у его биографов и изучена достаточно подробно.¹ Дело в том, что, занимая во время служебной деятельности не слишком высокие посты, Аксаков неоднократно вступал в конфликты не просто со своим непосредственным руководством, но и с верховной властью. В частности, цензурное разрешение на публикацию баллады Елистрата Фитюлькина (В. А. Протошинского) «Двенадцать спящих будочников» вызвало неудовольствие лично Николая I и закончилось увольнением писателя от должности. Для искреннего патриота и монархиста это было, конечно, большим ударом.

Этот и другие конфликты неоднократно роковым образом сказывались на его судьбе. Когда в 1853 году Аксаков

¹ Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор // Русский архив. 1898. Кн. 2. № 5. С. 81–96; Машинский С. И. С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. М., 1973. С. 26–28, 127–175, 181–199 и др.

задумал издавать «Охотничий сборник», министр народного просвещения А. С. Норов послал в III Отделение вполне рутинный запрос и, к удивлению своему, узнал, что Аксаков считается крайне неблагонадежной и опасной личностью. В ответе Л. В. Дубельта кроме служебных ошибок Аксакову были поставлены в вину давняя публикация анекдота «Рекомендация министра» и не прошедшие цензуру эпизоды из «Семейной хроники». Ответ заканчивался словами: «... нельзя предполагать, чтобы он (С. Т. Аксаков. — А. Ч.) при издании помянутого сборника, руководствовался должной благонамеренностью и потому едва ли можно ему дозволить издание какого бы то ни было журнала».¹

Аксаков не был богатым помещиком; его попытки заняться сельским хозяйством не увенчались успехом, поэтому служба для него была необходимостью. Жизнь в столице с большим семейством требовала значительных материальных расходов, и служебное жалование было в этом отношении важным подспорьем. После увольнения с должности цензора, находясь в отчаянии от несправедливой отставки и грядущих финансовых проблем, он писал в письме московскому генерал-губернатору князю Д. В. Голицыну: «Начинаю с того, что я ничего не ищю и ничего не прошу. Я желаю получить то, на что имею полное право, — доброе ваше мнение, потому что я дорожу им: ибо уважаю в вас не только государственного сановника, но и человека».² Изложив затем суть конфликта, послужившего поводом к увольнению, Аксаков заключает: «Не будете ли вы сами жалеть, когда отношение ваше к министру воспрепятствует мне получить другое место <...> что по небогатому моему состоянию лишит меня возможности жить в Москве и воспитать десятерых детей: цель для которой я живу на свете?»³

Кроме ссылки на материальные трудности в этом письме примечательно желание защитить прежде всего свои доброе имя и честь: «Ваше сиятельство именно обвинили меня одного, и в выражениях оскорбительных для моей чести. Вам самим отдаю на суд все дело. Вы написали, что изменил

¹ «Охотничий сборник» С. Т. Аксакова: Ответ Дубельта Норову // Русский Архив. 1894. Кн. 1. № 2. С. 222.

² Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор. С. 92.

³ Там же.

доверенности правительства, что отговорки мои изобличают ветреность, что я дурно исполнял мою должность, и что меня следовало бы предать законному наказанию“... Такая обида, суд и осуждение чиновника, которого действия не могут быть вам неизвестны, поразили меня удивлением и огорчением».¹ Аксаков, осознанно или нет, старается перевести проблему из сферы деловой в частную, акцентирует личные стороны взаимоотношений. Заключает он свое письмо эмоциональным заявлением: «Жалуюсь вам — на вас».² В этой самозащите *ad hominem* отразились не только индивидуальные взгляды писателя, но также представления о долге и сословной дворянской этике, культивировавшиеся в семье Аксаковых. Служба воспринималась ими как дворянское право на деятельность «во имя правды, добра, пользы общественной».³ Эти слова — тоже цитата из очень близкого по содержанию письма, написанного спустя семнадцать лет по схожему поводу (увольнения со службы), но не Сергеем Тимофеевичем, а Иваном Сергеевичем Аксаковым. Он, в частности, писал: «Человеку с характером живым, с привычкою и потребностью деятельности общественной, с нелюбовью к помещичьему званию — трудно у нас в России оставаться без службы. <...> Я должен был сознаться, что как ни безуспешна кажется борьба с современною неправдою, тем не менее обязан честный человек нести подвиг борьбы до последней крайности; я должен был согласиться, что недостатки административного формализма могут отчасти восполняться личностью самого чиновника в соприкосновениях его с действительностью...»⁴ Надо сказать, что такие — характерные для семьи Аксаковых, но во многом идеалистические — представления противоречили общепринятым; а следование им расценивалось другими чиновниками в лучшем случае как нарушение субординации и непрофессионализм, а в худшем — как неблагонадежность.

Несмотря на то что творчество С. Т. Аксакова носило преимущественно мемуарный характер, рассказам о служебных

¹ Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор. С. 92.

² Там же. С. 93.

³ Иван Сергеевич Аксаков в его письмах: В 4 т. М., 1888. Т. 2. С. 409.

⁴ Там же. С. 408. Подробнее об этом письме И. С. Аксакова к графу Л. А. Перовскому и его контексте см.: Тесля А. А. «Последний из „отцов“»: Биография Ивана Аксакова. СПб., 2015. С. 76–78. Письмо осталось не отправленным.

конфликтах писатель уделил крайне незначительное место и, по сути дела, умолчал об этой стороне своей жизни. Конечно, это можно объяснить тем, что хронологически воспоминания Аксакова прерываются на событиях, происходивших в 1826 году, за шесть лет до увольнения с цензорской должности. Нельзя при этом сказать, чтобы он совершенно избегал темы службы: в очерке «Александр Семенович Шишков» он упомянул о работе в Комиссии по составлению законов, а в «Литературных и театральных воспоминаниях» — о своем цензорстве. Однако Аксаков нашел такую форму рассказа о годах службы, которую можно рассматривать как разновидность риторической фигуры умолчания.

Умолчание стимулирует воображение, концентрируя внимание на том, что замалчивается; оно актуализирует контекст произведения, перенаправляя на него читательское восприятие текста. В XIX веке между распространенными риторическими средствами выразительности фигура умолчания стала одной из самых популярных. Литература николаевской эпохи, существующая в узком пространстве многочисленных официальных и негласных запретов, не могла не использовать этот прием. Кроме художественной цели он имел и вполне прагматичную функцию: являлся средством преодоления цензурных ограничений и своего рода самозащитой писателя от государственного контроля. В этом отношении умолчание, как к математическому пределу, стремилось к самоцензуре.

В то время, когда С. Т. Аксаков работал над воспоминаниями, его сын Иван находился в длительных служебных командировках. В письмах к семье он описывал свои наблюдения, и, при всем первоначально благожелательном настрое Ивана Сергеевича по отношению к традиционному русскому быту, в переписке с родными постепенно начинает преобладать критическое и пессимистическое настроение по поводу того, как работает система государственного управления. С. Т. Аксаков как мог сдерживал критичный настрой сына, понимая, что выражение недовольства государственной системой опасно даже в частной переписке: «Теперь мы живем в Москве, и потому надобно быть еще осторожнее в письмах. Повторяю тебе эти слова в сотый раз, я наперед знаю, что ты не удержишься. Ты не понимаешь слова „осторожность“ в обширном его значении; ты будешь осторожен

в одном предмете, в другом, а в третьем и четвертом не будешь».¹ Его страхи были оправданны: известно, что именно на основании перлюстрации переписки с отцом И. С. Аксаков был арестован и подвергнут допросу в III Отделении. Тем не менее возможно, что именно в этих обсуждениях вырабатывался баланс допустимого и запретного в высказывании, определявший особенности использования фигуры умолчания в произведениях С. Т. Аксакова. К примеру, таков был его строгий выговор сыну по поводу присланных им стихов: «Стихи твои мы получили. Ты просишь сказать о них мое мнение? Вот оно прямое и откровенное: я желал бы, чтоб ты никогда не писал этих стихов; но как они уже написаны, то прошу убедительно и приказываю строго *никому* их даже не читать. <...> Неужели ты думаешь, что если твои стихи попадутся злонамеренному толкователю, то он не найдет в них обширного поля для обвинения тебя... Ты скажешь: от злонамеренных обвинений не уйдешь. Неправда: обвинения без факта останутся голословной клеветой, а некоторые слова в твоих стихах — факты. Что до того, что эти слова поняты ложно (умышленно или неумышленно — это все равно); что другие выражения в тех же стихах ясно определяют их смысл... Кто будет справляться!»²

Однако обычная осторожность или самоцензура как факт биографии писателя еще не является фигурой умолчания. Чтобы стать явлением художественным, событие должно переместиться из пространства повседневности в сферу эстетическую, превратиться в текст. В данном случае речь идет о художественном тексте. Умолчание может присутствовать и в деловом письме, через этикетные формы вежливости, и в эзоповом языке подцензурной историографии и публицистики, но мы ограничимся только сферами мемуаристики и беллетристики.

Фигура умолчания в мемуарном тексте примечательна тем, что она позволяет ощутить ту грань, которую Бахтин называл «зоной контакта с незавершенной действительностью».³ Мемуарист обычно умалчивает о том, что может

¹ Аксаков И. С. Письма к родным, 1849–1856. М., 1994. С. 544 («Литературные памятники»).

² Там же. С. 548.

³ Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 231.

оказать влияние на внелитературную действительность: например, может затронуть чувства других людей и т. п. Предметом воспоминаний обычно являются события, произошедшие давно и утратившие актуальность к моменту описания; однако если автор о чем-то говорит иносказательно или дает читателю понять, что раскрывает историю лишь частично, сам факт подобного умолчания свидетельствует о значимости этого события в настоящем. Чтобы увидеть, где находится «зона контакта с действительностью» и что происходит, когда реальность соприкасается с эстетикой, сравним тексты, общие по тематике, но отличающиеся по своей прагматической функции: конспект деловой беседы, краткий черновой набросок из аксаковских мемуаров и окончательный отрывок из «Литературных и театральных воспоминаний» — все они будут вращаться вокруг проблемы цензурного устава.

Важнейшей проблемой для С. Т. Аксакова во время цензурской деятельности была необходимость согласовать личные представления о границах допустимого в литературе с законодательством, которому он был обязан следовать. Все еще усложнялось тем, что цензурный устав за эти годы менялся дважды, и кардинально.¹ Уже после увольнения Аксакову довелось пообщаться на эту тему с автором второго устава, министром юстиции Д. В. Дашковым. Вероятно, Аксаков считал этот разговор очень важным, поскольку сразу же его законспектировал. Эта документальная запись позволяет нам взглянуть на то, как он видел проблему в реальности, вне художественной рефлексии. Приведу небольшой отрывок из диалога. На вопрос министра: «Заметили ли вы разницу в делах при исполнении двух уставов?» — Аксаков отвечал: «Весьма большую и страшную. Первый Устав был стеснителен, неприличен нашему времени. Он делал цензора инквизитором, позволяя ему отгадывать темную мысль сочинителя и преследовать его судом. Второй Устав, напротив, написан в духе законной свободы, с полным желанием дать

¹ Литература по истории российской цензуры XIX века обширна. Деятельности Московского цензурного комитета посвящена диссертация: Ботова О. О. Московский цензурный комитет во второй четверти девятнадцатого века: Формирование. Состав. Деятельность: Дис. ... канд. ист. наук. М., 2003. О цензурных уставах 1826 и 1828 годов см.: Рейфман П. С. Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: В 2 т. М., 2015. Т. 1. Вып. 1. С. 100–104, 116 и след.

возможность сочинителю не опасаться никаких перетолкований в дурную сторону. <...> С прискорбием должен сказать вашему в<ысоко>превосходительству, что при прежнем жестком, варварском Уставе цензура действовала гораздо свободнее, сочинители были довольны, и Комитет цензурный не получал ни одного выговора, а несколько благодарностей за осторожность в действиях. <...> Причина состоит в том, что прежний Устав не был нарушаем, а последний искажен министерскими, частными, секретными предписаниями, совершенно противоположными его свободному духу».¹ Далее в разговоре обсуждались предложения Аксакова по изменению устава и его последовавшее затем увольнение.

Приведенный разговор состоялся в 1835 году. Более двадцати лет спустя, приступая к написанию «Литературных и театральных воспоминаний», Аксаков вновь формулирует мнение о цензурном уставе 1826 года. В рукописи сохранился зачеркнутый отрывок, вот его начало: «Устав был совершенно несовременен и стеснителен до высшей степени: при малейшей неблагонамеренности цензора бедный писатель предавался совершенно его произволу. Он имел право, даже был обязан, отыскивать тайный смысл в словах, читать между строк. Этого мало: цензор имел право запретить сочинение, если слог ему не нравился; это предписывалось под благовидным предлогом соблюдения чистоты русского языка. Само правительство признало невозможность такого устава и заменило его другим, написанным людьми просвещенными в духе законной свободы».² Как видим, эта запись, по сути дела, повторяет основные тезисы разговора с министром юстиции. Но мемуарный текст не может долго формулироваться в обезличенной историографической стилистике, и постепенно в рассказе Аксакова начинает заявлять о себе личностное начало, в данном случае — апология. Чувство обиды за увольнение, желание доказать его несправедливость искало выхода в словах: «В настоящую минуту я один остался в живых из действовавших тогда цензоров по шишковскому уставу и скажу по совести, что никто из нас не употреблял во зло своей власти, никто из сочинителей не жаловался на притеснение и даже на замедление, и никто

¹ Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор. С. 94–95.

² Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 705.

из цензоров не получал ни одного замечания. У меня хранится бумага, подписанная всеми тогдашними московскими литераторами, журналистами, содержателями типографий и книгопродавцами; в этой бумаге заключается благодарность за успешный и свободный ход цензурного дела... Это довольно странно, дико — но это факт».¹

В окончательном варианте «Литературных и театральных воспоминаний» вычеркнутый абзац разросся до восьми страниц текста. Проблема цензурного устава по-прежнему остается в центре внимания мемуариста, но форма подачи и сюжетная функция обозначенного мотива меняются: отношение к уставу становится элементом характеристики персонажей. Например, в первые дни цензорства у Аксакова произошел спор с его руководителем князем В. П. Мещерским по поводу работы. Князь придрался к почерку одной из рукописей, заявив, что не будет ее проверять: «„Я по службе обязан читать рукописи, но не обязан терять глаз; в уставе именно есть параграф, в котором сказано, что рукописи должны быть чисто, четко и разборчиво писаны“». Я посмотрел толстую тетрадь Арцыбашева и увидел, что она написана очень четко и что только ссылки и выписки из грамот написаны мелко. Я сказал моему председателю, что это слишком строго, что если у него не слабы глаза, то рукопись прочесть очень можно. Потом я завел серьезный разговор с ним о новом цензурном уставе и доказывал ему, что если буквально его держаться и все толковать в дурную сторону, на что устав давал полное право цензору, то мы уничтожим литературу, что я намерен толковать все в хорошую сторону. У нас зашел горячий спор...»² Это противостояние с председателем Московского цензурного комитета князем Мещерским стало лейтмотивом наиболее крупного эпизода, посвященного цензорской деятельности Аксакова: знакомством их он начинается и на увольнении председателя от должности заканчивается. История их взаимоотношений, конфликт по поводу понимания устава и цензорской деятельности является вполне законченным текстом, а краткое возвращение к рассказу о службе спустя несколько страниц звучит как своего рода «послесловие» к нему.

¹ Там же.

² Там же. С. 119.

Чтобы понять своеобразие стилистики автора «Литературных и театральных воспоминаний», можно сравнить их с записками С. Н. Глинки.¹ Рассказав анекдотическую историю о первых днях службы новоиспеченного коллеги, Аксаков дает очень емкую характеристику Глинки, основанную на определении его отношения к уставу: «Председатель называл его Диогеном, циником, и очень забавлялся им, но беспрестанно повторял: „Какой же он цензор, особенно при нынешнем уставе?“»² Глинка в своих «Записках» не менее подробно останавливается на той же теме, детально разбирая недостатки «чугунного» устава; но его текст фактографичен и сосредоточен на анализе проблемы. Описывая цензурный комитет, он рассказывает прежде всего о понимании своей роли в общем деле, не создавая портретов коллег; достаточно сказать, что Глинка упоминает Аксакова всего два раза, и то вскользь. При этом записки Глинки интересны тем, что хранят энергию возмущения, кипевшего среди друзей-цензоров: «Екатерина Вторая, переместив выражение Паскаля в свой „Наказ“, повторила: „Можно перетолковать и молчание“. А § 151 чугунного устава обязывал цензоров отыскивать *двоякий смысл*, то есть превращал цензурный комитет в инквизицию. Ужели кропатели этого устава не знали и не ведали, что и самую святую, небесную молитву, что и „Отче наш“ можно перетолковать яacobинским наречием? Прости им Господи!»³

Обратим внимание на использование Глинкой сравнения с инквизицией. Судя по всему, оно было распространенным, поскольку используется и Аксаковым, но контекст и акценты в каждом случае отличаются. В конспекте разговора Аксакова с министром оно применялось для характеристики устава: «Первый Устав был стеснителен, неприличен нашему времени. Он делал цензора инквизитором, позволяя ему отгадывать темную мысль сочинителя и преследовать его судом».⁴ В мемуарах Аксакова эпитет «инквизиторский»

¹ Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895. С. 347–358. О цензурской деятельности С. Н. Глинки см.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. 2-е изд. М., 1986. С. 151–158.

² Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 121.

³ Глинка С. Н. Записки. С. 349.

⁴ Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор. С. 94.

прилагается к его оценке взглядов кн. Мещерского; акцент с недостатков законодательства смещался на личность, подчеркивая недоумение мемуариста по поводу бюрократического цинизма председателя: «Спор о цензурном уставе с моим председателем привел меня в большое недоуменье. Мне даже казалось, не хотел ли он испытать меня? Мне не верилось, чтоб такой умный, светский, любезный и подчас веселый человек мог иметь такие инквизиторские понятия о цензуре. Чем более я думал, тем более утверждался в этой мысли; но впоследствии кн. Мещерский убедил меня в своей искренности».¹ В итоге характеристика цензорской деятельности остается негативной, но адресат критики смещается с устава на личность его исполнителя: если использовать традиционные риторические термины, здесь присутствует «паралипсис» — умолчание через косвенное упоминание.

Жерар Женетт в своей работе «Фигуры» противопоставляет две формы умолчания: эллипсис, когда автором нарушается хронология повествования, события пропускаются совсем или чтобы вернуться к ним позже, и паралипсис, когда событие упоминается, но меняется его контекст.² В «Литературных и театральных воспоминаниях» Аксаков активно задействует обе эти риторические фигуры. Так, эллипсис используется им, чтобы уклониться от обсуждения неудачных опытов в организации помещичьего хозяйства: он попросту пропускает годы жизни в деревне, вернее, упоминает об этих годах вскользь. В нескольких абзацах он дает очень критичную оценку занятий сельским хозяйством, перечисляет написанные за этот период литературные труды и рассказывает о том, как в провинции воспринимались смерть императора Александра I и воцарение Николая I. Первый и последний рассказы становятся маркерами эллипсисов двух важных тем, которые Аксаков, намеренно или нет, обходит в своем творчестве стороной: истории современной ему России и собственной внутрисемейной жизни.

Как уже отмечалось выше, служебной деятельности Аксаков уделяет несколько большее внимание, выбирая для рассказа о ней иную разновидность фигуры умолчания — паралипсис. Использование паралипсиса вместо эллипсиса —

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 120.

² Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 87–89, 136–138.

не просто элемент нарративной стратегии, а свидетельство того, что эту сторону биографии Аксаков считал для себя важной. В конце концов, он ведь мог бы опустить ее без особого ущерба для воспоминаний, как и рассказ о помещицкой жизни. Первоначальной редакции рассказа о службе было бы вполне достаточно, чтобы маркировать пропуск темы, не углубляясь в его причины. Однако рискуем предположить, что увольнение с должности в сопровождении негативного отзыва императора и спустя многие годы сохраняло для Аксакова свою болезненность, вот почему соответствующий фрагмент окончательного текста воспоминаний разворачивается им в своеобразную апологию собственных намерений и поступков.

Вернемся к разговору с министром юстиции, где отчетливо заявлено отношение Аксакова к отставке: «Я с своей стороны сделал, что мог, пожертвовав собою, исполняя должность по духу устава и по моему правилу: не возбуждать напрасного ропота против правительства.

М<инистр> : Я не хотел напомнить об этом несчастном обстоятельстве.

А<ксаков>: Простите мою смелость, в<аше> в<ысоко>п<ревосходительство>, когда я скажу, что я не считаю этого случая несчастным. Он показал мне мою душевную энергию и общественное мнение, которое узнать весьма лестно в минуту так называемого несчастья...»¹ Последние слова очень показательны: если письма Ивана Аксакова времени его ухода со службы проникнуты чувствами одиночества и обиды на непонимание со стороны общества, то Сергей Тимофеевич, наоборот, был благодарен своим друзьям за поддержку.

Образно говоря, «Литературные и театральные воспоминания» С. Т. Аксакова — это прежде всего книга о дружбе: не так много в нашей литературе произведений, где о ней рассказывается с такой проникновенной и даже идиллической интонацией. Эта интонация проникает и в заключительный эпизод рассказа о службе, в котором цензоры, авторы и редакторы сосуществуют в бесконфликтном симбиозе: «Мои дела по цензурному комитету шли очень мирно и успешно. Нет ничего мудреного, что литераторы, и крупные и самые

¹ Павлов Н. М. Сергей Тимофеевич Аксаков как цензор. С. 95.

мелкие, все журналисты, книгопродавцы, содержатели типографий и букинисты были очень довольны существованием нового комитета. Все требования по текущим книжным делам исполнялись немедленно; кто подавал брошюрку листа в два или три, тот, даже не выходя из комитета, получал ее обратно процenzурованною. <...> Строгости нового цензурного устава никто не чувствовал, потому что не было ни малейшей надобности прибегать к ней, если цензор не имел собственного желания пускаться в злонамеренные толкования. <...> С издателем же „Московского вестника“ М. П. Погодиным и сотрудником его С. П. Шевыревым я познакомился и сблизился очень скоро. Я даже предложил Погодину писать для него статьи о театре с разбором игры московских актеров и актрис, что могло разнообразить и оживлять его журнал. Издатель был очень благодарен, и для помещения моих статей о театре прилагал к каждой книжке „Московского вестника“ по листу и по два, под весьма неправильным названием „Драматических прибавлений“». ¹

Апология Аксакова, нашедшая выражение в том числе и через описание службы в идиллических тонах, не была простым самооправданием. Деятельность Московского цензурного комитета на общем фоне николаевской эпохи выделялась особым подходом к работе с авторами — « совеща- тельной цензурой ». Суть ее сводилась к тому, что цензоры не запрещали сомнительных мест, а вместе с авторами искали компромиссные варианты. Идею такого подхода подал С. Н. Глинка, ² и она стала одной из лучших иллюстраций

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 3. С. 127–128.

² Вот как С. Н. Глинка описывает это: «Товарищами моими были гг. Аксаков и Измайлов. „М<илостивые> г<осударь>“, — сказал я им, — если будем буквально руководствоваться уставом, то нам ни одного слова нельзя будет пропустить. Устав обязывает отыскивать *двойкий смысл*, а каждое почти слово подвержено перетолкованию. Я целый год отбивался от цензурного стула, потерял три тысячи жалованья, и теперь одна смертельная нужда заставила меня принять звание цензора. Вы можете поверить, что я вник в устав и что я удостоверился, что он недолго проживет. Но и при мимолетном его существовании мы накличем на себя много бед, если, повторяю еще, будем придерживаться буквы устава. А потому составим *цензуру совещательную*“. Товарищи мои просили, чтобы я объяснил им, что значит цензура совещательная? Я отвечал: „Если в рукописях тех, которые постарее нас, заметим что сомнительное, то поедем к ним на дом для объяснения. А кто помоложе нас, того пригласим в комитет“» (Глинка С. Н. Записки. С. 351).

формулы Ивана Аксакова: «...недостатки административного формализма могут отчасти восполняться личностью самого чиновника в соприкосновениях его с действительностью».¹

Таким образом, несмотря на то что С. Т. Аксаков в своей мемуарно-автобиографической прозе уделял не так много внимания собственной служебной деятельности, тема эта представляет большой интерес в контексте изучения аксаковской поэтики. На примере разобранных текстов мы наблюдали, как события его реальной (в данном случае чиновничьей) жизни эстетически осмысляются в «Литературных и театральные воспоминаниях». Отправной точкой для этого стали личный жизненный опыт чиновника-цензора, а также обсуждение с сыном Иваном границ допустимого в литературе того времени. Используемая Аксаковым разновидность фигуры умолчания, паралиipsis, позволяла говорить о годах службы с достаточно большой мерой откровенности. Рассказывая о трудностях, связанных с исполнением его должностных обязанностей, он выбирает художественную форму, в которой описываемые конфликты смягчаются, переводятся в план личных взаимоотношений, а исторически значимые явления (например, цензурный устав) утрачивают свою самоценность и становятся средством характеристики персонажей. Создавая апологию цензорской деятельности, Аксаков-мемуарист отказывается от позиции объективного наблюдателя-историка и позиционирует себя прежде всего как литератора.

¹ Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Т. 2. С. 408.

ДВЕ «НАТАШИ»: СЕМЕЙНЫЕ ТАЙНЫ В ВОСПОМИНАНИЯХ Н. Т. КАРТАШЕВСКОЙ И ПОВЕСТИ С. Т. АКСАКОВА

Семейные тайны связаны с ключевыми моментами человеческой жизни: с рождением, браком, смертью и наследованием, поэтому неудивительно, что они являются одной из излюбленных тем литературы. Тайны есть в каждой семье, они пронизывают ее историю; приобщение к ним часто становится знаком взросления ребенка.¹ Тайна структурирует семью: она или укрепляет ее внутреннее единство, сплачивая ее носителей или, наоборот, становясь причиной конфликта, отторгает одну часть семьи от другой.

Еще из опыта готического романа стало понятно, что семейные секреты стимулируют читательский интерес и дают разнообразный материал для сюжета. К середине XIX века литература имела большой опыт в разработке этой темы в разных типах прозы — от новеллы до бытового и исторического романов.² Однако в мемуаристике ситуация складывалась сложнее: автор, рассказывая о жизни реальных людей, затрагивая болезненные стороны их взаимоотношений, был вынужден искать способы решения возникающих при этом этических проблем. Главным подспорьем ему в этом служила эстетизация события: превращение факта биографии в факт литературы, поиск такой художественной формы, которая сможет оправдать нарушение обязательства хранить молчание. В данной статье будут рассмотрены два произведения,

¹ Приобщение к тайне в процессе взросления может быть как реальным, так и фантазийным. В этом процессе З. Фрейд видел один из источников творчества: *Фрейд З. Семейный роман невротиков // Фрейд З. Художник и фантазирование: Сб. / Общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М., 1995. С. 135–137.*

² Подробнее см.: *Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002; Федунина О. В. Роман «семейной тайны» как жанр (постановка проблемы) // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. Вып. 5 (14). С. 21–42.*

написанные на основе одних и тех же событий; их сравнение позволяет увидеть, насколько разными могут быть художественные подходы к описанию семейных тайн в мемуарном и беллетристическом текстах.

История жизни Надежды Тимофеевны Карташевской была полна событий, которые могли бы стать сюжетом любого из вышеупомянутых типов романа. В 1858 году по просьбе своего брата С. Т. Аксакова она написала воспоминания, озаглавленные «Наташа. Истинное происшествие (1811–1814 гг.)».¹ История, рассказанная ею, потрясает: выйдя замуж юной девушкой, она попала в семью, где царили разврат и жестокость, совершались убийства, растление малолетних, грабежи и телесные истязания. Трудно представить, как Надежда Тимофеевна смогла пережить все и сохранить душевные и физические силы для дальнейшей жизни.

Форму, которую Карташевская выбрала для своих воспоминаний, нельзя однозначно определить как мемуары. Повествование в них ведется от третьего лица. Имена большинства действующих лиц вымышленные: Надежда Тимофеевна себя называет Наташей, Аксаковы фигурируют как Немировы, а семья первого мужа Мосоловы — Добросмысловы. Карташевская не только искренне рассказывает о перипетиях своей жизни, но и делает это на высоком художественном уровне — она обладала прирожденным чувством стиля: ее рассказ читается легко, как повесть. Возникшая благодаря этому отстраненность, а также то, что воспоминания Карташевской писались для семейного употребления и первоначально не предполагались к печати, развязывало ей руки. Факты, которые при других обстоятельствах едва ли могли быть преданы огласке, например, венерическая болезнь первого мужа, утрачивали табуированность. Психологически травмирующие события, такие как смерть ребенка, становились доступными для подробного описания. Можно было бы предположить, что рассказ об этом помогал ей изжить последствия душевной травмы, но это уже тема не литературоведческого

¹ Текст воспоминаний опубликован как приложение в кн.: *Карташевская Н. Т. Наташа. Истинное происшествие (1811–1814 гг.)*. Действие происходит в Оренбургской и Вятской губернии // Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. Незаконченная повесть С. Т. Аксакова «Наташа» (историко-краеведческий комментарий). Уфа, 1988. С. 162–226. Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках в тексте с указанием номера страницы.

исследования. Как бы то ни было, ужас описываемых Карташевской ситуаций смягчается благодаря тому, что реальные лица начинают восприниматься и автором, и читателем как литературные персонажи, а события — как узнаваемые сюжетные ходы. В итоге у читателя рождается вера в то, что все кончится хорошо: ведь таковы законы жанра.

Использование загадки или тайны — важнейший прием развертывания сюжета в тексте Карташевской: например, новые персонажи вводятся как таинственные незнакомцы. Вот рассказ о первой встрече Наташи с будущим свекром: «В минуту, когда каждый мечтал о своем, показались длинные дроги, покрытые богатым ковром, и на них сидел старец с желто-седыми распущенными по плечам волосами. Почтенный вид его вселял к нему уважение, а доброта, выражающаяся на челе его, располагала каждого в его пользу. Вот проехал он с одной стороны, по другой, в третий раз останавливается. Кучер сошел со своего места, почтительно поклонился и объявил, что Терентий Иванович Добросмыслов желает познакомиться и просит позволения войти. Немировы были очень рады, велели просить, старец этот всех заинтересовал» (с. 169–170).

По мере развития сюжета тайны становятся все более опасными. Свадьбе предшествует рассказ о скрытых пороках жениха. Так, друзья пытаются предупредить родителей Наташи об опасности, грозящей их дочери в случае замужества, но Немировы не верят рассказам, считая их сплетнями. Наконец, скрытность оказывается принципом жизни в семье Добросмысловых, свекровь Наташи так ставит себя ей в пример: «Говоря о себе, она часто повторяла с самодовольным видом: „Я жила с моим свекром 12 лет и никто моего характера не знал“» (с. 192).

Тайны и непонятные запреты окружают героиню в новой семье со всех сторон: «О зятях и дочерях и помину не было. Раз Наташа была страшно удивлена. Авдотья Петровна, войдя в ее комнату, видит тарелку с яйцами в руках Наташи и спрашивает — откуда это? Наташа называет женщину, которая приносила ей самые первые яички. Кровь бросилась в голову Авдотьи Петровны, она забыла правила скрытности, вырвала тарелку из рук невестки и сказала, что не должно всего ото всех брать в руки; что есть люди недобрые. Очень удивилась Наташа, но ничего себе растолковать не умела:

чего опасается свекровь? И еще больше удивилась, когда свекровь прибавила: „Прошу тебя, кроме писем от твоих родителей, никаких писем в свои руки не брать“» (с. 199).

Подобные эпизоды приближают воспоминания Карташевской к традиции, заложенной готическим романом: тайны все теснее начинают окружать главную героиню, а опасности персонажируются в персонажах-злодеях.

Злодеи появляются, как только становится известно, что Наташа ждет ребенка. Первой приезжает сестра мужа Ольга, она оказывается милой и обаятельной молодой женщиной, с которой у героини складываются внешне доверительные отношения. Наташа не понимает, почему муж и свекровь недовольны дружескими отношениями с золовкой. И вот наступает время Наташе родить; роды трудные, но благополучные. У читателя возникает ощущение скорой благоприятной развязки, но это чувство обманчиво.

Начинается цепь ужасных событий. Внезапно прорывается наружу болезнь мужа. Описание ее настолько страшно, что спасает только литературность рассказа, узнаваемость художественного приема, напоминающего сцены из готических романов: «Часто ночью Андрюша вскакивал на своей кровати, схватывал судорожно руку Наташи своей окостенелой рукой и с блестящими от волнения глазами повторял: „Я умираю, я умираю, но умираю не своей смертью, меня отравили“. Наташа при этом приходила в ужас и дрожала всем телом. Андрюша иногда замечал это и спрашивал: „Кажется, ты меня боишься?“ При этих словах кровь застыла в жилах Наташи, и она умирающим голосом отвечала, что совсем не боится» (с. 208–209).

Подозрения мужа об отравлении оправданы, только способ его таков, что трудно придумать: зятя, пользуясь моральной неустойчивостью Андрея, подстроили ему заражение венерической болезнью. Появление наследника могло нарушить планы по захвату наследства, но, к несчастью, болезнь поразила и новорожденного. Описание смерти ребенка душераздирающее, поэтому не будем его цитировать, так же как и пересказывать последующую борьбу родственников за деньги.

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что мотив семейной тайны в воспоминаниях Карташевской несет двойную нагрузку. Во-первых, он помогает организовывать

сюжет повествования: накапливающиеся и не получающие удовлетворительного объяснения загадки создают внутреннее напряжение — саспенс. Во-вторых, семейная тайна — сама по себе интересная тема: она одновременно укрепляет семейные связи и порождает отчуждение между родными. В этом ее парадокс, достойный осмысления средствами литературы.

С. Т. Аксаков начал писать свою повесть «Наташа» в 1856 году, за два года до того, когда были написаны воспоминания Карташевской. Он был более ограничен в описании событий ее жизни, поскольку чужая тайна налагает на ее носителя специфичный груз ответственности. Современные психологи так характеризуют его: «Это тайна, которую нельзя раскрыть, часто постыдная и имеющая отношение к родственнику: проигрыш, несправедливость. Такой невыразимый словами траур „размещают“ внутри себя, в „потайной усыпальнице“, в „склепе“. Этот тайный „призрак“ (который обволакивает тайну другого) может передаваться от бессознательного родителя к бессознательному ребенка, из поколения в поколение».¹

История первого брака сестры относилась именно к ряду «тайны, которую нельзя раскрыть», но желание рассказать ее давило на Аксакова, о чем он писал в письме к сыну: «Ты прав, милый друг, „Наташа“ возбудила бы больше сочувствия и самого меня заняла бы сильнее, но я прихожу в отчаяние от невозможности написать ее».²

Этическая проблема в творчестве Аксакова зачастую идет рука об руку с эстетической, далее он пишет: «Правды говорить нельзя, а всякая ложь расколodит мое воображение, и все дело мне опротивит. Я ничего не могу выдумывать: к выдуманному у меня не лежит душа, я не могу принимать в нем живого участия, мне даже кажется это смешно, и я уверен, что выдуманная мною повесть будет пошлее, чем у наших повествователей. Это моя особенность и в моих глазах показывает крайнюю односторонность моего дарования».³

¹ Анселин Шутценбергер А. Синдром предков. Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциограммы / Пер. с фр. И. К. Масалков. М., 2001. С. 66.

² РГБ. ГАИС. Карт. III. Ед. хр. 22 д. Цит по: *Машинский С.* Примечания // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 504.

³ Там же.

Проблема вымысла в мемуарной литературе в значительной мере вращается вокруг отношений между прототипом и персонажем: знания автора о герое воспоминаний всегда ограничены и субъективны, поэтому образ, создаваемый в тексте, не может не корректироваться через домысливание или, наоборот, умолчание. Неудивительно, что герои повести Аксакова отличаются от своих двойников из воспоминаний сестры. На многие события и черты характеров персонажей он лишь намекает, активно используя фигуру умолчания. К творческому методу можно применить замечание, высказанное В. Э. Вацуру по поводу прототипов романа Варвары Миклашевич «Село Михайловское»: «Реальные происшествия и подлинные биографии предстают в <...> трансформированном виде; они подчинены литературному заданию и каждый раз требуют вычленения из сложной системы сюжетных связей, иногда побочных и ассоциативных».¹

Аксаков использует эстетику таинственного иначе, чем в традиционном готическом романе: применяя ее для характеристики персонажей, он не превращает загадку и тайну в элемент сюжета. Святополк-Мирский определял Аксакова как писателя «среднего стиля»,² а усредненности противоречит в том числе и повышенное напряжение сюжета, и саспенс. Эта черта характерна и для других его произведений: в «Семейной хронике» есть готический злодей Куролесов, но тайна его смерти не несет сюжетобразующей функции. Складывается впечатление, что для Аксакова тайна — это не подспорье, а препятствие рассказу: она отвлекает от истинного смысла, в этом отношении разгадка для него важнее загадки.

Готические мотивы интерпретируются Аксаковым в традиции бытового и семейного романа; так их таинственность снижается, отступает на второй план. Выше приводился рассказ Карташевской о ее первой встрече с загадочным стариком на водах; теперь посмотрим тот же эпизод в изложении Аксакова (в его повести он носит фамилию Солобуева): «Вдруг видят они проезжающие мимо крестьянские роспуски, на которых, на груде подушек, покрытых богатым ковром, высоко

¹ Вацура В. Э. Готический роман в России. С. 444.

² Мирский Д. С. Аксаков // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 276.

сидел большого роста, никому не знакомый, очень тучный старик. Вид его поразил всех; на голове его была надета черная пуховая шляпа с широкими полями; длинные седые волосы лежали по плечам; крупные черты лица были выразительны; одет он был в темный сюртук; в руках держал камышовую трость с золотым набалдашником. Старик проехал очень близко, снял шляпу, поклонился и, тихо удаляясь на своих ролупах, с напряженным вниманием долго смотрел на изумленных Болдухиных. Не успели они переговорить с своими гостями о странном появлении неизвестного старика, как он в другой раз проехал мимо, уже с противоположной стороны, так же поклонился и так же внимательно смотрел на всех. Некоторые начали посмеиваться над загадочным незнакомцем и вторичным его поклоном; хотели было послать разведать, кто этот чужак и откуда?.. как вдруг в третий раз показались те же ролупах, с тем же высоким седоком, только уже не проехали мимо, а, поровнявшись, остановились; кучер слез с передков и, сняв шляпу, подошел прямо к старику Болдухину, поклонился и почтительно доложил, что господин его, Флегонт Афанасьич Солобуев».¹

В аксаковском тексте присутствуют все нюансы рассказа сестры, кроме того, он более развернут за счет новых подробностей; которые должны были бы подчеркнуть загадочность вида старика-незнакомца. Однако, несмотря на это, эффект таинственности оказывается стертым, поскольку автор поменял хронологию событий и несколькими эпизодами ранее рассказал, кто такие Солобуевы. Это примечательно, ведь еще Виктор Шкловский отмечал временную перестановку событий как прием, преимущественно служащий созданию тайны.²

Надо сказать, что сама эстетика таинственного, готические мотивы были для Аксакова частью литературы уже ушедшей эпохи. В его «Воспоминаниях» есть эпизод, на который обратил внимание В. Э. Вацуро³: юный Аксаков, которого привезли в Казань учиться, воспринимает здание гимназии как страшный замок и готовится к мучениям в его

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 2. С. 426.

² Шкловский В. Б. О теории прозы. Ann Arbor, 1985. С. 125. (Репринт издания 1929 г.)

³ Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 455.

стенах: «Огромное белое здание гимназии, с ярко-зеленой крышей и куполом, стоящее на горе, сейчас бросилось мне в глаза и поразило меня, как будто я его никогда не видел. Оно показалось мне страшным, очарованным замком (о которых я читывал в книжках), тюрьмой, где я буду колодником».¹

Примечательна эта оговорка «о которых я читывал в книжках»: литературность этих мотивов отчетливо осознавалась Аксаковым, и он не мог их использовать в повествовании безотносительно к сложившемуся контексту. Вот в чем принципиальное отличие его повести от воспоминаний сестры, а также причина того, что он так редко использует готические приемы в своих произведениях.

Уходя от традиций готического романа в интерпретации темы семейной тайны, Аксаков переключает внимание на повседневную жизнь провинциальных помещиков и внутренний мир героев. Конфликтность внутрисемейных отношений как бы растворяется в обилии деталей повседневного быта при неторопливом разворачивании повествования. Сюжетное напряжение в повести нарастает очень медленно и в итоге не получает развязки, поскольку «Наташа» так и осталась незавершенной.

Мы не знаем, как Аксаков изложил бы драматичные стороны биографии сестры, однако тайна ее первого замужества была не единственной в семье Аксаковых; более значимым для Сергея Тимофеевича была проблема взаимоотношений с родителями. В своем очерке «Очерк семейного быта Аксаковых» Иван Аксаков так описал суть их конфликта: «Некогда блистательная, страстная Мария Николаевна превратилась в старую, болезненную, мнительную и ревнивую женщину, до конца жизни мучимую сознанием ничтожества своего супруга и в то же время ревновавшую, ибо она чувствовала, что он только ее боится, но что она утратила его сердце. Страстно любимый Сережа был разлюблен ею, как скоро он женился».²

История знакомства и брака родителей была описана Аксаковым в «Семейной хронике»; образ матери, созданный

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 2. С. 24.

² Аксаков И. С. Очерк семейного быта Аксаковых // Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. М., 1888. Ч. 1. Т. 1. С. 17.

там, является одним из наиболее ярких в нашей литературе середины XIX века. Художественно изобразить иную ипостась ее характера, близкую к описанной Иваном Сергеевичем, было нелегко: кроме этических, вставали препятствия эстетические, нужно было показать, как и почему произошла такая разительная перемена. События, описанные в воспоминаниях Карташевской и повести Аксакова, относятся ко времени, когда еще только зарождалась эта проблема, но тема отчуждения внутри семьи стала одной из ведущих в этих произведениях.

Американский психоаналитик Л. Шенгольд в своей книге «Преследуемый родителями» посвятил особую главу жизни и творчеству С. Т. Аксакова в контексте его отношений с матерью и отцом.¹ Он выбрал к ней эпиграф из Бозция: «Ведь при всякой превратности Фортуны самое тяжкое несчастье в том, что ты был счастливым».² Утраченная родительская любовь, стремление вернуть ее, по мнению исследователя, пронизывает все творчество Аксакова. Повесть «Наташа» в этом отношении не является исключением. Главным стремлением героини, приведшим к скороспелой женитьбе, является именно желание угодить матери, которая на протяжении всей предыдущей жизни проявляла холодность в отношении дочери. Вот как это описано Аксаковым: «Первою мыслью Наташи была мать, мать, счастливая ее согласиен выйти замуж за Ардальона Семеныча. Эта мысль так же озарила веселым светом ее душу, как солнце озаряло ее комнатку. Она вспомнила все выражения материнской горячности, нежные ласки и слова, радостные слезы, глаза, устремленные с любовью на дочь, и благодарные молитвы к богу. За несколько месяцев смела ли она мечтать о таком сближении с матерью, о такой ее любви, о возможности доказать ей свою детскую безграничную любовь и таким доказательством осчастливить обожаемую мать! Одно чувство благодарности к богу за обращение материнского сердца, пламенное желание быть достойной ее любви и теплая молитва сохранить эту любовь навсегда!»³

¹ *Shengold L. Haunted by Parents. Yale University Press, 2006. P. 131–176.*

² *Ibid. P. 131.*

³ *Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 2. С. 448–449.*

О нехватке материнской любви Карташевская тоже пишет, причем сразу в первом абзаце воспоминаний, но дальше этот мотив, естественно, отходит на второй план по сравнению с драматичными событиями ее биографии. В повести Аксакова он становится одним из главных.

Итак, отношения к семейным тайнам у брата и сестры оказываются принципиально различными. В воспоминаниях Карташевской тайна несет сюжетобразующую функцию. Рассказывая о событиях своей жизни, мемуаристка использует мотивы, выработанные готической литературой. Беллетристичность, романность рассказа Карташевской помогает ей отстраненно взглянуть на события своей жизни. История собственной семьи виделась Аксакову в более широком контексте: эстетика таинственного представляла для него интерес, лишь когда она могла проиллюстрировать какие-либо общие особенности образа жизни провинциального русского дворянства начала XIX века и национального характера.





МЕМОУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА С. Т. АКСАКОВА: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

ВВЕДЕНИЕ

Репутация писателя — парадоксальное явление. Сколько кумиров эпохи оказывались почти забытыми спустя два поколения, сколько не замеченных современниками талантов спустя век превратились в вехи истории национальной литературы. На этом фоне стоит удивиться необыкновенной устойчивости репутации Сергея Тимофеевича Аксакова. Оценки его творчества, данные еще критикой XIX века, оказались не только не поколеблены, но и подтверждены почти всеми следующими поколениями исследователей.

Помогает этой стабильности, конечно, то, что в общественном сознании набор мнений о С. Т. Аксакове не так уж велик: большинство читателей знает его лишь как автора «Аленького цветочка» да книг о детстве и природе. С точки зрения литературоведения, репутация Аксакова исходит из почти общепринятого мнения о нем как о писателе «целостного мировосприятия», «простого», или, по выражению Д. С. Святополк-Мирского, «среднего» стиля.

Эта особенность творчества Аксакова была отмечена еще современной ему критикой, почти единодушно писавшей о простоте его стиля. «Слог его мне чрезвычайно нравится. Это настоящая русская речь, добродушная и прямая, гибкая и ловкая. Ничего нет вычурного и ничего лишнего, ничего напряженного и ничего вялого — свобода и точность выражения одинаково замечательны. Эта книга написана охотно и охотно читается»,¹ — эту характеристику языка, данную И. С. Тургеневым в своей рецензии на «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», можно приложить к любому произведению Аксакова, и подобные ей есть практически у каждого критика, писавшего о них.

¹ Тургенев И. С. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А.-ва. Москва. 1852 // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 4. С. 519.

Неброскость аксаковского стиля как бы приглашала исследователей переключать внимание с оценки художественной формы его прозы на содержание, как это было свойственно «реальной критике» XIX века, или, если использовать выражение Н. А. Добролюбова, «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения». Начало этой «традиции» восприятия аксаковского творчества было положено его же статьей «Деревенская жизнь помещика в старые годы». В первых ее строках Добролюбовым был сформулирован принцип, более чем на столетие определивший отношение к творчеству Аксакова в критике и литературоведении: «Решаясь говорить о новой книге г. Аксакова, мы, прежде всего, отстраняем от себя всякое суждение о художественных достоинствах этой книги. Распространяться о них мы считаем излишним по многим причинам, из которых главные состоят в том, что, во-первых, это было бы крайне скучно, а во-вторых, что мы слишком уважаем фактическую правду мемуаров г. Аксакова, чтобы силиться отыскать в них еще правду художественную».¹ Подобное восприятие творчества писателя, традиция, заложенная Добролюбовым, стала роковой для С. Т. Аксакова: на протяжении почти полутора столетий исследователи сосредотачиваются на содержательной стороне его произведений, почти полностью игнорируя проблемы поэтики и стилистики. В своей крайней форме закономерным следствием такого подхода стал социальный метод пролетарской критики 20–30-х годов, сочетавший отчетливо негативную оценку социального аспекта творчества Аксакова с отношением к стилю его произведений как основанному на принципах простоты и естественности.²

¹ Добролюбов Н. А. Деревенская жизнь помещика в старые годы // Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 327.

² Образцом такого подхода могла бы служить, к примеру, статья из «Литературной энциклопедии» 1930 года: «А[ксаков] — носитель цельного, органически законченного классового мирозерцания. На мир он смотрит глазами обеспеченного помещика крепостной эпохи. У него нельзя найти никаких сомнений в законности того общественного строя, к-рый ему самому доставлял привольные условия существования: <...> В полной гармонии с содержанием книг А[ксакова] находится его стиль — этот бесхитростный, спокойный и ясный повествовательный стиль, так подходящий к ровному и неторопливому течению помещичьей жизни при докапиталистических отношениях» (*Клевенский М.* Аксаковы // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 1. Стб. 77). Примечательно здесь не только естественный для «социологической критики» упор на социальные корни писателя, но и уже знакомая нам характеристика аксаковского языка как «ясного», «бесхитростного».

По большому счету, вплоть до второй половины XX века в отношении к творчеству Аксакова со стороны практически всех исследователей, вне зависимости от принадлежности их к той или к иной школе, господствовало единодушное признание высокого уровня художественной формы произведений Аксакова и почти полное отсутствие интереса к ней как к предмету изучения. Вот почему в настоящее время аксаковедение еще только переживает свое становление: крупных работ, посвященных творчеству этого писателя, очень мало, многие проблемы еще ждут своих исследователей.

Достаточно тщательно исследована общая канва жизни писателя, особенно в контексте истории семьи Аксаковых и идейного движения славянофилов. Литература, посвященная этой тематике, наиболее обширна и подробна. Усиление интереса к творчеству С. Т. Аксакова, как правило, стимулировалось юбилейными датами со дня рождения и смерти писателя. Первый всплеск его произошел на рубеже XIX и XX веков, когда, кроме многочисленных статей,¹ вышли в свет исследования В. И. Шенрока² и В. Д. Смирнова.³ Работа Шенрока стала самой большой и подробной биографией С. Т. Аксакова на то время и послужила образцом для всех последующих. Поразительно, что спустя столетие после написания она и сегодня не утратила свое научное значение. В ней были сформулированы и систематизированы ключевые вопросы творческой биографии Аксакова: проблема соотношения в его произведениях документальной и художественной составляющих, правды и вымысла, «славянской» идеологии и «карамзинистского» стиля в литературной практике, роли семьи в его жизни и творчестве и т. д. Все эти темы стали предметом подробного исследования уже на пороге следующего столетия в работах Е. И. Анненковой,⁴ Ю. В. Манна,⁵ В. А. Кошелева,⁶ а последней важной вехой на

¹ Языков Д. Д. Литературная деятельность С. Т. Аксакова: Библиографический очерк // Исторический вестник. 1891. Сент. С. 648–666.

² Шенрок В. И. С. Т. Аксаков и его семья // Журнал Министерства народного просвещения. 1904. № 10. С. 355–418; № 11. С. 1–66; № 12. С. 230–290.

³ Смирнов В. Д. Аксаковы: Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1895. («Биографическая библиотека Павленкова»).

⁴ Анненкова Е. И. Аксаковы. СПб., 1998.

⁵ Манн Ю. В. Семья Аксаковых: Историко-литературный очерк. М., 1992 и другие работы.

⁶ Кошелев В. А. Век семьи Аксаковых // Север. 1996. № 1. С. 61–122; № 2. С. 93–132; № 3. С. 60–114; № 4. С. 79–118.

пути изучения биографии писателя стал недавний выход летописей жизни и творчества С. Т. и И. С. Аксаковых.¹ Примечательно, что, кроме тематики, перечисленных исследователей связывает и общность метода: все они рассматривают творчество Сергея Тимофеевича в контексте истории всей семьи Аксаковых как корень, из которого выросло славянофильство его детей.

Ниже, изучая мотивную систему «Семейной хроники», мы подробно рассмотрим архетип первопредка: персонажа, воплощающего в себе идею единства рода, носителя нравственного авторитета, преемство по отношению к которому определяет жизнь последующих поколений семьи. Сергей Тимофеевич Аксаков был человеком, в своей собственной жизни осуществившим этот архетип, причем даже в большей степени, чем его персонаж Степан Михайлович Багров. В нем, как в лейбницевской монаде, в первозданном яйце, зародилось не только русское славянофильство, но, как это ни парадоксально звучит, и само аксакововедение в том виде, которое мы сейчас имеем. Не умаляя значения Шенрока и последующих исследователей, необходимо признать, что именно сам С. Т. Аксаков подспудно заложил те силовые линии, по которым впоследствии стало развиваться исследование его творчества. Дело здесь не только в том, что любой мемуарист является биографом себя самого и своих близких, — отличительной особенностью творческого метода Аксакова была способность к абстрагированному самовосприятию, умение взглянуть на себя со стороны, рассказать о себе так, словно речь идет о ком-то другом. Вот почему биографам так сложно избежать искушения еще и еще раз пересказать эпизоды, столь мастерски описанные самим Аксаковым в его книгах. Мемуарно-автобиографическая составляющая его творчества естественным образом, с одной стороны, помогает работе исследователей, облегчая поиск материала, а с другой — препятствует, направляя в колеи, намеченные самим писателем. Неудивительно поэтому, что особое место в аксакововедении занимает проблема взаимоотношений Аксакова с Гоголем.

Уже современники отмечали присутствие гоголевского влияния в творчестве Аксакова, и одним из первых, кто

¹ Летопись жизни и творчества С. Т. Аксакова / Сост. В. В. Борисова, Е. П. Никитина. Уфа, 2010; Аксаков Иван Сергеевич: Материалы для летописи жизни и творчества / Сост. С. В. Мотин, И. И. Мельников, А. А. Мельникова. Уфа, 2010. Вып. 1: 1823–1848; Вып. 2: 1848–1851.

обратил на него внимание, был, как ни странно, французский критик Ипполит Делаво. В своей замечательной и, к сожалению, до сих пор остающейся вне внимания русских аксаковедов, статье, опубликованной еще в 1857 году, он так характеризовал стиль «Семейной хроники»: «Новый труд, о котором мы хотели бы говорить, открывает нам в нем [Аксакове] не только простого описателя сцен природы, но художника, знатока человеческого сердца. Являясь учеником Гоголя, другом которого он был, как автор он лишен сатирического настроения своего учителя, его отличает совершенная ясность, с которой он воссоздает сюжет в его взаимосвязи с персонажами».¹ Статьи А. Н. Пыпина² В. Н. Майкова³ стали первыми попытками научного анализа этой проблемы. В советское время особо тщательно эту тему разрабатывали в своих исследованиях Е. И. Анненкова,⁴ Ю. В. Манн. Однако при всех своих достоинствах эти исследования носят прежде всего историко-биографический характер, в то время как проблема взаимопроникновения творчества двух писателей все еще недостаточно разработана. Влияние их друг на друга не подлежит сомнению: Аксаков писал о себе, что Гоголь пробудил его к творчеству. По мнению В. В. Виноградова: «Эпопея о Багровых в некоторых отношениях заменила вторую и третью части недописанной гоголевской поэмы»,⁵ однако детальное сравнительное

¹ «L'ouvrage nouveau dont nous vouctions parler montre en lui, non plus seulement un simple interprète des scènes de la nature, mais un peintre habile du cur humain. Quoique disc iple de Gogol, dont il était l'ami, l'auteur n'a rien de l'humeur satirique de son maître, et c'e st avec une sérénité parfaite qu'il envisage son sujet sous les faces les les plus diverses» (*Delaveau H. Les Seigneurs d'Aksakova, chronique d'une famille russe sous Catherine II // Revue des deux Mondes. 1857. IX. 15 juin. P. 878*). Здесь и далее перевод иноязычных текстов наш — А. Ч. Обратим внимание, что статья вышла более чем за 30 лет до публикации аксаковской «Истории моего знакомства с Гоголем». В то время в читательском сознании еще не существовало такой, как сейчас, ассоциативной связи между именами двух писателей.

² Вн А. [*Пыпин А.*] С. Т. Аксаков о Гоголе // *Вестник Европы. 1890. № 9. С. 340–353.*

³ *Майков В. Н.* Гоголь и С. Т. Аксаков: (К истории литературных влияний) // *Русское обозрение. 1890. Т. III. Май. С. 438–455.*

⁴ Кроме главы в упомянутой монографии (*Анненкова Е. И.* Аксаковы. С. 302–363), этой теме посвящена отдельная работа: *Анненкова Е. И.* Гоголь и Аксаковы. Л., 1983.

⁵ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 2005. С. 72.

исследование поэтики и стилистики обоих авторов пока остается делом будущего.

Не секрет, что отношения Аксакова с Гоголем носили во многом противоречивый характер: разница в темпераменте и поведенческих стереотипах часто порождала взаимное недопонимание. На этом фоне дружба Сергея Тимофеевича с Иваном Сергеевичем Тургеневым, вопреки всей разнице во взглядах, кажется почти идиллической. Может быть, поэтому она чуть меньше привлекает к себе внимание исследователей: ей посвящены лишь одна из глав в книге Э. Л. Войтоловской «С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков» и частично диссертации С. П. Фатеева¹ и Е. П. Никитиной.² Особую ценность представляет переписка Тургенева с Аксаковым, которая помогает понять эстетические принципы, которыми руководствовались оба писателя. Ей мы уделим особое внимание в третьей части нашей работы.

Своеобразный, косвенный тургеневский след присутствует и в уже упомянутой нами первой зарубежной рецензии на «Семейную хронику», опубликованной в 1857 году во французском журнале «Revue des deux Mondes». В нашем кратком обзоре работ, посвященных Аксакову, хотелось бы еще раз подчеркнуть ее значение, поскольку эта обширная и во многом примечательная статья, к сожалению, до сих пор остается вне поля зрения исследователей творчества Аксакова.³ Автором ее был Ипполит Делаво — французский критик, переводчик «Записок охотника» и «Былого и дум».⁴ Заслуга И. Делаво — в том, что он первым поставил «Семейную хронику» в контекст современной русской культурной и общественной жизни. Знание русского

¹ *Фатеев С. П.* Проблема «природа и человек» в творчестве С. Т. Аксакова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1987.

² *Никитина Е. П.* Творческая индивидуальность С. Т. Аксакова в историко-функциональном и сравнительно-типологическом освещении. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007.

³ Она не упоминается даже в таких исчерпывающих по охвату материалов исследованиях, как монографии С. И. Машинского и Э. Дуркина.

⁴ Тургенев в письме к В. П. Боткину из Парижа от 25 октября (6 ноября) 1856 года дает ему такую слегка ироничную, но вполне справедливую характеристику: «Делаво такой русофил, что вообразить нельзя. Россия для него верх совершенства — я его не разочаровываю. Что ни говори — а мне все-таки моя Русь дороже всего на свете — особенно за границей я это чувствую» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 3: Письма (1855–1858). С. 133).

языка, а также возможность консультироваться у Тургенева,¹ помогали И. Делаво квалифицированно судить о прочитанной книге; при этом, являясь французом, он мог абстрагированно, со стороны, взглянуть на нее и высказывать любые мнения, не испытывая ограничений со стороны русской цензуры.

Дом Аксаковых в течение многих десятилетий был центром притяжения для большого круга писателей, журналистов, ученых и театральных деятелей, «история знакомства» с которыми могла бы стать темой отдельного историко-литературного исследования.² В 20–30-е годы XIX века в нем регулярно по субботам собирались М. С. Щепкин,³ М. Н. Загоскин, М. П. Погодин, А. А. Шаховской и многие другие. Постепенно этот круг стал пополняться друзьями его детей Константина и Ивана, славянофилами А. С. Хомяковым, братьями Киреевскими, Ю. Ф. Самариним. После того как Аксаковым было приобретено имение Абрамцево, частыми посетителями там стали Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, С. П. Шевырев. Огромный материал, связанный с кругом общения Аксакова, был собран и обработан С. И. Машинским при подготовке им двух изданий собрания сочинений писателя, впоследствии легший в основу монографии, значение которой для аксаковедения трудно переоценить. Он заложил фундамент для дальнейшей работы других исследователей этой темы: Э. Л. Войтоловской,⁴ Г. Ф. и З. И. Гудковых,⁵ и др.

¹ О своей помощи И. Делаво в работе над этой статьей Тургенев упоминает в письме к Аксакову из Парижа от 27 декабря 1856 года (8 января 1857 года): «Статью о ваших «Хрониках» написал некто Делаво, здешний литератор, хорошо знакомый с русским языком; я ему помог и кое-что истолковал» (Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. I. С. 344).

² Естественно, тематика таких исследований не исчерпывается кругом друзей и единомышленников: к примеру, образ Н. А. Полевого в воспоминаниях Аксакова исследуется в работе: *Гусакова О. Я.* Творческий портрет Н. А. Полевого в литературных воспоминаниях 1850-х — начала 1860-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.

³ Подробнее см.: *Жемчужный И. О.* С. Т. Аксаков и М. С. Щепкин: (К истории творческих взаимоотношений) // С. Т. Аксаков и славянская культура: Тезисы докладов юбилейной конференции. Уфа. 1991. С. 55–57.

⁴ *Войтоловская Э. Л.* С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. Л., 1982. К сожалению, эта небольшая, но чрезвычайно интересная работа вышла в издательстве «Детская литература» и ориентирована была на читателя-школьника, с чем связано отсутствие в ней научного аппарата, библиографии и атрибуции многочисленных цитат. Однако содержание ее искупает все технические недостатки.

⁵ *Гудков, Г. Ф., Гудкова, З. И.* С. Т. Аксаков. Семья и окружение: Краеведческие очерки. Уфа, 1991.

В связи с этим хотелось бы сразу отдать должное замечательной монографии С. И. Машинского.¹ Она стала первым серьезным научным трудом благодаря широкому охвату поставленных и исследованных в нем проблем, заложившим фундамент для дальнейшего исследования жизни и творчества Аксакова. Учитывая дух той эпохи, наиболее важным достижением С. И. Машинского, формально следовавшего всем требованиям марксистско-ленинской методологии в литературоведении, стало то, что в своей книге, кроме прочего, ему удалось развенчать целый ряд устойчивых мнений о творчестве Аксакова, порожденных и вскормленных вначале «реальной», а затем — «наивно-социологической» и «рапповской» критикой, и из них, в первую очередь, — оценку Аксакова как «певца» помещичьего крепостничества. Одновременно С. И. Машинскому удалось поколебать возникшее еще у современников мнение о прерывистом, скачкообразном развитии творчества Аксакова, наличии в нем двух периодов, не связанных между собой, а также выявить многообразные взаимосвязи аксаковского творчества с литературным процессом той эпохи. Не будет преувеличением сказать, что результатом научной деятельности С. И. Машинского, кроме написания монографии подготовившего два издания² собрания сочинений, стало «возвращение Аксакова из политической опалы» в официально признанный советской властью канон русских писателей.

Однако при всех отмеченных положительных качествах монографии С. И. Машинского, проблемам стилистики произведений Аксакова в ней уделено внимания немного. Вот почему первым шагом в ее исследовании можно считать вышедшую в 1976 году скромную по объему, но значительную в силу концептуальности своего содержания статью А. В. Чичерина «Русское слово Сергея Аксакова».³ Основной идеей, заложенной в ней, стало утверждение наличия у Аксакова

¹ *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. М., 1961; 2-е изд. М., 1973. В нашей монографии цитаты даются по 2-му изданию.

² *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955–1956; *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1966.

³ *Чичерин А. В.* Русское слово Сергея Аксакова // Русская литература. 1976. № 2. С. 120–126. Позднее она была включена автором как отдельная глава в исследование: *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 143–158.

индивидуального стиля, своими особенностями выделяющего его в ряду других русских писателей. Чичерин определил основные вехи развития аксаковской стилистики и выделил базовую его особенность: специфичное отношение к слову, основанное на сочетании научного филологического и естествоведческого подхода со зримо-образным, художественным. На протяжении нескольких десятилетий эта статья была, по сути дела, единственным исследованием языка писателя, и лишь в недавнее время, с развитием когнитивной лингвистики, появились новые работы, посвященные этой теме, как правило, применяющие методы «концептуального анализа».¹

На фоне относительно большого числа работ, посвященных разным аспектам биографии С. Т. Аксакова, бросается в глаза редкость исследований, посвященных поэтике его творчества. Приходится признать справедливыми суждения американского исследователя Э. Вахтеля по поводу доминирования в аксаковедении биографического подхода — «несчастной русской и советской тенденции к чтению только ради содержания, игнорирующей приемы и стиль произведения, как раз и делающие его художественным. К тому же, подобное чтение игнорирует намерение самого автора, который прилагал такие большие усилия с целью написать не просто биографию».² Рамки марксистско-ленинской методологии слишком жестко ограничивали возможности исследователей, поэтому неудивительно, что в 70–80-е годы XX века наиболее значительные и перспективные работы, посвященные творчеству Аксакова, были сделаны зарубежными учеными.

¹ Кузьмина Г. Ш. Синергетика концептосферы С. Т. Аксакова как русской языковой личности в диалогии «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2005; Аранова О. А. Концепт «дружба» в языковом сознании С. Т. Аксакова (на материале его произведений) // Аксаковские чтения: духовное и литературное наследие семьи Аксаковых. Материалы Международной научно-практической конференции (29 сентября 2001 г.). Ч. I. Уфа, 2001. С. 9–14; Сальникова В. В. Образ леса в языковой картине мира Серёжи Багрова (на материале произведения С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука») // Аксаковский сборник. Уфа, 2008. Вып. 5. С. 131–136 и др.

² «...the unfortunate Russian and Soviet tendency to read only for content, ignoring the formal and stylistic devices that make a work of art. In addition, such a reading ignores intent of the author himself, who went to great pains not to write a standard autobiography» (Wachtel A. The Battle for Childhood: Creation of a Russian Mith. California, 1990. P. 60).

История восприятия Аксакова в англоязычном мире еще мало изучена,¹ хотя содержит целый ряд поразительных сюжетных поворотов. Первые переводы его произведений появились еще в XIX веке. В 1916–1917 годах была опубликована мемуарная трилогия в переводе Д. Даффа. Однако широкую известность Аксаков приобрел благодаря деятельности английского писателя, журналиста и знаменитого разведчика Артура Рэнсома. В годы своего пребывания в России он не просто познакомился с творчеством Аксакова, а стал его горячим поклонником. Страстный рыболов, вдохновленный аксаковскими «Записками о рыбалке», по возвращении на родину он опубликовал цикл газетных очерков, посвященных этому увлечению, а затем, в 1929 году, выпустил их отдельным изданием. Книга эта выдержала огромное число переизданий в англоязычных странах, чаще всего непосредственно под одним переплетом с «Записками о рыбалке».²

Первым западным исследователем творчества Аксакова, наверное, можно считать Эстер Поляновскую-Саламан. Биография ее полна не меньших поворотов, чем жизнь разведчика А. Рэнсома. Родилась она в 1900 году в Житомире. Эстер, эмигрировав после революции сначала в Палестину, а затем — в Германию, изучала физику под научным руководством А. Эйнштейна и Э. Резерфорда, поселившись в Англии, кроме прочего, переводила классическую русскую поэзию. Ее перу принадлежат два романа, в основе сюжета которых лежат воспоминания о детстве и юности. Работа над этими книгами пробудила ее интерес к психологии творчества и памяти, результатом чего стали две монографии, посвященные, в том числе, и творчеству С. Т. Аксакова.³ В своих исследованиях Эстер Саламан пытается рассматривать биографии писателей-мемуаристов сквозь призму психологии. История

¹ Некоторые аспекты этой проблемы затронуты в работах: *Мельникова Е. В.* С. Т. Аксаков в восприятии английских и французских литературных критиков // Русско-зарубежные литературные связи. Межвузовский сборник научных трудов. Н. Новгород, 2006. С. 63–68 и; *Селитрина Т. Л.* Англоязычная критика о С. Т. Аксакове // Аксаковский сборник. Уфа, 2001. Вып. 3. С. 87–96.

² *Ransome A. M.* Rod and Line. Together with Aksakov on Fishing. [S. l.]: Cape, 1939 и другие издания.

³ *A Collection of Moments: A Study of Involuntary Memories.* New York, 1970 и *The Great Confession: from Aksakov and De Quincey to Tolstoy and Proust.* London. 1973.

написания «Семейной хроники», продолжавшаяся с перерывами более полутора десятилетий, подвела ее к мысли об особой роли в жизни и творчестве Аксакова психологической травмы, полученной им в детстве, в период обучения в гимназии. Преодоление ее в последние годы жизни было одновременно и препятствием, и стимулом к написанию воспоминаний. Исследуя творческие биографии таких непохожих писателей, как Аксаков и Де Квинси, Толстой и Пруст, Эстер Саламан смогла выявить целый ряд общих закономерностей, определяющих поэтику мемуарно-автобиографической прозы. Это направление исследования впоследствии было продолжено вышеупомянутым американским исследователем Э. Вахтелем, рассматривавшим творчество Аксакова в широком контексте русской мемуарной прозы от «Детства» Толстого до трилогии Горького и «Жизни Арсеньева» Бунина.

Особое место среди англоязычных работ, посвященных поэтике и стилистике С. Т. Аксакова, занимает вышедшая в США книга Эндрю Дуркина «Сергей Аксаков и русская пастораль».¹ Эта монография как по глубине, так и с точки зрения охвата проблематики остается до сего дня самым значительным исследованием по нашей теме. Уже в предисловии автор заявляет о своей попытке отойти от добродлюбовской традиции восприятия Аксакова. Монография Э. Дуркина построена по хронологически-биографическому принципу, поскольку ориентирована на англоязычного читателя, мало знакомого с жизнью писателя. Основной же упор в ней сделан именно на исследовании поэтики аксаковской прозы, выявлении и литературоведческом описании способа функционирования в его произведениях таких базовых категорий, как природа, прошлое, детство, взросление, смерть — все они, взятые вместе, формируют специфичное

¹ *Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. New Brunswick, 1983. К сожалению, монография эта труднодоступна для российских исследователей. Критический разбор важнейших положений, изложенных в ней, можно найти в статьях: *Селитрина Т.Л.* 1) «Записки об уженьи рыбы» С. Т. Аксакова на английском языке и европейская пасторальная традиция // Русско-зарубежные литературные связи. Межвузовский сборник научных трудов. Н. Новгород, 2006. С. 340–346; 2) Жанровая специфика «Семейной хроники» С. Аксакова в трудах отечественных и зарубежных литературоведов // Аксаковский сборник. Уфа, 2005. Вып. 4. С. 40–47.

идиллическое восприятие мира, свойственное С. Т. Аксакову как художнику. Книга Э. Дуркина, по его же признанию, субъективна и эклектична с точки зрения метода,¹ но, как ни странно, именно в этом и состоит ее главное достоинство: она создает широкий фундамент, опираясь на или отталкиваясь от которого, нынешнее поколение аксаковедов может вести свои методологически выверенные исследования общих и частных проблем аксаковского творчества.

До недавнего времени достаточно было пальцев одной руки, чтобы перечислить все значимые статьи и монографии по языку и поэтике мемуарно-биографической прозы Аксакова. За последнее десятилетие общее число публикаций на эту тему выросло на порядок. Большинство из них представляют собой небольшие статьи, посвященные отдельным частным вопросам. Кроме этого было защищено несколько диссертаций.² Заслуживает также отдельного упоминания книга Е. К. Созиной «Сознание и письмо в русской литературе».³ В этом исследовании, находящемся на стыке философии и филологии, предпринята попытка феноменологического анализа русской литературы от Герцена до Набокова. В этом широком контексте Аксаков рассматривается как яркий носитель особого типа творческого сознания — «вспоминающее-визуалистского».

Последний период изучения наследия С. Т. Аксакова приходится на конец XX — начало этого века. Именно в наше время обозначилась тенденция полной реабилитации худож-

¹ «В каком-то смысле, это — моя попытка разобраться в причинах притягательности для меня творчества Аксакова. По этой причине я использовал довольно эклектичный подход к исследованию, который помогает глубже понять его произведения». «In certain sense, it is an attempt to account for my own fascination with his [Aksakov] works. For that reason I have used a rather eclectic approach, since it allows for a fuller understanding of the works themselves» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 7).

² *Колодина Н.А.* Проза С. Т. Аксакова: контекст и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003; *Сальникова В.В.* Динамика лексического компонента образно-языковой картины мира ребенка: На материале книги С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2006; *Чжу Сяодун.* Фразеология в произведениях С. Т. Аксакова: состав и употребление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006; *Угрюмов В.Е.* Стиль прозы С. Т. Аксакова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010 и др.

³ *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

ника от обвинений если не в реакционности, то в апологии помещичьего быта. При этом, как нередко случается, инерция апологии оборачивается идеализацией личности: в целом ряде работ жизнь и творчество Аксакова рассматриваются как образец национального духа и православного мирозерцания. Инициатором и даже духовным отцом этого направления стал М. А. Чванов — директор Мемориального дома-музея Аксакова в Уфе. Книги его по жанру являются скорее развернутыми эссе, чем научными исследованиями,¹ но они сыграли большую роль в популяризации творчества Аксакова, в деле переоценки его места в русской литературе.² Идеиная и отчасти идеологическая ориентация работ М. А. Чванова была поддержана и развита многими авторами «Аксаковских чтений»,³ а также другими исследователями.⁴

Говоря об этом «апологетическом» направлении в современном аксаковедении, нельзя не упомянуть о его своеобразном манифесте — безусловно яркой и еще более спорной статье В. В. Кожина «„Семейная хроника“ С. Т. Аксакова».⁵ Основной посыл ее содержания заключается не только в том, чтобы вывести Аксакова из разряда классиков второго ряда, но обосновать для него место патриарха всей русской прозы, литературного наставника главных наших писателей, поскольку «творческие уроки Аксакова восприняли и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Толстой, и Достоевский».⁶ Это «искушение» легко понять: Аксаков действительно по возрасту — самый старший среди русских классиков XIX века.

¹ Чванов М. А. 1) Если не будете как дети. М., 1990; 2) Корни и крона: Я был в Аксакове... Уфа, 1991.

² Федоров П. И. Возвращение к традиции. Аксаковская тема в творчестве М. А. Чванова // Аксаковский сборник. Уфа, 2005. Вып. 4. С. 174–182.

³ Файзуллина Э. Ш. Семья Аксаковых как явление русской дворянской культуры // Второй Аксаковский сборник. Уфа, 1998. С. 96–112; Федоров П. И. Идея соборности в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова // Второй Аксаковский сборник. Уфа, 1998. С. 24–34 и др.

⁴ См. подробнее: Григорьева Е. Ф. Непреднамеренное С. Т. Аксакова: Христианские традиции в творчестве писателя. М., 2007.

⁵ Кожин В. Победы и беды России. М. 2002. С. 95–108. Эта статья нами цитируется по изданию: Кожин В. В. «Семейная хроника» С. Т. Аксакова // Аксаковский сборник. Уфа, 2005. Вып. 4. С. 13–22.

⁶ «...можно утверждать, что „Семейная хроника“ — первая по времени возникновения книга великой русской прозы XIX столетия, родившаяся, в сущности, ранее „Героя нашего времени“, „Мертвых душ“ и даже „Капитанской дочки“» (Там же. С. 16).

Его литературная деятельность началась в 1811-м — в год создания «Беседы любителей русского слова»; первое его прозаическое художественное произведение — «Буря» — вышло в свет всего на пару лет позже «Повестей Белкина». Известно, что этот очерк был замечен Пушкиным, а возможно, и даже оказал некоторое влияние на его творчество.¹ Однако все же не только эти формальные биографические факты определяют место Аксакова в нашей литературе, не его хронологическое первенство в литературном процессе и не то, чем он влиял на других писателей, а его уникальность — то, в чем подражать ему не смог никто.

Непонятно, грустить ли, радоваться ли тому, что спустя полтора века после своей смерти Аксаков остался одинок в нашей литературе. Стиль его охотничьих книг оказался неподражаемым: никому больше не удалось достичь столь органичного сочетания интимности и лиричности авторского «я» с деловитостью и научным подходом в описании охоты и рыбной ловли — так они и стоят особняком, не деля ни с кем свое единственное место между лириком Пришвиным и натуралистом Сабанеевым.

В мемуарно-автобиографической прозе Аксаков также занимает совершенно особое место. Тематика и стилистика его «Семейной хроники» и «Детских лет Багрова-внука» выводят его за пределы мейнстрима русской мемуаристики. Недаром в своей замечательной по подробности и охвату материала монографии «Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.» А. Г. Тартаковский лишь вскользь упоминает об Аксакове как о писателе, «в чьем творчестве автобиографическое начало, «воспоминания прежней жизни» также занимали главенствующее место».² Аксаковские воспоминания оказались слишком художественны для того, чтобы занять

¹ После первой публикации А. С. Полякова, обратившего внимание на наличие параллелей между этим очерком Аксакова и описанием бурана в «Капитанской дочке», эта тема не раз становилась предметом исследования и даже полемики. См.: *Поляков А. С.* Картина бурана у Пушкина и С. Т. Аксакова // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 287–288.; *Степанов Л. А.* Пушкин и А. Корнилович: (Из литературных источников «Капитанской дочки») // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С. 147–158; *Войтоловская Э. Л.* С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. С. 77–87 и др.

² *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. М., 1991. С. 158.

место среди традиционных мемуаров, и слишком документальными, чтобы восприниматься просто как роман. Неординарность стиля (главное качество, определившее их место в нашей литературе) — безусловно, свидетельство не только таланта автора, но еще и особой эпохи в литературном процессе: в прямом смысле этого слова переломной.

Мемуаристика, не являясь ораторской прозой, тем не менее всю свою историю развивалась на границе сфер влияния риторики и историко-документальной литературы.¹ Этому способствовала сама природа жанра воспоминаний, темой которых по определению является рассказ о чем-то бывшем в жизни, невыдуманном. Первоначальный водораздел между поэтикой и риторикой пролегал по вопросу, что лежит в основе произведения: вымысел или реальность. Первый был уделом поэзии, второй — прозы, т. е. риторики. С появлением прозаических жанров о придуманных событиях граница между ними стала размытой и подвижной. Формально сфера использования риторики сузилась до рамок ораторского искусства, но благодаря присущей ей ориентации на практическое использование, она, на протяжении столетий являясь, по сути дела, основным руководством к написанию текстов, тем самым подспудно распространила свое влияние на большую часть литературы. На прозе ее воздействие сказалось сильнее всего. В. В. Виноградов так охарактеризовал этот процесс: «Роман, повесть, сказка и анекдот были, так сказать, адаптированы риторикой в своей практике <...> и образовали переходную, смешанную форму полупиитических-полуриторических жанров».² Эта перестройка всех межжанровых взаимоотношений повлияла и на мемуаристику: официально сохраняя авторитет серьезного и влиятельного литературного жанра, она оказалась вытеснена на периферию литературного процесса. В итоге она превратилась в некий «внесистемный» подвид документальной, исторической прозы и вынуждена была преодолевать отношение к себе как к чему-то вспомогательному, лишённому самостоятельной художественной ценности, разделяя судьбу

¹ Подробнее см.: *Тронский И. М.* История античной литературы. Л., 1946. С. 169–182; *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография // *Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб., 2004. С. 225–465.

² *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 115.

родственников ей биографии и автобиографии. По большому счету, с теми или иными нюансами такая ситуация сохранялась до начала эпохи просвещения: «Франция XVII века — подлинная родина мемуаров нового времени. В понимании людей XVII века, мемуары — это история; но практически жанр этот нес на себе и литературные задачи. Эстетика классицизма считала языком искусства только стихотворный язык (отчасти делая исключение для комедии) и почти вовсе отказывала в признании роману. Но за пределами эстетической иерархии и регламентации существовал не только роман, — процветала и более важная для XVII века промежуточная проза: мемуары, письма, „максимы“, „портреты“, „характеры“».¹

И вот к середине XIX века то, что было недостатком, стало достоинством. В 1835-м году В. Г. Белинский, в своей рецензии на «Записки о походах 1812 и 1813 годов» А. Норова, обратил внимание на новое место, которое стала занимать мемуаристика в современном литературном процессе: «К числу самых необыкновенных и самых интересных явлений в умственном мире нашего времени принадлежат записки, или *memoires*. Это суть истинные летописи наших времен, летописи живые, любопытные, писанные не добродушными монахами, но людьми, по большей части образованными и просвещенными, бывшими свидетелями, а иногда и участниками этих событий, которые описываются ими со всею откровенностью, какая только возможна в наше время, со всеми подробностями, которых ищет и романист, и драматург, и историк, и нравоописатель, и философ. И в самом деле, что может быть любопытнее этих записок: это история, это роман, это драма, это все, что вам угодно».² Белинский чутко уловил еще только зарождавшуюся тенденцию смены читательского отношения к мемуарам, сближения их с жанрами художественной литературы и прежде всего — с романом. Эта беллетризация мемуаристики стала последним крупным этапом сложного процесса разрушения морально-риторической системы, важнейшим элементом которой она оставалась на протяжении столетий.

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 8–9.

² Белинский В. Г. Записки о походах 1812 и 1813 годов // Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 375.

Случается, что явление, внешне не броское, оказывается в итоге более влиятельным, чем его заметные конкуренты. Так и риторика, на первый взгляд, оставаясь на периферии литературы, тем не менее подспудно стала ведущим, определяющим ее родом, системообразующим ядром: «Эта система отличалась огромной жизнеспособностью, поскольку внутри ее были приведены в единство, завязаны одним узлом самые разные жизненные, творческие моменты».¹ Эта система оказалась настолько жизнеспособной, обладала таким потенциалом внутренней адаптивной изменчивости, что пережила без малого два тысячелетия, со всеми эпохами — от Эллинизма до Просвещения — и начала утрачивать свое доминирующее положение лишь под давлением реалистической литературы Нового времени. Определяя главные признаки морально-риторической системы, А. В. Михайлов выделил четыре критерия, обуславливающих ее внутреннее единство: 1. отношение к литературе как к форме познавательной деятельности, 2. основанной на моральной доминанте, 3. работающей со словом как с идеальным самостоятельным объектом и 4. исследующее человека как универсальное явление, вынося за скобки его индивидуально-психологические характеристики.²

Методологической основой нашей работы, таким образом, станет общая концепция исторической смены методов и стилей литературы, разработанная А. В. Михайловым. Ее мы будем совмещать с узконаправленными методами, выработанными другими исследователями и историко-литературными школами: «сравнительно-исторической школой» А. Н. Веселовского, историко-стилистическим методом В. В. Виноградова, пониманием литературного приема, выработанного В. Б. Шкловским, мотивной поэтикой О. М. Фрейденберг и др.

Темой нашего исследования является выявление того, как коренная перестройка взаимоотношений литературных жанров, происходившая в первой половине XIX века, сказалась на творчестве С. Т. Аксакова. Оно оказалось в самом центре этого сложного процесса. Именно С. Т. Аксакову, одному из первых наших писателей, удалось выработать синтетический стиль мемуарной прозы, сочетающий историко-документальную достоверность с отточенной художественностью языка

¹ Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 16.

² Там же.

и стиля. Кроме того, его творчество предоставляет исследователю обширное поле для наблюдения за тем, как взаимодействуют между собой такие разные жанры, как мемуары, роман, очерк и анекдот.

Актуальность нашего диссертационного исследования определяется, как следует из вышеприведенного обзора работ по поэтике мемуарно-автобиографической прозы С. Т. Аксакова, малой степенью изученности этой темы.

Научная новизна нашей диссертации состоит в применении к произведениям С. Т. Аксакова методов исследования, основанных на принципе междисциплинарного взаимодействия трех главных парадигм словесности: поэтики, стилистики и риторики. На наш взгляд, именно такой подход обещает быть продуктивным в деле дальнейшего исследования творчества С. Т. Аксакова, существовавшего на стыке романа и мемуаристики, беллетристики и документальной прозы; в эпоху, когда морально-риторическая система уступала свое доминирующее положение реалистической литературе нового времени.

Объектом нашего исследования выступает мемуарно-автобиографическая проза С. Т. Аксакова. При этом, принимая во внимание тесную взаимосвязь мемуаров, автобиографии и биографии, мы уделяли преимущественное внимание мемуарной составляющей в произведениях Аксакова и в меньшей степени — автобиографической. **Предметом** исследования стали те произведения Аксакова, в которых ярче всего выразились особенности поэтики, определяющие его уникальное положение в нашей литературе: «История моего знакомства с Гоголем», «Литературные и театральные воспоминания», «Семейная хроника», а также очерк «Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове». Кроме того, мы включили в наше исследование «Записки об ужении рыбы» и «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», поскольку они содержат в себе заметную мемуарную составляющую. Широкий охват произведений обусловлен стремлением выявить общие особенности поэтики и стилистики писателя.

Цель работы — изучить наиболее важные элементы поэтики произведений С. Т. Аксакова, из чего вытекают следующие **задачи**:

1. Выделить наиболее характерные черты поэтики мемуарно-автобиографической прозы С. Т. Аксакова.

2. Рассмотреть как эти элементы поэтики функционируют в конкретных текстах С. Т. Аксакова.

3. Соотнести творчество С. Т. Аксакова с общими процессами, происходившими в русской литературе в середине XIX века.

Эти задачи определяют общую структуру нашей работы, состоящей из трех глав:

В первой главе нашей работы на примере творчества С. Т. Аксакова мы рассмотрим разнообразные процессы, связанные со сменой отношения к мемуаристике как к форме познавательной деятельности. В течение многих веков мемуарная литература существовала в рамках парадигмы «научной» исторической словесности. В середине XIX века, на волне усиления интереса к ней со стороны широких слоев читателей, произошли коренные изменения в самоощущении ее авторов: они стали воспринимать себя не только учеными-историографами, но еще и литераторами; начали осознавать важность художественной составляющей своих произведений. Решающим фактором в обновлении мемуаристики стал опыт, накопленный литературой за время формирования романа. Виктор Шкловский, в своей «Повести о прозе»¹ описывая драматический процесс самоопределения этого жанра, выхода из-под сферы влияния риторических методов и эстетики, отстаивания права на художественность, на вымысел, показал, что уникальное положение романа, его особое авангардное место во многом определялось тем, что он первым среди крупных прозаических жанров смог порвать с родовой травмой фактографичности, проложив пути, по которым пошла вся остальная литература во всем разнообразии ее форм. Мы рассмотрим лишь некоторые ключевые проблемы беллетризации мемуаристики: влияние на нее эпистолярной стилистики, очерка натуральной школы и исторического романа — проза С. Т. Аксакова дает нам для этого исключительно богатый материал.

Если в первой главе мы сосредотачиваемся преимущественно на общих особенностях литературного процесса, в который была вовлечена мемуарно-автобиографическая проза С. Т. Аксакова, то **во второй** — подробнее рассмотрим мотивно-сюжетную структуру отдельного произведения,

¹ Шкловский В. Б. Повести о прозе: В 2 т. М., 1966.

будем стараться абстрагироваться от современного автору контекста и ориентироваться на методы, более свойственные имманентному анализу. Распад старой морально-риторической системы, выразившийся, кроме прочего, в ослаблении межжанровых границ, помог обогащению мотивной системы мемуаристики: она заимствует и адаптирует для своих нужд новые сюжеты, ранее свойственные другим жанрам литературы и фольклора. Тема «Семейной хроники», связанная с ключевыми категориями человеческого существования, рождением, браком, преемством поколений, предопределила создание совершенно новой для мемуаристики мотивной системы произведения. В этой главе нашей работы мы сосредоточимся на методах выявления системных связей между мотивами, объединенными единством темы произведения: в данном случае — «семейных мотивов».

Наиболее устойчивой к изменениям, связанным с утратой морально-риторической системой своего доминирующего значения, оказалась стилистика Аксакова. Язык его прозы, особенно мемуарно-биографической, несмотря на внешнюю безыскусность, сохраняет многие глубинные связи с уходящей в прошлое литературной эпохой, со свойственным ей специфичным отношением к слову. Однако, вопреки ожиданиям, эмоционально нейтральная, монологичная стилистика Аксакова отнюдь не оказала отрицательное влияние на художественную сторону его произведений, не архаизировала их, а, наоборот, расширила арсенал писательских средств. Этому способствовала присущая Аксакову внутренняя ориентация на устную речь, особое чувство звучащего слова. Исследованию этих аспектов его стилистики на примере мемуарного очерка «Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове» будет посвящена **третья глава** нашей работы.

Положения, выносимые на защиту:

1. В середине XIX века русская мемуаристика открылась к взаимодействию с другими жанрами, прежде всего с романом и с очерком, что в итоге привело к преобразованию ее поэтики и стилистики. Сергей Тимофеевич Аксаков сыграл роль экспериментатора и первопроходца в этом процессе, а целый ряд тенденций, связанных с трансформацией этого жанра, отразился в его творчестве с особенной полнотой.

2. Работая над «Записками об уженье рыбы» и «Записками ружейного охотника Оренбургской губернии» Аксаков разрабо-

тал специфичный синтетический стиль, в котором отношение к литературе как форме познавательной деятельности и экфрастичность, наглядность в передаче образов, слились с лиричностью и эмоциональной открытостью авторского слова.

3. В своих воспоминаниях Аксаков широко использовал сюжетные ходы и способы построения образов персонажей, ранее свойственные жанру романа. Это способствовало расширению тематики и арсенала художественных приемов мемуарно-автобиографической литературы в целом.

4. Отличительной чертой мемуарной прозы Аксакова является ее «сюжетность» и декларируемая «субъективность». Он отказывается от традиционной для жанра «беспристрастной» позиции автора-историографа, фиксирующего для потомков то, чему он был свидетелем, и руководствуется в отборе тем и сюжетов своих произведений прежде всего эстетическими критериями.

5. Особенностью мотивно-сюжетной структуры «Семейной хроники» является то, что в образах ее персонажей можно обнаружить элементы, восходящие к архаичным мифам и волшебной сказке, а их функционирование особым образом связано с хронотопом произведения.

6. Для понимания особенностей языка прозы Аксакова необходимо учитывать его отношение к звучащему слову, присущей ему как автору практике предварительного проговаривания, «устной обкатки» написанного текста. Это стало одним из факторов, определявших специфичный монологизм его стилистики, ориентацию ее на устную речь.

7. С. Т. Аксаков выработал особые подходы к использованию литературного анекдота в своей мемуарно-автобиографической прозе. Встраивая анекдот в ткань повествования, он достигает разнообразных художественных целей: характеризует персонаж, акцентирует важные для сюжета конфликты, формирует в сознании читателя образ автора, непринужденного рассказчика и т. д.

Научно-практическая значимость работы определяется тем, что она, с одной стороны, расширяет и уточняет представление о поэтике С. Т. Аксакова, а с другой — вносит вклад в изучение русской мемуарно-автобиографической прозы середины XIX века. Результаты работы могут быть использованы при чтении общих и специальных курсов по истории русской литературы.

Основные положения работы получили **апробацию** в опубликованных статьях.¹ На XXXV Международной филологической конференции на Филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета 14 марта 2006 года был прочитан доклад «Мемуарно-биографичесая проза С. Т. Аксакова и романная традиция», также впоследствии опубликованный.²

ГЛАВА 1

Творчество С. Т. Аксакова в контексте литературного процесса середины XIX века

1. ЭВОЛЮЦИЯ МЕМУАРНОГО ЖАНРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Середина XIX века — это особый период в истории русской мемуарной литературы. Начиная с 40-х годов наступает новый этап ее развития; можно сказать, что в это время происходит настоящий переворот в жизни этого жанра. На протяжении всего XVIII столетия русская мемуаристика существовала под спудом, и при всех своих художественных и исторических достоинствах записки Болотова, Дашковой, Екатерины II не могли стать фактом большой литературы, поскольку писались в расчете на узкий круг читателей — семьи и друзей.³ И только в XIX веке изначально ориентированные на внутрисемейное употребление воспоминания частного

¹ Чуркин А. А. Тема и мотивы семьи в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова // Русская литература. 2009. № 1. С. 133–145; Чуркин А. А. Сюжет и герой в мемуарной прозе С. Т. Аксакова // Русская литература. 2009. № 3. С. 109–115.

² Чуркин А. А. Мемуарно-биографическая проза С. Т. Аксакова и романная традиция // Материалы XXXV Международной филологической конференции. История русской литературы. Сборник памяти профессора А. Б. Муратова. 13–18 марта 2006 г. СПб., 2006. С. 79–87.

³ Показательно в этом отношении введение, предпосланное А. Болотовым своим запискам: «А как я писал сие не в том намерении, чтоб издать в свет посредством печати, а единственно для удовольствования любопытства моих детей и тех из моих родственников и будущих потомков, которые похотят обо мне иметь сведения, то и не заботился я о том, что сочинение сие будет несколько пространно и велико, а старался только, чтоб чего не было пропущено; почему в случае если кому из посторонних случится читать сие прямо набело писанное сочинение, то и прошу меня в том и в ошибках благосклонно извинить» (Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 4).

человека о своей личной жизни вначале обретают ценность как исторический документ, а затем становятся важным составным элементом литературной и общественной жизни.

Проявления этого процесса были разнообразны.¹ Так в это время мемуары становятся интересны не только профессиональным историкам, но и широким слоям читающей публики. Именно в 40—50-е годы XIX столетия начинают извлекаться из личных архивов и активно публиковаться мемуары, написанные полвека ранее. В общественном сознании возникла своего рода «цепная реакция»: так благодаря рукописному хождению, а потом изданию мемуаров Дашковой, Лопухина и других деятелей второй половины XVIII века, актуализировался интерес к событиям Екатерининской эпохи, что уже служило стимулом для работы следующих поколений мемуаристов: И. И. и М. А. Дмитриевых, А. С. Шишкова, а отчасти — и Аксакова. Неслучайно его «Семейная хроника» воспринималась современниками как часть этой литературной традиции.² И. Делаво в своей рецензии буквально настаивает на необходимости восприятия «Семейной хроники» в привязке к контекстам Екатерининской эпохи: «Не забудем, что г. Аксаков написал не роман: все, что он нам передает, это хроника — хроника русской семьи в правление Екатерины II».³

Но гораздо важнее, чем появление в печати старых текстов, на развитии жанра сказалось то, что если ранее мемуары появлялись в печати, как правило, лишь после смерти их авторов, то теперь начинается массовая прижизненная публикация воспоминаний лиц, активно участвующих в общественной и культурной жизни. В 1826 году в рецензии на «Записки графини Жанлис» П. А. Вяземский писал: «Наш век есть, между прочим, век записок, воспоминаний, биографий и исповедей, вольных и невольных: каждый спешит высказать все, что видел, что знал, и выводит на свежую

¹ Подробно этот процесс рассмотрен в работах: *Тартаковский А. Г.* 1) Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. М., 1991; 2) Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997.

² Подробнее см.: *Ишкиняева Л. К.* Творчество С. Т. Аксакова и литературная традиция XVIII столетия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2012.

³ «M. Aksakof, qu'on ne l'oublie point, n'a pas écrit un roman: ce qu'il nous donne, c'est une chronique, la chronique d'une famille russe sous Catherine II» (*Delaveau H.* Les Seigneurs d'Aksakova, chronique d'une famille russe sous Catherine II. *Revue des deux Mondes.* 1857. IX. 15 juin. P. 879).

воду все, что было поглощено забвением или мраком таинства».¹ На протяжении всей первой половины века чуть ли не в геометрической прогрессии росло число авторов опубликованных воспоминаний. Так, по подсчетам А. Г. Тартаковского, если в течение первых 40 лет их насчитывалось 64, то за следующие два десятилетия в печати появились произведения 243 мемуаристов.² Подавляющее большинство этих публикаций были прижизненными.

Увеличивалось не только число подобных произведений, но и расширялась их тематика. События войны 1812-го года породили целый вал мемуарной литературы, написанной буквально по горячим следам. От военной тематики интерес стал смещаться в сторону мирной жизни, и к середине века не осталось почти ни одной из сторон общественной жизни, которая бы не стала предметом воспоминаний. Тематический спектр мемуаристики расширился необычайно: публиковались воспоминания мужчин и женщин, дворян и разночинцев, чиновников и помещиков, литераторов и театралов. В 40-х годах начали публиковаться и семейно-бытовые мемуары, хотя истоки этого жанра берут начало еще в последней трети XVIII века. Первым русским произведением такого рода, наверное, можно считать записки М. В. Данилова.³ Написанные в последней трети XVIII столетия, опубликованы они были в 1842 году и сразу обратили на себя внимание русского читателя. Н. А. Добролюбов в своей статье «Деревенская жизнь помещика в старые годы» цитирует их в качестве историко-бытового комментария к «Семейной хронике» и «Детским годам Багрова-внука».⁴ А в статье «Русская сатира в век Екатерины» он выстраивает уже целый ряд мемуаров, объединенных общей темой: «Из записок Болотова (1753–1754), из воспоминаний Данилова, родившегося в 1722 году, мы видим, что так же было и за двадцать —

¹ *Вяземский П. А.* Записки графини Жанлис. Париж. 1825 года. // Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 206

² *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. С. 145.

³ Записки артиллерии майора Михаила Васильевича Данилова, написанные им в 1771 году // *Безвременье и временщики. Воспоминания об эпохе дворцовых переворотов* (1720-е — 1760-е годы). Л., 1991.

⁴ *Добролюбов Н. А.* Деревенская жизнь помещика в старые годы // *Собр. соч.*: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 350, 359.

тридцать лет ранее. Еще раньше — было, разумеется, еще хуже. Но лучше ли было и после? Вспомним рассказы наших современников о том, как шло их воспитание, в начале нынешнего столетия. Прочтите «Семейную хронику» и «Детские годы» С. Т. Аксакова, прочтите «Годы в школе» г. Вицына («Русская беседа». 1859. № 1–4), «Незатейливое воспитание», из записок А. Щ. в «Атенее» (1858. № 43–45), — не та ли же самая история повторялась у нас в частном воспитании, вплоть до француза, по крайней мере?»¹

Примечательно, что первый отрывок «Семейной хроники» увидел свет в 1854 году в «Москвитянине». Этот журнал играл важнейшую роль в процессе становления русской мемуаристики. По подсчетам А. Г. Тартаковского, в период с 1841 по 1855 год в нем были опубликованы более трети от общего числа всех мемуаров, записок и дневников, вышедших в русской периодике того времени. Вот почему трилогия Аксакова воспринималась в контексте развитой традиции.

Одной из основных тенденций двух последних предреформенных десятилетий стал все больший рост интереса читателей к мемуарам, посвященным событиям недавнего прошлого. Чернышевский в своей статье взывал к авторам мемуаров, «относящихся до близкого нам времени»: «они везде читаются с жадностью, везде приносят много пользы и наслаждения <...>. Да где же они? Дайте их!»² И не случайно было, что поводом ему послужила «Семейная хроника» Аксакова. Так случилось, что целый ряд особенностей, связанных с трансформацией жанра, в них воплотился с особенной полнотой. Аксаков обладал обостренным чутьем к тенденциям, еще только зарождавшимся в литературе, и смелостью их опережать.

Осмысление событий недавнего времени становилось поводом для размышлений о настоящем — жанр, который еще раньше ценился почти единственно за информацию о прошлом, актуализировался, буквально прорывался вслед за романом в «зону непосредственного контакта с действительностью».³ И книгам Аксакова была отведена в этом

¹ Добролюбов Н. А. Русская сатира в век Екатерины // Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 374.

² Чернышевский Н. Г. Заметки о журналах. Сентябрь 1856. // Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 699–700.

³ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 231.

сложном и противоречивом процессе большая роль, которую еще П. В. Анненков охарактеризовал так: «Если последняя и высшая цель всякой литературы состоит в том, чтобы привести общество к самопознанию, открытию нравственных сил, действовавших в нем прежде, и тех, какие еще могут действовать в нем, то книга С. Т. Аксакова принадлежит к тем утешительным явлениям, которые способствуют этому великому назначению литературы. Она именно возникла из потребности осмотреть себя и своих».¹

На фоне подобной характеристики, прозвучавшей из уст современника, рельефнее заметен важнейший парадокс, во многом предопределивший развитие творчества Аксакова, — двойственное восприятие его произведений современниками. Из биографии писателя мы знаем, что практически все его книги — за исключением, может быть, «Литературных и театральных воспоминаний» — были встречены единодушно положительно. И критики, и читатели сразу оценили художественные достоинства языка и новизну в раскрытии темы. Однако, свои воспоминания о Гоголе Аксаков предвещает таким вступлением: «„История моего знакомства с Гоголем“, еще вполне не оконченная мною, писана была не для печати, или, по крайней мере, для печати по прошествии многих десятков лет, когда уже никого из выведенных в ней лиц давно не будет на свете, когда цензура сделается свободною или вовсе упразднится, когда русское общество привыкнет к этой свободе и отложит ту щекотливость, ту подозрительную раздражительность, которая теперь более всякой цензуры мешает говорить откровенно даже о давнопрошедшем» (Аксаков III, 151).² В чем же тогда причина сетований Аксакова и такого неверия в судьбу своих книг?

Самопознание — процесс противоречивый: результат его непредсказуем, и далеко не всеми слоями общества и государства может быть принят. Недаром в приведенной цитате на второе место, после моральных ограничений, он поставил цензуру, сильнейшее сопротивление которой ему приходи-

¹ Анненков П. В. С. Т. Аксаков и его «Семейная хроника» // Аксаков С. Т. Детские годы Вагрова-внука. Аленький цветочек. М., 1998. С. 428–429.

² Здесь и далее произведения С. Т. Аксакова цитируются по изданию: Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955–1956. Номер тома обозначен цифрой римской, страницы — арабской.

лось преодолевать на протяжении почти всей своей писательской биографии. Трудно понять, глядя с позиции современности: что такого крамольного могли обнаружить цензоры, бывшие коллеги, в творчестве Аксакова? Но даже книги об охоте и рыбалке воспринимались ими как нечто подозрительное и опасное. Что уж говорить о мемуарных произведениях Сергея Тимофеевича?¹

Письма Аксакова полны горьких слов о непонимании его как посторонними, так и самыми близкими людьми. Стало уже общим местом объяснять сопротивлением родных тот факт, что Аксаков заменил реальные имена персонажей «Семейной хроники» вымышленными. Но обратим внимание на то, что это произведение писалось почти параллельно с «Воспоминаниями», где все герои названы реальными именами. Более того: в первом, еще даже не полном, своем издании оба произведения вышли под одним переплетом, что, естественно, полностью разоблачало всю конспирацию.²

¹ В одном из писем И. С. Тургеневу Аксаков так жалуется на придирки цензуры: «Насчет второго издания моих „Записок“ я сообщу вам неприятную новость, которая приведет вас в совершенное изумление: г. цензор Флеров исключил, кроме разных выражений, несколько страниц целиком. Выражения, например, исключены следующие: „отлетная строевая птица“ — *строевая* не понравилась г. цензору; „народ не ест давленной птицы“ — эти все слова вымараны. Как это ни глупо, но из-за этого я не завел бы процесса, если б г. Флеров не исключил все описания тетеревиных токов, а также тока дупельшнепов и перепелов. <...> Теперь можно себе представить, что сделает цензор с „Биографией Загоскина“, которая должна была выйти в первой книжке „Москвитянина“» (Переписка И. С. Тургенева. С. 304). По иронии судьбы, предположения Аксакова о цензурных препятствиях оправдались ровно век спустя. При подготовке четырехтомного собрания сочинений в 1955 году «Биография Загоскина» не была включена в его состав по «идеологическо-стилистическим» причинам — как написанная, по мнению С. И. Машинского, в «тоне, мало соответствовавшем реальному значению этого писателя» (Аксаков III, 698). Опубликована она была в пятитомнике, готовившемся уже в хрущевские времена: вместе с другими, ранее неизвестными его текстами.

² Напомним кратко хронологию публикации «Семейной хроники». Первый небольшой эпизод из нее появился еще в 1846 году в «Московском литературном и ученом сборнике». После перерыва в работе продолжительностью в 8 лет, в 1854 году, в «Москвитянине» публикуется первый «отрывок». Затем, в 1856-м, — четвертый (в «Русской беседе») и пятый (в «Русском вестнике»). В том же году, под одной обложкой с «Воспоминаниями», эти три отрывка выходят отдельной книгой. И почти сразу же во 2-е издание Аксаков добавляет оставшиеся два, после чего «Семейная хроника» наконец принимает знакомую нам, законченную форму.

«Предуведомление читателей» о том, что совпадения в биографиях персонажей — случайность, дает лишь обратный эффект. Рискнем предположить, что не стремление сохранить семейные тайны руководило здесь Аксаковым: у него было достаточно характера, чтобы противостоять любому давлению на себя. Скорее всего, именно внутреннее понимание художественной природы своих книг было здесь решающим, как, оспаривая мнение Ивана Сергеевича Аксакова, писал об этом Эндрю Вахтель: «Когда Аксаков захотел написать реальную автобиографию, он это сделал без какой бы то ни было оглядки на права семьи. В действительности в выборе жанра он руководствовался целым рядом чисто литературных причин».¹

Действительно: у родных был повод для недовольства тем, что Аксаков семейную историю сделал предметом литературы: в любом доме есть свои секреты, застарелые обиды, рассказ о которых, даже в прикровенной (художественно обработанной) форме, воспринимается как вынос сора из избы. В свою очередь и оппонирующий славянофилам литературно-общественный лагерь также имел свои собственные идеологические причины для неприятия его книг: Сергей Тимофеевич Аксаков не мог восприниматься отдельно от своих сыновей Константина и Ивана и, соответственно, отношение к их деятельности и взглядам проецировалось на творчество их отца. Единодушные критиков, положительно оценивавших его произведения, не могло скрыть от С. Т. Аксакова и настроение «подозрительной раздражительности», присутствовавшее у некоторой части его читателей. Оно носило подспудный характер, иногда проявляясь совершенно неожиданным образом. К примеру, Белинский демонстративно не заметил выход в свет его «Записок о рыбалке». В статье «Воспоминания старого театрала» С. П. Жихарев обрушился с довольно мелочной критикой на его театральные воспоминания, обидные не столько своим содержанием, сколько общим тоном. Насколько сильно это задело Аксакова, можно понять из

¹ «This is, when Aksakov wanted to write a real autobiography, he did so without worrying about family propriety. In fact, there were a number of purely literary reasons for Aksakov's choice of genre» (*Wachtel A. The Battle for childhood: Creation of a Russian Myth*. P. 65).

отчаянного восклицания в конце ответной заметки, опубликованной в «Москвитяине»: «В заключение скажу: неужели нельзя, опровергая чьи-нибудь мнения, обойтись без таких выражений и такого тона, какой слышится, например, на стр. 117 „Воспоминаний старого театрала“?» (Аксаков III, 609). В итоге, над какой бы из своих книг ни работал Аксаков, ему всегда приходилось преодолевать чье-либо сопротивление: близкие были недовольны семейной трилогией, ревнивая борьба вокруг гоголевского наследия отравляла работу над «Историей моего знакомства с Гоголем»¹; придирки цензуры сопровождали выход в печать каждой книги. Однако рискнем предположить, что, кроме этих внешних причин недопонимания творчества Аксакова совершенно разными лицами, были еще и внутренние, в глубине своей имевшие эстетические основания: простой ясный язык, понятное, близкое современникам содержание маскировали тектонический сдвиг в поэтике и стилистике мемуарно-биографической прозы, выразителем которого в русской литературе стал Аксаков. Ниже в своей работе мы скажем об этом подробнее.

Перечисленные выше факторы литературного процесса — такие как усиление читательского интереса, публикации воспоминаний еще при жизни автора и героев, актуализация тематики, новое место, которое начинала занимать мемуаристика в литературной жизни — были необходимы, но недостаточны для того, чтобы произведение вступило в диалогические отношения с настоящим: требовалась глубокая трансформация не только содержательной стороны, но и поэтики, и стилистики как отдельных произведений, так и жанра в целом. Основным направлением этих изменений стало усиление художественной составляющей, сближение мемуаристики с литературой, беллетризация жанра, а решающими в этом отношении стали взаимодействие мемуарной прозы с очерком и романом.

До середины XVIII века одной из важнейших проблем для автора было заставить читателя поверить в реальность вымышленного персонажа. В поисках своего «я» роман, жанр отверженный и приниженный, пробовал надевать на

¹ Об этой идейной борьбе см.: *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 535–540.

себя маску своих почтенных и авторитетных «собратьев» — мемуаров или исторического сочинения; заглавия книг пестрели эпитетами: «правдивая история», «жизнь и приключения N, рассказанные им самим». Прием этот пережил XVIII столетие: в XIX веке он был пародийно переосмыслен Э. Т. Гофманом в «Житейских воззрениях Кота Мурра», а в XX — мифологизирован Т. Манном в «Докторе Фаустусе». Активно использовал этот прием и Достоевский: в форме мемуарных записок написаны: «Подросток», «Бесы»; «Белые ночи» сопровождаются подзаголовком «Из воспоминаний мечтателя», «Маленький герой» — «Из неизвестных мемуаров», «Село Степанчиково» — «Из записок неизвестного» и т. д. В его интерпретации «мемуары» насытились совершенно неожиданной сюжетной динамикой, которую так описал В. Ф. Переверзев: «Нет ничего легче, как поставить мемуариста в такое положение, при котором он явился бы свидетелем фактов, непонятных для него вплоть до развязки, до смысла которых он добирался бы лишь понемногу, среди развивающегося действия и сутолоки событий, улавливая по крупицам их связь. Такую именно роль играет мемуарист у Достоевского. Он всегда окружен тайнами и секретами. <...> Мемуар — чрезвычайно удобная форма для романиста, начинающего рассказ прямо с действия».¹ И можно было бы сказать, что подобное взаимодействие с мемуаристикой способствовало обогащению романа, из нее он унаследовал и авторскую саморефлексию, и интимность интонации, и интерес к частностям быта, и портретность в описании характеров, если бы не одно «но»: «Роман, как мы уже сказали, плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их».² Преображение мемуаристики в середине XIX столетия предоставляет нам замечательную иллюстрацию этих слов М. Бахтина: на протяжении двух веков, в тесном взаимодействии с документальными жанрами, вы-

¹ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 211.

² Бахтин М. М. Эпос и роман. С. 196.

рабатывая новый взгляд на соотношение исторической и художественной правды, вымысла и реальности, роман закладывал новые возможности для их развития. И вот наступил момент, когда он начал «возвращать свои долги»: теперь уже в мемуарную прозу начали проникать новые принципы построения образов и персонажей, те самые принципы, которые он в свое время усвоил из нее, но теперь уже обогащенные новым литературным опытом. «Война риторике и мир синтаксису», провозглашенная Гюго,¹ перекинулась и на мемуаристику: вернее, роман открыл в мемуаристике второй фронт этой войны.

2. ВЛИЯНИЕ ОХОТНИЧЬИХ ОЧЕРКОВ АКСАКОВА НА ФОРМИРОВАНИЕ ПОЭТИКИ ЕГО ВОСПОМИНАНИЙ

Как ни странно, становлению сюжетности в мемуаристике в большой мере способствовало ее близкое взаимодействие с таким «бессюжетным» жанром, как очерк. Ни один жанр не существует изолированно, разнообразные глубинные течения пронизывают литературу, связывая между собой самые разные ее формы — в частности, роман, мемуары и очерк, — на что в начале XX века обратил внимание Б. М. Эйхенбаум: «Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа. Это естественный результат эстетического интереса к мемуарной литературе, к исторической экзотике. Современный быт должен предварительно пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать сюжетоспособным».² Судя по всему, отмеченная взаимосвязь носит универсальный характер для периодов трансформации, процессы, актуальные для литературы 20-х годов XX столетия, по-своему заявляли о себе и в первой половине XIX, во время, когда эти жанры еще находились в состоянии

¹ «Зубами скрежетал бессильно Буало.

«Молчи, аристократ! — ему я крикнул зло. —

Война риторике, мир синтаксису, дети!»

И грянул, наконец, год Девяносто Третий» (*Гюго В. М.* Ответ на обвинение // Собр. соч.: В 15 томах. М., 1956. Том 12. С. 289; пер. Э. Линецкой).

² *Эйхенбаум Б. М.* Мой современник // Эйхенбаум Б. М. «Мой современник». Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб., 2001. С. 129.

становления. Дело в том, что в переломные эпохи становится актуальной общая черта, объединяющая исторический, биографический романы, мемуары и очерк — усиленный акцент на познавательной функции содержания, на первом элементе древней риторической триады: «Учить. — Убедить. — Усладить».

Недаром, исследуя проблематику художественного времени, Д. С. Лихачев также указывал на присущий очерку особый акцент на познавательной функции, связующей его с учительной традицией средневековых литератур: «Учительная литература Древней Руси подчиняла настоящее время задачам нравоописания и нравоучения. <...> Любопытное продолжение это «настоящее время» обличительной и учительной литературы получило в нравоописательном очерке первой половины XIX в., находившемся под влиянием очерка французского. Очерк также ставил себе целью обобщение нравов и обычаев, но в несколько ином типе. На первый план выступили познавательные цели очерка».¹ Одной из фундаментальных особенностей морально-риторической системы было отношение к литературе в целом как к форме познавательной деятельности. Естественно, что, после утраты риторикой своего доминирующего положения, эта функция словесности не могла полностью исчезнуть, должны были появиться жанры, взявшие на себя это бремя, и очерк стал одним из них.

30–40-е годы XIX века отмечены бурным развитием целого комплекса нравоописательных жанров: фельетона, очерка, физиологии, тесно взаимодействовавшими между собой. Аксаков также не остался в стороне от этого процесса, в период своей активной деятельности на поприще журналиста им был задуман цикл произведений о «нравах», которые он предполагал публиковать в журнале «Молва». История эта, как известно, кончилась трагично лично для Аксакова. Первый же фельетон «Рекомендация министра» вызвал гнев императора Николая I, последствия которого сказались на всей дальнейшей судьбе писателя: всю оставшуюся жизнь он находился под негласным надзором полиции; как неблагонадежному лицу, ему чинились препятствия в любой

¹ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 93

издательской деятельности.¹ Однако вопреки, а может быть, благодаря всем трудностям, Аксаков сумел найти свое место в этом литературном процессе, создать собственный уникальный жанр — охотничий очерк.

В середине XIX века этот жанр охотничьего очерка еще не обрел четко очерченных границ: он испытывал сильнейшее влияние со стороны как мемуаристики, так и путевых заметок, замечательным примером чего являются книги «Воспоминания» С. И. Черепанова.² Говоря о поэтике мемуарно-автобиографической прозы Аксакова, также невозможно обойти стороной его охотничьи произведения: некоторые из них, вошедшие в «Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах» являются полноправными представителями этого жанра: «Счастливый случай», «Странные случаи на охоте», «Необыкновенный случай». В нашем исследовании мы подробнее остановимся на двух первых его охотничьих произведениях, не только из-за того, что в них присутствует большое количество крупных и мелких эпизодов, написанных по личным воспоминаниям автора, но в первую очередь потому, что, как мы увидим ниже, именно в них формировались многие базовые черты его мемуаристики, выстраивался специфично аксаковский баланс между художественностью и документальностью, зримой наглядностью образов и фактурностью языка, ориентированного на устное слово.³

Спустя полтора столетия после написания «Записок об ужении рыбы» и «Записок ружейного охотника» С. Т. Аксакова, трудно оценить, насколько эти произведения выбивались из привычного современникам ряда книг, посвященных

¹ Когда в начале 50-х годов Аксаков задумал издавать ежегодный альманах «Охотничий сборник», то ему было это запрещено как лицу, «известному III Отделению с 1830 года», и поскольку «нельзя предполагать, чтобы он при издании помянутого сборника руководствовался должною благонамеренностью» (*Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 344).

² *Черепанов С. И.* Воспоминание о ловле зверей в Сибири // Библиотека для Чтения. 1854. Кн. 2, 4, 5. Современное переиздание: *Черепанов С. И.* Воспоминания о ловле зверей в Сибири: Очерк // Байкал: литературно-художественный журнал. Улан-Удэ, 2008. № 3. С. 138–171.

³ Стилистике очерков Аксакова посвящена работа: *Гусейнова Т. В.* Стиль малой прозы С Т Аксакова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2012.

этим занятиям. Неудивительно, что первая в аксакововедении научная статья по поэтике аксаковской прозы, вышедшая ровно сто лет назад, была посвящена именно этой теме.¹ В ней К. Покровский, сравнивая приведенные Аксаковым описания жизни животных и способов охоты и рыбалки с подобными эпизодами из книг других авторов, наглядно показал, что прежде в русской литературе не было ничего подобного ни по глубине познаний, ни по художественному качеству.

Не зная еще читательской реакции на выход этих своих книг, Аксаков осознавал их новизну и в предисловии к «Запискам об уженье рыбы» отмечал, что: «на русском языке, сколько мне известно, до сих пор не напечатано ни одной строчки об рыболовстве вообще или об уженье в особенности, написанной грамотным охотником, знающим коротко свое дело. На французском и английском языках есть много полных сочинений по этой части и еще более маленьких книжек собственно об уженье» (Аксаков IV, 13). Объясняя далее мотивы, побудившие его к написанию своей книги, он замечает, что они: «если б и были переведены, то могли бы доставить более удовольствия при чтении, чем пользы в применении к делу. Причиной тому разность в климатах, в породах рыб и их свойствах. В этом случае добросовестные наблюдения рыболова-туземца, как бы ни были недостаточны, будут иметь важное преимущество» (Там же). Однако, понимая значение своей книги как «первого опыта на русском языке», он все же недооценивал ее принципиальную новизну с точки зрения поэтики, которая особенно отчетливо проявляется при сравнении с «зарубежными аналогами». В своем предисловии к английскому переводу «Записок о рыбалке» Томас Ходж, кроме прочих, сравнивает их с классической английской книгой Исаака Уолтона «Искусный рыболов, или Медитация для мужчин».² Обе книги объединяет страсть к любимому занятию

¹ Покровский К. «Записки об уженье рыбы» и «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова как художественно законченный тип звероловных книжек // Сергей Тимофеевич Аксаков его жизнь и сочинения: Сборник историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. М., 1912. С. 92–121.

² Русское издание: Уолтон И. Искусный рыболов, или Медитация для мужчин. М., 2010.

и разделяет существенное различие в поэтике: барочной насыщенности текста поэтическими и философскими аллюзиями, риторической упоенности словесной игрой у Уолтона противостоят аксаковская простота и функциональность формы, подчиненность ее содержательной стороне.¹ По мнению Е. И. Анненковой, «Аксаков уловил глубинную, почти неосознаваемую потребность своего времени в новом взгляде на природу — не эстетическом, опирающемся на литературную традицию, а позаимствованном как бы из самой природы; становилось очевидным, что это приведет к новому взгляду на природу вообще».² В итоге Аксаков стал первым из русских писателей, кто сумел техническое руководство по охоте и рыбалке стилистически поднять до уровня художественной прозы, причем, что важно, — прозы современной.

Из современников, наверное, только Тургенев в полной мере понимал степень новизны языка охотничьих книг Аксакова. Именно он в своей рецензии на «Записки ружейного охотника» провел параллель между ними и очерком «натуральной школы». Термин «физиология», употребленный Тургеневым в отношении охотничьих очерков Аксакова, насыщен ярким антириторическим контекстом, противопоставлением их старой, уходящей в прошлое литературной традиции: «Говоря без шуток, я не могу довольно налюбоваться птичьими „физиологиями“ г. А-ва. Я вовсе не намерен сравнивать его с Бюффоном и не дерзаю отрицать великих заслуг „отца естественной истории“, но я должен сознаться, что такие блестящие риторические описания, каково, например, всем нам с детства известное описание коня: „Конь самое благородное завоевание человека“ и т. д., в сущности очень мало знакомят нас с теми животными, которым они посвящены».³ Поэтому нельзя не согласиться с мнением Э. Л. Войтоловской, что «книга С. Т. Аксакова помогла Тургеневу сформулировать очень важную для „натуральной школы“ эстетическую концепцию об изображении природы

¹ *Hodge T. P.* Translator's introduction // *Aksakov Sergei Timofeevich. Notes on Fishing / Transl., introduced, and annotated by T. P. Hodge.* N. Y., 1997. P. XI–XXXVII.

² *Анненкова Е. И.* Аксаковы. С. 14.

³ *Тургенев И. С.* Записки ружейного охотника Оренбургской губернии... С. 518.

в литературе. Принципиальный противник так называемой «ложно-величавой» (ложноромантической) школы, Тургенев отстаивал отношение к природе как самостоятельно, объективно существующему миру».¹

Современные исследователи обнаружили в стилистике охотничьих книг, «Семейной хроники», мемуаров и другие разнообразные «художественные приемы, сближающие Аксакова с писателями „натуральной школы“».² Анализируя в своей монографии композицию охотничьих очерков Аксакова, С. И. Машинский обращает внимание на одну характерную контрастную особенность их построения, в которой одна его часть «содержит в себе описание внешности птицы, различные наблюдения над ее повадками. Эта часть очерка излагается Аксаковым в подчеркнуто строгой, «деловой» манере — в традициях, близких к физиологическому очерку «натуральной школы». Но каждый из аксаковских очерков обычно включает еще в себя своеобразную новеллу, написанную уже в ином стилистическом ключе. Здесь автор предстает перед читателем уже не в качестве строгого натуралиста, а увлекательного рассказчика, интересного собеседника, весело и непринужденно повествующего о всевозможных историях из жизни своих пернатых героев».³ Эта доверительная интонация обладает удивительной способностью выходить за пределы вставных эпизодов, окрашивать весь текст в целом, формируя в сознании читателя образ автора — со своим языком, характером и индивидуальными особенностями. В охотничьих и рыболовных очерках, как в плавильном котле, из этого взаимообогащающего сочетания «лирического и эпического начал», по определению С. И. Машинского, или «филологического и естествоведческого типов мышления», по характеристике А. Чичерина,⁴ сформировалась узнаваемая аксаковская стилистика.

¹ *Войтоловская Э.Л.* С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. С. 162.

² *Ломунов К.Н.* Традиции «натуральной школы» в творчестве писателей, вступивших в литературу в 50-е годы: С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1987. С. 247.

³ *Машинский С.И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. М., 1973. С. 323.

⁴ *Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. С. 146.

Еще одной особенностью этих отрывков является их наглядность, иллюстративность. Визуальность, вкупе со стилистической и композиционной обособленностью этих эпизодов в тексте, позволяет говорить об их экфрасичности. Экфрасис — особый элемент композиции текста, целью которой является создание наглядного образа героя произведения, пейзажа. В современном литературоведении сложились две традиции использования этого термина. В узком смысле под экфрасисом понимается словесное описание художественных предметов: картин, скульптур и архитектуры.¹ Примером экфрасиса в таком понимании является описание Аксаковым внешности Г. Р. Державина, восходящее к известному портрету А. А. Василевского: «Державин был довольно высокого роста, довольно широкого, но сухощавого сложения; на нем был колпак, остатки седых волос небрежно из-под него висели; он был без галстука, в шелковом зеленом шлафроке, подпоясан такого же цвета шнурком с большими кистями, на ногах у него были туфли; портрет Тончи походил на оригинал, как две капли воды» (Аксаков II, 318).² В произведениях Аксакова можно обнаружить и другие подобные экфрасисы, но мы, в свою очередь, будем использовать этот термин в его «широком» понимании, которое сложилось еще в рамках античной риторики — как «описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет».³ По мнению С. С. Аверницева, такой широко понимаемый экфрасис

¹ В последние годы экфрасис все сильнее привлекает внимание исследователей, подробнее о нем см.: Экфрасис в русской литературе: Сб. трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.; Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006.

² Аксаков, правда, перепутал автора портрета, на что обратила внимание Э. Л. Войтоловская в своей книге См.: Войтоловская Э. Л. С. Т. Аксаков в кругу писателей-классиков. С. 62–64.

³ Ритор Феон (I — нач. II в. н. э.) цит. по: Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели. Структура текста. М., 1977. С. 259. «Прогимнастиматик Афтоний дает такую дефиницию экфрасиса: «Описательное слово, которое наглядно представляет перед глазами изъясняемое». Схолиаст прибавляет к этому: «Экфрасис отличается от повествования тем, что второе содержит голое изложение событий, между тем как первый тщится как бы превратить слушателей в зрителей» (Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 99).

занимает особое место среди художественных средств литературы в целом: «Очевидно, существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее *описание*, „экфрасис“. Из трех основных категорий, под которые так или иначе подпадает все, что пишется, — поучение, повествование, описание — только описание специфично для „художественной“ литературы, как таковой, между тем как поучение и повествование в такой же мере присущи „нехудожественной“ словесности».¹

Наглядность аксаковских описаний птиц и рыб бросалась в глаза уже современникам писателя, стало общим местом в характеристике их использовать метафоры, отсылающие к изобразительному искусству: Гоголь, прочитав в рукописи «Записки ружейного охотника», говорил, что «никто из русских писателей не умеет описывать природу такими сильными свежими красками, как Аксаков».² Термины «пейзажная живопись», «портрет» и др. обычны в современных исследованиях творчества Аксакова. Но портретность в описании птиц и рыб — лишь частное проявление фундаментальной черты аксаковского творчества: способности словом передавать зрительные образы, визуальность — важнейшая особенность его поэтики и стилистики. Из его переписки с художником К. А. Трутовским³ мы знаем, что Аксаков сознательно ставил перед собой творческую задачу запечатлеть в слове зримые образы своих воспоминаний. По мнению Э. Дуркина, «память Аксакова была преимущественно визуальной. В „Детских годах Багрова-внука“ центральной проблемой становится акт восприятия, особенно визуального восприятия».⁴ С полным правом эту характеристику можно приложить и к охотничьим очеркам Аксакова, буквально переполненным яркими иллюстративными эпизодами, вос-

¹ *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». С. 60.

² Гоголь в воспоминаниях современников / Редакция текста, предисловие и комментарии С. И. Машинского. М., 1952. С. 495.

³ Письма С. Т. Аксакова К. А. Трутовскому и воспоминания художника опубликованы: «Русский художественный архив» (1892. Вып. 2, 3–4); *Трутовский К. А.* Воспоминания о Сергее Тимофеевиче Аксакове // Русский художественный архив. 1892. Вып. 2. С. 49–56.

⁴ «Aksakov's memory was primarily visual. In *Years of Childhood*, the act of perception, particularly visual perception, becomes a central concern» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 182).

созданными им по личным воспоминаниям, прямым или опосредованным. В качестве образца приведем два примера, выбранные практически наугад среди десятков подобных: «Весьма недавно в Пресненских прудах водилось множество карпий очень крупных; народ любил кормить их калачами. В самом деле, это было забавное зрелище: как скоро бросят калач в воду, то несколько из самых крупных карпий (а иногда и одна) схватят калач и погрузят его в воду; но, не имея возможности его откусить, скоро выпустят изо рта свою добычу, которая сейчас всплывет на поверхность воды; за нею немедленно являются и карпии, уже в большем числе, и с большею жадностью и смелостью схватывают калач со всех сторон, таскают, дергают, ныряют с ним, и как скоро он немного размокнет, то разрывают на куски и проглатывают в одну минуту. Все эти проделки провожал народ громкими восклицаниями и хохотом» (Аксаков IV, 103). «Только истинные охотники могут оценить всю прелесть этой картины, когда собака, беспрестанно останавливаясь, подойдет, наконец, вплоть к самому вальдшнепу, поднимет ногу и, дрожа, как в лихорадке, устремив страстные, очарованные, как будто позеленевшие глаза на то место, где сидит птица, станет иссеченным из камня истуканом, умрет на месте, как выражаются охотники» (Аксаков IV, 447). Оба отрывка написаны по воспоминаниям автора, но если о первом мы можем сказать, что в нем явно преобладают личные зрительные впечатления автора, то во втором нельзя исключить присутствия еще и ассоциативных связей с широко распространенным сюжетом западноевропейской живописи.¹

От простого описания экфрасис отличает особая композиционная обособленность на фоне общего повествования. Она может достигаться при переходе от повествования к описанию, от научной стилистики речи к интимно-личной, за счет смены авторской точки зрения, через замедление сюжетного времени, отступление от основной линии рассказа и иными способами. В очерках Аксакова она заявляет о себе особенно

¹ Примером может служить картина Жана-Батиста Удри «Собака, указывающая куропатку» (1725), хранящаяся в Эрмитаже. В середине — второй половине XIX века этот сюжет приобрел особую популярность в английской живописи, в многочисленных работах Аргура Тейта (1819–1905), Томаса Блинкса (1853–1910) и др.

отчетливо на фоне регулярного воспроизведения от главы к главе единого по композиционной организации и стилистике «научного» описания рыбы. Обычно оно начинается с объяснения этимологии наименования — почти всегда подчеркнуто безличного: «Имя ерша, очевидно, происходит от его наружности» (Аксаков IV, 83), «Плотица. Очевидно, получила свое имя от того, что она плоска...» (Аксаков IV, 86), «Красноперка. Рыбаки называют ее плотица-красноперка» (Аксаков IV, 88). Затем следует такой же нейтральный рассказ о повадках рыбы, способах ее ловли, с точки зрения функциональный стилистики представляющий образцовый научно-популярный текст: монологичный, тяготеющий к нормированной речи, с широким использованием безличных предложений, именных сказуемых, терминологической лексики и т. д.

Появление ярких описательных эпизодов в тексте, как правило, мотивируется желанием обосновать то или иное утверждение примером из личного опыта — как, например, в следующем отрывке: «Многие уверяли меня, что караси бывают в десять и даже двенадцать фунтов, но я долго этому не верил. Переудивши в жизнь мою неисчетное множество карасей, я ни одного не выудил тяжелее двух с половиною фунтов. Помню я в детстве моем, как тянули неводами заливные озера по реке Белой (это было тогда, когда Оренбургская губерния называлась еще Уфимскою), как с трудом вытаскивали на зеленый берег туго набитую рыбой мотню, как вытряхивали из нее целый воз больших щук, окуней, карасей и плотвы, которые распрыгивались во все стороны; помню, что иногда удивлялись величине карасей, взвешивали их потом, и ни один не весил более пяти фунтов» (Аксаков IV, 107). И здесь мы сталкиваемся с самой главной особенностью, выделяющей и обособляющей эти отрывки: «лирические», описательные — все они представляют собой личные воспоминания автора, своего рода мемуарные миниатюры. Это, наверное, — самая важная особенность аксаковской поэтики, к какому бы жанру ни относилось то или иное его произведение: будь то очерк, а впоследствии — рассказ, повесть, материалы к биографии — все они, благодаря присутствию ярко выраженного личностного начала, лирического героя, встроенного в образ автора, плавно перетекают в личные воспоминания, в мемуары.

Опора на изображение, наглядность является базовой чертой экфрасиса, который как элемент текста возник из описания произведения изобразительного искусства и скульптуры. Физиологический очерк вновь актуализировал эту ее родовую особенность. «Большая развитость описательного изображения»¹ по сравнению с рассказом и новеллой сама по себе важнейшая особенность очерка, но в первой половине — середине XIX века и рисунок, и текст вступили в конкурентную борьбу за определяющее место в системе художественных приемов, используемых жанром. Как отмечал в своей монографии Т. К. Якимович «...в ряде очерковых изданий («Бес в Париже», «Сцены из жизни животных» и др.) рисунок оказался сильнее текста. Кроме того, А. Монье, Гранвиль, Гаварни выпускали также самостоятельные издания очеркового типа, где текст и рисунок принадлежали им самим. Домье и Филипон в равной мере были инициаторами создания крупнейшей физиологической сатиры — „Ста одного Робера Макэра“».² Экфрастичность аксаковских очерков также усиливается за счет активного использования иллюстраций. Можно сказать, что эти иллюстрации стали неотъемлемой частью текста. Аксаков очень тщательно относился к их отбору и подготовке, обращался за советом и помощью к самому знаменитому в то время русскому естествоиспытателю К. Ф. Рулье. Неслучайно, что политипажи, подготовленные и одобренные автором, продолжают использоваться при всех дальнейших переизданиях книги. «Записки ружейного охотника» до сих пор издаются с иллюстрациями из последнего прижизненного издания 1857 года. Иллюстрациями к «Запискам о рыбалке» Аксаков остался неудовлетворен, а использование в них в дальнейшем политипажей из издания 1886 года было, по мнению С. И. Машинского, «не только санкционировано сыном писателя, но, в свое время авторизовано самим С. Т. Аксаковым» (Аксаков IV, 617).

Охотничьи и рыболовные очерки Аксакова оказали влияние на многих русских писателей, начиная с Гоголя: «„Птицы“ Аксакова запестрели, защебетали на той

¹ Поспелов Г. Н. Очерк // Большая советская энциклопедия. М., 1975. Т. 19. С. 47.

² Якимович Т. К. Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М., 1963. С. 308.

странице второго тома „Мертвых душ“, где Тентетников делает вид, что надзирает за сенокосом на заливном лугу».¹ По мнению В. Шкловского, Достоевский, которым, наравне с детективным жанром, владело «увлечение реалистическим очерком», вырабатывая в период семипалатинской ссылки новую стилистику своих произведений, ориентировался на охотничьи книги Аксакова. Он, отталкиваясь от свидетельства барона А. Е. Врангеля² о чтении им «Записок об уженье» и «Записок ружейного охотника», писал: «Книги эти все, конечно, очень интересны, но их появление вместе, чтение их подряд уже дают представление о каком-то поиске писателя, возвращающегося в литературу. <...> Он бессознательно искал новой формы для нового содержания. И искал не один. В это время очерковая литература создала свои классические произведения».³ Неудивительно поэтому, что произведение, служившее школой стилистики для других, стало отправной точкой в процессе формирования языка прозы и самого Аксакова. В «Семейной хронике», «Детских годах Багрова-внука» и даже «Литературных и театральных воспоминаниях» можно обнаружить множество экфрастичных эпизодов с описаниями природы, охоты и рыбалки. В одном из последних произведений Аксакова «Собирание бабочек» подспудная познавательная доминанта, свойственная очерку, обнажается как особый художественный прием. Возможно, именно этот аксаковский синтез научности и художественности был настолько неприятен Набокову, что спровоцировал в нем ревность как к этому произведению,⁴ так и к личности

¹ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. С. 73.

² «Читал он мне, помню, между прочим „для руководства“, Аксакова „Уженье рыбы“ и „Записки ружейного охотника“» (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 255).

³ *Шкловский В. В.* Повести о прозе. Т. 2. С. 193.

⁴ Это становится ясно из внимательного прочтения филиппики, обращенной Набоковым в адрес этого произведения в «Других берегах». В ней он одновременно ставит под сомнение и компетенцию Аксакова в вопросах науки о бабочках, и язык его очерка: «Если даже такой записной любитель природы, как Аксаков, мог в бездарнейшем «Собирании бабочек» (приложение к студенческим «Воспоминаниям») уснастить свою благонамеренную болтовню всякими нелепицами (не знаю, был ли он более сведущ насчет всяких славянофильских чирков и язей), можно себе представить темноту рядового образованного человека в этом вопросе» (*Набоков В. В.* Другие берега. Л., 1991. С. 102).

Сергея Тимофеевича — дальнего родственника.¹ Унаследованные реалистическим очерком из эпохи доминирования морально-риторической системы отношение к литературе как форме познавательной деятельности и экфрастичность, наглядность в передаче образов слились в мемуарной прозе Аксакова с выработанной в недрах литературы нового времени лиричностью и эмоциональной открытостью авторского слова.

3. ВЫМЫСЕЛ И РЕАЛЬНОСТЬ В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ АКСАКОВА

Литературный процесс являет себя через взаимосвязь между самыми, на первый взгляд, отдаленными друг от друга явлениями. На примере охотничьих книг Аксакова мы рассмотрели, как лиричность, описательность и познавательная направленность переплетаются на страницах одного отдельно взятого произведения, но подобные сложные отношения могут возникать и между целыми литературными направлениями и жанрами. «Записки о рыбалке» вышли свет в знаменательном для истории «натуральной школы» 1847 году. Друг, ученик, единомышленник Гоголя, он, в силу яркой индивидуальности таланта, оказался формально вне списка авторов школы, носившей имя «гоголевской». В своем «Взгляде на русскую литературу 1847 года» Белинский никак не упоминает об опубликованной только что книге о рыбалке. Эта фигура умолчания сама по себе чрезвычайно интересна. В силу своих противоречивых, но тесных взаимоотношений с семьей Аксаковых, Белинский не мог не знать о работе Сергея Тимофеевича над этой книгой и о выходе ее в свет. Критик высоко оценивал его писательский талант: в том же году в статье «Ответ „Москвитянину“»

¹ Набоков в свои произведения не раз включал различные аллюзии на книги Аксакова и на него самого. Как правило, они носят яркую ироничную или прямо негативную окраску — как, например, в романе «Ада»: «Он [отец], был не в доме, вспоминал Ван, *на прогулке* среди мрачного ельника со своим наставником Аксаковым и Багровым-внуком, соседским мальчишкой, которого поддразнивал, щипал, над которым до невозможности потешался, — милым и тихим малолеткой, имевшим тихую, похоже, патологическую страсть к зверской расправе над ночными бабочками, кротами и иными пушистыми существами» (*Набоков В.В. Ада, или Эриада. (Семейная хроника)*. М., 2006. С. 176).

он поставил его наравне с гоголевским: «Мы знаем, что гг. московские славянофилы могут указать нам с торжеством по крайней мере на два знаменитые в литературе имени, как такие, которые, если бы и не принадлежали им вполне, то более или менее симпатизируют с ними».¹ Тем не менее в контексте творческой биографии С. Т. Аксакова статья Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» играет особую роль, поскольку в ней зафиксирована возникающая еще только тенденция к взаимодействию мемуаристики, исторического романа и очерка — тенденция, определившая главную особенность всей зрелой аксаковской прозы: «Сближение искусства с жизнью, вымысла — с действительностью в наш век особенно выразилось в историческом романе. Отсюда был только шаг до истинного воззрения на мемуары, в которых такую важную роль играют очерки характеров и лиц. Если очерки живы, увлекательны — значит они не копии, не списки, всегда бледные, ничего не выражающие, а художественное воспроизведение лиц и событий».² Исторический роман, очерк и мемуары были обречены на то, чтобы вступить во взаимодействие, и примечательно то, что Белинский в середине XIX столетия выделяет практически ту же самую триаду, что и, спустя три четверти века, Б. Эйхенбаум, соотнося эти жанры по признаку общности способов художественного отражения реальности, диалектике вымысла и действительности.

Мы уже отмечали, что, стремясь заставить читателя поверить в реальность вымышленного персонажа, роман часто облакался в костюм мемуаров; к 40-м годам XIX века эту литературную моду перенял и очерк. Во Франции, на родине жанра физиологии, появился такой феномен, как вымышленные мемуары, написанные от лица героя очеркового цикла. Классическим образцом их стала анонимная книга «Роббер Макэр» вышедшая в 1841 году. Т. К. Якимович так

¹ Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину» // Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 295. Из текста статьи не совсем ясно, кто имеется в виду, поэтому В. И. Кулешов, автор примечаний к этому тому собрания сочинений В. Г. Белинского, делает такое уточнение: «...два знаменитые имени, которые симпатизируют славянофилам — это Н. В. Гоголь и С. Т. Аксаков» (Там же. С. 702).

² Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Там же. С. 372.

характеризует это замечательное произведение, оказавшее, кроме литературы, существенное влияние и на живопись, театр, кинематограф: «Мемуары Робера Макэра, занимающие том в 306 страниц, по литературному оформлению близки к традициям плутовского романа и авантюрно-бытовой прозы XVIII столетия. Неизвестного автора занимает преимущественно криминальная сторона биографии героя, разработанная в книге с большими подробностями. Место приключений Робера Макэра — почти вся Франция, исторические рамки: Реставрация и Июльская монархия».¹ Стилизация под мемуары расширяла арсенал художественных приемов: особенно там, где автору требовалось мотивировать циклизацию очерка, расширить границы мира, в котором существовал герой. Однако это не единственная причина, обусловившая взаимодействие очерка с мемуарами. Так сложилось, что очерковый стиль был самой популярной, даже доминирующей формой русской мемуаристики первой половины XIX века. А. Г. Тартаковский обращает внимание на то, что подавляющее большинство воспоминаний в это время носили характер коротких записок на ту или иную тему — объемные мемуары, объединенные большой темой, можно пересчитать по пальцам двух рук.² Этому есть довольно простое объяснение: стилистика очерка — лаконичная, ориентированная на описательность и документальность — позволяла авторам менее заботиться о художественной отделке своих произведений, не сковывала их излишними литературными условностями, которые возникают там, где присутствует вымысел.

До середины XIX столетия мемуары и очерк находились по одну сторону черты, разделявшей пространство литературы на две части: художественную и документальную. Вымысел и реальность на протяжении столетий были ключевыми категориями литературы, определявшими не только индивидуальные особенности стиля того или иного автора, но и фундаментальные характеристики жанров, границы между ними, как писала об этом Л. Я. Гинзбург: «Литература

¹ Якимович Т. К. Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. С. 184–185.

² Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. С. 155–156.

вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной (она, конечно, существенна для творческой истории произведения). Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой двух этих начал. Судьбы людей, рассказанные историками и мемуаристами, трагичны и смешны, прекрасны и безобразны. И все же различие между миром бывшего и миром поэтического вымысла не стирается никогда. Особое качество документальной литературы — в той *установке на подлинность*, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности».¹ В античности граница между литературами вымысла и реальности почти совпадала с линией водораздела между поэтикой и риторикой. Рождение романа внесло творческий беспорядок в этот упорядоченный мир родов и жанров литературы. Все перипетии истории его развития, вплоть до наших дней, вращаются вокруг соотношения правды и вымысла, перекраивания границ между ними. Смута, порожденная романом, по-своему отозвалась и в мемуаристике.

Требование фактической точности на протяжении веков было основным критерием качества документальной прозы. Появление нового отношения к осмыслению действительности, в котором чувство стало равноправным партнером разума, легализовало вымысел в документальной прозе, и не только оправдало его присутствие, но и обосновало его познавательную и художественную ценность. Так «требование фактической точности» в мемуарной литературе уступило место «установке на подлинность», что впервые в нашей литературе наиболее ярко заявило о себе именно в произведениях Аксакова. Чтобы осознать, насколько это было поразительно для современников, сошлюсь на свидетельство А. С. Хомякова, который в своей статье невольно зафиксировал появление нового подхода к восприятию мемуарной литературы, дал ему замечательную характеристику: «Художественная стихия заключается в его [Аксакова] вымысле. Кажется, странно говорить о вымысле там, где

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 9.

пересказывалось все, действительно бывшее; но это только кажется. Происшествия, чувства, речи остаются в памяти только отрывками. Воспоминание воссоздает целое из этих отрывков и восполняет все недостающее, все оставшееся в пробелах. <...> Только глубоко художественное чувство может всегда придавать этой смеси совершенную гармонию и вносить в создание воображения, пополняющего отрывочные данные памяти, тот характер внутренней правды, который не допускает ни малейшую тень сомнения в читателе».¹

Нельзя не отметить замечательную филологическую проницательность Хомякова, сумевшего еще в XIX веке, на примере творчества Аксакова, увидеть эту базовую, жанрообразующую черту новой мемуаристики, «переоткрытую» более чем век спустя Лидией Гинзбург, давшей ей, в своей книге «О психологической прозе», почти дословно совпадающую характеристику: «Никакой разговор, если он сразу же не был записан, не может быть через годы воспроизведен в своей словесной конкретности. Никакое событие внешнего мира не может быть известно мемуаристу во всей полноте мыслей, переживаний, побуждений его участников — он может о них только догадываться. Так угол зрения перестраивает материал, а воображение неудержимо стремится восполнить его пробелы — подправить, динамизировать, договорить. Понятно, что в своих автобиографиях и мемуарах большие мыслители и художники в особенности поддавались этим соблазнам».²

Надо сказать, что сам Аксаков неоднократно сетовал на свою неспособность к вымыслу, созданию произведений с придуманным сюжетом и персонажами — в этом он видел едва ли не главную особенность своего творчества, «авторскую тайну»: «Близкие люди не раз слышали от меня, — писал Аксаков критику М. Ф. Де-Пуле, — что у меня нет свободного творчества, что я могу писать, только стоя на почве действительности, идя за нитью истинного события; что все мои попытки в другом роде оказывались вовсе неудовлетворительными и убедили меня, что даром чистого

¹ Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков // Хомяков А. С. О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 412.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 9–10

вымысла я вовсе не владею».¹ Сложно сказать, насколько объективны подобные признания. Даже если они не продиктованы личной скромностью, их нельзя распространять на все аспекты творчества писателя. Сюжеты аксаковских произведений, конечно, в большинстве своем построены на реальных событиях жизни автора, но соотношение художественного вымысла и правды в каждом отдельном эпизоде далеко не всегда будет в пользу второй.

Творчеству Аксакова присущ особый парадокс: несоответствие между тем образом, который возникает из его воспоминаний о своей юности, и того, который мы можем реконструировать из документов. Ярче всего в этом отношении заявляет о себе странное противоречие между декларируемой в мемуарах приверженностью к шишковизму и карамзинизмом в собственной литературной практике, известное нам из сохранившихся писем двадцатилетнего Аксакова. Ниже мы рассмотрим его подробнее. Подобные многочисленные неувязки, особенно в описаниях Аксаковым своего раннего детства, подвели Эстер Саламан к мысли о существовании особой, «автобиографической парадигмы», связывающей разных писателей общей психологией творческого процесса: «Утверждать существование общей автобиографической парадигмы Аксакова и Де Квинси нам позволяет то, что мы знаем об общем процессе их восстановления в памяти прошлого. Являясь литераторами на протяжении всей своей жизни, они лишь в конце ее обрели успех, вдохнув жизнь в свои детские и юношеские воспоминания. Психологам стоит изучить то, что Аксаков и Де Квинси с их даром к самопознанию, все еще не знали самих себя в шестидесятилетнем возрасте, пока крайне важные для них воспоминания, все еще остававшиеся за границей сознания, не были, наконец, возрождены».² Даже

¹ Цит. по: *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. М., 1973. С. 356.

² «What makes Aksakov's and De Quincey autobiographies paradigms is that we know the whole process of their recovery of the past. Lifelong man of letters, they yet succeeded only late in life in recovering and breathing life into their childhood and boyhood. Psychologists ought to study what Aksakov and De Quincey, with their great self-knowledge, still did not know about themselves at the age of sixty, the all-important memories which had lived beneath the threshold of consciousness for so long and would be recovered at last» (*Salaman E.* The Great Confession... P. 296).

относясь критически к психоаналитической методологии, применяемой в своих исследованиях Эстер Саламан, нельзя не признать, что в необъективности взгляда Аксакова-мемуариста на себя самого проявляется общая закономерность мемуаротворчества — неравенство автора себе самому как персонажу. В своих воспоминаниях «Детям моим» о Павле Флоренский дал яркую характеристику этого явления: «Дневники, письма и записи принадлежат мне же, и было бы глубокой погрешностью опираться на них как на безусловную правду, только за их современность. Измерять ими истинность позднейших воспоминаний — это значит признавать полную мою тогдашнюю беспристрастность к себе самому и к другим и какую-то нечеловеческую мудрость, позволяющую оценивать смысл и значение событий самих по себе, помимо общих линий жизни. Современные записи по необходимости субъективнее, чем позднейший взгляд на те же события, уже обобщающий и имеющий основание выдвигать вперед или отодвигать назад то или другое частное обстоятельство. Многие, что за шумом жизни не было тогда услышано достаточно внимательно, по дальнейшему ходу событий выяснилось как самое существенное, тогда как много и очень много волновавшего прошло почти бесследно».¹ Возможно, в этом кроется причина того, что в своих произведениях, за исключением «Истории моего знакомства с Гоголем» Аксаков практически никогда не использует напрямую материалы из семейного архива. Лишь иногда он иллюстрирует ими отдельные эпизоды. Так, к примеру, в конце «Воспоминаний» он цитирует свои детские стихи (Аксаков II, 146). «Установка на подлинность», родовая черта документальных жанров в его творчестве вырастает из совершенно неожиданного корня: из утверждения права на личную авторскую субъективность. Свои «Литературные и театральные воспоминания» Аксаков начинает совершенно неожиданной для того времени декларацией: «Я нисколько не беру на себя обязанности библиографа или биографа, я не собираю сведений из устных и печатных, разбросанных по журналам и брошюркам:

¹ Флоренский П. А., прот. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 208.

я стану рассказывать только то, что видел и слышал сам при моих встречах с разными литераторами» (Аксаков II, 8). Опора почти исключительно на свою память, декларируемая субъективность, по мнению Б. Аверина, выделяют Аксакова как образцового представителя и даже родоначальника того направления русской автобиографической прозы, произведения которой «содержат в своем основании ту или иную концепцию собственной жизни и, в особенности, — ее исторического контекста».¹

Концептуальность мемуарного произведения не равнозначна авторскому своеволию, поскольку любой мемуарист по природе своей историк — исследователь. Само слово «мемуары» означало, кроме личных воспоминаний, еще и ученые труды, издаваемые каким-либо научным сообществом.² Труды Лейбница, воспоминания Сен-Симона, и то и другое — мемуары. Причем, как отмечала Лидия Гинзбург, работая над своими записками, сам Сен-Симон считал, что он пишет историческое сочинение, историю особого типа, частную, в отличие от — общей.³

Разложение морально-риторической системы ускорило процесс разделения сфер исторической науки и литературы, но существовала и противоположная тенденция. Так, события 1812 года внесли неожиданные коррективы в этот процесс: «[Война] вызвала широкий интерес к русской истории. Ответом на него была „История государства российского“ Н. М. Карамзина, построенная на летописном материале. Пушкин увидел в этом труде отражение самого духа летописи и назвал Н. М. Карамзина „последним летописцем“».⁴ Интерес к прошлому захлестнул литературу, и вслед за Карамзиным многие русские писатели стали историками и по профессии, и по призванию: Гоголь пыта-

¹ *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 18.

² Для середины XIX века такое словоупотребление было уже несколько архаичным, но в словаре Даля соседствуют оба значения: «житейские записки; события, описанные очевидцем, современником; | записки ученых обществ» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 2 (И–О). С. 829 (Репринтное воспроизведение с издания 1903–1909 гг. под ред. И. А. Бодуэна-де-Куртене)).

³ *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. С. 141, 145.

⁴ *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля в литературе XIX века // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. 1969. С. 371.

ется преподавать историю, Пушкин пишет «Историю Пугачева», способствует написанию и публикации мемуаров А. О. Смирновой, М. С. Щепкина, Н. А. Дуровой, записывает и редактирует воспоминания своего друга П. В. Нащокина,¹ возможно, задумывая положить их в основу сюжета будущего романа. В итоге в первой половине XIX века границы между литературным творчеством и историческим исследованием снова оказались размыты — начался, как выразился И. П. Еремин, «рецидив летописного стиля».² Вместе с интересом к прошлому в литературу неизбежно должны были вернуться и элементы риторической стилистики. Пусть они не вернули свое универсальное значение, зато вновь обрели актуальность, встали в ряд общеупотребительных художественных средств.

Второй «рецидив летописного стиля» пришелся на начало 50-х годов. Стимулировали его, по мнению Б. Эйхенбаума, Крымская война и полемика западников и славянофилов.³ Естественно, С. Т. Аксаков не мог остаться в стороне от этого процесса. Атмосфера, царившая в доме, ученые изыскания любимого сына Константина, дух времени захватили и его — несмотря на возраст и сдержанный темперамент. Отдал он дань и науке: в его наследии есть небольшое историческо-филологическое исследование «Пояснительная заметка к „Уряднику сокольничья пути“», но все же главным, в чем это веяние духа времени оказало влияние на аксаковское творчество, стала отмеченная выше специфическая концептуальность его мемуаристики.

Субъективность мемуариста ограничивается не только такими внутренними факторами, как предзаданная в авторском сознании концепция собственной биографии, не только

¹ См: *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1975. С. 101. В контексте проблемы того, какую роль на поэтику и стилистику мемуаристики оказывал эпистолярный жанр, примечательно, что, побуждая Нащокина к написанию мемуаров, Пушкин предлагал ему их писать в форме писем. В своем письме 2 декабря 1832 года он спрашивает: «Что твои мемории? Надеюсь, что ты их не бросишь. Пиши их в виде писем ко мне. Это будет и мне приятнее, и тебе легче. Незаметным образом вырастет том, а там поглядишь — и другой» (*Пушкин А. С.* Письмо П. В. Нащокину от 2 декабря 1832 г // Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 328).

² *Еремин И. П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 54.

³ *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля... С. 374–375.

самосознанием себя в качестве историка, но внешним влиянием со стороны существующих в обществе стереотипов восприятия. В частности, говоря об «установке на подлинность» как важнейшей характеристике мемуарной прозы первой половины XIX столетия, необходимо учитывать то обстоятельство, что сама категория «подлинность», начиная с эпохи Просвещения, воспринималась не безусловно, а как результат правильной идейной ориентации; как следование природе и общественному идеалу: «Требование к подлинности не только затрудняло возникновение незашоренного видения, но и ограничивало возможности путешественника [мемуариста] обращаться к собственной субъективности. Грубо говоря, в русском контексте подлинность означала одно из двух: приверженность к природе или лояльность к обществу. В этом смысле Радищев и Карамзин могут считаться прототипами: первый отстаивал обращение к природе, представляемое в эссенциалистских понятиях, второй — приспособление к социальным нормам».¹ Аксаковское восприятие категории «подлинность» балансировало между этими крайними формами — тем более, что к середине века устоявшиеся представления подвергались коренному пересмотру: руссоистские представления о природе и естественном человеке сплетались в запутанный клубок с идеализацией отдельных форм социального устройства. Ключевую роль в этом играл все тот же свойственный эпохе обостренный интерес к истории: в частности, близкое Аксакову славянофильство выработало свою концепцию «подлинности», в которой место природы заняла народность, а социальные нормы осмыслились в контексте прошлого.

4. ПРОЗА АКСАКОВА И РОМАННАЯ ТРАДИЦИЯ

Известно, что тесная связь, существовавшая между исторической наукой и литературой в первой половине XIX века, заметнее всего заявила о себе в росте популярности исторического романа. Вальтер Скотт стал законодателем этой моды во всей европейской литературе. Мы уже цитировали выше Белинского, который видел в этом явлении свидетельство глобального процесса «сближения

¹ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840. СПб., 2004. С. 201.

искусства с жизнью, вымысла — с действительностью». Однако влияние исторического романа возникла не на пустом месте. В своей замечательной работе «Повести о прозе» В. Шкловский показал, что на протяжении всей своей истории роман был полем битвы за историзм в литературе. Именно этому жанру было суждено найти выход из сложнейшего эстетического противоречия, без которого исторический факт не мог стать предметом художественного изображения: «Герой художественного произведения выражает общее, история — частное. Общее состоит в том, что анализируется человек, обладающий определенными качествами, и изображается то, что он должен говорить или делать. А частное состоит в том, „что сделал Алкивиад или что с ним случилось“. Таким образом, история имеет перед собой в предмете некоторые его черты, которые могли бы быть удалены, но не удаляются, потому что они на самом деле произошли».¹ Решение этой проблемы было долгим и многоэтапным: столетия понадобились для того, чтобы литература осознала: понятия «вымысел» и «ложь» не равнозначны; рассказ о вымышленном персонаже может быть так же правдив, как и биография реального человека; творческая фантазия в не меньшей мере способствует познанию мира, чем наблюдение и описание реально происходящих событий. Более тысячелетия понадобилось, чтобы антитеза «фантазии» и «мимесиса» сменилась их синтезом, легшим в основание эстетики нового времени.² Выход в свет «Истории Тома Джонса, найденыша» Филдинга ознаменовал решительный перелом — передним краем борьбы стала не историчность вымышленного персонажа, а историчность вымышленного события, факта. Наконец, в первой трети XIX века роман набрал силу для осмысления не только частных индивидуальной жизни персонажа, но и общих проблем исторического процесса, как писал об этом Пушкин: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании».³ Процесс этот продолжается до сих пор — тем более полтора

¹ Шкловский В. В. Повести о прозе. Т. 1. С. 165.

² Подробнее см.: Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 165–168, 176–178.

³ Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году: Соч. М. Н. Загоскина // Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 72.

века назад он был на пике своей болезненности и противоречивости.¹

В середине XIX века роман занял ключевое место в литературе. К этому времени, миновав несколько веков развития, в рамках этого жанра сформировалось множество разновидностей, каждая из которых имела свою тематику, стилистику и топику. Романы — бытовой, авантюрный, эпистолярный, воспитания и многие другие — имели сложившиеся наборы сюжетов, архетипов и мотивов. Все это создавало огромное контекстуальное поле романной традиции. Естественно, оно не было замкнуто в себе, и любой автор-беллетрист мог свободно черпать из него все необходимое для себя. Мемуаристы тоже — по мере вхождения их жанра в сферу большой литературы и приобретения свободы в выборе художественных средств — получили эту возможность.

Есть одна особенность, определяющая специфику развития русской мемуаристики в аспекте ее взаимоотношений с романом. Если в период своего расцвета в западноевропейской — в частности, во французской — литературе XVII–XVIII веков мемуары были канонизированным, официальным жанром, а роман еще только отвоевывал свое место в литературе, то русская мемуаристика вступила в фазу жанрового роста в условиях доминирующего положения романа. В документальной прозе у нас не было жанра, равнозначного ему по влиянию или по числу текстов, сравнимому с количеством «автобиографий» в западной литературе того времени. В итоге, как отмечает И. Савкина, «та личностно-исповедальная линия, о которой прежде всего говорят на Западе, употребляя понятие *autobiography*, в русской литературе XIX и отчасти XX века в большей степени воплотилась в романе или повести на автобиографическом материале — типа произведений С. Аксакова <...> или Л. Толстого. Наз-

¹ К примеру, многие читатели «Войны и мира», особенно относившиеся к старшему поколению, не просто ждали от автора общего правдоподобия описываемых событий, но и пристрастно относились к малейшему отклонению от исторической достоверности в самых незначительных деталях. На Толстого обрушился шквал критических замечаний от очевидцев и участников войны 1812 года: А. Норова, П. Вяземского и других. Подробнее об осмыслении Отечественной войны 1812 года в мемуарной литературе см.: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980.; «России верные сыны...»: Отечественная война 1812 г. в русской литературе первой половины XIX в.: В 2 т. / Сост. Л. Емельянов, Т. Орнатская. Л., 1988.

ванный жанр художественной (fiction) литературы принял на себя те признаки, которые связываются у большинства западных ученых с понятием „настоящей“ автобиографии: тема становления личности, акцент на персональном, на психологических процессах самосознания и другие». ¹ Примечательно, что эти темы и акценты, по классификации западных литературоведов, характерные, в первую очередь, для документальной литературы, в нашей традиции разрабатывались преимущественно беллетристикой и уже из нее перекочевывали в мемуарно-автобиографическую прозу. Такая ситуация, кроме прочего, породила и неразрешимую проблему жанровой характеристики «Семейной хроники» и других произведений Аксакова.

В основе давней проблемы аксаковедения, к какому жанру относить «Семейную хронику» и «Детские годы Багрова-внука», лежит конфликт текста и контекста. Мы ведь только из внешних по отношению к произведению источников знаем, что это не творческий вымысел, а воспоминания автора; что в основе сюжета лежит история реально существовавшей семьи. Но предположим, хотя бы гипотетически, что не были бы написаны «Воспоминания» Аксакова, в которых он раскрыл истинные имена прототипов героев «Семейной хроники», не настолько сильно было бы укоренено в нашем культурном сознании представление об Аксакове, как о писателе-мемуаристе — возникла бы тогда проблема жанра этого произведения? Ведь если мы подойдем с точки зрения имманентного анализа текста, исходя из того, что мы можем прочесть в книге и вынеся за скобки все, что мы знаем из посторонних источников, то что мы увидим? — Повествование о некоей семье, которое ведется от третьего лица, почти всезнающего автора. Словесная форма произведения, благодаря ярко выраженной ориентации на устную речь, очень близка к сказовой. Книгу отличает чрезвычайно сложная композиция с многочисленными отступлениями и вставными эпизодами, некоторые из которых стилизованы под личные воспоминания рассказчика, запутанной хронологией событий, частой сменой авторской точки зрения. Весь

¹ Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М., 2007. С. 34.

перечисленный набор признаков, безусловно, позволял бы нам отнести это произведение к жанру романа, если бы не наше априорное знание о том, что мы читаем личные воспоминания автора.

Многочисленные художественные приемы и мотивы, свойственные роману, общий контекст выработанной этим жанром традиции можно обнаружить во многих произведениях Аксакова. Наиболее заметны связи аксаковской мемуаристики с романом бытовым и воспитания. Типичным злодеем готического романа является Куролесов из второго отрывка «Семейной хроники». С самого начала рассказа о его помолвке с Прасковьей Ивановной описание его внешности и поведения настраивает на негативное восприятие его читателем и на ожидание трагической развязки. Сама развязка эта также соответствует традиции жанра: внешне добропорядочный человек оказывается злодеем, а смерть его — закономерной, справедливой и таинственной. Изображение Прасковьи Ивановны также укладывается в рамки образа героини готического романа. Она — безропотная жертва супруга-злодея и только чудом спасается от гибели. Даже в таком практически рафинированном мемуарном произведении, как «Воспоминания», В. Э. Вацуро отмечал присутствие мотивов, связанных с традицией готического романа: «Устное предание сливалось с литературными впечатлениями. Огромное белое здание Казанской гимназии с ярко-зеленой крышей и куполом кажется мальчику С. Аксакову „страшным очарованным замком“, о котором он „читывал в книжках“, „тюрьмою“, где он будет „колодником“».¹ Сюжет и стиль неоконченной повести «Наташа», по мнению исследователей, несет в себе еще больше элементов романной традиции, чем другие произведения Аксакова.² Далее, во второй части нашей работы, мы подробно рассмотрим мотивно-сюжетную систему «Семейной хроники» в связи ее с семейной тематикой, а пока ограничимся лишь общими замечаниями.

Использование мотивов, традиционно связанных с романом, вполне естественно. Особенностью же аксаковского твор-

¹ Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 455

² Подробнее см.: Головки В. М. Незавершённая повесть С. Т. Аксакова «Наташа» в контексте эволюции жанра // С. Т. Аксаков и славянская культура: Тезисы докладов юбилейной конференции 27–30 сентября. Уфа. 1991. С. 45–48.

чества является то, что присутствуют они в мемуарном произведении. Вспомним основополагающий принцип, сформулированный Л. Я. Гинзбург: «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразованных словом».¹ В этом отношении главным результатом творческого эксперимента, поставленного Аксаковым, стало то, что мемуарист получил широкую свободу в выборе художественных средств. Теперь было не обязательно следовать хронологической последовательности в повествовании, что Аксаков и использовал в композиции «Семейной хроники». Кроме того, в своих произведениях он теперь мог органично сочетать отрывки, жанрово близкие очерку и новелле; широко использовать личную переписку; эпизоды, написанные по личным воспоминаниям и от первого лица и развернутые монологи своих персонажей: Шишкова, Шушерина и др. Все это не просто расширило внешний арсенал возможностей автора — изменения проникли в самую глубину мемуарной поэтики, и самым значительным следствием всего этого стал новый для мемуаристики образ взаимодействия с контекстом романной традиции: когда именно она начинает «диктовать» отбор событий из реальной жизни. Автором-мемуаристом отбираются для своего произведения именно те сюжетные линии и такие герои, которые могли бы быть интересны человеку, на этой традиции воспитанному. Аксаков как бы играет с читательскими ожиданиями, в которых узнаваемая «романность» рассказываемой истории, с одной стороны, и ее реальность — с другой, взаимодействуя между собой, создают специфическое внутреннее сюжетное напряжение.

Новый, «романизированный» метод отбора элементов содержания не мог не сказаться на работе мемуариста с историческим материалом, но здесь он приобрел особое преломление. Для романиста любое историческое событие имеет вспомогательное значение — как копилка фактов для воссоздания антуража эпохи, психологических типов, — не сковывая фантазию автора в отношении содержания и сюжета книги. В свою очередь, «научный подход» требует от мемуариста не только скрупулезности в изложении деталей, требовательности в отношении достоверности и «фактической

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 10

точности» описанных событий, но и определяет саму фактуру повествования, диктует отбор материала, запрещая неоправданное уклонение от темы исследования. Аксаков, балансируя между этими подходами, взял за правило в своих воспоминаниях быть сосредоточенным на литературной и театральной жизни и сводить к минимуму упоминания обо всем, что не имеет к ней прямого отношения. Лишь кратко он упоминает о нескольких годах, проведенных в деревне, о смерти императора Александра I и том, как в провинции воспринимались политические перипетии декабря 1824 года.

Для становления русской мемуаристики осмысление Отечественной войны 1812 года имело еще большее значение, чем для историографии и художественной литературы: на протяжении почти трех десятилетий военные записки доминировали в ней. Можно сказать, что сложилась целая традиция, или особый подвид русской мемуарной литературы, посвященный той войне. Такие близкие Аксакову люди, как Адмирал Шишков и Федор Глинка, уже в 30-е годы опубликовали свои книги о ней. Поэтому вполне ожидаемо было, что «Литературные и театральные воспоминания» человека того поколения также начинаются главой, посвященной 1812 году, но ее содержание оказалось совершенно неожиданным. Ю. М. Лотман в одной из своих работ разделил произведения литературы на два типа с точки зрения их отношения к априорным ожиданиям читателя.¹ Первый основан на традиционной, риторической «эстетике тождества», в основании которой лежит стремление соответствовать им, подтверждать эти ожидания, создавая ощущение стабильности художественного мира; он ориентирует читателя не на поиск новой информации, а на узнавание в тексте заранее известных ему моделей. Для второго, завоевавшего доминирующее положение в литературе нового времени, основополагающим приемом оказывается «эффект неожиданности»: когда непредсказуемость содержания или формы держит читателя в состоянии внутреннего напряжения. Следуя этой классификации, начальные страницы «Литературных и театральных воспоминаний» Аксакова, безусловно, относятся к последнему типу. Содержание первой главы совершенно

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. 1998. С. 275

непредсказуемо для мемуарного произведения того времени: читая ее, мы многое узнаем о жизни кружка московских писателей, в который входили Н. М. Шатов, Ф. Ф. Кокошкин, Н. И. Ильин и др., об их интересах, чудачествах и, вопреки сложившейся традиции, читательским ожиданиям и даже здравому смыслу, не обнаруживаем ничего о нашествии Наполеона <sic!>. Чтобы осознать всю неожиданность такого сюжетного поворота, представим себе «Войну и мир», из которой вычеркнуто почти все, что касается событий Отечественной войны 1812-го года.

Конечно же, такому отступлению от сложившейся традиции есть формальное объяснение: своего рода писательская скромность, не позволявшая автору писать о событиях, в которых он не принимал активное участие. Кроме того, Аксаков скрупулезно придерживался «принципа единства темы», поэтому рассказ о военных действиях не мог найти себе места в «литературных и театральных» воспоминаниях, и как бы подчеркивая это, он заканчивает первую главу строгой и лаконичной записью: «Этим ограничиваются мои литературные и театральные воспоминания 1812 года» (Аксаков III, 24).¹ Однако подобное объяснение недостаточно проясняет внутренние причины идейной позиции автора, поскольку для понимания ее знать, о чем автор умалчивает, не менее важно, чем внимательно прочесть то, о чем он пишет. Развивая свои идеи о диалектике вымысла и художественной организации текста, Лидия Гинзбург отмечала, что: «Момент выдумки необязателен для литературы (может быть, для искусства вообще), первичны и обязательны моменты выборки (отбора) и пропуска — это две стороны процесса художественного изменения материала. Каждый сознательный и целеустремленный пропуск части признаков при изображении предмета является уже рудиментом искусства

¹ «Это [апосиопеза] стилистическая фигура, недомолвка, прерывание речи и оставление какой-либо темы вследствие волнения, отвращения, стыдливости и т. д. Умолчание отражает повышенную эмоциональность речи и мобилизует контекстуальное воображение читателя: вследствие умолчания внимание реципиента тем более концентрируется на том, что замалчивается; прерванную мысль контекст обычно позволяет реконструировать до цельности. Таким образом, умолчание не создает тайны, а служит средством акцентирования того, о чем прямо не сказано» (Назирова Р. Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: Сб. статей. Уфа, 1998. С. 57).

(какие бы он ни преследовали практические цели)».¹ Недалом среди всего разнообразия средств, выработанных классической античной риторикой, именно фигура умолчания (паралиipsis, aposiopesis) пережил в XIX столетии свое второе рождение — пережил вопреки, а может быть, и благодаря разрушению морально-риторической системы.² Вспомним еще раз мнение В. Шкловского, который видел в проблеме художественного умолчания ключ к пониманию различия научно-исторического и литературного методов постижения действительности. Право умолчать о чем-то ради достижения художественного эффекта, бывшее важнейшей привилегией писателя перед историком, стало еще и отличительной чертой новой «беллетризованной» мемуаристики по сравнению со старой «риторической».

Это, наверное, — один из главных парадоксов творчества Аксакова: будучи связанным «родственными» узами со славянофильством, идейным течением, которое мыслило масштабами национально значимых исторических событий, сам он смотрел на историю глазами частного человека. Аксаков сознательно выносит за скобки все, что выходит за рамки обыденной жизни, как правило, не жалея времени на пересказ забавных происшествий с героями его воспоминаний. Когда же заходит речь об участии персонажей в событиях большой истории, он ограничивается скупыми упоминаниями о них, а то и просто свертывает повествование. Это видно в эпизоде, посвященном Глинке: «Много наслушался я любопытнейших рассказов от С. Н. Глинки, который сам был действующим лицом в этом великом событии; долго, при каждом свидании, я упрашивал его рассказать еще что-нибудь, но все имеет свой конец, и незаметно перешли мы с ним от событий громадных к мелким делам, житейским и литературным» (Аксаков III, 25–26). Этот тематический переход в их разговорах отнюдь не был случайным: можно сказать, что Аксакову органически был присущ взгляд на историю сквозь призму повседневности, а отсюда — и особая писательская «застенчивость», проявлявшаяся в акцентиро-

¹ Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 33.

² Подробнее об этом см.: Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 321–331.

вании внимания на мелочах, характеризующих дух эпохи. Именно такое тематическое и даже стилистическое соскальзывание к мелкой детали наглядно проявляется в непосредственно затем следующем рассказе о награждении Глинки медалью: «В 1812 году, когда император Александр приезжал в Москву, Сергей Николаевич Глинка получил орден св. Владимира 4-й степени „за любовь к отечеству, доказанную сочинениями и деяниями“, как сказано было в высочайшем рескрипте. Я сам читал этот рескрипт: он особенно замечателен потому, что был написан на листочке самой простой почтовой бумаги и написан рукою А. С. Шишкова. Это обстоятельство вполне выражает время: видно, тогда было не до того, чтобы соблюдать обыкновенные приличия и формы» (Аксаков III, 26). Обратим внимание на то, как официально-канцелярская стилистика рассказа соскальзывает к повседневно-бытовой. В своих мемуарно-биографических произведениях Аксаков, сохраняя присущую жанру авторскую позицию исследователя-историка, кардинально сменил ее тематику, а также регистр — с «высокого» на «низкий»: так, в итоге, она приблизилась к той, которая была свойственна историческому роману. Он также, по замечанию Белинского, «отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, изнанку, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы выказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона».¹

Самоограничение, осторожность Аксакова в отношении рассказа о событиях Отечественной войны имело еще одну причину: перед ним был пример неудачной попытки своего друга Загоскина написать на эту тему роман «Рославлев, или

¹ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. // Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 326–327.

Русские в 1812 году». В «Биографии Михаила Николаевича Загоскина», написанной за несколько лет до «Литературных и театральных воспоминаний», но близкой им и по стилю, и по содержанию, Аксаков сформулировал, в чем он видит основной недостаток этого произведения: «Потеряв достоинство голого факта, силу действительности, происшествие не имело и достоинства вымысла, ибо все его знали. Написать же картину двенадцатого года — мысль необдуманно смелая. Еще все актеры, кончивши великую драму, полные ею, стояли в каком-то неясном волнении, смотря с изумлением на опустевшую сцену их действий — как вдруг начинают им представлять их самих; многим из них это показалось кукольной комедией. К тому же справедливость требует сказать, что самые частности, так сказать, лоскутки картины двенадцатого года, кроме некоторых сцен (как, например, превосходной сцены ямщиков), в „Рославле“ слабы и односторонни, а характеры действующих лиц мелки, хотя многие из них написаны очень верно и забавно. Одним словом: выбор такого содержания был ошибкой Загоскина. Вспомним, что Вальтер Скотт испытал падение со своей историей Наполеона, написанной слишком рано».¹ Как мы видим, Аксаков остро ощущал наличие внутреннего конфликта между правдой исторической и художественной. Его разрешение он видел в осторожном подходе к теме и содержанию произведения, тщательном отборе фактов и персонажей романа. Не будет большой натяжкой предположить, что и в отношении своих воспоминаний он руководствовался такими же принципами.

5. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ «ИСТОРИИ МОЕГО ЗНАКОМСТВА С ГОГОЛЕМ»

Основу для будущего обновления жанра, для взаимодействия мемуаристики с художественной литературой в целом и с романом в частности подготовил еще сентиментализм. Известно, что периферические, документальные жанры — такие, как письма, дневники и мемуары — были питательной средой, в которой формировались эстетические принципы этого направления. Особенно продуктивным в этом отношении оказалось взаимодействие романа с эпистолярным

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. М., 1966. Т. 4. С. 177

жанром. Мемуаристы также начинают экспериментировать в этой сфере: еще А. Т. Болотов свои записки облек в форму писем другу. Этот прием, ко времени написания записок прочно ассоциировавшийся с романом, а также стилистика повествования позволили В. В. Сиповскому дать им такую характеристику: «Есть мемуары, которые сбиваются на роман, — таковы, например, записки Болотова».¹ И Болотов был в этом отнюдь не одинок, М. В. Данилов в своих записках тоже использовал эпистолярную стилистику. Документалистская ориентация жанра предоставила возможность использования реальной переписки с целью введения интимно-личностного начала в мемуары. Эпистолярной по форме была ранняя редакция «Записок императрицы Екатерины II».² Интимность, семейность «Записок» Е. Р. Дашковой определялась стилем переписки ее с Мартой Вильмонт, и по большому счету они представляют собой развернутое письмо к ней.³ В первое издание Записок были включены письма к княгине от Екатерины II, Дидро и других, а также некоторые из писем самой Дашковой. Многие мемуарные произведения, написанные в XIX веке, также выросли из частной переписки⁴. Открытый русскими формалистами

¹ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. I. Вып. 1–2: (XVIII век). С. 637–638. О типологическом и мотивном сходстве «Детских лет Багрова-внука» и записок А. Т. Болотова см.: Салова С. А. А. Т. Болотов и С. Т. Аксаков: О культурно-историческом контексте «детской темы» в русской автобиографической прозе XVIII — XIX веков // Аксаковский сборник. Уфа, 2008. Вып. 5. С. 118–125.

² Подробнее см: Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем... С. 76

³ «Уже давно мои друзья и родственники требовали от меня тот труд, который теперь посвящаю вам. Я отклонила все их просьбы, но не могу отказать вам. Итак, примите историю моей жизни, грустную историю, из которой легко было бы составить увлекательный роман. Она с вашим именем явится в свет. Я писала ее без приготовления, так, как я говорю, и с полной откровенностью, устоявшей против всех горьких уроков опыта» (Дашкова Е. Р. Записки. М., 1990. С. 1. (Репринтное воспроизведение с издания: Записки Княгини Е. Р. Дашковой, писанные ей самой. Лондон, 1859)). Примечательно в этой цитате, кроме прочего, еще и восприятие Дашковой своей собственной жизни как возможного сюжета для романа.

⁴ Примечательно в этом отношении наследие А. П. Керн. В эпистолярную форму облечены не только ее воспоминания, но и дневники, в стиле которых А. М. Гордин обнаруживает «влияние писателей сентиментального направления» (Гордин А. М. Анна Петровна Керн и ее литературное наследие // Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1989. С. 23).

процесс «канонизации периферийных жанров»,¹ традиционно прослеживаемый на примере романа, с не меньшим успехом может быть проиллюстрирован этой линией эпистолярных мемуаров, особое место в которой занимает «История моего знакомства с Гоголем» Аксакова.

Творчеству Аксакова свойственно много парадоксов. Один из них — разрыв между идеологическими взглядами, исповедуемыми им на протяжении своей жизни, и литературной практикой, которой он придерживался в творчестве. С отроческих лет он заявлял о своей приверженности к литературному лагерю «славян», шишковистов, молодым человеком участвовал в заседаниях «Беседы любителей русского слова», но юношеские его стихи и письма, которые он пишет своей невесте, поражают своей сентиментальной стилистикой. Сохранился альбом, который вел Аксаков в 1816 году. Среди записей, оставленных в нем, присутствуют и стихотворения, и проза: «...с постоянным повторением слова „ах“, и размышления на тему о нежности чувств и о жестокости любви».² Обнаруживший этот альбом Владимир Шенрок дает стилю молодого Аксакова такую резкую, но справедливую оценку: «...неволью изумляешься, читая эти письма, написанные совершенно в карамзинистском стиле одним из ревностных сторонников Шишкова и, следовательно, как бы противником Карамзина. Письма эти являются, таким образом, вполне типическим порождением с одной стороны своего времени и данью существовавшим тогда общественным и литературным вкусам; с другой, на наш взгляд они не носят на себе ни малейшей печати оригинальности, которую неволью ожидаешь встретить в строках такого необыкновенного человека как С. Т. Аксаков».³ Действительно: любой, кто читал воспоминания Аксакова о его юности, не может не быть обескуражен тем, насколько автобиографический образ, созданный им в зрелые годы, расходится с тем,

¹ «В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257–258).

² Шенрок В. И. С. Т. Аксаков и его семья // Журнал Министерства народного просвещения. 1904. № 10. С. 383.

³ Там же.

который возникает при прочтении этого альбома. В зрелые годы Аксаков осознавал наличие этого противоречия, но не акцентировал на нем внимания.¹

История с юношеским альбомом Аксакова дает ключ к пониманию важнейшей особенности его творчества в целом, и мемуарного в особенности: внутренней интенцией его писательства было преодоление сентиментализма, к которому он эмоционально тяготел, но как целостную систему не принимал. Не будем поддаваться искушению видеть истоки этого противоречия в индивидуальной психологии писателя: его душевность и доброта не оставляли равнодушным никого, кто хоть на короткое время оказывался в близком ему кругу — обратимся к иным причинам. Сентиментализм как идейное течение вызывал в Аксакове, стороннике идей А. С. Шишкова, неприятие, но избежать его в творчестве, в повседневной литературной практике было невозможно: архаизм в чистом, рафинированном виде не мог дать необходимого писателю разнообразия художественных средств. Нет ничего удивительного в том, что юный Аксаков писал своей невесте восторженные и чувствительные письма: любовное письмо невозможно написать ни прозой в стиле лингвистических трактатов Шишкова, ни стихами «Россиады», — законы жанра сильнее любых идеологических концепций. По этой же самой причине зрелый Аксаков, автор воспоминаний, не мог не столкнуться с трудноразрешимой проблемой: сентименталистская прививка этому мемуарному жанру была исключительно сильна.

В своем двойственном отношении к сентиментализму Аксаков был отнюдь не одинок — подсознательное стремление к нему в сочетании с идейным неприятием, по мнению В. В. Виноградова, было важнейшей чертой гоголевского творчества: «Гоголь не случайно начал печатный свой путь

¹ В «Воспоминании об Александре Семеновиче Шишкове» он дает такую характеристику своим юношеским взглядам: «я не любил Карамзина и с дерзостью самонадеянного мальчика смеялся над слогом и содержанием его мелких прозаических сочинений! Это так неестественно, что и теперь осталось для меня загадкой. Я не мог понимать сознательно недостатков Карамзина, но, вероятно, я угадывал их по какому-то инстинкту и, разумеется, впадал в крайность. Понятия мои путались, и я, браня прозу Карамзина, был в восторге от его плохих стихов, от „Прощания Гектора с Андромахой“ и от „Опытной Соломоновой мудрости“» (Аксаков II, 266).

со стиховой формы — и притом отживающего архаического типа <...> Стих как нельзя более отвечал его представлениям о „лирическом и серьезном роде“, его тяготению к звуковым эффектам и риторике. Державин навсегда, по свидетельству Анненкова, остался литературным кумиром Гоголя. И вместе с тем сентиментальная поэтика органически выросла в художественный мир Гоголя и, как один из его уголков, всегда готова была раскрыться...».¹ Поразительно, но приведенную характеристику можно дословно отнести и к Аксакову: стихи в юности, преклонение перед Державиным, любовь к театральной декламации, осознанное стремление к архаической поэтике и подспудный сентиментализм роднили Аксакова с Гоголем как никого другого. Такие факты биографии, как многолетняя дружба, взаимное уважение, — лишь внешние причины того, что Аксаков, по его собственному признанию, становится сторонником «гоголевской школы»; истинным же побуждением к этому были общие глубинные истоки их писательского опыта.

Стремление писать о темах, к которым лежит душа, избегая «говорливости сердца», ставило перед Аксаковым трудную задачу по выработке своего стиля, заставляло экспериментировать. Многолетняя история написания «Семейной хроники» и присущая ее первому отрывку эклектичность стилистики свидетельствуют о долгих и противоречивых поисках стиля, своего рода борьбе с памятью жанра семейного романа, зародившегося и развивавшегося под сильнейшим влиянием идиллии. Эпистолярный жанр в середине XIX века оказался чрезвычайно удобной площадкой для опытов в поэтике и стилистике. Десятилетием ранее Аксакова Гоголь, в своих «Выбранных местах из переписки с друзьями», также пытался на основе личной переписки сочетать принципиально разнородные художественные явления: «...найти в сущности, вероятно, утопический синтез лирического начала как исповеди, „глубокой истины“ души — и начала эпического как всеобъемлющего созерцания».² Эта же проблема — сочетаемости лирического и эпического начал — стояла и перед Аксаковым. Так, он придумывает свой «квазижанр»

¹ *Виноградов В. В.* Гоголь и натуральная школа // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 211

² *Анненкова Е. И.* Гоголь и Аксаковы. С. 15.

охотничьих книг, в которых функциональность и информативность практического руководства по охоте и рыбалке ему удается сочетать с интимной интонацией личных воспоминаний. Ниже мы будем говорить об этом подробнее, а сейчас обратимся к «Истории моего знакомства с Гоголем», тема и жанровые особенности которой во многом тоже определяются этой внутренней интенцией преодоления сентиментализма.

«История моего знакомства с Гоголем» занимает особое место не только как важный историко-литературный источник, но и как уникальное явление в нашей мемуарно-автобиографической прозе. Многослойная поэтика этой книги поставила Аксакова перед сложнейшей проблемой — соединить воедино целый ряд разнородных элементов: личные воспоминания, переписку с Гоголем (свою и своих детей), дневниковые записи дочери Веры, выдержки из писем ее подруги Марии Карташевской и устные рассказы широкого круга близких и знакомых. Эти обширные по замыслу мемуары, к сожалению, не были закончены: Аксаков подготовил к печати первую часть, а от второй его отвлекла работа над «Детскими годами Багрова-внука». В композиции произведения условно можно выделить две части. В первой доминируют личные воспоминания Аксакова, стилистически близкие его очеркам о знакомстве с Державиным, Шишковым и Шушериным, о которых подробнее мы будем писать ниже. В повествование встраиваются отдельные письма, но роль их пока вспомогательная, они дополняют и уточняют основной рассказ. Во второй же половине сюжетобразующую функцию, наоборот, принимает на себя переписка, а личные воспоминания Аксакова приобретают форму комментария к ней. Мемуары и частная переписка — разные жанры, каждый из них имеет свою собственную историю, поэтику, стилистику, но поразительно, что, несмотря на формальные различия, внутри «Истории моего знакомства с Гоголем» они сосуществуют настолько органично, что читатель не замечает разрыва между ними. Ощущение контраста возникает позже — с переходом ко второй части книги, не законченной автором и скомпонованной ее первым публикатором Н. М. Павловым на основе материалов из архива С. Т. Аксакова. Это косвенно подтверждает, что стилистическое единство первой части — явление отнюдь не случайное.

Выше мы отмечали важную роль, которую сыграл сентиментальный эпистолярный роман в формировании мемуаристики XVIII–XIX столетий. Память жанра, опыт, накопленный предшественниками, — чрезвычайно важный фактор, облегчающий работу в данном случае мемуариста, но ссылки на него недостаточно, когда речь идет о конкретном произведении: художественные достоинства текста — заслуга автора, его таланта и мастерства. Внутреннее единство воспоминаний о Гоголе держится, в первую очередь, на особой стилистике, выработанной Аксаковым в поздний период своего творчества. Истоки ее, по мнению А. В. Чичерина, коренятся в живом, бытовом языке, которым вело свою переписку провинциальное дворянство в 30–40-е годы XIX века.¹ Эта же школа бытовой переписки, сентименталистская в своей глубинной основе, помогла выработать Аксакову умение сочетать разные тексты вопреки различиям присущих им индивидуальных языков. Вот почему письма Гоголя, К. Аксакова, Щепкина, Погодина и других, несмотря на то, что принадлежат перу разных людей, органично вливаются в повествование Аксакова, не нарушая его внутренней целостности изложения.

Достигнуть стилистического единства в столь многослойном тексте, как «История моего знакомства с Гоголем», было невозможно без большой предварительной обработки материала, которая не сводится к формальной композиционной организации эпизодов. Для более подробного исследования творческой истории произведения необходимо обращение к аксаковским архивам. В нашей же работе мы ограничимся лишь указанием на ее косвенный след, обнаруживающийся непосредственно в самих воспоминаниях. Комментируя отрывки из писем Марии Карташевской, Аксаков замечает: «Вот вам точные выписки: выкинуты только нежные названия. Хотел было выбрать из других писем, но устал писать» (Аксаков III, 234). О типичной сентиментальной стилистике этих эмоционально окрашенных, личных мест мы можем судить по приведенным самим же Аксаковым отрывкам. Так, рассказывая о своем впечатлении от «Мертвых душ», Карташевская пишет: «Не знаю, передало ли мое предыду-

¹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 161.

щее письмо то глубокое впечатление, которое произвело на меня это сочинение; я чувствую, что полный отчет отдать в нем было бы трудно. Только поверь мне, что я ценю его так высоко, как должно, и что ни одна мелочная подробность из разговоров всех этих ничтожных людей, а еще менее ни одно из тех восторженных, как ты говоришь, мест, где говорит Гоголь сам от себя, не прошло незамеченным, не почувствованным мною. Ах, как приятно и в разлуке знать, что чувства наши были одинаковы!» (Аксаков III, 234). Последнее восклицание в приведенной цитате говорит само за себя. Таким образом, одним из важнейших направлений редакторской работы, проведенной Аксаковым при подготовке своих воспоминаний, было выравнивание языка писем, ретуширование их сентименталистской стилистики.

Процесс канонизации периферийного жанра, как это показал Ю. Тынянов, проходит в несколько этапов: намеренную литературность и изысканность сменяют борьба с манерностью и стремление к ясности и простоте стиля. Сближение с литературой сменяется размежеванием. Многолетняя переписка, легшая в основу «Истории моего знакомства с Гоголем», фиксирует вершину этой эволюционной кривой, когда «письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время, и, именно поэтому, литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр „литературной переписки“, но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом. И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской».¹ В середине XIX века возврат эпистолярного жанра к своим сугубо прагматичным бытовым истокам был еще делом будущего, зато набирала силу другая тенденция — приход повседневного быта в мемуаристику.

Приступая к написанию «Истории моего знакомства с Гоголем», Аксаков поставил перед собой необычную для мемуарной прозы того времени задачу — очеловечить образ писателя и развенчать предрассудки, с ним связанные. В предисловии к книге он так формулировал эту свою мысль: «Я думаю, что мой искренний, никаким посторонним чувством

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. С. 266.

не подкрашенный рассказ может бросить истинный свет не на великого писателя (для которого, говорят, это не важно), а на человека» (Аксаков III, 150). Мы временно вынесем за скобки проблему того, насколько верно мы сейчас оцениваем революционность самой этой идеи: для решения поставленной задачи Аксакову требовалось сочетать, слить воедино две противоположные тенденции, на протяжении столетий существовавшие в литературе параллельно. Со времен античности мемуарно-биографическая проза, генетически связанная с риторическими жанрами надгробной речи и апологии, ставила перед собой задачу прославить и увековечить память героя, опираясь на значимость его общественной роли. С другой стороны, жанр «исповеди»,¹ возникший тоже в сфере влияния риторической традиции, утверждал уникальность и ценность внутренней, душевной жизни человека.

Стремление очеловечить образ великого писателя, развенчать «ошибочные мнения о Гоголе как о человеке» (Аксаков III, 150) предопределило направление нескольких сюжетных линий произведения. Первая связана с восприятием Гоголя как юмориста. Как бы следуя в русле устоявшихся представлений о писателе как о весельчаке, вначале Аксаков рассказывает ряд анекдотических историй, характеризующих его с этой стороны, но постепенно начинает развенчивать этот миф, показывая читателю, как тяготила Гоголя эта вынужденная роль балагура. Вторая сюжетная линия «очеловечивания» Гоголя связана с рассказом о сложностях в их личных взаимоотношениях, о некоторых негативных сторонах его характера, особенно неискренности; С. И. Машинский видел в ней «лейтмотив аксаковских воспоминаний».² Мы немного остановимся на третьей сюжетной линии, связанной с религиозностью Гоголя, так как она имеет отношение к общей теме, которую мы рассматриваем: роли эпистолярной составляющей в воспоминаниях Аксакова и амбивалентных отношениях его с сентиментализмом.

Язык и стиль учительной, духовной прозы Гоголя формировался и оттачивался в обширной переписке, которую

¹ Подробнее об этом см.: Григорьева Н. И. О поэтике «Исповеди» // Блаженный Августин. Исповедь / Пер. и комм. С. Е. Сергиенко; Предисл. и послесл. Н. И. Григорьевой. М., 1992. С. 507–541.

² Машинский С. И. С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 280.

вел писатель в 40-е годы.¹ В своей концептуальной статье «Несколько слов о биографии Гоголя» Аксаков формулирует такое свое видение этой проблемы: «Гоголь вел обширную переписку. Приблизительно можно сказать, судя по числу его писем к некоторым известным лицам, что число всех писем может простираться до нескольких сотен. Какое богатство! Гоголь выражается совершенно в своих письмах; в этом отношении они гораздо важнее его печатных сочинений. Какое наслаждение для мыслящих читателей проследить, рассмотреть в подробности духовную жизнь великого писателя и высоконравственного человека! Сколько борьбы в примирении художника с христианином, сколько подвигов послушания и сколько ошибок, увлечений зыбкого человеческого ума, никогда, однако же, не помрачивших чистоты душевной, открыла бы такая биография! Сколько умильного и поучительного нашли бы в ней даже такие читатели, которые чужды литературного направления! Да исполнится когда-нибудь это желание, без сомнения разделяемое многими, и да будет оправдан и оценен Гоголь по достоинству как художник и как человек» (Аксаков III, 606).

Христианство Гоголя остается одной из самых трудных проблем для исследователей его жизни и творчества.² Внезапность его «обращения к вере», странные формы, которые оно приняло, обескураживали современников привыкших, видеть в Гоголе индифферентного к религии писателя-юмориста. Выход в свет «Выбранных мест из переписки

¹ Роль переписки в эволюции творчества и мировоззрения Гоголя подробнейшим образом исследована Е. И. Анненковой. См.: *Анненкова Е. И.* Гоголь и русское общество. СПб., 2012.

² Теме христианства Гоголя, а также истории общественной и литературной дискуссии по поводу его книги «Выбранные места из переписки с друзьями» посвящена обширная литература. Упомянем лишь несколько работ: *Анненкова Е. И.* Гоголь и русское общество. СПб., 2012; *Смирнова Е. А.* С. Т. Аксаков и его книга «История моего знакомства с Гоголем» // Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем / Изд. подгот. Е. П. Населенко и Е. А. Смирнова. М., 1960. С. 227–249; *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997; *Зеньковский В. В., прот.* Гоголь. М., 1997; *Марголис Ю. Д.* Книга Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: Основные вехи истории восприятия. СПб., 1998; а также ряд статей из сборника: Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайн и А. А. Карпова. СПб., 2011.

с друзьями» обострил ситуацию, поставив друзей писателя, в том числе Аксаковых, перед необходимостью внятно выразить свое отношение как к книге, так и к ее автору. Неприятие «Переписки» объединило противоположные лагеря русского образованного общества: светски ориентированная его часть не могла принять идеализацию церковности. Консервативное духовенство та же самая идеализация отпугивала эклектизмом, душевной горячностью, противоречившими глубинным основам православного богословия и аскетики. Тематика и ограниченный объем нашего исследования не позволяют здесь подробно остановиться на проблеме христианства Гоголя и истории восприятия его «Выбранных мест из переписки с друзьями». Отметим лишь, что отношение С. Т. Аксакова к переменам в мировоззрении и творчестве Гоголя было также негативным, хотя высказал его он отнюдь не сразу: лишь 9 декабря 1846 года Аксаков шлет Гоголю решительное письмо, иногда почти дословно перекликающееся с зальцбрунским письмом Белинского; в нем он, кроме прочего, пишет: «Уже давно начало не нравится мне ваше религиозное направление. Не потому, что я, будучи плохим христианином, плохо понимал его и оттого боялся; но потому, что проявление христианского смирения казалось мне проявлением духовной гордости вашей. Многие места в ваших письмах ко мне меня смущали; но они были окружены таким блеском поэзии, такую искренностью чувства, что я не смел предаться, не смел поверить моему внутреннему голосу, их оуждавшему, и старался перетолковать свое неприятное впечатление в благоприятную для вас сторону. Я бывал даже увлечен, ослеплен вами и помню, что один раз написал к вам горячее письмо, истинно скорбя о том, что я сам, как христианин, неизмеримо далек от того, чем бы я мог быть» (Аксаков III, 335). Вчитавшись в текст этого письма, мы обнаружим, что отношение Аксакова к религиозности Гоголя было очень сложным, но, если оставить в стороне элемент личных взаимоотношений, раздражение, подозрения в неискренности, в сухом остатке окажется, что камнем преткновения в них были не столько идеологические разногласия, сколько эстетические, глубина которых возростала по мере усиления религиозного начала в гоголевском творчестве. Поначалу противоречивые чувства у Аксакова вызывало не столько содержание взглядов Гоголя, сколько

та форма, в которую он их облекал: «Вместо прежних дружеских, теплых излияний начали появляться наставления проповедника, таинственные, иногда пророческие, всегда холодные и, что всего хуже, полные гордыни в рубище смирения. Я мог бы доказать слова мои многими выписками из ваших писем, но считаю это излишним и слишком тягостным для себя трудом» (Там же). Со временем разногласия стали смещаться от формы к содержанию, и уже после выхода в свет статьи «Об „Одиссее“, переводимой Жуковским», в целом положительно воспринятой всеми Аксаковыми, у Сергея Тимофеевича возникли недоумения по поводу новых взглядов Гоголя на место и роль литературы: «Статья ваша, напечатанная в „Московских ведомостях“ о переводе „Одиссеи“, заключая в себе много прекрасного, в то же время показывала ваш непростительно ошибочный взгляд на то действие, какое вы ему предсказываете с самоуверенностью, догматически. Похвалы ваши переводу превзошли не только меру, но и самую возможность достоинства такого труда» (Аксаков III, 336).

То, что эстетические проблемы оказались камнем преткновения во взаимоотношениях Гоголя и Аксакова, было отнюдь не случайно, ведь, по мнению Е. И. Анненковой: «Гоголевское творчество 40-х годов имеет свою особенность. Оно представляет собой попытку создания новой эстетической системы, основу которой (или, если можно так сказать, одну из основ) должно было составить переосмысление прежнего творчества».¹ Именно это изменение в отношении Гоголя к своему собственному творчеству и вызвало у Аксакова самое сильное возмущение: «Наконец, обращаюсь к последнему вашему действию — к новой Развязке „Ревизора“. Не

¹ Анненкова Е. И. Гоголь и Аксаковы. С. 5. Когда речь идет о творческих личностях, тем более таких, как Гоголь и Аксаковы, трудно разграничить идейные и эстетические составляющие мировоззрения. В своей монографии «Аксаковы» Е. И. Анненкова исследовала глубинные причины противоречий между ними. В частности, она отмечает, что «миропонимание автора в «Выбранных местах» исключает семейное, кровное чувство» и в этом отношении принципиально противостоит базовым представлениям о семье и личности, свойственным Аксаковым, поэтому: «В каком-то смысле это была антиаксаковская книга: она выразила то миропонимание, которое кардинально расходилось с принципиальными установками семьи, притом что многие этические и эстетические позиции, в ней заявленные, могли с аксаковскими совпадать» (Там же. С. 355).

говорю о том, что тут нет никакой развязки, да и нет в ней никакой надобности; <...> Вы позабыли, что мы не французы, которые готовы бессмысленно восторгаться от всякой эффектной церемонии. Но мало этого. Скажите мне, ради бога, положа руку на сердце: неужели ваши объяснения „Ревизора“ искренни? Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами святотатственно посягаете на искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами? Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене; что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за ревизора есть случайность?» (Аксаков III, 337–338). В новом взгляде на творчество, в стремлении пересмотреть его роль в частной и общественной жизни в попытке поставить литературу на службу исправления нравов, Аксаков видел отрыв от реальной жизни, и даже своего рода измену Гоголя своему призванию и таланту. Исследуя язык гоголевской прозы, В. В. Виноградов, вслед за Вас. Гиппиусом, дает им такую характеристику: «Останется крепкой мысль, что „Переписка с друзьями“ — идиллия с характером утопии, что это — чисто литературное произведение, органически связанное с сентиментально-утопическими трактатами».¹ Таким образом, принимая во внимание эту особенность книги, сыгравшей важнейшую роль в истории взаимоотношений двух писателей, мы вновь возвращаемся ко все той же ключевой проблеме аксаковского творчества — преодолению сентиментализма, внутренней тяги к нему и отталкиванию от него: теперь уже не только как форме стилистики, но и как идейному течению.

Сравнивая цитированное сейчас письмо Аксакова со статьей «Несколько слов о биографии Гоголя», мы обнаруживаем значительный сдвиг в его оценках перелома в мировоззрении, пережитого Гоголем: от первоначального неприятия оно постепенно сместилось к вдумчивому анализу и сочувствию. Конечно, можно увидеть в этом лишь чисто человеческие проявления характера Аксакова, его «мягкосердечия». Упреки в пристрастном отношении к друзьям были общим местом критики его со стороны современников.

¹ Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. С. 204.

В духе традиции, восходящей к Добролюбову, характеризует эту «эволюцию оценок» С. И. Машинский: «Она свидетельствовала, прежде всего, о зыбкости его собственных позиций. Высказывая нередко вполне справедливые суждения о Гоголе, он вместе с тем был сам недостаточно стоек в них и последователен».¹ Личность автора, несомненно, откладывает отпечаток на его отношение к герою, тем более в мемуарной прозе, но не стоит сбрасывать со счетов и возможные чисто литературные причины, среди которых хотелось бы особо выделить тенденцию к возрождению и переосмыслению элементов поэтики и стилистики сентиментализма, заявившую о себе в конце 40-х годов XIX века. Тема христианства Гоголя — и, как кульминация ее, — появление на свет «Выбранных мест из переписки с друзьями», как мы можем понять из вышеупомянутой статьи Аксакова «Несколько слов о биографии Гоголя», по первоначальному его замыслу должны были предопределить развитие основной сюжетной линии «Истории моего знакомства с Гоголем».

Аксаков, конечно, не был одинок в своих творческих исканиях: другие мемуаристы тоже занимались поисками в этом направлении. В те же годы П. В. Анненков в своих воспоминаниях о Гоголе решает сходную задачу — увязать в единстве характера героя бесконечное разнообразие его бытовых проявлений, часто противоречивых: «Можно весьма легко избежать всех этих резких недоразумений, изобразив характер во всей его истине, или по крайней мере в той целости, как он нам представляется после долгого обсуждения. Живой характер, глубоко обдуманый и искренне переданный, уже в себе самом пояснение и оправдание всех жизненных подробностей, как бы разнообразны, противоречивы или двусмысленны ни казались они, взятые врозь и отдельно друг от друга».² И Аксаков, и Анненков

¹ Машинский С. И. С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 303.

² Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 44. Подробнее о художественных особенностях мемуарной и биографической прозы П. В. Анненкова см.: Модзалевский Б. Л. Работы П. В. Анненкова о Пушкине // Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928). СПб., 1999. С. 436–506; Манн Ю. Мемуары как эстетический документ // Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 155–170; Кулешов В. И. П. В. Анненков — мемуарист // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 5–22.

были заморожены личностью Гоголя и тайной его жизненной драмы. Это их сближает, но существует и некоторая разница в авторских позициях мемуаристов. Анненков в своих мемуарах исходит из прагматики биографического повествования, ставя перед собой задачей осветить период жизни своего персонажа, воссоздать целостный его образ личности.¹ Он с позиции очевидца пытается рассказать о ключевом в жизни Гоголя кризисе: «Рассказать все, что знаешь об этом страшном периоде его жизни, и рассказать добросовестно, с глубоким уважением к великой драме, которая завершила его, есть, по нашему мнению, обязанность каждого, кто знал Н. В. Гоголя и кому дороги самая неприкосновенность, значение и достоинство его памяти».² Аксаков, в свою очередь, излагает историю того, как пережитый в годы пребывания за границей Гоголем духовный и творческий надлом сказался на взаимоотношениях писателя с оставшимися в России друзьями. Он пишет не биографию, а «историю своего знакомства», соответственно, и акценты его произведения смещаются с образа персонажа на суть возникавших между ними конфликтов. И неслучайно, что Анненков, видевший Гоголя в тот период, имевший возможность в своих воспоминаниях опереться на свои непосредственные впечатления от тех встреч, когда речь заходит о психологической подоснове гоголевского кризиса, опирается на аксаковское понимание его сути: «С. Т. Аксаков в превосходной записке своей о Гоголе, сообщенной г. Кулишом и, к сожалению, разделенной им на отрывки, в которых отчасти теряется общий характер повествования (см. «Записки о жизни Гоголя», СПб. 1856), относит к концу 1840 года замечательную перемену тона в письмах Гоголя, получивших оттенок торжественности и мистического одушевления. С. Т. Аксаков объясняет это обстоятельство, во-первых, болезнью Гоголя в Вене осенью того же года, открывшей ему, по собственному его

¹ Об особенностях биографического метода П. В. Анненкова и, в частности, о созданной им концепции «оправдания характера» см.: *Калугин Д. Я. Жизнь Н. В. Станкевича, описанная П. В. Анненковым: опыт построения биографического нарратива // Проблемы нарратологии и опыт формализма/структурализма: Сб. статей / Отв. ред. В. М. Маркович, В. Шмид. СПб, 2008. С. 258–278.*

² *Анненков П. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 110.*

признанию, многое, что изменило все существование его, а во — вторых, причину перемены полагает в великом значении, какое возымели „Мертвые души“ для их автора, увидавшего, как под рукой его „незначачий сюжет вырастает в колоссальное создание, наполненное болезненными явлениями нашей общественной жизни“. Последняя догадка особенно справедлива».¹

К сожалению, как мы уже писали, аксаковские воспоминания остались незавершенными, но их роль в развитии поэтики и стилистики как самого Аксакова, так и всей русской мемуаристики еще требует дальнейшего исследования. Ниже мы подробнее рассмотрим, как творческие поиски, начатые Аксаковым при работе над «Историей моего знакомства с Гоголем», были продолжены в его других мемуарно-автобиографических произведениях; в частности, как он в них адаптировал к мемуарному жанру элементы поэтики, выработанные беллетристикой «натуральной школы».

6. ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В «ЛИТЕРАТУРНЫХ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЯХ» АКСАКОВА

Аксаков начинал свою литературную деятельность как театральный и литературный критик. И хотя он не слишком много внимания уделял рассмотрению теоретических вопросов, в его критическом наследии есть замечательная статья, посвященная проблематике романа: «Иван Выжигин». Изложенные в ней идеи во многом предопределили направление развития позднего творчества Аксакова. Он считал, что главнейшей особенностью романа, отличающей его от эпопеи и драмы, является особая роль, которую играет в структуре произведения образ главного героя. Ее он формулирует так: «В поэтической панораме романа многочисленные и разнообразные явления вещественной человеческой жизни должны сосредотачиваться в единстве жизни героя <...> Этот герой должен быть душой романа. К нему должны возводиться все частные явления и события, составляющие историческую целость романа» (Аксаков III, 477). Герой романа для Аксакова — это не просто главный из персонажей: герой романа несет на себе особую функцию — он обеспечивает внутреннее художественное единство

¹ Там же. С. 85.

произведения. Эта функция обеспечения целостности должна пронизывать все уровни текста, поскольку и идейное, и сюжетное единства текста также находят свое выражение в его образе. Отсюда — и художественные качества романа, по мнению Аксакова, напрямую зависят от того, удалось ли автору создать образ главного героя, отвечающий этим требованиям.

Прочитированная нами статья была опубликована еще в 1828 году, то есть более чем за два десятилетия до написания Аксаковым своих главных книг, но именно сформулированный в ней принцип целостности образа главного героя стал играть ключевую роль в системе поэтики его мемуарной прозы. Появлению в мемуарно-биографической прозе новых способов построения образа главного героя предшествовала долгая эволюция в рамках беллетристики. Вот почему появление их в мемуаристике стало, по сути дела, революционным, и суть этой революции можно сформулировать так: мемуаристика стала сюжетным жанром. Разница существенна: если труд мемуаристов предыдущих поколений, за редкими исключениями, сводился к изложению фабулы жизни героя, к описанию событий, свидетелем которых он был, то для Аксакова голая фактография сама по себе уже не имеет ценности — она служит лишь материалом, из которого строится сюжет художественного произведения. Творческий метод Аксакова заключался в том, чтобы увидеть в канве реальной человеческой жизни некую внутреннюю логику, идею или конфликт и положить их в основание сюжета мемуарно-биографической книги. Например, сердцевиной «Истории моего знакомства с Гоголем» стал процесс развития внутреннего мира писателя со всеми его противоречиями и метаниями; в основе «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове» — проблема взаимного непонимания честного, принципиального человека обществом, а в «Детских годах Багрова-внука» и «Воспоминаниях» — взросление, формирование человеческой личности.

Мы уже отмечали важные изменения, которые произошли в подходе к написанию воспоминаний о значительных личностях. Во введении к «Истории моего знакомства с Гоголем» Аксаков предлагал абстрагироваться от оценочных категорий, отвлечься от вопроса, насколько значима личность

героя мемуарно-биографического произведения, и сосредоточиться на менее приметной, повседневной составляющей его биографии. Поставленную перед собой задачу он выполнил, но творчество Аксакова интересно тем, что этот подход — увидеть в великом деятеле обычного человека — шел в его произведениях навстречу формально противоположному: обнаружить нечто важное, достойное быть увековеченным в мемуарах, в «личностях невеликих», в «писателях второстепенных».

Гоголь, «натуральная школа» узаконили проблематику отношений «человека и среды», печали и радости повседневного быта в беллетристике, но в мемуарной прозе, с ее научно-исторической прагматикой, они воспринимались как некий диссонанс. Слишком незначительными казались истории о малозначительных персонажах для того, чтобы соответствовать жанру мемуаров. Конфликт был неминуем, как отмечает Д. Я. Калугин, исследовавший процессы, происходившие в то время в биографическом жанре: «Нарушение пропорций между типом биографического повествования и значимостью того, о ком повествуется, приводит к дисбалансу и ответной реакции, сопоставимой с той, которая имеет место, когда нарушаются приличия или какие-то столь же значимые условности. Симптомами этого дисбаланса станут полемики, которые сопровождают появление некоторых биографических текстов».¹ Неудивительно поэтому, что издание Аксаковым в 1859 году «Литературных и театральных воспоминаний» тоже было холодно встречено и читателями, и критикой. Наверное, ярче всего возникшее после выхода книги недоумение и даже разочарование выразил Добролюбов в рецензии на «Разные сочинения С. Аксакова». В своей ироничной манере он так отзывался о ее содержании: «Мы не знаем, что извлечет будущий историк нашей литературы из того, что С. Т. Аксаков с товарищами ел сейчас избитое масло, редис, только что вынутый из парника, сметану, творог и пр. и что Писарев поймал двух щук — одну фунтов в шесть, и т. д... Но нас интересует вопрос: теперь ли только г. Аксаков вспомнил все это или

¹ Калугин Д. Я. Искусство биографии: Изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 84.

тогда же все записал — предупреждая, таким образом, известного гоголевского героя, писавшего: „Сия дыня съедена такого-то числа», и если кто присутствовал, то: «Участвовал такой-то“...»¹

Надо сказать, что Добролюбов, подозревая наличие подобных записей, не совсем далек был от истины: Аксаков практически никогда не использовал впрямую материалы из семейного архива.² Чуть ли не единственным исключением из этого правила были у него записи книг ведения домашнего хозяйства времени пребывания его в оренбургских поместьях: в них учитывалось, сколько и когда было им подстрелено той или иной дичи, выловлено рыбы. Он использовал их в работе над своими охотничьими книгами. Возможно, подобные записи он использовал и в этом случае. Поразительно другое: в этом отрывке из рецензии, цитируя Гоголя, Добролюбов сравнивает не двух писателей, а автора с персонажем. Эта методологическая ошибка — отождествление «Я» автора, и «Я» персонажа преследует Аксакова до сих пор; она же, как мы писали ранее, служит одним из главных препятствий в исследовании поэтики его прозы.

Есть у романа существенная черта, выделяющая его среди других жанров: специфический подход к изображению повседневности, в котором обыденная жизнь простых людей изображается средствами эпической поэтики. Именно здесь кроется еще одна важная точка соприкосновения романа с мемуарной прозой Аксакова. Известное, восходящее к Белинскому, определение романа как «эпоса частной жизни» может, безусловно, быть отнесено и к его произведениям. Это особое, романное мироощущение было в высшей степени присуще Аксакову-художнику.

Однако основной упрек со стороны читателей и критики в адрес «Литературных и театральных воспоминаний» Аксакова сводился не к заурядности темы, а к незначительности выведенных в ней в качестве героев лиц; в пристрастности в отношении к творчеству его друзей. В уже цитированной нами рецензии Добролюбов писал об этом

¹ *Добролюбов Н.А.* Разные сочинения С. Аксакова // Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 470.

² Мы выносим за скобки почти на сто процентов архивную «Историю моего знакомства с Гоголем».

так: «...совершенное равнодушие, даже некоторое пренебрежение и насмешливость явились теперь в публике вместо прежнего восторга к трудам г. Аксакова. В „Русской беседе“ прошлого года постоянно печатались его „Литературные и театральные воспоминания“ и постоянно пропускались мимо даже читателями „Беседы“. <...> В „Воспоминаниях“, изданных вместе с „Хроникой“, видно уже было, что С. Т. Аксаков *слишком несвободно* относится к тем личностям и явлениям жизни, которые занимали его молодость. И там уже не совсем приятно поражал по местам пафос автора, обращенный на удочки, на благородные спектакли и на знаменитости, подобные Пушкину, Козлову и т. п.»¹

Подобная оценка сохранилась отчасти до сего дня, и она была бы верна, если не учитывать новый подход к мемуарному творчеству, выработанный к тому времени Аксаковым. Вспомним: Аксаков был профессиональным литературным и театральным критиком и имел достаточно художественного вкуса, чтобы понимать реальный уровень произведений своих друзей. Высокая оценка творчества «второстепенных писателей»: Ф. Ф. Козлова, А. И. Писарева, кн. А. А. Шаховского и др. — была его сознательной авторской позицией, провокационным художественным приемом, обнажающим «вторые сюжеты»² произведения — трагедию «нереализованного таланта» и идею о том, что человек простой не менее достоин памяти о нем, чем великий. Выбор лиц на роль героев воспоминаний Аксаковым был продиктован не столько формальным фактом знакомства с ними, сколько подчинен внутренней логике будущей системы образов и персонажей художественного произведения. В этом отношении Аксаков в своем мемуарном жанре следовал по пути, ранее проложенному в русской литературе школой

¹ Добролюбов Н. А. Разные сочинения С. Аксакова... С. 465–466.

² Мы используем здесь термин, введенный Н. Я. Берковским при исследовании просветительского романа XVIII века, в том значении, которое ему придал В. М. Маркович, анализируя «Мертвые души»: «Параллельно сюжету, отражающему логику реальных законов современной общественной жизни, здесь часто развертывался иной сюжетный ряд, воплощавший абсолютную истину «конечных» сущностей человека, общества, истории» (Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 33).

«сентиментального натурализма» с ее «филантропическим» сострадательным интересом к жизни и судьбе простого человека.

Парадоксально, но социологическая критика, в том числе Добролюбов, являясь, по традиционным представлениям, передовым для своей эпохи явлением, возрождала архаичный подход, свойственный уходящей в прошлое морально-риторической системе. Морально-мотивированное отношение к герою было частным проявлением иерархичного отношения к знанию вообще: есть предметы, достойные изучения, а есть такие, на которое не стоит тратить драгоценное время. Воспоминания о незначительных, с точки зрения истории, личностях относились именно ко второй категории. Чему мог научить рассказ о писателях-неудачниках, забытых не то что потомками, а уже при жизни? А именно таким литераторам: Писареву, Кокоскину и др. — были посвящены «Литературные и театральные воспоминания» Аксакова. Мемуарист был не свободен в выборе своего персонажа: лишь те воспоминания, по мнению как древних агиографов, так и передовых критиков середины XIX века, могли быть интересны читателю, герой которых уже обладал репутацией человека, достойного того, чтобы его помнили.

Менторский тон сначала реальной, а затем и социологической критики — явление отнюдь не случайное; причины его коренятся не только в материалистическом, просветительском духе эпохи — истоки его гораздо глубже. В. В. Виноградов об этом писал: «Теория прозы „натуралистической эпохи“ непонятна без учета ее риторических основ, ее „учительных“ тенденций, ее „беллетристики“».¹ Тем более, что само слово «беллетристика» изначально было введено Белинским с целью обозначить старые риторические жанры, пусть и обогащенные новым содержанием, но еще не достигшие глубины постижения действительности, свойственной литературе реалистичной: «...впрочем слово „беллетристика“ уже со второй половины 40-х годов, когда проблема художественности в литературе поглощается проблемой „утилитарности“ либерального или социалистического учительства делается

¹ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. С. 115.

синонимом художественной прозы вообще».¹ «Учительная» тенденция в критике сохраняла свою силу, по крайней мере, еще два десятилетия. Мемуаристика же в это время, двигаясь в направлении усиления художественного начала, проделывала путь диаметрально противоположный вышеописанному. Она, генетически связанная с риторической традицией, не поглощалась «утилитарностью» и «учительностью», а преодолевала их в себе. Вот откуда, возможно, проистекало принципиальное неприятие и критиками, и читателями «Литературных и театральных воспоминаний» Аксакова.

Еще в период зарождения жанра надгробная речь и апология — два типа ораторской речи — оказали на мемуарную прозу такое сильное влияние, что оно сохранилось на протяжении всей его истории. Стремление прославить героя или защитить его память — в этом внутренняя интенция, смысл, прагматика большинства написанных мемуарно-биографических текстов, начиная с «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, первая книга которых уже была выстроена по принципу апологии. И какие бы формы в дальнейшем ни принимала мемуарно-биографическая проза, апологетичность остается ее сердцем, жанрообразующим признаком. Замечательным выражением которого, по сути дела «кредо», можно считать слова, которыми Аксаков заканчивает свою «Семейную хронику»: «Вы не великие герои, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще и давно, очень давно его оставили: но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь так же исполнена поэзии, так же любопытна и поучительна для нас, как мы и наша жизнь в свою очередь будем любопытны и поучительны для потомков. Вы были такие же действующие лица великого всемирного зрелища, с незапамятных времен представляемого человечеством, так же добросовестно разыгрывали свои роли, как и все люди, и так же стоите воспоминания. Оно встретило вас с сочувствием и признало в вас братьев, когда и как бы вы ни жили, в каком бы платье ни ходили. Да не оскорбится же никогда память ваша никаким пристрастным судом, никаким легкомысленным словом!» (Аксаков I, 279–280).

Это хрестоматийная цитата — она настолько точно и цельно выражает сущность аксаковского творчества, что

¹ Там же. С. 114

нет, наверное, ни одного очерка жизни и творчества писателя, который бы ни начинался или заканчивался ей. Однако, есть в ней один нюанс, который выделяет книги Аксакова на фоне произведений других авторов, позволяющий говорить о нем как о новаторе, реформаторе жанра. Главной идеей, одушевлявшей все книги Аксакова, была не просто апология персонажей, а отстаивание права на память любого человека — вне зависимости от его значения для истории. Это было принципиально новое явление в мемуаристике: в нее пришел «герой без биографии».

Исследуя типологию автора и написанного им текста, Ю. М. Лотман отмечал, что «каждый тип культуры вырабатывает свои модели „людей без биографии» и «людей с биографией»¹. Традиционный взгляд на героя практически любого подвида мемуарно-биографической прозы основывался на морально-мотивированном отношении к личности. Только человек, выделявшийся среди окружающих, нарушавший общепринятую норму поведения, мог обрести свою собственную, неповторимую биографию, стать героем литературного произведения. В свою очередь, человек, живущий обыденной жизнью, не мог явиться каким бы то ни было положительным или отрицательным назидательным примером для читателя, преподать урок. Это можно видеть и на примере религиозной агиографии, в которой количество житий «мучеников», «исповедников» и «преподобных» — то есть личностей, осуществивших в своей жизни тот или иной подвиг, — несоразмерно больше, чем жизнеописаний «праведников», скромно и тихо живших в миру. То же мы видим и на примере светских воспоминаний и биографий, героями которых до XIX века, в подавляющем большинстве, были военные или политические деятели. Поэтому вполне понятные нам слова Аксакова, обращенные к персонажам «Семейной хроники» и остальных его книг: «Вы не великие герои, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще» — были наполнены парадоксальным, внутренне противоречивым смыслом для читателя: зачем прославлять «не

¹ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 804.

великих героев», от чего защищать тех, кто и так прожил жизнь свою «в тишине»?

Упреждая эти возможные недоумения читателя, Аксаков в предисловии к «Литературным и театральным воспоминаниям» так объясняет выбор героев своих воспоминаний: «В этом внимании, в этих знаках уважения к памяти второстепенных писателей выражается чувство благодарности, чувство справедливости к людям, более или менее даровитым, но не отмеченным таким ярким талантом, который, оставя блестящий след за собою, долго не приходит в забвение между потомками. Писатели второстепенные готовят поприще для писателей первоклассных, для великих писателей, которые не могли бы явиться, если бы предшествующие им литературные деятели не приготовили им материала для выражения творческих созданий, — среды, в которой возможно уже проявление великого таланта» (Аксаков III, 7). И здесь Аксаков снова проявляет свойственную ему чуткость к еще только нарождающимся тенденциям литературного процесса. Современные исследователи обнаруживают подобное усиление читательского интереса к жизни себе подобных, простых людей и в смежных с мемуаристикой жанрах: «Героем биографических текстов становится обыкновенный, ничем не примечательный человек, разделяющий всевозможные культурные и политические стереотипы».¹

История жизни Александра Ивановича Писарева отнюдь не сразу выходит в центр повествования «Литературных и театральных воспоминаний» Аксакова. Более того: поначалу читатель не предполагает, что этот персонаж к концу произведения окажется одним из главных, а история его жизни и смерти станет сюжетобразующей для всей книги. Тем не менее уже в первом его упоминании можно обнаружить заявку основных мотивов, структурирующих его образ: «Все, кто его знал, смотрели на Писарева как на будущего славного писателя; его проза и стихи превозносились не только товарищами и начальством пансиона, но и всеми; театр, литература были его призваньем, страстью, жизнью.

¹ Калугин Д. Я. Русские биографические нарративы XIX века: От биографии частного лица к истории общества // История и повествование: Сб. статей / Под ред. Г. Обатнина, П. Песонена. М., 2006. С. 183.

<...> Писарев имел раздражительный, но сосредоточенный характер; внешнее выражение у него было тихо, спокойно и холодно даже и тогда, когда он задыхался от внутреннего волнения. Он не краснел ни от гнева, ни от радости, а бледнел. Это гораздо тяжелее и вредно действовало на его всегда слабое здоровье» (Аксаков III, 49). Заявленные здесь черты характера героя — талант и преданность литературе, острый ум, страстность, а позднее и слабое здоровье — регулярно акцентируются Аксаковым, становясь своего рода лейтмотивами его образа.

Авторское отношение Аксакова к своим героям во многом развивалось параллельно поискам Тургенева — неслучайно «Литературные и театральные воспоминания» писались одновременно с «Рудиным» и «Дворянским гнездом». Общей для творческого метода обоих писателей является специфичная героцентричность, «построение жизненного поприща, сцены жизни, на которой испытываются силы, сталкиваются стороны, совершается обдуманый социальный суд, сопровождаемый непрерывной интерпретацией автора. В исходе пройденного поприща вырабатывается, через осознание всех элементов его, точное убеждение в вопросе социальной ценности героя и представленной им человеческой породы».¹ Эта формулировка Л. В. Пумпянского, характеризующая романы Тургенева, вполне приложима и к мемуарам Аксакова. Однако концептуальность, свойственная произведениям последнего, дает обнаружить себя далеко не сразу. Отчасти ее скрадывает то внимание, которое Аксаков уделяет описанию бытовых сторон жизни. Рассказ о многочисленных друзьях и знакомых Аксакова, описание интимной, дружеской атмосферы, царившей в их замкнутом кружке, совместные застолья, знаменитые театральные постановки, зрителем которых они были, кажется, составляют главную тему его воспоминаний. Даже имея возможность обострить сюжет, внести в него элемент конфликта, Аксаков уклоняется от этого под благовидными предлогами. Так, о полемике с «Московским телеграфом» и его редактором Н. А. Полевым он упоминает лишь вскользь: «Я не намерен

¹ Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 383.

распространяться об этой полемике, которая впоследствии вышла из всяких пределов приличия и сделалась вовсе не литературною. Я сам был, к сожаленью, одним из наиболее раздраженных, следственно и не всегда справедливых, деятелей и неохотно вспоминаю об этом времени; притом же еще нельзя говорить обо всем откровенно: еще живут многие, принимавшие горячее участие в этой борьбе или слишком близкие к бойцам, погибшим рановременно» (Аксаков III, 75—76).

Признание собственной субъективности, сознательное умалчивание об исторически значимых эпизодах ради достижения тех или иных целей, как мы уже писали выше, было характерной особенностью мемуарного творчества Аксакова. Однако, как и в случае с «Историей моего знакомства с Гоголем» и «Семейной хроникой», морально-этические причины аксаковской самоцензуры тесно переплетаются с творческими. Противоречивая, конфликтная, полная разнообразных перипетий история полемики с Н. А. Полевым могла сместить центр тяжести повествования, отвлечь читательское внимание от главных тем книги — истории дружбы молодых людей, их общей любви к литературе и театру, радостям и печалям их жизни. Своеобразную эмоциональную «апологию» этой жизни вкладывает Аксаков в уста Писарева: «Вот с какими людьми я хочу жить и умереть, — с артистами, проникнутыми любовью к искусству и любящими меня, как человека с талантом! Стану я томиться скукой в гостиных ваших светских порядочных людей! Стану я умирать с тоски, слушая пошлости и встречая невежественное понимание художника вашими, пожалуй, и достопочтенными людьми! Нет, слуга покорный! Нога моя не будет нигде, кроме театра, домов моих друзей и бедных квартир актеров и актрис, которые лучше, добрее, честнее и только откровеннее бонтонных оценщиц, с презрением говорящих о нравах театральной сволочи» (Аксаков III, 89). Аксаков, вкладывая в уста своего близкого друга эту прочувствованную и слегка театрализованную речь, выносит тот самый «социальный суд» над образом жизни — своим и своих друзей; еще одно слово в защиту их от возможного пристрастного суда читателей.

Надо сказать, что сам Аксаков отнюдь не идеализировал ни то время, ни друзей, ни свои интересы и увлечения.

Это мы можем понять, сравнив его воспоминания с емкой и беспристрастной характеристикой в «Письме к редактору „Молвы“ <1>», написанной лишь годом позже: «Мое время, если хотите, если уж пошло на правду, было несколько, как бы это сказать, не то что поглупее теперешнего... нет, с этим нельзя согласиться; оно было простее, простодушнее, наивнее... Все не то; оно было пустее, вот это правда. Впрочем, мы не виноваты в том, что таково было время. Да, вопросы литературные и жизненные, особенно последние, были гораздо помельче, далеко не так важны, я не спорю, но жить было веселее; мы жили спустя рукава, не оглядываясь на свое прошедшее, не вникая в безнравственность отношений настоящего и не помышляя о будущем» (Аксаков III, 622). Мы можем понять, принимая во внимание эти его слова, что идеализация жизни и быта социального круга, к которому принадлежал молодой Аксаков со своими друзьями, пристрастность, за которую он подвергся критике со стороны Добролюбова, были осознаны им как автором, продиктованы общим замыслом воспоминаний.

Содержание вышеприведенного монолога Писарева в значительной степени вытекает из поэтики произведения: его апологетичность продиктована и сюжетом, и памятью жанра, требовавших от автора если не прославления, то хотя бы оправдания поступков и образа жизни героев. Как мы увидим ниже, Аксаков редко воспроизводит в своих произведениях развернутые монологи персонажей, и, появляясь в тексте, они выполняют целый ряд функций. Этот отрывок, в частности, кроме того что служит созданию рельефного образа героя, подготавливает, настраивает читателя на восприятие заключительной и наиболее идейно значимой части аксаковских мемуаров. Как и положено «второму сюжету», который обычно «до поры присутствует в романе подспудно, однако в какой-то момент (чаще всего в финале) он, так или иначе, вторгается в движение эмпирического сюжета, торжествуя над ним в „последних“ смысловых итогах произведения».¹ Так и в «Литературных и театральных воспоминаниях», по мере приближения к концу, он заявляет о себе. Вначале это происходит под-

¹ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). С. 33.

спудно, только все чаще в рассказе чувствуется обеспокоенность Аксакова здоровьем Писарева. И вот появляется авторская ремарка, маркирующая начало заключительной части произведения: «Приступаю теперь к рассказу самого тяжелого и грустного времени в моих „Воспоминаниях“» (Аксаков III, 131). С этого момента тема и мотивно-сюжетная структура мемуаров становятся совсем иными. Если ранее основное их содержание вращалось вокруг радостей и забот повседневной литературно-театральной жизни, то теперь переплетение двух лейтмотивов: «смертельной болезни» и «творчества» — становится главным основным способом выражения выходящего на первый план «скрытого сюжета». Для иллюстрации этого приведем лишь один отрывок: «Я уже сказал, что Писарев продолжал кашлять и неутомимо работать. Он кончил, поправил и вторично прочел нам и переписал набело отличным почерком „Слово в память Капниста“. Все мы были увлечены силою и красотой языка, стройностью и глубоким чувством, и даже чувствительностью, с которою было написано это сочинение; последнего качества мы никогда не замечали во всем, что писал Писарев, и это нас всех изумило. Имея слабую грудь и голос, он поручил мне чтение своей прекрасной статьи в Обществе любителей российской словесности» (Там же). Описание болезни поначалу вносит дополнительные трагические обертоны в рассказ о его литературном творчестве, а по мере приближения к финалу, рассказу о смерти Писарева, мы начинаем понимать, что в лице этого героя выносится суждение о месте человека культуры в жизни русского общества, о трагедии нераскрывшейся личности и нереализованного таланта: «Так кончил свою жизнь, на двадцать седьмом году, Александр Иванович Писарев. Великие надежды возлагали на него все, коротко знавшие его необыкновенный ум, многосторонний талант, душевную энергию и нравственные силы» (Аксаков III, 143). Эти слова, лаконичные, этикетные по форме, в контексте воспоминаний Аксакова приобретают своего рода элегическую окраску, особенно на фоне следующего за ними приложения-некролога.

Мы упоминали ранее о двух, уходящих в далекое прошлое, противоположных тенденциях, повлиявших на мемуарно-биографическую прозу. Одна, своими корнями

связанная с риторическими жанрами надгробной речи и апологии, ставила перед собой задачу прославить и увековечить память героя, опираясь на значимость его общественной роли. В середине XIX столетия она обрела новую жизнь, воплотившись в форме журнального некролога и поздравительного адреса. По характеристике Д. Я. Калугина, исследовавшего проблематику биографических нарративов того времени, они представляли собой «панегирики с элементами послужного списка и наиболее формализованной характеристикой нравственных качеств».¹ Другая тенденция, впитавшая в себя многочисленные влияния — от античного жанра «исповеди» до сентиментального и бытового романа, — утверждала уникальность и ценность внутренней, душевной жизни человека. Распад морально-риторической системы, разрушивший старые межжанровые границы, столкнул между собой эти виды биографий: «Если опубликованный в газете или журнале некролог был интересен с точки зрения конкретного информативного повода, то наиболее развернутые жизнеописания, появление которых пришлось на 50—60-е годы XIX века, ставили вопрос о легитимации того или иного способа проживания жизни, что выражалось в ожесточенной полемике на страницах русских газет и журналов».² Все вышесказанное можно приложить и к мемуарно-автобиографической прозе того времени.

Аксаков, несомненно, ощущал наличие этих тенденций и даже, в определенном смысле, сталкивал их «лбами» в своих «Литературных и театральные воспоминаниях», используя оба выделенных Д. Я. Калугиным нарратива в рассказе о жизни А. И. Писарева. Он, рассказав подробно в своих воспоминаниях историю своей дружбы с ним, в качестве дополнения приложил небольшой некролог с включением сведений о его ранней театральной деятельности, предведомив этот текст примечательным формальным зачином: «Для гг. любителей биографии и библиографии считаю не лишним сообщить некоторые сведения о Писареве и о его театральных сочинениях, написанных и сыгранных до моего переезда в Москву» (Аксаков III, 143). Это приложе-

¹ Калугин Д. Я. Русские биографические нарративы XIX века. С. 184.

² Там же. С. 184–185.

ние написано Аксаковым в стилистике, свойственной его театрално-критическим статьям, в контраст к интимно-разговорной манере основного текста мемуаров. В нем он приводит некоторые дополнительные сведения о водевилях своего друга. Эта информация мало что добавляет к художественному образу этого героя: она формальна и условна. Даже рассказ о детстве, извлеченный из письма матери Писарева, не вносит в него какую-либо сентиментальную ноту, а, наоборот, выглядит как элемент «послужного списка»: «Писарев родился 1803 года, июля 14-го, Орловской губернии, Елецкого уезда, в селе Знаменском, принадлежавшем его отцу. По пятому году Писарев не только умел читать по-русски и по-французски, но даже любил чтение. Вообще, в детстве своем он возбуждал удивление во всех окружавших его — своим рановременным, необыкновенным умом. Тринадцати лет он был отдан в университетский пансион и через четыре года вышел из него вторым учеником десятого класса. Имя его, как отличного воспитанника, было написано на золотой доске. Еще в пансионе он с увлечением занимался русской литературой, а по выходе из него вполне предался ей» (Там же). В итоге это приложение, включенное Аксаковым в текст своих воспоминаний, своими формализованными языком и содержанием как бы оттеняет, помогает лучше оценить художественные достоинства его мемуаров, новизну для своего времени их поэтики и стилистики.

В середине XIX столетия русская мемуаристика переживала период своего становления. Это был сложный процесс, когда она как бы нащупывала свое место в большой литературе, среди прочих жанров, имеющих к тому времени за своими плечами длительную историю развития. Расцвет мемуарного творчества Сергея Тимофеевича Аксакова пришелся именно на это сложное время, и потому оно занимает в русской литературе особое место. Не будет натяжкой сказать, что оно во многом носило экспериментальный характер. Выработанный им стиль повествования оказался исключительно восприимчив к влиянию со стороны более развитых жанров — в первую очередь романа и очерка. Благодаря этому мемуарная проза стала «сюжетной» и обогатилась новыми способами построения образа автора и героев. В следующей главе нашей работы мы подробно рассмотрим,

как тематика, ранее свойственная только роману, функционирует в отдельно взятом произведении, в «Семейной хронике», и проведем имманентный анализ ее мотивно-сюжетной структуры.

ГЛАВА 2

Семейная тема в «Семейной хронике»

1. ТЕМАТИКА «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ»

К середине XIX века риторика как система, на протяжении многих веков определявшая развитие словесности, утратила свое влияние под давлением реалистической литературы нового времени. Во второй половине XX столетия она начала постепенно отвоевывать свое место в литературоведении. В частности, древний риторический принцип «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого» — послужил основанием для развития целого направления современной философской и научной гуманитарной мысли — герменевтики. Заложенный в нем принцип был плодотворно использован благодаря тому, что содержал в себе идею «герменевтического круга»: когда восприятие текста рассматривается как процесс, движение от целого к частному и от него снова к целому, но уже с новым его пониманием — обогащенным и измененным в силу накопленного знания о частном.¹

В самых корнях русской литературоведческой традиции лежит еще одно изречение, казалось бы, внешне столь непохожее, но по сути очень близкое к только что приведенному нами. Это знаменитое определение сюжета, данное А. Н. Веселовским в его «Поэтике сюжетов»: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы».²

О сходстве между приведенными изречениями можно говорить исходя из того, что внутренняя взаимосвязь каждого из составных элементов формулировки А. Н. Веселовского, сюжета, темы и мотива, также по-своему отражает диалек-

¹ Гадамер Г. О круге понимания // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72–91.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 500.

тику частного и целого. И в данном контексте с категорией «целое» будет соотноситься, наверное, один из самых пререкаемых литературоведческих терминов — сюжет. Это понятие за историю развития филологии приобрело столько определений, что просто невозможно употребить его само по себе, не пояснив предварительно, в каком значении оно используется. Однако в каком бы направлении в дальнейшем ни интерпретировался и уточнялся этот термин, концептуальная его основа, присутствующая еще у А. Н. Веселовского, сохраняется нетронутой. Сюжет — это нечто, неразрывным образом связанное с содержанием произведения, его идеальная схема, некая абстрактная сумма смыслов, вложенная в него автором или воспринятая читателем. Причем особо здесь значимо слово «сумма»; недаром, желая подчеркнуть присущее мотиву и особенно сюжету это качество суммарности элементов содержания, А. Н. Веселовский для наглядности использовал алгебраическое выражение: « $a+b$ ».¹ Вообще же, в своей работе он предпочитал использовать восходящее к аристотелевской риторике понятие «схема» и производное от него — «схематизм», ярче демонстрирующее способность сюжета к вариации и модификации как самостоятельно внутри себя, так и под внешним воздействием со стороны других мотивов и сюжетов.

То, что сюжет является результатом суммирования, схематизированного упорядочения присущих произведению смыслов, радикально отличает его от другого составного элемента формулы А. Н. Веселовского — темы. Она — как, впрочем, и сюжет — есть результат абстрагирования от содержания, но абстрагирования в максимальной степени: с вынесением, по возможности, за скобки всех частных. В своем предельном выражении тема — это содержание произведения, выраженное всего одним словом. Тема связана с представлением о внутренней целостности произведения.² И тема, и сюжет заключают в себе идею произведения как некоего единого целого, но если в теме на первый план выходит идея его единичности, исключительности, то

¹ Там же. С. 495.

² «Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2003. С. 176).

в сюжете — идея внутренней сложности этого целого, его многосоставности. В теме единство произведения заявляется, а через сюжет оно осуществляется, поскольку последнему присуща особая синтезирующая функция, благодаря которой любой семантически значимый элемент оказывается связанным с целым — темой произведения.

Если тема и сюжет соотносятся между собой как две формы реализации категории «целое», то категория «частное» проявляет себя в тексте через мотив. Именно через соединение мотивов ярче всего выявляет себя отмеченная синтезирующая отдельные частности функция сюжета.¹ Причем в данном случае можно отвлечься от проблемы «разложимости» мотива, которая неизбежно встает при рассмотрении этого понятия. Еще В. Я. Пропп обратил внимание на то, что те примеры мотивов, которые приводит А. Н. Веселовский для иллюстрации своей концепции, отнюдь не являются «простейшими повествовательными единицами» и могут быть разложены на более мелкие составляющие. В свою очередь, понимание этого термина, предложенное Б. В. Томашевским, позволяет считать, что вообще «каждое предложение обладает своим мотивом».² Однако какое бы определение мы ни использовали, везде за понятием «мотив» будет стоять идея частного: некой единицы, лишенной самостоятельного существования и обретающей его лишь внутри целого — сюжета произведения и его темы.

Сюжет, тема, мотив — вполне устоявшиеся термины, уяснению и интерпретации смысла которых посвящена обширная литература.³ Рядом с ними в формулировке А. Н. Веселовского присутствует еще и довольно странное для нашего уха слово — «снуются». В современном языке мы, как правило, используем его для описания беспорядочного

¹ «Для Веселовского мотив есть нечто первичное, сюжет — вторичное. Сюжет для Веселовского уже акт творчества, соединения» (*Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 14*).

² *Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 182.*

³ Мы не будем приводить всю посвященную этим терминам библиографию. Однако хотелось бы упомянуть, как заслуживающую особого внимания, монографию И. В. Силантьева: *Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.*

движения взад и вперед; в XIX же веке оно имело смысл почти противоположный. По Далю, первое его значение: «Сновать пряжу, сновать основу, сновать красна, прокладывать основу, продольные нити ткани по которым ходит уток. Сновать решетку, в вышивке, плести иглой».¹ Итак, когда мотивы снуются, они прокладывают основу, на которую в дальнейшем лягут и с которой тесно переплетутся другие сюжеты, мотивы и все остальные элементы повествования. Причем выстраивание этой основы происходит не бессистемно, а с соблюдением ключевого правила, которое вытекает из формулы А. Н. Веселовского: мотивы снуются в теме произведения, т. е. отбор мотивов и их связь определяются темой. Каким образом происходит этот процесс «снования», как закладывается мотивная основа текста, мы и рассмотрим далее в нашей работе на примере «Семейной хроники» С. Т. Аксакова.

То, что все творчество Аксакова и особенно «Семейная хроника» основано на семейной тематике, является общим местом, как бы и не нуждающимся в доказательстве. Трудно найти более подходящую книгу для ее исследования. «Семейные хроники старшего Аксакова освятили житнетворчество семьи, всегда цельное, какие бы исторические и индивидуальные катаклизмы ее ни потрясали».² Уже само название произведения должно настраивать читателя соответствующим образом. С первых строк произведения заданная тема подтверждается и стилем рассказа, и авторской точкой зрения, когда повествование ведется от лица представителя младшего поколения семьи; к тому же строится оно на основе личных детских воспоминаний и на рассказах очевидцев описываемых событий присутствием мемуарной подосновы текста: когда за главными персонажами, прототипами стоят родственники писателя. В принципе, этого уже достаточно, чтобы говорить: главной в произведении является тема семьи, и на связанных с ней мотивах будет выстраиваться сюжетное единство текста.

Мы уже отмечали, что выстраивание мотивной основы происходит не бессистемно и что отбор мотивов и их связь

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. (С—V). С. 323.

² Анненкова Е. И. Аксаковы. С. 355.

неразрывно взаимосвязаны с темой всего произведения, поэтому и любой анализ мотивной структуры текста по необходимости должен начинаться с определения тематики. То, что мы в рассматриваемом произведении выделили как центральную «тему семьи», во многом предопределяет и направление всего исследования. Но, пытаясь определить ее заранее, прежде подробного разбора системы мотивов произведения, мы сталкиваемся с серьезной проблемой, которую в свое время замечательно сформулировал Б. М. Энгельгардт: «Дело в том, что тематика поэтического произведения не может быть рассматриваема как объективный элемент самого произведения».¹ Невозможно из текста произведения объективно и доказательно вывести его тематику — она «предзадана» в нем, но как продукт абстрагирования от содержания существует лишь в сознании автора и читателей. К тому же и там и там тема не фигурирует как целостная абстракция, которую можно отчетливо сформулировать в виде одного или нескольких логически связанных положений. Сам Энгельгардт предпочитал говорить о «тематическом ряде», эстетическое впечатление от которого даже у одного и того же человека в разные периоды его жизни будет разным.² В результате, определяя тему любого произведения, мы вынуждены основываться на своем собственном субъективном восприятии содержания произведения, и даже внутри этого субъективного восприятия в процессе абстрагирования многое редуцировать, и еще большее выносить за скобки. Однако не стоит из этого делать вывод о ложности любого определения темы произведения и принципиальной невозможности ее вывести. В конце концов, определение темы — это лишь начальный этап работы, и только дальнейшее исследование мотивной системы покажет, насколько верным и продуктивным оно было. Положительным результатом стало бы выявление в произведении некоего слоя или — если продолжить ткацкую метафору А. Н. Веселовского — сетки, канвы, взаимно перемежающихся нитей-мотивов, своим переплетением скрепляющих в единое целое ткань повествования.

¹ Энгельгардт Б. М. Феноменология и теория словесности. М., 2005. С. 137.

² Там же. С. 144.

Тема семьи — одна из самых распространенных в литературе. Трудно найти произведение, в котором она не присутствовала бы: то в форме авторских размышлений о тех или иных проблемах семейной жизни, то через использование специфических мотивов. Эти мотивы связаны с понятиями любви, брака, детства, воспитания и т. д.; подробно перечислять их не нужно, поскольку они общеизвестны, да и число их чрезвычайно велико — все они широко распространены в искусстве вообще и в литературе в частности. Значение этих мотивов и их широкая распространенность, естественно, определяются ролью, которую играет семья в жизни как отдельного человека, так и общества в целом.

Однако, несмотря на ее универсальность, не так много существует произведений, где тема семьи становится центральной. Размышляя об особенностях книг Аксакова, Андрей Платонов сделал замечательное наблюдение: «Образа семьянина, художественно равноценного Дон-Жуану, не существует в мировой литературе. Однако же образ семьянина более присущ и известен человечеству, чем образ Дон-Жуана. Это один из парадоксов развития художественной идеологии».¹ Не будем углубляться в психологические причины этого — ограничимся лишь констатацией того, что традиционно тематическое ядро повествовательного литературного произведения героцентрично, строится на образе героя, иногда — отдельного человека, иногда — нескольких людей, судьбы, характеры и эмоциональные переживания которых лежат в основе канвы сюжета. То, что эти люди могут быть связаны между собой родственными узами, является хоть и важным, но лишь одним из составных элементов характеристики каждого в отдельности героя наряду с полом, национальностью и темпераментом. Герой может создавать свою семью, поддерживать ее существование, защищать от вторжения враждебных сил или лиц, но при этом все равно в центре повествования, как правило, остается сам герой, а не его семья. Даже в таком жанре, как семейный роман, она служит скорей фоном, на котором ведется повествование о жизни и судьбе отдельных персонажей. Но нет правил без исключений, и тем более интересны произведения, в которых

¹ Платонов А. П. Детские годы Вагрова-внука [Рецензия] // Платонов А. П. Размышления читателя: Статьи. М., 1970. С. 43.

сама семья как единое, целостное явление становится темой художественного осмысления. Это происходит тогда, когда семья как бы берет на себя сюжетообразующие функции героя, семейные отношения перестают играть второстепенную роль мотивировки поступков персонажей, а начинают занимать едва ли не центральное место. В итоге семья начинает восприниматься не просто как группа лиц, а как некое замкнутое на себя единое целое.

К счастью, парадокс, отмеченный А. П. Платоновым, все-таки не является универсальным законом. Семья, занимая столь важное место в жизни человека и общества, неминуемо должна была занять особое место также среди тем и сюжетов литературы. Вспомним еще одно из определений, данных А. Н. Веселовским: «*Сюжеты* — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».¹ Литература вообще — а мемуарная и биографическая, в силу своей документальности, в особенности — стремится к прямому отражению реальности, «актов человеческой жизни» и «бытовой действительности». Но, с другой стороны, оставаясь литературой, она неминуемо вынуждена прибегать к выработанному предшествующей традицией художественному языку и как бы адаптировать описываемую реальность к возможностям этого языка. В результате в описаниях конкретных, реально существовавших лиц проступают черты персонажей фольклорных, мифологических, возобновляются древние архетипы и мотивы. Определенная трансформация происходит и с принципами изображения семьи, когда она выходит на передний план повествования. В этом случае идея семьи как некоего единого целого, как самодостаточного организма начинает воплощать себя через архаичные родовые мотивы, и, в первую очередь, через те из них, которые напрямую связаны с идеей единства рода, его внутренней целостностью: например, через архетипы общего предка и героя-наследника, мотивы сватовства и свадьбы. К упомянутым мотивам следует прибавить еще один специфический сюжет, связанный с идеей единства рода, и утверждающий ее, так сказать, от противоположного — сюжет разрушения единства семьи через распрю.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 495.

Существуя в комплексе, в тесной взаимосвязи, именно эти мотивы «снуются», составляют своего рода основу, на которой и будет строиться повествование в той его части, которая касается жизни семьи. И здесь возникает целый ряд специфических вопросов: как сочетаются мотивы между собой и что их удерживает вместе? какое влияние они оказывают друг на друга и сообщая на сюжет произведения в целом? В итоге же все эти вопросы сводятся к одной, ключевой проблеме — механизмам взаимодействия родственных мотивов в рамках произведения.

2. АРХЕТИП «ПЕРВОПРЕДКА» В ОБРАЗЕ СТЕПАНА МИХАЙЛОВИЧА БАГРОВА

Понятия, связанные с идеями рода и наследования, имеют глубочайшие, уходящие в первобытное сознание человечества корни, но архаичность этих понятий не препятствует их включению в категориальный аппарат философской и научной мысли. В свое время в гигантском по охвату тем и, к сожалению, неоконченном труде «У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики)» о. П. А. Флоренский определил идею родства как ключевую для культурологии и выполняющую в науках исторического цикла ту же функцию, что и категория причинности в науках естественных.¹ Развивая это положение, он выделил генеалогию в качестве первичной формы фиксации исторического знания. Основные же категории, формирующие систему генеалогической связи, он описал следующим образом: «Родство и свойство вот наименование основных типов генеалогической связи. <...> корень родства — сыновство, корень свойства — женитьба. Отче-сыновние отношения и отношения брачные не сводимы друг на друга. И если первые, как мы видели, образуют связь поколений во времени, то вторые — условие единства в пространстве. Сеть свойства и родства образует ту основу, на которой располагаются прочие временно-пространственные отношения явлений. Координатными же осями служат отчество и брак. Повторяю, они не сводимы друг на друга. Отчество и брак наиболее глубокие *основы для идеи* времени и пространства, т. е. для всего познания. Все виды отношений

¹ Флоренский П. А., *прот.* У водоразделов мысли // Флоренский П. А. *прот.* Сочинения. М., 2000. Т. 3. Кн. 2. С. 28. (Подчеркивание автора. — А. Ч.).

произведены около этих и мыслятся по подобию этим. Всякое отношение мыслится либо как род родительства-сыновства, либо как род брака».¹

Таким образом, понятия «родства» и «свойства», по мнению Флоренского, соотносятся с философскими понятиями времени и пространства, причинности и взаимодействия. Для нашей же темы они важны прежде всего тем, что могут рассматриваться не только как принципы генеалогической связи, но и как структурообразующие категории семьи. Эти категории выступают в качестве системной основы большинства мотивных комплексов, связанных с понятием семьи. Так, категория «родства» оказывается внутренне связана с архетипами предка, потомка и мотивами наследования. А категория «свойства» — с архетипами жениха (мужа), невесты (жены) и многочисленными мотивами, группирующимися вокруг обряда свадьбы. Связующим началом, позволяющим каждому из этих архетипов и мотивов взаимодействовать друг с другом, как мы увидим далее, оказывается присущая каждому из них пространственно-временная определенность. Отсюда другим важным следствием, вытекающим из концепции генеалогии, выработанной о. П. А. Флоренским, является указание на существование особого хронотопа, присущего понятию «семья» и мотивам, связанным с ним.

Мотивы, основанные на идее родства, не просто играют существенную роль в композиции «Семейной хроники», своим присутствием они пронизывают все семантически значимые уровни текста. Влияние их на стилистику повествования становится ощутимо буквально с первых строк произведения; с того, как Аксаков объясняет причины переезда семьи своего деда на новые земли в Уфимское наместничество: «Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии, в родовой отчине своей, жалованной предкам его от царей московских; тесно стало ему не потому, чтоб в самом деле было тесно, чтоб недоставало лесу, пашни, лугов и других угодьев, — всего находилось в излишестве, — а потому, что отчина, вполне еще прадеду его принадлежавшая, сделалась разнопоместною. Событие совершилось очень просто: три поколения сряду в роду его было по одному сыну и по несколь-

¹ Флоренский П. А., *прот.* У водоразделов мысли. С. 54.

ку дочерей; некоторые из них выходили замуж, и в приданое им отдавали часть крестьян и часть земли» (Аксаков I, 73). Известно, насколько важную роль играют первые строки произведения: удачно написанное начало является своего рода камертоном, оказывая сильное влияние на дальнейшее восприятие читателем всего произведения. Зачин «Семейной хроники» действительно замечателен: он буквально окунает читателя в основную тематику книги: переезд на новоосвоенные земли в Оренбургскую губернию и дальнейшую жизнь там семьи Багровых. Естественно, что одновременно читатель погружается и в круг идей, прямо или опосредованно связанных со спецификой внутрисемейных отношений и связей. Этому способствует вся стилистика приведенного нами отрывка — до преизбытка насыщенного разнообразной лексикой, ассоциированной с этими понятиями.

С первых страниц своей книги С. Т. Аксаков не просто использует понятия, связанные с категориями родства, но и включает свое повествование в контекст свойственных им пространственно-временных и причинно-следственных связей. Доминирующее положение здесь занимает временная координата, заданная через использование таких понятий, которые, с одной стороны, связаны с идеями рода и наследования, а с другой — обращают взгляд читателя в прошлое: например, когда он упоминает «родовую отчину, жалованную предкам от царей московских»,¹ или то, что «три поколения сряду, в роду его было по одному сыну и по несколько дочерей». Далее, на протяжении всего произведения Аксаков неоднократно акцентирует внимание читателя

¹ В своей монографии Э. Дуркин отмечает целый ряд примечательных стилистических особенностей приведенной цитаты: «Even the style used to describe the situation suggests this entailment: *otchina* („holding“) is archaic in comparison with the standard *votchina*; the phrase *ot tsarei moskovskikh* („by the tsars of Moscow“), with its legalistic inversion and archaic use of *ot* for „agent“, suggests the style of the very document (*gramota*) by which the original grant was presumably made». «Даже стилистика, используемая в описании сложившейся ситуации, предполагает идею родового наследования: слово „отчина“ — более архаичное по сравнению с общепринятым „вотчина“; выражение „от царей московских“ — канцеляризм с архаичным же использованием союза „от“ для указания субъекта действия, предполагают стиль того самого документа (грамоты) согласно которому, предположительно и было совершена изначальная передача <поместья> в собственность» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 116).

на родственных связях героев, на отношении их к своему дворянскому роду, как, например, он это пишет о Степане Михайловиче Багрове: «Приведа в порядок свое хозяйство, дедушка мой женился на Арине Васильевне Неклюдовой, небогатой девице, также из старинного дворянского дома. При этом случае кстати объяснить, что древность дворянского происхождения была коньком моего дедушки, и хотя у него было сто восемьдесят душ крестьян, но, производя свой род, бог знает по каким документам, от какого-то варяжского князя, он ставил свое семисотлетнее дворянство выше всякого богатства и чинов» (Аксаков I, 77). Конечно, в словах Аксакова присутствует своеобразное остранение и даже некая доля иронии по поводу своего деда — с его излишней озабоченностью древностью своего рода. Но объектом авторской иронии здесь, скорее всего, является не столько черта характера конкретного человека, сколько сохраняющиеся в провинциальных помещичьих семьях остатки традиции местничества, что выглядело довольно несуразно на фоне бросающейся в глаза бедности их жизни.¹ Позже, по ходу развития сюжета «Семейной хроники», эта несообразность займет особое место в идейной структуре произведения как важная составная часть традиционного «сельского» типа мировоззрения в его оппозиции «городскому».² Как бы то

¹ В связи с отмеченной ироничностью данного отрывка, вероятно, можно упомянуть еще одно место, в этом контексте приобретающее своеобразное дополнительное звучание. Всего в двух страницах от приведенной цитаты Аксаков, описывая степную растительность среди названий трав, наряду с душистой кашкой и валерианой называет «боярскую спесь» и «царские кудри» (Аксаков I, 79). Может быть, это и случайность, но вариант «огорки по Фрейду», наверное, тоже исключать не стоит.

² Э. Дуркин подробно исследовал структуру конфликта Софии Николаевны с родными своего мужа. Идейную основу этого конфликта он видит в принципиальных различиях двух мировоззренческих типов, существовавших в дворянской среде той эпохи: городского (city) и деревенского (country). Эти различия сказывались на всех уровнях социальных взаимоотношений, часто почти полностью предопределяя поведение отдельной личности. Отметим, не вдаваясь в подробности этой типологии, что, по мнению Э. Дуркина, деревенский тип мировоззрения характеризуется, в первую очередь, особой ролью, которую играет в нем кровное родство: „Kinship determines not only an individual's position in the family, but also absolutely prescribes his attitudes toward others“ — «Кровное родство определяет не только положение личности в семье, но также абсолютно предопределяет его отношение к другим» (Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. P. 141).

ни было, в настоящий момент для нас более важно то, что, рассказывая, пока хоть и кратко, и иронично, предысторию семьи Багровых, Аксаков подспудно настраивает читателя на соответственное восприятие героев «Семейной хроники». Он напоминает, что жизнь его персонажей следует воспринимать не просто как рассказ о судьбах отдельных, обособленно существующих людей, а с учетом общего контекста жизни их семьи и шире — всего их рода.

В повествованиях о происхождении и истории рода присутствует определенная внутренняя логика в отборе событий и последовательности изложения. Эта логика имеет явно архетипичный характер, поскольку устойчиво воспроизводится в фольклорных записях внутрисемейных преданий.¹ Последовательность изложения деталей в них может меняться, но, как правило, эти предания включают в себя этикетное рассуждение об ограниченных возможностях человеческой памяти, столь же этикетное сожаление о смерти представителей старших поколений, из-за которой нельзя восстановить многие детали. Затем следует рассказ о предках, их родственных связях, браке, рождении детей и иногда — о каких-либо особых событиях их жизни. По ходу изложения через хронологические соотнесения делаются попытки увязать события истории семейной с важными событиями в истории страны (войны, правления тех или иных руководителей государства и т. д.). Из фольклорной традиции этот круг тем переключался и в письменность. Уже в древневосточных литературах он регулярно возникает в начале рассказов, описывающих историю той или иной семьи на протяжении нескольких поколений. Мотивация переезда может быть разной: праведный Авраам переселяется в Ханаан, «Землю обетованную» по призыванию Бога, другой библейский персонаж, Товия, уводится в Ассирию как пленник, но логика развития дальнейшего рассказа подчиняется все той же логике. Пережив тысячелетия, этот мотивный комплекс почти в неизменном виде возникает и в мемуаристике нового времени. Ярким примером его служат «Записки М. Данилова»,

¹ Подробно структура повествования внутрисемейных преданий рассматривается в работе А. А. Павловой: *Павлова А. А. Концептосфера внутрисемейных родословных. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2004. 23 с.*

стилистика которых сохраняет элементы прежнего устного бытования записанных в них рассказов.¹ Мы уже упоминали, что Н. А. Добролюбов проводил параллель между ними и «Семейной хроникой».

Наконец, еще одна немаловажная деталь в фольклорных записях внутрисемейных преданий: рассказ обычно начинается с описания местности, откуда происходит род, и, по возможности, времени, с которого он там обосновался. Поэтому неслучайно, что в «Семейной хронике» повествование тоже начинается с рассказа о переезде основателя рода в новое поместье, с описания местности, куда он переселился. В своей книге «Повести о прозе» В. Б. Шкловский условно выделил в русской литературе XIX века два подхода к описанию пейзажа: бунинский «беспредметно-бесцельный» и толстовский «конкретный» воспроизводящий крестьянский, функциональный взгляд, когда «человек, знающий природу, оценивает ее как земледелец».² В рамках этой дихотомии пейзажи, которые мы видим на страницах «Семейной хроники», можно было бы охарактеризовать как разновидность толстовского, с одним важным уточнением: Аксаков смотрит на мир не столько глазами земледельца, сколько охотника и рыболова, что не странно для автора двух самых знаменитых в русской литературе книг об охоте и рыбалке.

В главке «Оренбургская губерния» описание природы облекается в формы высокого стиля, почти эпические; исключительная точность описания, столь свойственная Аксакову-натуралисту, сливается с риторической образностью и тональностью. В результате сквозь узнаваемый образ оренбургского края проступают черты как идиллического пейзажа «locus

¹ Приведем лишь пару примеров: «По изустному преданию слышал я от родителя моего и от родственников, что у Прохора Данилова было два сына: Савелий, Иван, и дочь Дарья; Иван скончался бездетен, дочь Дарья выдал за Милославского, а от Савелия якобы пошел наш род»; «Митрофан Осипович, двоюродный мой дед, чин имел стольника; я его видал, когда был еще лет восьми от роду. Он без выезда жил в той деревне, где я родился; он рассказывал про Москву, также и про свой Чигиринской <...> поход» (Данилов М. В. Записки артиллерии майора Михаила Васильевича Данилова, написанные им в 1771 году // Безвременье и временщики: Воспоминания об «эпохе дворцовых переворотов» (1720-е – 1760-е годы). С. 284–285, 287).

² Шкловский В. Б. Повести о прозе. Т. 1. С. 30–31.

атоепис», так и «земли обетованной» в ее романтической модификации — как чудесной земли с благоприятным климатом, наполненной всевозможными богатствами, лесами, полными дичи, реками, изобилующими рыбой, почвой непаханой и плодородной. Наконец, кульминацией рассказа о переселении становится строительство плотины и мельницы, «которая и мелет и толчет до сих пор» (Аксаков I, 83), как своего рода символ прочности и долговременности пребывания на новых, ранее необжитых землях.¹

Помимо вышесказанного, рассказ о переезде имеет еще одну специфическую функцию, важную как для сюжета, так и для стилистики повествования. Сам факт этого переезда как бы разламывает единый хронотоп существования рода на две части, он оказывается своеобразным рубежом, с которого начинается новая, «историческая» жизнь семьи. Все, что было до переезда, становится или предметом для генеалогических разысканий, или, что особенно важно, оказывается сдвинутым в область преданий, в эпическое прошлое. Все, что происходит после него, существует не как предание, а как живая, относительно недавняя реальность, предмет личных воспоминаний повествователя. При этом описанный разрыв не носит фатальный характер: эпическое прошлое и историческое настоящее, личная память и родовое предание оказываются диалектически взаимосвязанными друг с другом.

Диалектика личной памяти и родового предания является частным проявлением проблемы соотношения или влияния неких присущих роду качеств на индивида. Этому есть вполне рациональное и вполне психологически ясное объяснение. Действительно: «у каждого рода есть свои

¹ Э. Дуркин в своей монографии дает более широкое толкование этому событию, связывая его с универсальной мифологемой «творения мира», где человек выступает носителем высшей творческой силы, проявляющей себя через преобразование природы: „The damming of the river sums up humanity’s creative interaction with its environment, the human ability to intervene in the process of life and time (both suggested by the flowing water) and to create a new order in which human beings may participate“ — «Строительство дамбы на реке подводит итог творческому взаимодействию человека и природы, человеческой возможности вмешиваться в течение жизни и времени (метафорически представленных в образе текущей воды) и творить новый порядок, в котором человек участвует как составная его часть» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 117).

привычки, свои традиции, свои нравственные особенности, свои вкусы, своя нить культуры, связи с историей, свое понимание, и все это властными, хотя (и даже потому что) и бессознательно воспринимаемыми, штрихами определяет душу отдельного члена родов, пересекающих свои влияния в данном лице».¹

Более радикальная точка зрения на эту проблему была свойственна архаическому типу мировоззрения, в рамках которого любая отдельная личность воспринималась прежде всего как часть ее рода. В литературе подобное отношение к человеку было специфичным в период доминирования морально-риторической системы — в первую очередь в эпохи античности и средневековья — и находило свое выражение в представлении о существовании особой «судьбы рода», детерминирующей поступки каждого из его представителей. Эта, на первый взгляд, вполне абстрактная идея понималась людьми той эпохи вполне конкретно, как реальное воплощение в потомках личностных качеств, свойственных их предкам, как писал о ней Д. С. Лихачев: «Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой, и представления об индивидуальной судьбе еще не развились. Судьба не была еще персонифицирована, не приобрела индивидуальных контуров. Эти представления о родовой судьбе явны в летописи. Там князя избирают или изгоняют жители Новгорода, сообразуясь с его принадлежностью к определенной княжеской линии. Предполагается, что князь будет идти по пути своих дедов и отца, придерживаться их политической линии».²

Однако, развивая предложенную логику наследования базовых черт личности от предков, сама «судьба рода» оказывается в значительной мере заложенной в личности одного человека — первопредка, деятельность и даже особенности характера которого оказывают влияние на его потомков. Отсюда — и то особое значение, которое приобрела идея воплощения первопредка, например, в царях и вождях, с которыми связывали благополучие (или, наоборот, беды) племени. «Предок» являлся своего рода воплощением идеи

¹ Флоренский П. А., *прот.* У водоразделов. С. 35.

² Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. С. 414.

единства рода в целом и семьи в частности; единства, реализуемого в акте наследования, правопреемстве из поколения в поколение. Все это находило разнообразное выражение как в фольклоре, так и в литературе. Конечно, такой способ изображения личности героя в произведении в чистом виде был возможен лишь в древних и средневековых литературах, но в новое время он иногда снова возрождается уже в качестве своеобразного художественного приема. К примеру, изображение индивидуальной судьбы в контексте судьбы рода и судеб предков может семантически архаизировать стиль произведения.

Среди форм, которые приобретает архетип первопредка, одной из важнейших является «культурный герой». Традиционно это мифический персонаж, сочетающий в себе черты цивилизатора и благодетеля, он добывает или изобретает для людей различные предметы культуры (важнейшие орудия труда, огонь), учит охотничьим приемам, ремеслам, устанавливает справедливые законы и социальную организацию для людей — своих потомков. Деятельность Степана Михайловича Багрова во время переселения и обустройства на новом месте жительства, описываемая С. Т. Аксаковым, во многом соответствует этим функциям: на нем лежала ответственность за поиск подходящих земель, за организацию переезда, руководство при строительстве мельницы и т. д. В дальнейшем, уже освоившись на новых землях, Степан Михайлович выступает в роли попечительного хозяина, справедливого судьи: «Он был истинным благодетелем дальних и близких, старых и новых своих соседей, особенно последних, по их незнанию местности, недостатку средств и по разным надобностям, всегда сопровождающим переселенцев, которые нередко пускаются на такое трудное дело, не приняв предварительных мер, не заготовив хлебных запасов и даже иногда не имея на что купить их. Полные амбары дедушки были открыты всем — бери, что угодно. <...> К этому надо прибавить, что он был так разумен, так снисходителен к просьбам и нуждам, так неизменно верен каждому своему слову, что скоро сделался истинным оракулом вновь заселяющегося уголка обширного Оренбургского края. Мало того, что он помогал, он воспитывал нравственно своих соседей! Только правдою можно было получить от него все. Кто раз солгал, раз обманул, тот и не ходи к нему

на господский двор: не только ничего не получит, да в иной час дай бог и ноги унести. Много семейных ссор примирил он, много тяжёбных дел потушил в самом начале. Со всех сторон ехали и шли к нему за советом, судом и приговором — и свято исполнялись они!» (Аксаков I, 89). В этой деятельности Степан Михайлович принимает на себя основные функции «культурного героя», становясь попечителем слабых и бедных, защитником справедливых обычаев, мудрым старцем и т. д.

В созданном Аксаковым образе Багрова-деда можно выделить и иные важные черты, или, используя термин В. Я. Проппа, «атрибуты»,¹ которые традиционно связываются с архетипом героя-первопредка. Так, как ни странно, одной из важнейших особенностей характера Степана Михайловича, восходящей к этому архетипу является его гневливость, описанию проявлений которой посвящены многие страницы его книги. То место, которое занимает эта черта характера в художественном образе Багрова-деда, конечно, обусловлена яркостью впечатления, оставшегося в памяти Аксакова, бывшего в детстве свидетелем реальной вспышки гнева своего деда. Недаром воспоминание об этом, нарушая хронологическую последовательность событий, он поместил почти в самом начале своей хроники: «Как теперь гляжу на него: он прогневался на одну из дочерей своих, кажется за то, что она солгала и заперлась в обмане; двое людей водили его под руки; узнать было нельзя моего прежнего дедушку; он весь дрожал, лицо дергали судороги, свирепый огонь лился из его глаз, помутившихся, потемневших от ярости! „Подайте мне ее сюда!“ — вопил он задышающим голосом» (Аксаков I, 90).

Отвлекаясь от факта реального существования прототипа, сочетание в образе литературного героя Степана Михайловича столь противоречивых черт характера иногда воспринимается как некий парадокс, требующий своего объяснения. Сочетание гневливости характера с отстаиванием принципов справедливости подводит к мысли о наличии

¹ «Под атрибутом мы понимаем совокупность всех внешних качеств персонажей: их возраст, пол, положение, общий облик, особенности этого облика и т. д.» (Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 66).

в образе Багрова-старшего черт, свойственных хтоническим божествам. К тому же в пользу соотнесения образа Степана Михайловича с этим архетипом говорит и отмеченная его связь с земледелием. Однако хтонические божества, также являясь модификацией культурного героя, его изнанкой, перевертышем, по определению существа демонические, связаны с силами Хаоса. В «Семейной хронике» есть герой, который гораздо ярче воплотил в себе их инфернальное начало — это Михаила Максимович Куролесов, несущий в себе черты не просто злодея-самодура, а оборотня: «ему и черт не брат, что он лихой, бедовый, что он *гусь лапчатый, зверь полосатый*» (Аксаков I, 104), натура которого «воспламеняемая до бешенства спиртными парами, развивалась на свободе во всей своей полноте и представила одно из тех страшных явлений, от которых содрогается и которыми гнушается человечество». «Ужасное соединение инстинкта тигра с разумностью человека» неминуемо должно было войти в столкновение со своим типологическим антиподом, Степаном Михайловичем, а конфликт их может рассматриваться как реализация мотива борьбы героя с враждебной силой.¹

Истоки атрибута вспыльчивости в образе Степана Михайловича, как ни странно, лежат в том же архетипе культурного героя. Более того: по мнению Е. М. Мелетинского, именно внешне парадоксальное сочетание черт его характера принадлежит к типичным его особенностям: «Это единство противоположностей в образе героя — его строптивость на фоне эпической гармоничности — важная специфика изучаемого архетипа».² В истории литературы подобное сочетание распространено исключительно широко, особенно в архаичных формах героического, богатырского эпоса: «Неистовостью отличаются и герои армянского эпоса.

¹ Подобная интерпретация этого сюжета присутствует в диссертации Н. Г. Николаевой: «сюжет второго отрывка вписывается в логику мифа о культурном герое, который сначала завоевывает пространство, организует мир, устанавливает формы хозяйства и регламентирует социальные отношения, а затем часто ведет борьбу с антигероем, грозящим превратить организованный космос в хаос» (Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2004. С. 157).

² Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 26.

„Гнев“ строптивного Ахилла — важнейший мотив „Илиады“: гнев этот, как известно, приводит Ахилла к конфликту с верховным базилевсом Агамемноном и к его временному неучастию в боях с троянцами. Неистовы и библейский Самсон <...>. Строптив и Илья Муромец, который ссорится с князем Владимиром и в гневе сбивает маковки церквей. Страницы французского эпоса заполнены повествованиями о строптивных баронах, совершающих героические подвиги».¹ Позднее, переключаясь в литературу, архетип «культурного героя» постепенно утрачивает фольклорный элемент богатырства, и на передний план выходит вспыльчивость как особенность психологического склада героя. Именно с такой трансформацией мы имеем дело в «Семейной хронике» — тем более, С. Т. Аксаков сам постоянно и настойчиво подчеркивает, что гневливость Степана Михайловича является хоть и важной, но отнюдь не главной чертой его характера, проявляющейся лишь в исключительных ситуациях.

Наверное, это звучит странно, но здесь Аксакову действительно повезло: реальный человек Степан Михайлович Аксаков, со своей биографией и личностными особенностями, был рожден, чтобы стать прототипом героя литературного произведения. Даже когда Аксаков балансирует на грани чувства меры, стилизуя его описание под образ былинного героя там, где при иных обстоятельствах был бы виден лишь затертый романтический шаблон,² на нас смотрит реальный, живой человек: «Степан Михайлович Багров, так звали его, был не только среднего, а даже небольшого роста; но высокая грудь, необыкновенно широкие плечи, жилистые руки, каменное, мускулистое тело обличали в нем силача. В разгульной юности, в молодецких потехах, кучу военных товарищей, на него нацеплявшихся, стряхивал он, как брызги воды стряхивает с себя коренастый дуб после дождя, когда его покачет ветер» (Аксаков I, 76).

¹ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. С. 25–26.

² Дело в том, что образная система этого, часто цитируемого, отрывка восходит к традиции ее литературной романтической стилизации, а не к фольклорным образцам. Как ни странно, выражение «молодецкие потехи» редко появляется в былинах, а образ «дуба, стряхивающего брызги воды после дождя» практически не встречается.

Вернемся к рассмотрению атрибутов архетипа «культурного героя» в образе Степана Михайловича Багрова. По мере того как этот архетип развивался и модифицировался в рамках эпической традиции, изначально свойственные герою магические способности начинали играть все меньшую роль. В итоге сложился новый образ богатыря, который способен противостоять волшебным силам, сам не применяя их.¹ В связи с этим стоит обратить внимание на отрицательное отношение Степана Михайловича к различным суевериям и колдовству. В хронике с этим есть довольно примечательный в этом контексте эпизод: «Дедушка вообще колдовству мало верил. Даже стрелял один раз (вынув тихонько дробь) в колдуна, который уверял, что ружье заговорено и не выстрелит; разумеется, ружье выстрелило и крепко напугало колдуна, который, однако, нашелся и торжественно объявил, что дедушка мой «сам знает», чему и поверили все, разумеется, кроме Степана Михайловича» (Аксаков I, 151). Интересно, что этот эпизод помещен Аксаковым не в основном тексте, а вынесен в виде сноски, что, казалось бы, служит своего рода переводению этого эпизода в разряд второстепенных, но на самом деле выделяет его на фоне остальных как заслуживающий особого упоминания.²

В мифах культурному герою часто сопутствует его комический дублер — трикстер. В архаичных мифах он функционировал как одна из разновидностей «культурного героя» или его брат-близнец, но со временем этот персонаж эволюционировал и в литературе чаще всего предстает в образе ловкого плута, иногда исполняющего обязанности слуги. Существенной чертой характера трикстера является его прожорливость, ради удовлетворения которой он готов на всякие проделки; к тому же он не прочь посмеяться над своим

¹ «Истинный богатырь — это смелый и даже дерзкий воин, не применяющий никакого колдовства, готовый встретить любую опасность и склонный к переоценке своих сил» (Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. С. 25.).

² Это неприятие всякого рода суеверий и мистицизма, унаследованное С. Т. Аксаковым от своего деда, в качестве особого мотива не раз проявляется в его творчестве: например, «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» или в очерке «Несколько слов о суевериях и приметах охотников».

хозяином, например, пародируя его.¹ В «Семейной хронике» всеми этими признаками наделены пара слуг: Ванька Мазан и Тайначенок. Своими характерами они дополняют друг друга и в проделках выступают как единое целое.² Нижеследующий эпизод является прекрасной иллюстрацией типичной выходки трикстера, и если бы мы не знали об его реальной мемуарной подоснове, то его вполне можно было бы принять за фольклорное произведение, довольно распространенный анекдот: «От сна и от жара пересохло у них в горле, захотелось им прохладить горячие гортани господской бражкой с ледком, и вот на какую штуку пустились дерзкие лежебоки: в непритворенную дверь достали они дедушкин халат и колпак, лежавшие на стуле у самой двери. Танайченко надел на себя барское платье и сел на крыльцо, а Мазан побежал со жбаном на погреб, разбудил ключницу, которая, как и все в доме, спала мертвым сном, требовал поскорее проснувшегося барину студеной браги, и, когда ключница изъявила сомнение, проснулся ли барин, — Мазан указал ей на фигуру Танайченка, сидящего на крыльце в халате и колпаке; нацедили браги, положили льду, проворно побежал Мазан с добычей. Жбан выпили по-братски, положили халат и колпак на старое место и целый час еще дожидались, пока проснется дедушка» (Аксаков I, 97–98). Итак, поведение Мазана и Тайначенка, которые взаимно дополняют друг друга в этом эпизоде, полностью соответствует тому, как должен поступать и типичный слуга-трикстер. Налицо все основные атрибуты архетипа: и пародирование хозяина, и обжорство, и вороватость, и выдумка и находчивость при совершении обмана. Поведение же Степана Михайловича также полностью следует традиции этого «бродячего сюжета»: «Еще веселее утreshнего проснулся барин, и первое его слово было: „Студеной бражки“. Перепугались лакеи: Танайче-

¹ Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 26–27.

² На закономерность удвоения второстепенных персонажей и появления таких пар, как Кутейкин и Цыфиркин, Бобчинский и Добчинский, обратил внимание в своей работе «К истории русского классицизма» Л. В. Пумпянский. См.: Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. С. 30–158.

нок побежал к ключнице, которая сейчас догадалась, что первый жбан выпили они сами; она отпустила пойла, но вслед за посланным сама подошла к крыльцу, на котором сидел уже в халате настоящий барин. С первых слов обман открылся, и дрожащие от страха Мазан и Танайченки повалились барину в ноги, и что ж, вы думаете, сделал дедушка?.. Расхохотался, послал за Аришей и за дочерьми и, громко смеясь, рассказал им всю проделку своих слуг» (Аксаков I, 97–98).¹

Итак, образ Степана Михайловича в «Семейной хронике» содержит целый ряд атрибутов и функций, присущих «культурному герою»: его роль как организатора и устроителя жизни на новых местах, носителя власти и нравственного авторитета; такие типологически важные особенности его характера, как гневливость и стойкость по отношению к колдовскому воздействию; присутствие рядом слуги-трикстера и др. При этом важно отметить, что архетип «культурного героя», являясь одним из древнейших, имел различные пути развития в разных жанрах фольклора. Те составные элементы, которые присутствуют в образе Степана Михайловича, несут на себе отчетливые следы эволюции в рамках именно эпической традиции, а не, например, сказки.

3. МОТИВ «НАСЛЕДОВАНИЯ» В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ»

Начало и конец текста по определению занимают ключевое место, и семантика их во многом определяет восприятие смысла произведения в целом. Мы обращали внимание на то, что буквально в первых строках «Семейной хроники» появляются мотивы, связанные с категориями родства. Развивая заложенную в идее генеалогической категории родства «вертикальную» временную координату «семейного хронотопа», они направляли внимание читателя в прошлое —

¹ Среди персонажей «Семейной хроники» есть еще один, вероятно, типологически восходящий к архетипу трикстера. Это Калмык — слуга Николая Федоровича Зубина. Однако архетип здесь принимает несколько иные формы. В образе этого героя практически отсутствует какая бы то ни было комическая составляющая. В свою очередь, на первый план выходит элемент «дублирования-узурпации», поскольку с момента болезни Николая Федоровича Калмык, по сути дела, захватывает всю его власть над домом.

к истокам рода, его происхождению и древности. Однако постепенно, по ходу развития сюжета «Семейной хроники» вектор читательского восприятия меняет свое направление, к концу произведения оказываясь развернутым на 180° — в будущее семьи. Происходит это по мере введения в ткань повествования особого мотива — «мотива ожидания наследника» и достигает своей кульминации в логическом его завершении: получении Степаном Михайловичем известия о рождении внука. Итак, круг замыкается, Аксаков почти буквально расставляет все точки над «и»: мотивы, связанные с идеями рода и наследования как бы охватывают произведение, создавая композиционную рамку и семантически маркируя важнейшие, ключевые части текста: начало и конец.

Ранее не раз отмечалось, что идея генеалогической категории родства задается преимущественно временной координатой, через наследование от деда через сына к внуку, поэтому уже в силу внутренней логики этого процесса особую роль играет мотив, напрямую связанный с идеей продолжения рода, упомянутый уже нами «мотив ожидания наследника». Хронотоп этого мотива имеет свою, особую специфику, проявляющую себя в том, что по мере включения его в ткань повествования время фабулы и сюжета начинают все более совпадать друг с другом. Как следствие этого, события начинают разворачиваться в строгой хронологической последовательности, направленной к определенной точке — моменту рождения будущего героя. Это особенно ярко заметно на примере «Семейной хроники», где повествование с точки зрения течения времени заметно распадается на две части. В первом и втором отрывках книги эпизоды, описываемые на соседних страницах, могут быть разделены десятилетиями, более поздние предшествовать ранним и т. д. Однако с третьего отрывка, момента знакомства Алексея Багрова со своей будущей женой, события начинают описываться с соблюдением их реальной хронологии. Время теперь течет довольно плавно, почти без скачков, до самого момента рождения Багрова-внука, финал книги оказывается одновременно и кульминацией повествования. Эта кульминация, сфокусированная на факте рождения наследника и нового героя, естественным образом «открывает» конец произведения, закладывает потенци-

альную возможность его продолжения.¹ Так, в фольклорной эпической традиции рассказ о рождении нового героя обычно служит своего рода мотивировкой или введением к целой серии повествований о его жизни. Сходным образом «Семейная хроника» точно так же своим окончанием открывает целый цикл его мемуарно-биографических произведений. Как ни странно, именно благодаря наличию этой, казалось бы, второстепенной композиционной особенности, «Семейная хроника» оправдывает свое название, становится действительно «хроникой», поскольку в своей структуре воспроизводит специфическое для этого жанра сочетание: линейную хронологию событийного ряда и «открытость конца».

Архетипы предка и потомка тесно связаны между собой: по сути дела, каждый из них не может мыслиться без того, чтобы не подразумевался другой. Не бывает предка без потомков! И наоборот — потомка без предков. Именно в диалектическом единстве архетипов первопредка и наследника реализуется сама идея единства рода — реализуется через акт наследования, которое воспринимается как воплощение в потомках своих предков. Поэтому вполне закономерно, что среди всех героев «Семейной хроники» именно Степан Михайлович больше всех озабочен «судьбой рода». Эта озабоченность, внешне выраженная в повествовании через описание естественных чувств, сопутствующих ожиданию рождения внука, находит еще одно свое выражение в присутствии особого, интересного в контексте нашей работы, мотива генеалогической записи о нем в родословной. В произведении этот мотив, как правило, сопутствует мотиву ожидания наследника, по сути дела, сливаясь с ним в единое целое. Недаром финал книги отмечен не просто получением сообщения о рождении Багрова-внука, но глубоко символическим формальным актом вписывания его имени: «Первым движением Степана Михайлыча было перекреститься. Потом он проворно вскочил с постели, босиком подошел к шкафу, торопливо вытащил известную нам родословную, взял из чернилицы перо, провел черту от кружка с именем „Алексей“, сделал кружок на конце своей черты и в середине его написал: „Сергей“» (Аксаков

¹ См.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 208–211.

I, 279). То, что повествование заканчивается не рассказом об обстоятельствах рождения и не описанием младенца, а эпизодом, когда Степан Михайлович вписывает его имя на родословном древе семьи, — не случайность. В рукописях Аксакова сохранился иной вариант финала книги, от которого он отказался по совету Л. Н. Толстого, и в нем еще раз возникает тот же самый мотив: «Для особенно любопытных читателей и читательниц я скажу, что Степан Михайлович прожил еще пять или шесть лет после рождения внука, что он имел удовольствие его видеть и даже благословить за день до своей кончины... Месяцев за семь перед смертью, а именно в июне 1796 года, он был утешен рождением второго внука, Николая, что обеспечивало продолжение рода Багровых; имя внука Николая он также собственноручно вписал в свою дворянскую родословную. Степан Михайлович скончался в январе или феврале 1797 года. Арина Васильевна пережила его несколькими годами; она постоянно грустила о своем супруге, грустила, что ей уж некого бояться». Этот отрывок был опубликован С. И. Машинским в примечаниях к «Семейной хронике» (Аксаков I, 616). Останься он в окончательной редакции, финал произведения лишился бы отмеченного нами важного его качества «открытости», оно бы исчезло из-за перенесения акцента с рождения Сережи, героя «Детских лет Багрова-внука», на его брата и упоминания о смерти старших Багровых — также будущих персонажей уже писавшейся книги. Возможно, это послужило одной из внутренних причин, почему Аксаков от него отказался.

Судя по всему, лично для С. Т. Аксакова и идея наследования, и формальное ее закрепление в виде генеалогической записи имели особое значение. Об этом говорит не только регулярное воспроизведение этого мотива в «Семейной хронике» но и факты его личной биографии. Так, в 1832 году он подавал официальный запрос о подтверждении генеалогических данных в Палату родословных дел¹, а в архивных материалах сохранилась собственноручная родословная запись Сергея Тимофеевича о рождении первого сына.² В какой-то мере не будет особой натяжкой считать, что здесь мы яв-

¹ См.: *Ковшелев В. А.* Век семьи Аксаковых // Север. 1996. № 1. С. 69.

² *Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral.* P. 14.

ляемся свидетелями процесса формирования литературного мотива.¹ Вспомним еще раз одну из формулировок А. Н. Веселовского, согласно которой: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».² Мотив генеалогической записи, конечно, имеет непосредственное отношение к бытовой действительности русской помещичьей среды. Он отражает важнейший акт психики, поскольку связан с таким важным для любого человека событием, как рождение ребенка. К тому же само по себе действие — внесение записи в родословную — имеет особое символическое значение, связанное с социализацией этого нового человека, включения его как равноправного члена в систему семейных и шире — общественных связей. Наконец, несмотря на универсальность идеи передачи сведений об истории рода, исторически время появления этого мотива в литературе — событие совсем недавнего прошлого, поскольку сам переход от устной формы их бытования к письменной — явление сравнительно позднее. В России широкое распространение такие записи получили лишь на рубеже XVII—XVIII веков после создания в 1682 году Палаты родословных дел.

Однако есть серьезная проблема: можем ли мы говорить о какой-либо реализации мотива, даже частичной, когда функциональным носителем его является не герой, несущий на себе бремя фабулы, а рассказчик, лицо, не принимающее

¹ Конечно, С. Т. Аксаков не был в русской литературе первым автором, использовавшим этот мотив. Неслучайно он возникает в самом начале «Записок М. Данилова»: «Живучи в деревне, в свободных мыслях и безмятежном сельском житии находясь празден, без всякого дела, возомнил я написать происшествие фамилии нашей Даниловых, а к сему моему предприятию послужила мне немало случившаяся при мне тогда копия, списанная в Герольдии из Бархатной книги (Книга есть при Герольдии 1, а потому именуется Бархатная, что переплетена в бархат; в ней, по именным указам с 191 по 199 год 2 вписаны подаваемые дворянские сказки, откуда кто произошел и фамилию свою ведет) родословия всему дворянству» (Безвременье и временщики. С. 283). Об особенностях функционирования этого мотива в творчестве Пушкина, есть интересные замечания у Л. В. Пумпянского. См.: *Пумпянский Л. В.* Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. С. 218.

² *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 495.

участия на правах персонажа в жизни семьи? В «Детских годах Багрова-внука» авторское «я» формально соотносится с персонажем Сережей Багровым, но в «Семейной хронике» ситуация принципиально иная, а ведь О. М. Фрейденберг, обосновывая принцип взаимозависимости персонажа и сопутствующего ему мотива, подразумевала его активное действительное присутствие в тексте: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов».¹ Особенности функционирования мотивов в литературном и фольклорном произведениях принципиально различны. Недаром А. Н. Веселовский отказывался применять методы исторической поэтики для современной литературы. Здесь гораздо слабее связь между героем и его мотивной функцией, да и границы между автором и персонажем также очень размыты. Но в случае рассматриваемого нами произведения острота проблемы отчасти снимается благодаря наличию мемуарно-биографической составляющей в авторской позиции. Для мемуарного произведения характерна специфическая взаимозаменяемость позиций автора и героя, механизм которой так был очерчен М. М. Бахтиным: «Рассказывая о своей жизни, в которой героями являются другие для меня, я шаг за шагом вплетаюсь в ее формальную структуру (я не герой своей жизни, но я принимаю в ней участие), становлюсь в положение героя, захватываю себя своим рассказом; формы ценностного восприятия других переносятся на себя там, где я солидарен с ними. Так рассказчик становится героем».²

Именно такое взаимопревращение автора в персонажа имеет место и в «Семейной хронике»; тому в значительной мере способствует ряд эмоционально насыщенных эпизодов, основанных на личных воспоминаниях повествователя. Не-

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 220–221. Приведем еще одно ее замечание: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» (Там же. С. 223).

² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 174.

которые из них носят иллюстративный характер, вводятся ради воссоздания зримого образа персонажа или события через взгляд очевидца — как, например, описание гнева Степана Михайловича, — но ядро их составляют специфические «аксаковские» зарисовки природы и быта. Учитывая же еще и то, что прототипами героев являются его близкие, отмеченная эмоциональная вовлеченность автора, накладывающая определенный отпечаток и на его точку зрения, и на стилистику текста, создает у читателя ощущение присутствия рассказчика в качестве действующего лица. Таким образом, важной особенностью «Семейной хроники», в сравнении ее с «Детскими годами Багрова-внука» и другими мемуарно-автобиографическими произведениями Аксакова, является то, что повествователь оказывается включенным в генеалогическую вертикаль родства, и на этой вертикали, с точки зрения и внутренней хронологии, и причинно-следственных связей произведения, он исполняет роль потомка, в котором реализуется телеология, смысл существования всего рода — роль наследника. Иными словами, в них через авторское слово реализует себя архетип «наследника».

4. СВАДЕБНЫЙ МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ»

Архетипы предка и наследника связаны с реализацией вертикальной, временной координаты генеалогической связи, но здесь важно сделать существенное дополнение: это происходит, когда оба они — мужчины. Исторически сложилось так, что изначально женщины в генеалогических записях вообще не учитывались: к примеру, древнейшие русские родословные назывались «Росписи мужских потомков». В рамках патриархальной культуры женщина продолжателем рода не является, и выражение «Авраам родил Исаака», т. е. мужчина родил мужчину, с точки зрения той логики, не просто не входит в конфликт со здравым смыслом, но даже и легкого оттенка парадоксальности на себе не несет. Роль женщины не продолжать род, а быть связующим звеном между разными родами; судьба ее — уйти из дома отца в дом мужа. Так, через ее замужество, реализуется пространственная координата родословия. В своей работе,

посвященной генеалогии, свящ. П. А. Флоренский так пишет об этом: «Род (отец, сын) есть время, осуществленное через последовательность трех поколений. Жена есть пространство».¹ Своеобразную иллюстрацию этой идеи, но выраженную уже не философским языком, а бытовым, можно обнаружить в «Семейной хронике»: «Итак, накопивши несколько тысяч рублей, простившись с своей супругою, которую звал Аришей, когда был весел, и Ариной, когда бывал сердит, поцеловав и благословив четырех малолетних дочерей и особенно новорожденного сына, единственную отрасль и надежду старинного дворянского своего дома, ибо дочерей считал он ни за что. „Что в них проку! ведь они глядят не в дом, а из дому. Сегодня Багровы, а завтра Шлыгины, Малыгины, Поповы, Колпаковы. Одна моя надежда — Алексей...“» (Аксаков I, 76). Женщина — не наследница настолько, что даже внесение ее имени в родословную является лишь факультативной формальностью. В «Семейной хронике» есть замечательная иллюстрация этому: эпизод, в котором Степан Михайлович узнает о том, что у него рождается не внук, а внучка: «По разумности своей старик очень хорошо знал, что гневаться было не на кого; но в первые дни он не мог овладеть собою, так трудно ему было расстаться с сладкою надеждой, или, лучше сказать, с уверенностью, что у него родится внук и что авось не погибнет знаменитый род Шимона. Он велел убрать с глаз, спрятать подальше родословную, которая уже лежала у него на столе, в ожидании радостного известия, и в которую он всякий день собирался внести имя внука» (Аксаков I, 256).

Рассмотренные нами ранее мотивы и архетипы преимущественно были соотнесены с типом генеалогической связи, обозначенным о. П. А. Флоренским через понятие «родство». Теперь мы подступаем к архетипам и мотивам, реализующим горизонтальную, пространственную координату, формирующуюся посредством брака и определяемую им посредством понятия «свойство».

Сватовству и браку в литературе практически всегда сопутствуют перемещения в пространстве. Ярче всего эта связь обнаруживает себя в фольклоре. В сказках свадьбе обычно предшествуют длительные путешествия героя в поисках не-

¹ Флоренский П.А., *прот.* У водоразделов... С. 55.

весты. Эти поиски сопровождаются различными приключениями, опасностями и испытаниями, в которых выявляется истинный характер героя. По сути дела, эти путешествия играют в ней определяющую роль, поскольку, по лаконичному определению Проппа, «композиция сказки строится на пространственном перемещении героя».¹ Да и сама традиционная обрядовая форма свадьбы тоже в значительной мере связана с идеей перемещения, что проявляется в плане символическом через мотивы перехода из одного мира в другой, а в реальной жизни через уход невесты из семьи родителей в семью мужа.² Наконец, те или иные предшествующие свадьбе перемещения в пространстве широко распространены и в беллетристике: скитания героя в чужом мире среди чужих людей предшествуют обретению идиллического семейного мирка в английском семейном романе.³

Выше отмечалось, что тематика семьи в своей основе держится на взаимном переплетении генеалогических связей «родства», как родовых отношений предков с потомками и «свойства» как следствия брака. Отсюда необходимым условием существования «семейного хронотопа»

¹ Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 143.

² Подобная ситуация свойственна, конечно, патриархальному типу организации семейных отношений. Сказка сохраняет, в этом отношении, специфичные реликты матриархата, которые, впрочем, оставляют в силе саму идею взаимосвязи идеи брака с пространственной координатой: «При браке жена вступает в род своего мужа или, наоборот, муж вступает в род своей жены. Последний случай мы всегда имеем в сказке. Он отражает матриархальные отношения» (Там же. С. 379).

³ «Часто главный герой в начале — бездомный, безродный, неимущий человек, он скитается по чужому миру среди чужих людей, с ним происходят только случайные несчастья или случайные удачи <...> Движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному мирку семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения <...> Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводной нитью и заключительным аккордом романа. Такова схема классической разновидности семейного романа, открываемого «Томом Джонсом» Филдинга (с соответствующими изменениями она же лежит и в основе «Перигрина Пикля» Смоллетта)» (Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 165–166). Подробнее о восприятии категорий пространства и семьи в английской литературе см: Hewitt K. Understanding English Literature Oxford, 1997. P. 203–241.

оказывается внутреннее равновесие в нем пространственной и временной координат. Мы уже видели, насколько значительна роль мотивов, связанных с категорией «родства», в произведениях с семейной тематикой. К тому же она приобретает еще и дополнительный вес за счет мощного влияния, оказанного в свое время на них идиллией. Поэтому достигнуть искомого внутреннего равновесия семейного хронотопа можно лишь через введение мотивных комплексов, реализующих пространственные, горизонтальные связи человеческих отношений; два из них, наверное, наиболее эффективны в этом отношении. Первый включает в себя набор архетипов и мотивов, связанных с идеей брака — как, например, архетипы жениха (мужа) и невесты (жены), а также разнообразные мотивы, сопутствующие обряду свадьбы: поиск женихом невесты и преодоление возникающих в ходе него препятствий. Второй широко распространенный мотивный комплекс, позволяющий компенсировать недостаток горизонтальной составляющей семейного хронотопа, непосредственно связан с самим процессом перемещения в пространстве: с переездами, путешествиями и, наконец, со знаменитой «метафорой жизненного пути».¹ В своих мемуарно-биографических произведениях Аксаков, для достижения искомого внутреннего равновесия, задействует оба указанных мотивных комплекса: первый используется преимущественно в «Семейной хронике», а второй — в «Детских годах Багрова-внука».²

Введение в повествование свадебного мотивного комплекса неизбежно сказывается на системе пространственных отношений. Сюжетное пространство по необходимости оказывается разделенным надвое: на локус жениха и локус невесты. В «Семейной хронике» они максимально разъединены, представляя собой два замкнутых в себе пространства: Новое Багрово и Уфу, резко разграниченных и композиционно, и идеологически. Композиционный разрыв между локусами проявляет себя резкими переключениями в рассказе о событиях, одновременно происходящих

¹ См.: Бахтин М. М. Эпос и роман. С. 47 и далее.

² Об этом подробнее см: Дудина Л. Н. Мотив дороги в мемуарной хронике С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // С. Т. Аксаков и славянская культура: Тезисы докладов юбилейной конференции. Уфа. 1991. С. 35–38.

в них. Иногда мотивируются авторскими ремарками, как, например: «Оставим Багрово и посмотрим, что делается в Уфе» (Аксаков I, 161). Идеологический разрыв проходит в силу упомянутой разницы типов мировоззрений персонажей, которые Э. Дуркин определяет как городской (city) и деревенский (country).¹ Почти столь же резкое разграничение локусов мы обнаружим и в другом отрывке хроники, посвященном женитьбе Куролесова. Там это — Троицкое и поместье Куролесовых.

Во время сватовства центральное место приобретает локус невесты, поскольку вокруг него сконцентрированы действия жениха. В свою очередь, на втором этапе центром сюжетного развития становится локус бывшего жениха — теперь уже мужа — в связи с процессом включения жены в систему родовых отношений и определения ее места в них.² Идеальным итогом произведения, внутренней его интенцией, является полное слияние двух родов со всеми присущими им особенностями в единое целое, поскольку, «противостоя внутренним причинам этих различий между городом и деревней, брак становится метафорой уничтожения или нейтрализации этих различий». ³ Достижима ли эта «нейтрализация»? Дальнейшие события, описанные в «Семейной хронике», да и сама внелитературная история семьи Аксаковых показывают, что, увы, недостижима. Однако, как говорится, нет худа без добра: подспудное осознание невозможности преодоления внутрисемейных проблем, их принципиальной неразрешимости, покоясь в глубинном основании идейного содержания всей мемуарно-биографической трилогии Аксакова, создает, в итоге, столь необходимые для любого новоевропейского романа внутренний конфликт и сюжетное напряжение.

Алексей Степанович Багров и Софья Николаевна Зубина становятся реально действующими персонажами лишь в 3-м отрывке «Семейной хроники». Этот отрывок посвящен почти исключительно предыстории их свадьбы, и вполне

¹ Подробнее см.: *Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 139–144.

² Подобная очередность смены локусов, свойственна конечно, патриархальному типу семьи.

³ «Against the background of these differences between city and country, marriage becomes a metaphor for the elimination or neutralization of these differences» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 142).

естественно, что в структуре образов должны были найти свое выражение черты архетипов «жениха» и «невесты». По этой причине главной проблемой является не факт наличия этих архетипов, а художественные формы их реализации. Так, Э. Дуркин в своей монографии обращает внимание на присутствие в образе Софьи Николаевны характерных черт сказочной невесты в вариантах Золушки и волшебницы, а в Алексее Степановиче — моделей, восходящих к традиции сентиментально-авантюрного романа.¹ Действительно: в своей книге Аксаков, по сути дела, «обнажает прием», объясняя некоторые поступки своего отца влиянием на него таких романов. В частности, когда речь идет о стилистических заимствованиях из них в его письмах: «Алексей Степаныч, много наслышавшись об Аничкове, вздумал написать витиевато, позаимствовался из какого-нибудь тогдашнего романа и написал две страницы таких фраз, от которых, при других обстоятельствах, Софья Николаевна расхохоталась бы...» (Аксаков I, 175). Однако, мотивируя поведение Софьи Николаевны, Аксаков тоже иногда прибегает к помощи чисто книжных моделей — например, руссоистской: «Мысль воспитать по-своему, образовать добродушного молодого человека, скромного, чистосердечного, неиспорченного светом — забралась в умную, но все-таки женскую голову Софьи Николаевны. Ей представилась пленительная картина постепенного пробуждения и воспитания дикаря, у которого не было недостатка ни в уме, ни в чувствах, погруженных в непробудный сон, который будет еще более любить ее, если это возможно, в благодарность за свое образование» (Аксаков I, 167).

Что касается образа Софьи Николаевны, то более подробно рассматривает его связи с фольклорными сюжетами в своей диссертации Н. Г. Николаева. Она обнаруживает в истории женитьбы молодого Багрова важные составные элементы мифологического сюжета о поиске героем мудрой невесты и последующей женитьбе на ней, анализируя в связи с этим целый ряд важнейших мотивов. Так в завязке повествования Алексей Степанович, сочетающий в себе функции сказочного Иванушки-дурачка и мифоло-

¹ Подробнее см.: *Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral.. P. 132–139.*

гического героя, отправляется в чужие края (Уфу).¹ Там он влюбляется в «красавицу-волшебницу» Софью Николаевну. Но на пути героя встает целый ряд препятствий, успешно преодолеть которые ему помогает «волшебный помощник» — Алакаевна.² Наконец наступает ключевой момент сватовства — встреча жениха с будущим тестем, в ходе которой, в соответствии с логикой сказочного сюжета, происходит самое важное: испытание героя, которое он преодолевает лишь с помощью магических сил своей невесты. В «Семейной хронике» в период своего сватовства Алексей Степанович четырежды встречается со старшим Зубиным, каждый раз производя на него неблагоприятное впечатление, которое удаётся изменить лишь благодаря хитрости и «чародейству» Софьи Николаевны: «Второе посещение не поправило невыгодного впечатления, произведенного первым; но при третьем свидании присутствовала Софья Николаевна, которая, как будто не зная, что жених сидит у отца, вошла к нему в кабинет, неожиданно воротясь из гостей ранее обыкновенного. Ее присутствие все переменяло; она умела заставить говорить Алексея Степаныча, знала, о чем он может говорить и в чем может выказаться с выгодной стороны его природный, здравый смысл, чистота нравов, честность и мягкая доброта. <...> Когда Алексей Степаныч ушел, старик обнял свою Сонечку со слезами и, осыпая ее ласковыми и нежными именами, назвал между прочим чародейкой, которая силою волшебства умеет вызывать из души человеческой прекрасные ее качества, так глубоко скрытые, что никто и не подозревал их существования» (Аксаков I, 171). Приведенный отрывок сам по себе примечателен, поскольку, кроме прочего, он замечательно иллюстрирует способность Аксакова сочетать традиционализм, «память жанра», восходящую

¹ Хотелось бы отметить в концепции Н. Г. Николаевой один нюанс: мотивировку его отъезда необходимостью спасти род от упадка. Об этом упадке свидетельствуют, по мнению исследователя, такие черты в характере младшего Багрова, как слабование, несамостоятельность и необразованность, и исправить которые можно лишь при помощи сил извне. Отсюда «обновление рода связывается с женитьбой сына на чудесной невесте из чужого рода» (Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова... С. 160).

² Там же. С. 229.

к древнейшей архаике, с документальной фактографичностью описываемых событий.

История женитьбы молодого Багрова, являясь составной частью «Семейной хроники», по мнению Н. Г. Николаевой, укладывается в общую сюжетную схему, восходящую к комплексу мифов творения и обновления: «Итак: сюжет С[емейной] Х[роники] связан темой „собираания семьи“. Он представляет собой последовательное развертывание мифа от сакрально эпического ядра творения первого поколения Багровых, через профанное снижение второго поколения (в образе слабого сына) к обновлению рода через его женитьбу на *чудесной невесте* и дальнейшему воссозданию, собиранию мира в сознании маленького Сережи».¹ Хотелось бы сделать, однако, пару замечаний относительно образа Багрова-сына. Действительно: в 3-м отрывке «Семейной хроники» Алексей Степанович предстает пред нами как человек слабого характера, недостаточно образованный даже по меркам провинциального уфимского общества. Сам Аксаков неоднократно подчеркивает в нем присутствие этих черт, но свидетельствует ли все это о вырождении рода? Отмеченные же нехватка образования и застенчивость — это, скорее, следствие его деревенского воспитания и молодого возраста. Какое бы, к примеру, впечатление производил на его месте, оказавшись один в городской чиновничьей среде его отец — человек сильного характера? При всей условности любых предположений, скорее всего, он выглядел бы таким же малообразованным и потерянным, как и любой, оказавшийся в малознакомом обществе, среди людей не своего круга.

Н. Г. Николаева убедительно выявила в образе Алексея Степановича целый ряд атрибутов, свойственных прежде всего сказочному герою. Заметим: именно сказочному, а не эпическому. Разница здесь имеет принципиальный характер. Хотя оба типа героев своими корнями уходят в общее мифологическое прошлое, в обоих присутствуют элементы, связанные с сюжетами творения, преобразования мира и с обрядом инициации, дальнейшая история развития жанров трансформировала их в разных направлениях. В эпосе на первый план вышли мотивы творения, родовое и героическое

¹ Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова... С. 179

начала, а в сказке, испытавшей сильное влияние со стороны «переходной» обрядности (брак, инициация) — начало индивидуально-бытовое.¹ В итоге все это наложило специфический отпечаток и на образ героя — с точки зрения его возрастной характеристики. Эпический герой в пору своей деятельности по устройению мира предстает перед слушателем, читателем либо как вполне взрослая, сложившаяся личность, либо вообще безотносительно к своему возрасту. В свою очередь, для сказочного героя принципиально то, что мы застаем его в переходный для него момент возмужания. Ведь именно в этот период совершался обряд инициации, да и браки заключались в архаических обществах, как известно, по нашим меркам довольно рано.

Алексей Степанович — такой, каким мы его встречаем в «Семейной хронике» — несмотря на свой двадцатисемилетний возраст, во многом еще остается подростком. Родители и сестры относятся к нему как к большому ребенку. Непонимание же им мотивации людских поступков и общих правил поведения имеет место не только в отношении к городскому обществу, но и к членам собственной семьи. Он пока еще не понимает подсказанных жизненным опытом советов «умной старухи» Алакаевны (Аксаков I, 147) и не видит подоплеки интриг приехавших на свадьбу сестер. Но, с другой стороны, Алексей Степанович довольно быстро учится и, с точки зрения сюжета, можно, наверное, сказать, что события 3-го отрывка — это не только рассказ о женитьбе молодого Багрова, но и история его взросления. А то, что это действительно история взросления, подтверждает, кроме прочего, присутствие в ней мотивных элементов инициации в форме рассказа о смерти и воскресении героя. Так, приехав из Уфы домой в деревню и встретив открытое неприятие его намерений жениться на Софье Николаевне со стороны всех родных, Алексей Степанович серьезно заболевает. Болезнь быстро прогрессировала: «через неделю он лежал в совершенной слабости и в постоянном забытьи: жару наружного не было, а он бредил и день и ночь. <...> ему становилось час от часу хуже, и, наконец, он сделался так слаб, что каждый час ожидали его смерти» (Аксаков I,

¹ Подробнее см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 262 и далее.

155). Но далее, в соответствии с логикой развития мифологического сюжета, смерть упраздняется воскресением: «и ровно через шесть недель Алексею Степанычу стало полегче. Он проснулся к жизни совершенным ребенком, и жизнь медленно вступала в права свои; он выздоравливал два месяца; казалось, он ничего прошедшего не помнил» (Там же). Отмеченная же здесь детскость теперь уже носит лишь поверхностный, внешний характер, возрождение к жизни символизировало начало реального возмужания личности героя: «Через несколько месяцев после отъезда Алексея Степаныча из деревни вдруг получили от него письмо, в котором он с несвойственной ему твердостью, хотя всегда с почтительной нежностью, объяснил своим родителям, что любит Софью Николавну больше своей жизни, что не может жить без нее, что надеется на ее согласие и просит родительского благословения и позволения посвататься» (Аксаков I, 155–156).

Выше мы уже вскользь упоминали о специфической особенностях сказки с точки зрения разработки сюжета брака. В силу архаичности этого жанра, сохраняющего реликты матриархального способа организации семьи, свадьба в нем понимается не как переход жены в род мужа, а, наоборот, как приход мужа в род жены.¹ С точки зрения формирования пространственной составляющей «семейного хронотопа», большую роль это различие не играет, зато оно может оказывать некоторое влияние на типологию персонажей и связанную с ней мотивную организацию произведения. В частности, целый ряд атрибутов и функций отца невесты, порожденных отмеченной спецификой сказочного сюжета, оказываются архетипичными для образа Николая Федоровича Зубина. С одной из них мы уже сталкивались: это отрицательное отношение к жениху и, как следствие, препятствование замужеству дочери. Исторически этот мотив был связан с архаичным обычаем престолонаследия: когда новый царь должен был убить старого после женитьбы на его дочери, но, как отмечает В. Я. Пропп, в период формирования жанра волшебной сказки эта мотивация уже была забыта и, чтобы объяснить неприязнь тестя к зятю, в рас-

¹ Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. С. 379, 410–411.

сказ вводятся фигуры всякого рода клеветников.¹ Функцию последних явно несет любимец Николая Федоровича, слуга Калмык, который, пытаясь удержать узурпированную им власть в доме, используя свое влияние на хозяина, настраивает его против молодых супругов.

Наконец, архетипична в образе Зубина его сама старость, сопровождаемая болезнями, дряхлостью и утратой власти над домом. Архетипична, поскольку, в соответствии с логикой развития сказочного сюжета, «возраст, болезнь, немощи служили стимулом для замены царя».² Из этого, как следствие, получается, что именно род невесты, а не жениха оказывался в состоянии упадка и нуждался в обновлении. И каковы бы ни были индивидуальные особенности характера Алексея Степановича, в соответствии с этой логикой, именно он является носителем мотивной функции героя-победителя, поскольку ему «...зятю, разрешившему «трудную задачу» и тем доказавшему свою силу»³ передается власть в «царстве». Пространственно царство это соотносится с локусом невесты (в «Семейной хронике» — с Уфой), и, как ни странно, передача власти в нем носит отнюдь не метафорический характер, ведь сам старший Зубин, занимая довольно высокое место в чиновничьем мире губернии, перед своей кончиной успеваешь составить протекцию зятю: «Я забыл сказать, что по ходатайству умиравшего старика Зубина, незадолго до его смерти, Алексея Степаныча определили прокурором Нижнего земского суда» (Аксаков I, 268). Так, снова в соответствии именно со сказочной логикой развития сюжета, «воцарение героя» совпадает во времени со «смертью царя» — отца невесты.

Наличие целого ряда соответствий в мотивно-сюжетной структуре «Семейной хроники» и волшебной сказки — явление вполне объяснимое. В конце концов, и там и там тематическое ядро составляют семейные отношения, в своих глубинных основаниях мало подверженные изменениям. Однако бывают и исключения. Мы уже отмечали, что условия бытования мотивов в рамках устной и книжной традиции имеют существенные отличия, а значит, включаясь

¹ Там же. С. 385.

² Там же. С. 411.

³ Там же.

в структуру литературного произведения, фольклорный по своему происхождению мотив часто может вступить в конфликт с внутренней логикой развития сюжета. Дело в том, что сама его внутренняя структура в значительной степени определяется формами психической, социальной и вообще бытовой, повседневной жизни людей (мы уже не раз вспоминали замечания об этом А. Н. Веселовского). Сформировался мотив в свое время, в своей среде и в рамках своего жанра, но неисповедимые пути литературной традиции привели его в художественное произведение совсем иной эпохи и культуры. Подобная ситуация складывается в «Семейной хронике» с мотивом испытания, имеющим мифологические и сказочные корни. В своей монографии Э. Дуркин указал на своеобразный внутренний надлом в ее сюжете, когда «образ героини волшебной сказки в Софье Николаевне подвергается модификации в центральном событии 3-го отрывка, формальном предложении руки Алексеем Степановичем. Жизнь оказывается неадекватной сюжету волшебной сказки <...> Трудности, которые в волшебной сказке разрешаются заключением брака, фактически только начинаются для Софьи Николаевны».¹ По мнению исследователя, с этого момента происходят значительные изменения в авторской позиции повествователя, а мотивации поступков героев начинают носить более прагматичный характер: «...образные связи Софьи Николаевны со сказкой и волшебством почти полностью исчезают, сам факт наличия в ней этих сил остается, но теряет метафорические или оккультные качества».²

То, что именно этот момент в сюжете «Семейной хроники» стал переломным, отнюдь не случайно. Камнем преткновения здесь становится наличие мотива испытания: очень специфичного в силу присущей ему внутренней неоднородности. Поскольку переход этого мотива из фольклора в ли-

¹ «Sofia Nikolavna's status as a fairy-tale heroine undergoes modification at a central event in the third chapter, Aleksei Stepanovich's formal proposal of marriage. Life is beginning to render the patterns of fairy tale inadequate <.> The difficulties that in fairy tale are resolved in the concluding marriage are in fact only beginning for Sofia Nikolavna» (*Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral*. P. 137).

² «...the imagery linking Sofia Nikolavna with fairy tale and magic all but disappears; the central fact of her power remains, but loses any metaphoric or occult quality» (*Ibid*. P. 137).

тратуру сопровождался определенным сдвигом в идейной структуре и изменениями в содержании, то в итоге возникли две разновидности, зависящие от формы его бытования — устной или письменной. Исследуя художественные особенности «Повести о Петре и Февронии», Н. С. Демкова обратила внимание на существенные различия между ними: «Напомним об отличии в развитии сюжета Повести от эпической традиции: в сказке (и эпосе) испытания предшествуют свадьбе, в „Повести о Петре и Февронии“ испытания также предшествуют свадьбе, но, согласно авторской воле, они продолжаются и далее — в соответствии с христианским осмыслением мотива свадьбы как окончательного духовного соединения героев, наступающего только после их смерти».¹ Как мы видим из содержания «Семейной хроники», в ней представлен именно литературный вариант этого мотива. Испытания, которым подвергаются отношения Алексея Степановича и Софьи Николаевны на протяжении их знакомства и подготовки к свадьбе, не только продолжаются и после нее, но даже и усиливаются. Кроме того, хотя в повествовании отсутствует понимание идеи «свадьбы как окончательного духовного соединения героев, наступающего только после их смерти», все же внутреннее осмысление возникающих проблем со стороны героини носит чисто религиозный характер. Борьба, которая предстоит Софье Николаевне после замужества, оказывается направлена не столько против интриг будущих невесток или недостаточной светскости жениха, сколько против себя самой, недостатков своего характера. В этом коренится именно христианское понимание смысла испытаний, которое становится еще более заметным на фоне эмоционального и мистически настроенного характера Софьи Николаевны. Хорошим примером этого служит описание С. Т. Аксаковым ее сомнений накануне свадьбы: «Целая жизнь, долгая жизнь с мужем-неровней, которого она при всей любви не может вполне уважать, беспрестанное столкновение совсем различных понятий, противоположных свойств, наконец частое непонимание друг друга... и сомнение в успехе, сомнение в собственных силах, в спокойной твердости, столько чуждой ее нраву, впервые представилось ей в своей

¹ Демкова Н. С. Средневековая русская литература: Поэтика, интерпретации, источники: Сб. статей. СПб., 1997. С. 92–93.

поразительной истине и ужаснуло бедную девушку!.. Но что же делать? Неужели разорвать свадьбу пред самым венцом, поразить своего умирающего отца, привыкшего к успокоительной мысли, что его Сонечка будет счастлива за добрым человеком? <...> „Нет, не бывать тому! Бог поможет мне, Смоленская Божия Матерь будет моей заступницей и подаст мне силы обуздать мой вспылчивый нрав...“ Так думала и так решила Софья Николавна. Слезы и молитва возвратили ей твердость» (Аксаков I, 186). Некоторую параллель между «Повестью о Петре и Февронии» и «Семейной хроникой» можно проследить и в том, что одной из самых сложных проблем из тех, с которыми сталкиваются героини этих произведений, оказывается враждебность к ним со стороны близких их мужей: бояр в «Повести...» и невесток — в «Хронике...». И, конечно, здесь вряд ли можно говорить о той или об иной форме заимствования: перед нами, скорее, свидетельство глубинного типологического сходства сюжетов.

5. МОТИВ РАСПРИ В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ»

Невозможно рассматривать тематику семьи в любом произведении новоевропейской литературы — тем более в тесной связи с особенностями пространственно-временной организации «снующихся» в нем мотивов — не затронув хотя бы вскользь вопроса о влиянии на него идиллии. Столь же невозможно обойти эту проблему стороной и при изучении творчества С. Т. Аксакова¹ в целом и «Семейной хроники» в частности. Очень тщательно она была исследована Э. Дуркиным, который даже вынес ее в заглавие своей книги: «Sergei Aksakov and Russian Pastoral». Именно в идилличности, пасторальности он видел фундаментальную особенность аксаковского творчества.²

Идиллия занимает уникальное место в культуре, оказывая сильнейшее влияние на литературный процесс, при этом оставаясь на протяжении всей своей истории на пе-

¹ Достаточно отметить, что одним из первых профессиональных литературных опытов С. Т. Аксакова была идиллия «Рыбачье горе» (Аксаков III, 668). Это произведение вдвойне примечательно: с одной стороны, в силу соответствия его традициям и канонам жанра, а с другой — как предвестник будущей важнейшей темы зрелого периода его творчества.

² Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. P. 242.

риферии или в тени других жанров. Те ее черты, которые вышли в ходе ее исторического развития на первый план и которые мы уже не раз упоминали в нашей работе: идеализация сельского образа жизни, сентиментальность в изображении переживаний, условность пейзажа и быта уютного уголка «*Iocus amoenus*» — не исчерпывают всех художественных средств, заложенных в памяти жанра. Ведь изначально идиллиям ее основоположника Феокрита были свойственны, наоборот, достоверность и сочность бытовых подробностей, пространственная определенность и соотносительность с реальным пейзажем, в том случае горной Сицилии, яркость эмоциональных переживаний, эротичность.¹ Наконец, внутри идиллии была выработана целая система тесно связанных между собой мотивных комплексов. Большинство из задействованных в них мотивов имеют фольклорное происхождение, восходят к разным жанрам обрядовой и лирической песенной поэзии, но, оказавшись в идиллии, они зачастую приобретали совершенно новое осмысление и образовывали целый ряд очень специфических и необычных сочетаний, вне нее редко встречающихся. К примеру, совершенно особую интерпретацию приобрел в ней знакомый нам мотив ожидания наследника. В IV эклоге «Буколик» Вергилий связывает со скорым рождением некоего ребенка наступление новой эпохи, «золотого века». Имя ребенка не названо, но космический масштаб описанного преобразования мира позволил позднее истолковать это стихотворение как пророчество о рождении Христа, и небольшое по объему стихотворение породило многовековую традицию толкований и подражаний.²

В свое время М. М. Бахтин отметил, что «семейная идиллия в чистом виде почти не встречается».³ Действительно: как это ни странно на первый взгляд, но само по себе

¹ «Чем реалистичнее выписывались подробности пастушеского быта — запах козых шкур, циновки убогих хижин, пересчет стад, нехитрые трапезы, крепкие перебранки, песенные переключки, явно воспроизводящие подлинные народные запевки, — тем выигрышнее это было для греческой буколики» (*Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 120).

² См.: *Аверинцев С. С.* Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 221.

³ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. С. 159.

выражение «семейная идиллия» парадоксально, поскольку содержит скрытое противоречие. Дело в том, что идиллическое начало, несмотря на всю его близость по предмету изображения, оказывается структурно инородно семейной теме, поскольку пространственно-временная организация идиллического и семейного текста принципиально различны. Структура идиллического хронотопа выстраивается через усиление его временной составляющей и ослабление пространственной. Это естественное следствие закрытости идиллического мира, его отгороженности и прикрепленности к одному месту, приводящей к редукции пространственных категорий и, одновременно, особой роли в нем мотивов, связанных с понятиями «рода», «наследования», восходящих к временной координате генеалогической связи.¹ В свою очередь, принципиальной особенностью семейного хронотопа является стремление к равновесию его пространственно-временных составляющих. «Семейная хроника» Аксакова нам наглядно являет, что для достижения этого равновесия оказывается необходимо преодолевать, кроме прочего, еще и то сильнейшее дополнительное влияние, которое на протяжении многовековой истории развития жанра идиллии оказала на роман, а через него — и на мемуаристику. Влияние это разнообразно, и проникая собой все уровни текста, неизбежно вступает в противоречие с иными наличествующими в нем пространственно-временными структурами и мотивными комплексами. Проявление возникающего из-за этого внутреннего напряжения можно проследить на примере рассказа о свадьбе Алексея Степановича и Софьи Николаевны — сюжета, мотивная система которого тесно связана с пространственной составляющей семейного хронотопа.

¹ Напомним классическое описание идиллического хронотопа, данного М. М. Бахтиным: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и «довлеет себе», не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена» (Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 158).

Сюжетное пространство в «Семейной хронике», как уже было отмечено, распадается на два замкнутых в себе локуса, резко разграниченных и композиционно, и идеологически. Жизнь в Новом Багрово полностью замкнута в границах ближайших окрестностей, ограничена территорией усадьбы да поместьями родственников и соседей. Другим местом, где развивается действие основного повествования, является Уфа, но она настолько удалена, что воспринимается как совершенно другой и тоже замкнутый в себе мир. Все события, предшествующие венчанию героев, излагались Аксаковым с большой тщательностью и, казалось бы, дальнейшее повествование о свадьбе не могло обойтись без рассказа о подробностях переезда молодых на родину мужа — особенно если учесть, что свадьба происходит в Уфе, а следующие за ней события, также расписанные буквально по дням и часам, — уже в деревне. Вообще, описание поездки с искусно вплетенными в нее пейзажными, бытовыми и портретными зарисовками — один из излюбленных сюжетов Аксакова, а, в частности, «Детские годы Багрова-внука» можно рассматривать как травелог. Однако в данном случае Аксаков опускает его, меняя в повествовании пространственную координату на временную. Рассказ почти мгновенно переносится из Уфы в поместье — без каких бы то ни было описаний обстоятельств переезда. Вместо них Аксаков подробно изображает ожидание молодоженов в Новом Багрово, продолжавшиеся несколько дней хлопоты по подготовке встречи и, наконец, сам приезд молодых, которым заканчивается 3-й отрывок хроники. Следующая глава стилистически продолжает финал предыдущей, а сосредоточенность на обрядовой и бытовой сторонах встречи и празднований окончательно замыкает повествование не только в пределах поместья, а почти в стенах дома.¹ Лишь чуть позже эта пространственная замкнутость будет отчасти компенсирована за счет рассказа о поездках к родственникам — рассказа типично аксаковского, с подробными

¹ Э. Дуркин подробно разбирает семантическую структуру этого эпизода и описанные в ней события сквозь ритуальную составляющую сельского (country) образа жизни и идеологии. Хотелось бы только добавить, что, кроме прочего, подробное описание встречи молодоженов с сопутствующими обрядовой стороне свадьбы весельем и застольями может быть тесно связано также и с идиллическим началом.

описаниями степной природы. Но все же, по большому счету, внутреннее противоречие между семейным и идиллическим хронотопами внутри данного эпизода «Семейной хроники» снимается в пользу последнего. Сходным образом происходит ослабление пространственной составляющей, мотивного комплекса свадьбы и в отрывке «Михайла Максимович Куролесов».

Исторически сложилось так, что идиллия, пережив свой второй, после античности, расцвет в эпоху Сентиментализма, покинула узкие жанровые рамки пасторали, став своеобразной формой мирочувствия. Движение ее в этом направлении стало заметно уже в конце XVIII века, свидетельством чего является замечание В. фон Гумбольдта: «Словом «идиллия» пользуются не только для обозначения поэтического жанра, им пользуются также для того, чтобы указать на известное настроение ума, на способ чувствования».¹ Идиллия стала, по сути дела, синонимом счастливой, безмятежной жизни на лоне природы, искренних и бесконфликтных человеческих взаимоотношений. Сдвиг этот, ознаменовавший собой вершину развития ее как жанра, конечно, способствовал усилению ее влияния на остальную литературу, но одновременно подготовил почву для внутреннего саморазрушения. Разрыв, наметившийся между мотивно-сюжетной структурой идиллии, почти канонизованной в течение многовековой истории и генетически связанной с ней специфичной формой мировосприятия, не мог не заявить о себе в творчестве Аксакова, учитывая и то, какую роль в нем играет семейная тема, и ту, свойственную ему как автору, глубинную интенцию преодоления сентиментализма, о которой мы писали в первой части нашей работы.

Существует мотив, играющий важную роль в создании художественного образа семьи как единого целого, но связанный с таким вполне обыденным, но отнюдь не приятным явлением как семейная распря, раздор. В отличие от рассмотренных нами выше мотивов и архетипов, восходящих к категориям «родства» и «свойства» и уже в силу этого связанных с идеей единства, распря утверждает эту идею иным образом — так сказать, «от противного». Как ни стран-

¹ Гумбольдт В., фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 244.

но, угрожая самому существованию семьи, она помогает ощутить ее самоценность, важность объединяющего начала. Наличие родственных конфликтов оказывается диалектически связано с идеей внутренней целостности семьи, что, несомненно, осознавалось Аксаковым, но одновременно оно же является главным способом преодоления идиллического мироощущения, неизбежно возникающего как побочный продукт семейных хронотопа и мотивной системы. «Семейная хроника», неся в своей поэтике целый набор формальных жанровых признаков, все же лишена двух главных идейных составляющих новоевропейской идиллии: внутренней бесконфликтности и статичности мира. Статичность, циклическая повторяемость реалий повседневной жизни, разрывается вспышками гнева, свойственными Степану Михайловичу Багрову; идиллическая простота и естественность чувств, которые должны были бы умиротворять нравы и утишать страсти, оборачивается социальной и личностной деградацией Куролесова. Именно здесь и лежит идейный конфликт произведения: внешне вполне идиллический мир, в котором обитают герои, оказывается, скрывает жизнь, полную необузданных страстей.

Благодаря своей внутренней динамичности мотив распри очень легко принимает на себя сюжетобразующую роль: в «Семейной хронике» конфликты между родственниками и желание избежать многочисленных столкновений с соседями были основной причиной переезда на новые земли. Мотив распри играет ключевую роль в сюжете отрывка «Михайла Максимович Куролесов»; конфликт Софьи Николаевны с невестками также составляет одну из основных сюжетных линий книги. Описание раздоров помогает выявить основные архетипические черты в главных героях произведения. Именно во время конфликтов проявляется такая черта характера Степана Михайловича, как гневливость. Он, пытаясь остановить распрю, начинает действовать в соответствии с ролью «культурного героя», устанавливающего законы, наказывающего виновных, восстанавливающего справедливость и т. д. Разрушение единства семьи может происходить по обеим осям генеалогических связей. Характерной особенностью «Семейной хроники» является то, что в ней конфликт между невесткой и родными мужа подрывает горизонтальные связи. Аксаков дает очень

характерное для него психологическое объяснение причин этих раздоров: «Дело известное, что в старину (я разумею старину екатерининскую), а может быть, и теперь, сестры не любили или очень редко любили своих невесток, то есть жен своих братьев, отчего весьма красноречиво называются *золовками*; еще более не любили, когда женился единственный брат, потому что жена его делалась безраздельною, полною хозяйкою в доме. В человеческом существе скрыто много эгоизму; он действует часто без нашего ведома, и никто не изъят от него; честные и добрые люди, не признавая в себе эгоистических побуждений, искренне приписывают их иным, благовидным причинам: обманывают себя и других без умысла. В натурах недобрых, грубых и невежественных обнаруживаются признаки эгоизма ярче и бесцеремоннее» (Аксаков I, 148).

Однако, как нам кажется, в данном случае нужно еще учитывать то обстоятельство, что в рамках патриархального сознания горизонтальные связи «свойства» оцениваются как заведомо менее значимые и крепкие, чем «родовые» вертикальные, а значит, даже после заключения брака они требуют дополнительного подтверждения и укрепления. Невестке еще предстоит доказать, что новые родственные связи для нее действительно будут иметь большее значение, чем прежние. В этом коренится настойчивая потребность включения в родовую вертикаль со стороны Софьи Николаевны, и очень показателен в этом отношении ее разговор со Степаном Михайловичем: «Послушай, милая моя невестушка, — сказал он подумавши, без гнева, но с важностью, — ты такая умница, что я скажу тебе правду без обиняков. Я не люблю ничего держать на душе. Послушаешь — ладно, не послушаешь — как хочешь: ты мне не родная дочь. Мне не по нутру, что ты называешь мужа Алексей; у него есть отчество. Ты ему не мать, не отец. Ведь ты и слугу стала бы звать Алексей. Жена должна обходиться с мужем с уважением; тогда и другие станут его уважать. <...> Я еще молода, батюшка. Меня некому было поучить — отец мой шестой год лежит в постели. Я переняла такое обращение с мужем у других. Вперед этого никогда не будет не только при вас, но и без вас. Батюшка, — продолжала она, и крупные слезы закапали из ее глаз, — я полюбила вас, как родного отца; поступайте со мной всегда, как с родной

дочерью; остановите, побраните меня, если я провинюсь в чем-нибудь, и простите, но не оставляйте на сердце неудовольствия» (Аксаков I, 204–205). В итоге взаимопонимание между свекром и невесткой оказывается достигнуто.¹ Со стороны же матери и сестер Алексея Степановича эти попытки его невесты (жены) стать своей, включиться в систему родовых связей, заведомо расцениваются как совершенно неправомочные, как вторжение извне и победа «свойства» над «родством»: «Братец к нам переменится, не станет нас так любить и жаловать, как прежде, молодая жена ототрет родных, и дом родительский будет нам чужой» (Аксаков I, 148).

6. ВНУТРЕННЕЕ ЕДИНСТВО МОТИВНО-СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЫ «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ»

Количество мотивных комплексов и архетипов, связанных с понятием «семья», очень велико, и в этой работе мы указали лишь на те из них, которые непосредственно связаны с ним: архетипы первопретка и потомка, мотивы наследования, свадьбы, семейной распри... Мы рассмотрели лишь небольшую часть мотивов, связанных с семейной тематикой; некоторые из них остались вне рамок работы, например, обширный мотивный комплекс, связанный с материнством, который играет очень важную роль в последнем отрывке «Семейной хроники».

Традиционная историческая поэтика имела дело главным образом с мотивами, функционирующими в фольклоре или на ранних этапах развития письменности, по сути дела, вынося за скобки современную литературу.

Выше мы уже упоминали о том, что А. Н. Веселовский прямо заявлял о невозможности изучения ее системы сюжетов, пока она не пройдет через испытание временем.

¹ Коллизия эта была подробно рассмотрена Э. Дуркиным с точки зрения его концепции о мировоззренческих типах: «The understanding reached between Sofia Nikolavna and Stepan Mikhailovich involves a reciprocal elimination of the distinction connected with the opposition between city and country and between family and stranger (*rodnoi* and *chuzhoi*)» — «Понимание, достигнутое между Софьей Николаевной и Степаном Михайловичем влечет за собой взаимное упразднение различий, связанных с оппозицией между городом и деревней и между семьей и чужаком (*родной* и *чужой*)» (Durkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. P. 153–154).

Современное литературоведение все же начало попытки проведения мотивного анализа художественной литературы, используя и перерабатывая опыт, накопленный фольклористикой и исторической поэтикой. В соответствии с новым материалом начали меняться и методы исследования, уточняться значения многих привычных литературоведческих категорий и терминов.¹

Мы не случайно начали рассмотрение системы мотивов произведений с уровня стилистики. Существенной особенностью литературного текста, по сравнению с фольклорным, является большая роль, больший удельный вес стилистической составляющей мотива. Функционирование мотива в устном тексте в значительной степени обусловлено прагматикой бытования произведения, необходимостью облегчить его запоминание, воспроизведение и передачу. Там мотив вынужденно живет обособленно: имеет свое ядро и границы, а его место определяется сюжетной ролью героя, его атрибутами и функцией, а, значит, он может быть легче вычленим в структуре текста. Оказавшись же в литературном произведении, он, по сути дела, утрачивает свои главные определяющие признаки: целостность и неделимость. Функции в фольклоре, закрепленные за одним героем, могут распределяться по разным персонажам и наоборот: один персонаж способен одновременно стать носителем нескольких формально несовместимых атрибутов. Подобная ситуация не редкость и для фольклора, но там она является исключением, свидетельствующим о кризисе традиции; для литературы же это — норма.

В литературном произведении значительно более важную роль начинает играть сформированная за историю развития мотива образность. Сам мотив становится аморфным, он живет не только в персонаже — с его характером и поступками, но и в стиле повествования, использовании семантически маркированной лексики, намеках, аллюзиях, скрытых цитатах. В результате литературный мотив, так сказать, растекается по тексту произведения и, благодаря этому, оказывается способен взаимодействовать с другими мотивами совершенно иными способами, чем фольклорный:

¹ Подробнее об этом см.: *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. С. 58 и далее.

объединяться с ними, влиять на них и сам трансформироваться под их влиянием.¹ Наконец, вся мотивная структура оказывается системно взаимосвязанной и с другими элементами текста: в частности, с авторской позицией повествователя.

Проблема анализа литературного произведения коренится в том, что если мы предварительно не определим тему произведения (или его части), вокруг которой мы будем группировать и систематизировать мотивы, то не в состоянии будем их все не то что осмыслить, но и перечислить. Ведь в силу отмеченной специфики бытования, количество мотивов внутри литературного произведения стремится к бесконечности. Предварительное определение темы рассматриваемого произведения необходимо методологически, но при этом нельзя забывать, что оно неизбежно диктует направление всего дальнейшего исследования мотивной структуры. Высказав положение, что ведущей в «Семейной хронике» является тема семьи, мы ограничились своим выбором анализируемых мотивов. С полным правом мы могли бы, к примеру, предопределить в качестве темы этого произведения предложенное Ю. Мальцевым понятие «прапамять»² — память о прошлом, предшествующем рождению героя-повествователя. Однако мы остановились на тематике семейной, основывая свой анализ на категориальной базе, предложенной о. П. А. Флоренским. Использование генеалогических понятий «родства» и «свойства», соотносимых с категориями времени, пространства и причинности, должно было помочь выявлению особенностей функционирования и взаимосвязей целого ряда мотивных комплексов связанных с идеями рода и семьи. Вертикальную и горизонтальную координаты генеалогической связи можно, наверное, сравнить с теми самыми продольными и поперечными

¹ «При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» (Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 31).

² Мальцев Ю. В. Бунин. М., 1994. С. 8.

нитями ткани, вдоль которых, в соответствие с образной формулировкой А. Н. Веселовского, посредством взаимного пресечения мотивы «снуются», выстраивают основу ткани повествования.

«Семейная хроника» дает обширный материал для иллюстрации того, как группы мотивов сливаются в комплексы, сориентированные по силовым линиям генеалогических координат. Важную объединяющую роль в этом исполняют носители мотивных функций — архетипы, в данном случае «первопредка», «наследника», «жениха» и «невесты», вокруг отдельных характерных свойств которых группируются мотивы. Здесь мы сталкиваемся с проявлением той глубокой взаимосвязи между героем и его функцией, на которую указывала О. М. Фрейденберг. Разница обнаруживает себя лишь в особенностях ее функционирования. В фольклоре эта взаимозависимость проявляет себя напрямую, и «морфология» героя определяется набором атрибутов, необходимых для исполнения им своих функций. В литературе связь эта оказывается более опосредованной, а персонаж как бы заимствует атрибутику и мотивы из обширного набора, сформировавшегося за историю развития стоящего за ним архетипа.

Рассмотрение форм, которые способны принимать мотивные комплексы, связанные с семейной тематикой, помогает лучше понять их структуру и внутреннюю логику функционирования. Для каждого отдельного произведения отбор мотивов, а также те или иные акценты, падающие на каждый элемент текста, будут уникальными, а необычная модификация и даже «фигура умолчания», отсутствие того или иного потенциально возможного мотива, способны многое сказать о творческом замысле автора. В этом отношении можно сказать, что Аксакову удалось создать, по сути дела, образцовое, эталонное произведение на семейную тему с точки зрения его пространственно-временной организации и связанных с ней мотивных комплексов и архетипичных персонажей.

В завершение этой главы нашей работы хотелось бы вернуться к ее началу — к упоминавшейся нами античной максиме: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого». В соответствии с ее внутренней логикой, мы начали с конкретизации целого:

определения темы произведения и попытки интерпретировать ее на основании частного, через анализ присущей ему мотивной системы. Мы, уделив должное внимание многочисленным частностям, вновь вернулись к проблеме целого, но уже на новом уровне. Теперь, имея некоторый набор сведений о сюжете произведения и «снующихся» мотивах, можем снова ставить вопрос об уточнении тематики произведения. Ответ на него может быть получен лишь по результатам нового исследования.

ГЛАВА 3

Стилистика мемуарно-биографических очерков С. Т. Аксакова

1. ПРОЗА АКСАКОВА И ПРОБЛЕМА «СРЕДНЕГО СТИЛЯ»

Распад морально-риторической системы, как мы показали в первой части нашей работы, привел к коренной перестройке отношений, размыванию границ между жанрами литературы, в том числе между мемуаристикой и романом. Наблюдение Белинского в его статье «Взгляд на русскую литературу за 1847 год» можно воспринимать как свидетельство очевидца этого процесса: «Наконец самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою».¹ Новое место, которое мемуаристика отвоевывала для себя в то время в литературе, ее сложные диалогические отношения с романом, как мы видим из этих слов критика, определялись спецификой ее взаимоотношений с действительностью. Однако роман роману — рознь: сохраняя внутри себя единство базовых принципов поэтики, с точки зрения стилистики, этот жанр предоставляет широчайшую свободу в выборе языковых средств; откуда и выросло все разнообразие форм, которые он выработал за историю своего развития. Роман остается романом вне зависимости от того, каким языком он написан: живым, современным, разговорным или архаичным, искусственным, поэтому, как сказали

¹ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу за 1847 год. С. 372.

бы биологи, «внутривидовая» конкуренция нередко становится более острой, чем «межвидовая». Неслучайно, комментируя выше приведенные слова Белинского, А. В. Чичерин замечает: «Решительно отвергая право называть романом все „бьющее на эффект“, Белинский, наоборот, приближает вплотную к роману мемуары, считая их за „последнюю грань в области романа“. Настоящий роман — больше, чем мемуары. Но в мемуарах есть доля того, что есть в романе, — жизненная правда. Тогда как у романа с „романом“ (то есть сочинениями Марлинского, Дюма и др.) даже и общего ничего нет».¹ Вот почему в то время, когда морально-риторическая система стала сдавать свои позиции, именно проблемы языка и стиля стали главным полем битвы за реалистическое отображение действительности и в романе, и в мемуаристике.

К середине XIX столетия слово «риторика» стало почти ругательным: с ним связывались фальшь, поза — то, что в то время называлось словом «эффектерство», но упрек в этих грехах обращался не столько в адрес жанров, непосредственно связанных с ораторской прозой, сколько к романтическому роману и повести. Историческое развитие такого сложного явления, как литература, полно парадоксов и противоречий, архаичные формы искусства не раз становились средством борьбы за обновление его форм. Нет ничего удивительного и в том, что такой сугубо консервативный, риторический жанр, как мемуары, сыграл важную роль в обновлении языка беллетристики, очищении ее от «перегибов» романтической стилистики; от того, что на фоне зарождавшегося реализма в ней стало восприниматься вычурным и неестественным. Дело в том, что к середине XIX века мемуаристика как жанр еще не утратила внутренней стилистической целостности: связь с риторической традицией позволила ей избежать искушения романтизмом — с его экспериментами в области языка, эклектикой, игрой на контрастах... Именно эта ее особенность делала мемуары союзником реалистического романа в момент, когда «все <...> устремлено к созданию целостного стиля, который, так или иначе, выразил бы всю полноту жизни и всю полноту ее осмысления. <...> Слово риторическое и слово антирито-

¹ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. С. 63.

рическое вынуждены были, так или иначе, сосуществовать. А отсюда и формы как „беспринципного“, путаного компромисса между ними, так и закономерного объединения».¹ Творчество Аксакова дает нам широкое поле для наблюдения за этими процессами взаимодействия, компромисса между «старым» и «новым» в языке русской мемуаристики середины XIX века.

Практически вся художественная проза Аксакова, с точки зрения поэтики и стилистики, довольно однородна; язык ее не претерпевал сколько-нибудь серьезных изменений с момента первого появления писателя в большой литературе (в 30-х годах) и вплоть до его последних дней.² Исключения, в которых можно разглядеть своего рода романтические эксперименты с языком, немногочисленны: например, некоторые эпизоды в первом отрывке «Семейной хроники», над которыми Аксаков начал работать еще в 40-е годы. В еще более раннем очерке «Буря»³ Э. Дуркин отмечает наличие стилистических элементов, говорящих о влиянии на Аксакова прозы уже упомянутого Бестужева-Марлинского.⁴ Как бы то ни было, но уже к началу 50-х годов язык прозы Аксакова обретает целостность, очевидную для современников. Мы уже отмечали почти единодушное отношение к ней критиков как к эталону ясности и чистоты. Наиболее полно его сформулировали Хомяков в своем некрологе Аксакову, а при жизни писателя — Тургенев. Недаром в то время, когда борьба за новую стилистику поляризовала пространство литературы сильнее, чем идеологическая, славянофильски настроенный Аксаков оказывался союзником не только Тургенева, но и даже Белинского, поскольку «оба отдают явное предпочтение произведениям, отмеченным печатью простоты. Наглядный пример тому в критике Белинского — противопоставление «простого» Гоголя «сложному» Марлинскому, а в критике Тургенева — противопоставление эпически спокойного и уравновешенного, «неухищренного

¹ Михайлов А. В. Методы и стили литературы. С. 104

² Сравнению стилистики Аксакова 30-х и конца 50-х годов посвящена работа: Яковлева Т. В. Художественный стиль очерков С. Т. Аксакова «Буря» и «Очерк зимнего дня»: Сравнительный аспект // Аксаковский сборник. Выпуск 5. Уфа, 2008. С. 136—141.

³ Впервые опубликован в 1833 году.

⁴ Durkin A. R. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. P. 62–63.

творчества С. Т. Аксакова литературе „нервической“, изоциренно субъективной».¹

Итак, у Аксакова рано сформировались отчетливые стилистические критерии, которыми он пользовался в своем творчестве. Но каковы они были? Как их формулировал для себя сам Аксаков? Начинал он свою литературную деятельность как театральный и литературный критик, однако в ранних его статьях не так много места уделено теории. Может быть, не очень обширный, но, безусловно, важный материал для исследования эстетических взглядов Аксакова дает его эпистолярное наследие 50-х годов. Прежде всего, это переписка с И. С. Тургеневым. На ней мы и будем основываться в этой работе. Переписка их длилась с 1852 по 1859 год, но поскольку несколько раз прерывалась на длительное время, то объем ее невелик: 10 писем С. Т. Аксакова и 19 — И. С. Тургенева. Ценность же этой переписки заключается в том, что в письмах Тургеневу, в отличие от адресованных к другим лицам, Аксаковым уделено много места обсуждению конкретных вопросов писательского творчества. Касается он и частных проблем: например, разбирает мелкие стилистические недочеты в том или в ином произведении, но, кроме того, в этих письмах содержится некоторое количество замечаний общеэстетического характера, важных для понимания его творчества в целом.²

Если попытаться рассмотреть и систематизировать взгляды Аксакова, опираясь на материал этой переписки, то мы обнаружим, что ключевым эстетическим критерием, фундаментом, на котором они строились, было для него «чувство меры». В своем письме к Тургеневу от 10 (22) марта 1853 года, оценивая повесть «Постоялый двор», он пишет следующее: «Повесть превосходная! Задумана глубоко и ведена с такою разумною мерою, какую редко можно встре-

¹ *Батюто А. И.* Творчество И. С. Тургенева и критическо-эстетическая мысль его времени // Батюто А. И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 615.

² Эта переписка и творческие взаимоотношения писателей неоднократно привлекали к себе внимание исследователей. Кроме уже упоминавшихся работ С. И. Машинского и Э. Л. Войтоловской, хотелось бы упомянуть кандидатскую диссертацию Е. П. Никитиной, которая в значительной степени посвящена этим вопросам: *Никитина Е. П.* Творческая индивидуальность С. Т. Аксакова в историко-функциональном и сравнительно-типологическом освещении. Магнитогорск, 2007.

тять у самых талантливых писателей. Вы не соблазнились ни одним эффектом — ни в поступках действующих лиц, ни в явлениях жизни, ни в едином слове. Я высоко ценю эту меру, которая обличает строгость, чистоту убеждения и зрелость таланта».¹ Чувство меры — важнейшая эстетическая категория, которая организует связь самосознания личности с ее проявлением вовне через язык, искусство т. д. Во времена Аксакова в своем практическом приложении оно заявляло о себе прежде всего через неприятие всякого рода крайностей, поверхностной эффектности. Надо сказать, вообще само это понятие, «эффектность», в аксаковском кругу носило очень конкретный и негативный смысл. Под это определение попадали, во-первых, целый набор романтических и натуралистических художественных приемов, усвоенных из так называемой «неистой литературы» 30-х,² а во-вторых, стилистика «официальной», патриотически-ориентированной литературы того времени. Именно такого рода фразерство и «эффектерство» воспринималось прямой эстетической противоположностью чистоты и ясности стиля, как писал об этом в своих «Воспоминаниях студентства» К. Аксаков: «Искусственность российского классического патриотизма, претензии, наполнявшие нашу литературу, усилившаяся фабрикация стихов, неискренность печатного лиризма, все это породило справедливое желание простоты и искренности, породило сильное нападение на всякую фразу и эффект».³

¹ Переписка И. С. Тургенева. Т. 1. С. 313.

² Еще в середине 30-х годов К. С. Аксаков, через противопоставление «эффектерству», выделил четыре основных признака истинного искусства: «1) «непридуманность создания», отсутствие задачи «произвести впечатление», «вставить фразу попышнее» и т. п.; 2) «незаметность мастерства», создание такого словесного целого, в котором «слова для вас нечувствительны»; 3) отсутствие внешних эффектов, неэстетичных уже по своей природе («Если станут сдирать перед вами кожу с быка, рубить голову человеку, на вас это также произведет впечатление...»); 4) психологическая достоверность в передаче человеческого поведения (в качестве обратного примера приводится эпизод из Гюго: «Он (Клод Фролло. — В. К.) вырывал волосы из головы своей, чтобы посмотреть, не седеют ли они. Как вам это покажется? Хорошо отчаяние, в котором человек помнит себя и думает о том, не седеют ли волосы!») (цит. по: Кошелев В. А. Не право о вещах те думают, Аксаков // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 29–30).

³ Аксаков К. С. Воспоминания студентства 1832–1835 годов // Русские мемуары: Избранные страницы. М., 1990. С. 97–98.

Неприятие поверхностной эффектности и всякого рода крайностей было для Аксакова необходимым требованием не только когда речь идет о способах построения художественных образов, но и на более низком, лексическом уровне. Как крайность он воспринимал, например, злоупотребление диалектизмами и редкими словами. В том же письме к Тургеневу он развернуто высказывается по этому поводу: «...я считаю совершенной ошибкой употребление слов и выражений местных, провинциальных, для понимания которых надобно иметь словарь областных наречий. Язык должен быть общепонятный, русский. Вместо мнимого придаванья колорита местности, такие слова мешают общему впечатлению, по крайней мере, при первом чтении».¹ Однако, даже принимая во внимание это его замечание, важно помнить, что сам Аксаков отнюдь не был пуристом: в его произведениях встречается немало столь редких слов, что и Даль, и М. Фасмер в создании своих словарей использовали тексты Аксакова как чуть ли не единственное подтверждение их существования в языке.² Для Аксакова был принципиален не столько сам факт появления малоупотребительного слова, сколько обоснованность и правильность его использования. Непосредственно перед приведенной только что цитатой из письма Аксакова есть еще одно его критическое мнение по поводу «Постоялого двора» Тургенева: «Что касается до языка, то мне встречались слова неточные и неверно употребленные».³ А в следующем своем письме он вновь, уже предметно высказывает свои замечания: «На первых страницах, мне помнится, сказано: «Здесь лежал постоялый двор» — *лежал* не говорится. Потом: «карета, запряженная шестериком кобыл» — помещики никогда не ездили на кобылах в *экипажах*; разве это какая-нибудь местная особенность?»⁴

Тщательное и даже щепетильное отношение к использованию художественных, в частности, лексических средств, —

¹ Переписка И. С. Тургенева. Т. 1. С. 313

² Примеры ссылок на произведения С. Т. Аксакова в качестве лексикографического источника см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4 (С — V). С. 1, или *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. СПб. 1996. Т. 2. С. 211.

³ Переписка И. С. Тургенева. Т. 1. С. 313

⁴ Там же. С. 315.

наверное, одна из самых устойчивых особенностей аксаковского творчества и вообще отношения к литературе. Как упоминалось нами выше, А. В. Чичерин связывал ее с присутствием Аксакову обостренным чутьем к «внутренней форме имени», со специфичным отношением к слову с позиции «поэтической научности», выработанным им особым стилем, образующим «единство филологического и естествоведческого мышления, крайне приближающего человека к природе».¹ Мы также уже отмечали, что американский переводчик Аксакова Томас Ходж обращает внимание на специфичную монологичность «Записок об ужении рыбы».² Сравнивая их с книгой о рыбалке Исаака Уолтона, он обращает внимание на то, что «у Аксакова нет полифонии, присущей Уолтону: у него нет ни драматических диалогов, ни вставок в стихах, ни полетов теологического экстаза, ни веселых гостиниц, ни хорошеньких фермерш. Книга русского писателя превращается во вдохновенный монолог, приглашающий читателя насладиться красотой природы».³ Этот список можно пополнить и чисто языковыми «фигурами умолчания»: у Аксакова нет или сведены к минимуму архаизмы, поэтизмы и любая лексика, носящая преимущественно книжную окраску.

По мнению Чичерина, Аксаков вырабатывал этот стиль, работая над «Записками об ужении рыбы». Однако требовательность к точности словоупотребления, единство «научного» и художественного взгляда на слово, как характерная черта его эстетических взглядов, заявила о себе значительно раньше, еще во времена его активной деятельности в качестве театрального и литературного критика, и оставалась неизменной на протяжении десятилетий. В 1830 году им была опубликована выше упомянутая нами рецензия «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» — очень показательная в этом отношении. Более половины статьи составляет скрупулезное перечисление по пунктам (более 50!) разнообразных языковых и историко-этнографических

¹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 146.

² Hodge T. P. Translator's introduction. P. xi—xxxvii.

³ Селитрина Т. Л. Судьба древней мифологии в национальных литературах. «Охотничий цикл» С. Т. Аксакова // Аксаковский сборник. Уфа, 2008. Вып. 5. С. 167.

неточностей, допущенных Загоскиным в своем романе.¹ Судя по всему, Аксаков считал эту статью если не программной, то важной для понимания общего направления развития своего творчества, поскольку в 1858 году вновь опубликовал ее в качестве приложения к книге «Разные сочинения С. Т. Аксакова». По поводу включения этой статьи в данное издание высказался довольно резко Н. А. Добролюбов: «В приложениях помещен разбор „Юрия Милославского“, писанный г. Аксаковым в 1830 году. Он говорит, что читателям, вероятно, любопытно будет сравнить мнения одного и того же человека через 22 года (биография Загоскина писана в 1852 году). Мы сравнили — и не нашли никакой разницы».² Однако если вынести за скобки весь сарказм, вложенный в эти слова критиком, нельзя не признать его правоту: в отношении к базовым эстетическим принципам, взгляды Аксакова за два десятилетия действительно практически не изменились. Осталась прежней и аксаковская щепетильность в отношении словоупотребления: приведенные нами замечания по поводу книги Загоскина, по сути дела, идентичны его замечаниям по поводу «Постоялого двора» Тургенева.

Одним из первых, кто обратил внимание на это особое отношение Аксакова к слову, был А. С. Хомяков. В своей статье «Сергей Тимофеевич Аксаков» он отметил как коренную особенность его творчества «верность и отчетливость выражений» и указал ее как источник ясности и образности его прозы: «Но в чем состоят художественные стихии его произведений? Во-первых, в языке, в котором он едва ли имеет соперника по верности и отчетливости выражения

¹ Для примера приведем некоторые из них:

«3) Слово *беглец* (стр. 24), вероятно, не употреблялось тогда — в простых разговорах, как и ныне, не скажут: он беглец, а он беглый.

4) *Простоволосая* (стр. 38) значит не глупую, а не повязанную платком женскую голову, что считалось и считается предосудительным; отсюда в переносном смысле составился глагол опростоволоситься, то есть дать себя поймать без повязки, застать врасплох.

5) Слово *мыт* (стр. 39) надобно объяснить. Его знают как имя болезни.

6) *Я не привык кормиться ничьими остатками* (стр. 77). Дурное и двусмысленное выражение. Обедками, вероятно, желал сказать сочинитель.

7) Не говорят колдуну: *тебя умудрил господь* (стр. 105)» (Аксаков III, 500–501).

² Добролюбов Н. А. Разные сочинения С. Аксакова. С. 472.

и по обороту вполне русскому и живому. <...> Он чувствовал неверность выражения как какую-то обиду, нанесенную самому предмету, и как какую-то неправду в отношении к собственному впечатлению, и успокаивался только тогда, когда находил настоящее слово. Разумеется, он находил его легко, потому что само требование возникало из ясности чувства и из осознания словесного богатства. Эта строгость к собственному слову, и, следовательно, к собственной мысли, давала всем его рассказам, всем его описаниям неподражаемую яркость и наглядность, а картинам природы такую верность красок и выпуклость очертаний, какой не встретишь ни у кого другого».¹ В отношении статьи-некролога Хомякова очень хочется нарушить принцип научной беспристрастности и поразиться ей самой. Опубликованная в середине XIX столетия, она по глубине проникновения в базовые стилистические особенности творчества Аксакова, по методологической проработанности соответствует уровню науки XX века, и более того, — современному уровню. Мы не раз цитировали и будем цитировать ее: тем более что, написанная человеком, близко знавшим Аксакова, она, возможно, — опосредованно — до нас доносит то внутреннее ощущение слова, которое ему было свойственно.

Однако такая черта аксаковской прозы, как точность словоупотребления, связана не только с присущим ему как писателю отношением к языку. Она является проявлением общей свойственной эпохе установки на реалистичность, верность детали и факту. Что касается Аксакова, то, кроме упомянутого длинного списка мелких неточностей, обнаруженных им в «Юрии Милославском», в качестве признака этой тенденции можно указать еще и на постоянные замечания по поводу «правдоподобия» актерской игры в его театральных рецензиях. С этой же общелитературной тенденцией можно связать и такую специфично аксаковскую черту, как особое внимание, которое он уделял конкретным людям, скрупулезность в отношении имен персонажей. При каждом удобном случае он старается перечислить максимально большее число людей. Иногда кажется, что ему не просто хочется упомянуть всех, с кем свела его судьба в течение всей его долгой жизни, но что он боится кого-нибудь случайно забыть. Чаще всего упомянутые им люди совсем не будут принимать никакого участия в дальнейшем развитии

¹ Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков. С. 411–412.

сюжета, а большинство из них вообще больше не будут упомянуты нигде на страницах его произведений.

Если исходить из предложенного Г. Н. Пospelовым¹ деления авторских стилей, в отношении к использованию средств художественной выразительности, на номинативный и риторичный, то Аксаков, несомненно, тяготеет к первому. Практически все характерные признаки номинативного типа стилистики оказываются и основными составляющими стиля аксаковского: редкое употребление тропов, тщательность и точность в отборе лексических средств, экономное отношение к детали, которая используется прежде всего как средство характеристики персонажа, стремление к документальной точности, некоторая эмоциональная сниженность. Единственное, в чем можно увидеть отклонение от нее, — это в периодическом риторическом повышении стиля, посредством введения Аксаковым восклицательных ремарок, отступлений, но они всегда оправданы содержанием эпизода.²

В своей концепции развития русской литературы середины XIX века Д. С. Святополк-Мирский исходил из противопоставления двух стилистических тенденций. В основании одной лежал принцип «слияния крайностей», и ярче всего она проявила себя в творчестве Достоевского. Другая, консервативная, была ориентирована на золотую середину «среднего стиля», представленную Тургеневым, Гончаровым и самым старшим среди них по возрасту Аксаковым.³ Вообще, само

¹ Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 56.

² «Точно в таком положении находился я. Можно себе представить, как я обрадовался книге Шишкова, человека уже немолодого, достопочтенного адмирала, известного писателя по ученой морской части, сочинителя и переводчика «Детской библиотеки», которую я еще в ребячестве вытвердил наизусть! Разумеется, я признал его неопровержимым авторитетом, мудрейшим и ученым из людей! Я уверовал в каждое слово его книги, как в святыню!» (Аксаков II, 268).

³ «Метод разработки нового стиля, примененный Достоевским и состоявший в слиянии крайностей, не был воспринят современниками, предпочитавшими добиваться золотой середины, избегая крайностей. Триумф среднего стиля — характерная черта русского реализма от сороковых годов до Чехова. Он был впервые достигнут в творчестве трех писателей, принадлежавших к укорененному классу дворян-землевладельцев, а не к беспочвенной плебейской интеллигенции, — Аксакова, Гончарова и Тургенева» (Мирский Д. С. Аксаков // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 276).

по себе появление «среднего стиля» является свидетельством процессов, протекающих не столько в литературе, сколько в языке в целом, по мнению Г. О. Винокура: «С ним [стилем в его нормативном понимании] мы встречаемся, когда слышим выражения „прекрасный стиль или язык“, „писать правильно, изящно, образно“, „язык у него чистый или точный“, или, наоборот, „небрежный, запутанный“ и т. п. Все такие определения представляют собой качественные оценки данного применения средств национального языка в отношении к существующему в общественном сознании той или иной эпохи и среды идеалу пользования языком».¹ На протяжении многих столетий этот идеал нормировался сложной и запутанной системой правил, вырабатываемых школьной риторикой. Базовыми принципами, на которых основывалась ее третья часть — «изложение» (*elocutio*), были: правильность, ясность, уместность и пышность. Реалистическая литература нового времени, девальвируя последний элемент этой четверки, «пышность», адаптировала остальные три к своим нуждам. «Правильность», «ясность» и «уместность», легли в основу нового идеала, с которым себя поверяли перечисленные Д. С. Святополк-Мирским писатели «среднего стиля», а вместе с ними — и вся литература в целом. В этом отношении, отмеченное выше почти полное единодушие современной Аксакову критики в оценке его произведений и особенно постоянное подчеркивание его «прекрасного стиля», «чистого и точного языка», с одной стороны, свидетельствуют об ориентации самого Аксакова на существующий в обществе «идеал» пользования языком, а с другой — ставят его творчество в очень своеобразные отношения с литературным языком как таковым, определяя его прозу как стилистический эталон того времени.

Этот идеал начал формироваться еще в 30-е годы XIX века в письменной речи русского провинциального дворянства, в дневниках, переписке. «Гоголевская эпоха оживила не один только язык художественной литературы, но и говор более или менее просвещенной части тогдашнего русского общества. Вышли из употребления стереотипные чопорные писемники, характерные для XVIII века с их: «Милостивый государь! Если Вам угодно будет пожаловать.» Свободнее

¹ Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 2006. С. 39–40.

стала повседневная речь»,¹ — с этого начинался, по мнению А. В. Чичерина, процесс, охвативший не только язык литературы, но и всю письменную речь образованной части общества в целом. Отмеченная нами в первой главе нашей работы свойственная Аксакову внутренняя интенция к преодолению сентиментализма была проявлением общего духа эпохи перемен. Морально-риторическая система отступала по всем фронтам: «Так начиналось высвобождение письменного языка повседневности из-под опеки школярской риторики. Место былых прописей занимала современная литература, ее живое слово, звучавшее со страниц журналов и книг. В сознании образованной части русского общества языковой идеал постепенно смещался с высокого стиля в сторону среднего, более богатого и гибкого в отношении использования речевых средств. Раскрепощение устного и письменного слова и связанный с этим выросший общий уровень культуры многое определил в литературном стиле Ивана Александровича Гончарова и Сергея Тимофеевича Аксакова».²

Ориентированный на общепринятую литературную норму текст обладает одной важной особенностью: он принципиально монологичен. Такова его основная интенция, на которую в свое время обратил внимание В. В. Виноградов: «Монологическая речь повествовательного характера по своему лексическому составу, и по сочетанию слов в синтаксические ряды тяготеет к формам книжного языка как к идеальному пределу».³ Эта ее особенность отнюдь не случайна — она выработана веками существования в рамках морально-риторической системы. Ораторское искусство, по определению, по своей природе, устное, монологичное, породив для своих потребностей риторику как набор правил организации текста, неизбежно должно было эволюционировать в направлении усреднения, нормализации, кодификации языка, а значит, и постепенного отречения от своих устных корней — правильная, нормированная речь может быть только письменной. Распад морально-риторической системы породил обратный процесс возвращения к истокам, усиления

¹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 158.

² Там же. С. 161

³ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. С. 47.

устной стихии даже в таком сугубо книжном жанре, как мемуаристика. Необходимость балансировать между этими тенденциями, возможно, является одной из причин того, что именно монологичность, нормированность, номинативность стилистики оказывается базовой чертой аксаковской прозы, ее еще одной внутренней интенцией. Здесь общие закономерности литературного процесса шли навстречу индивидуальным эстетическим взглядам Аксакова как автора.

Однако ориентация на нормативную стилистику не подразумевает догматичного следования ее требованиям. Наоборот, ее наличие предоставляет автору большие возможности для работы с языком повествования, как это ни парадоксально, но: «чем меньше в литературном рассказе „социально-экспрессивных“ ограничений, чем слабее его „диалектная“ замкнутость, т. е. чем сильнее тяготение его к формам общего литературного языка, тем острее выступает в нем момент „писательства“. А чем теснее сближение образа рассказчика с образом писателя, тем разностороннее могут быть формы диалога, тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей».¹ Стиль Аксакова в этом отношении представляет собой разительный пример такого «писательства»: произведения его, написанные, на взгляд читателя, так просто и непритязательно, отличаются исключительным разнообразием художественных приемов, стилистической взвешенностью и осознанным отношением к выбору каждого слова.

Каким образом рассмотренные выше эстетические принципы Аксакова соотносятся непосредственно с его творчеством, мы попробуем рассмотреть на примере «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове». Именно это произведение Аксаков писал во время, к которому относится его цитируемая нами переписка с Тургеневым.

2. СТИЛИЗАЦИЯ РЕЧИ ГЕРОЯ В «ВОСПОМИНАНИЯХ ОБ АЛЕКСАНДРЕ СЕМЕНОВИЧЕ ШИШКОВЕ»

Первые страницы «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове» дают нам образец «номинативной стилистики», наверное, в самом чистом, рафинированном виде. Здесь мы видим, например, акцентированную точность в передаче

¹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. С. 221.

автобиографических данных, с датами, указанием места службы и целым рядом имен лиц, некоторые из которых вообще более в аксаковских произведениях не будут фигурировать. Монологичность начала подчеркивается тем, что оно носит чисто автобиографический характер, поскольку в центре повествования находится сам Аксаков. Подобная автобиографичность противоречила дальнейшему развитию основного мемуарного повествования, и, чувствуя некоторую инородность этой части по отношению ко всему произведению, Аксаков предваряет его словами: «Я хочу рассказать все, что помню об Александре Семеновиче Шишкове. Но я должен начать издалека» (Аксаков II, 266). Это «издалека» вряд ли стоит понимать в прямом хронологическом смысле: короткий эпизод из студенческих лет, с которого начинается произведение, и события основного повествования разделяют всего два года. Выбранное Аксаковым начало выполняет ряд важных функций. Во-первых, оно служит связующим звеном с другим произведением Аксакова — «Воспоминаниями». Связь эта — прямая: в «Воспоминаниях» Аксаков в момент, когда логика повествования подводит его к описанию этих событий, внезапно прерывается и отсылает читателя к другому произведению: «Я в то время боролся из всех сил противу этого подражания, подкрепляемый книгою Шихова: «Рассуждение о старом и новом слоге», которое увлекло меня в противоположную крайность. Я скажу об этом подробнее в другом месте» (Аксаков II, 148). Во-вторых, в этой вступительной части задается определенный повествовательный тон, через приближение или удаление от которого в дальнейшем будет выстраиваться общая стилистическая интонация произведения. И, наконец, этим и следующим за ним эпизодом, описывающим знакомство с А. И. Казначеевым, Аксаков подводит читателя к одной из основных тем этого произведения, попытке осмысления того явления, уже получившего к тому времени название «славянофильства», а сам Аксаков предпочитал называть «русским направлением».

Основная мемуарная часть «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове» закономерно должна была бы начинаться с рассказа о знакомстве с ним. Последовательность изложения почти всех мемуарных очерков Аксакова подчиняется определенной схеме. Начинает он с относительно

короткого вступления, в котором упоминает об окончании Казанского университета и приезде в Санкт-Петербург. Следом за этим он переходит к рассказу о знакомстве и истории своих отношений с главным героем своих воспоминаний. Так выстроены и «Знакомство с Державиным», и «Яков Емельянович Шушерин», и «Встреча с мартинистами». В случае же «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове» Аксаков делает еще одно короткое дополнительное отступление от традиционной композиции и предваряет рассказ о знакомстве еще одним относительно небольшим, но очень важным для понимания идейного содержания всего произведения абзацем — рассуждением о значении понятия «славянофильство».

Этот абзац о «славянофильстве» занимает особое место в «Воспоминаниях о А. С. Шишкове». Дело в том, что первоначальный замысел Аксакова имел очень определенную идеологическую и даже полемическую окраску. В своем письме к Тургеневу от 30 января 1853 года Аксаков так характеризуют цель написания этого произведения: «Несмотря на то, что я беспрестанно прихварываю, я принялся писать очень большую статью: «Воспоминание об А. С. Шишкове». Там будет определено значение тогдашнего русского направления».¹ Вероятно, Аксаков намеревался, хоть и с некоторым запозданием, включиться в острую и затяжную дискуссию вокруг понятий «славянство», «славянофильство», развернувшуюся между «Москвитянином» и «Современником». Толчком к ней послужила статья Белинского, в которой он проводил параллель между славянством «Беседы» и современными славянофилами.² Аксаков, в свою очередь, хотел объективно, как очевидец, показать все сходства и различия этих явлений.

¹ Переписка И. С. Тургенева. Т. 1. С. 309.

² В частности, в «Ответе «Москвитянину»» Белинский писал: «Нам кажется, что славянофильству чуть ли не более следует название «петербургского» направления, чем московского. По крайней мере, сколько мы знаем славянофильство, оно совсем не так ново на Руси, как, может быть, думают сами последователи этого учения. Кому неизвестно, что успехи Карамзина в преобразовании русского литературного языка вызвали, в начале нынешнего столетия, партию, которая, вооружаясь против его нововведений, думала отстаивать от иноземного влияния родной язык и добрые праотческие нравы! Как вы думаете, не сродни ли эта партия нынешним славянофилам?» (Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину». С. 293).

Славянство А. С. Шишкова было явлением почти исключительно эстетическим, и дело не только в том, что в повседневной жизни он был человеком европейской культуры, о чем Аксаков пишет даже с некоторой горечью: «Но что ж это такое было за славянофильство? Здесь кстати поговорить о нем и определить его значение. Надобно начать с того, что тогда, равно как и теперь, слово это не выражало дела. И тогдашнее и теперешнее так называемое славянофильство было и есть не что иное, как русское направление, откуда уже естественно вытекает любовь к славянам и участие к их несчастному положению. Впрочем, к Шишкову отчасти шло это имя, потому что он очень любил славянский, или церковный, язык и, сочувствуя немного западным славянам, много толковал и писал о славянских наречиях; но его последователи вовсе и об этом не думали» (Аксаков II, 270). Далее Аксаков подробно и вполне беспристрастно излагает плюсы и минусы течения, идейным вдохновителем которого был герой его воспоминаний: «Русское направление заключалось тогда в восстании против введения нашими писателями иностранных, или, лучше французских слов и оборотов речи, против предпочтения всего чужого своему, против подражания французским модам и обычаям и против всеобщего употребления в общественных разговорах французского языка. Этими, так сказать, литературными и внешними условиями ограничивалось все направление. Шишков и его последователи горячо восставали против нововведений тогдашнего времени, а все введенное прежде, от реформы Петра I до появления Карамзина, признавали русским и самих себя считали русскими людьми, нисколько не чувствуя и не понимая, что они сами были иностранцы, чужие народу, ничего не понимающие в его русской жизни. Даже не было мысли оглянуться на самих себя. Век Екатерины, перед которым они благоговели, считался у них не только русским, но даже русскою стариною. Они вопили против иностранного направления — и не подозревали, что охвачены им с ног до головы, что они не умеют даже думать по-русски. Сам Шишков любил и уважал русский народ по-своему, как-то отвлеченно; в действительности же отказывал ему в просвещении и напечатал впоследствии, что мужику не нужно знать грамоте» (Аксаков II, 270—271). В этом отрывке Аксаков касается очень болезненной для славянофилов темы

самоидентификации, национального самосознания и путей развития «русского направления».¹ Болезненность этого вопроса порождалась его неразрешимостью. Поразительно, что, характеризуя А. С. Шишкова, он почти дословно повторяет общие негативные замечания А. С. Хомякова, направленные против господствовавшего в культурной среде представления о принципах просвещения, высказанные еще за семь лет до этого, в 1847 году: «Общая же черта обоих мнений та, что поклонники их ставят себя вне России, стараясь ее переделать по-своему; но, кажется, все еще возможнее привить ей жизнь чужую, но сильную и богатую, чем подчинить ее бездушной мертвенности личного эклектизма. Вообще должно помнить, что для того, чтоб быть русским, не достаточно ни грамматического знания русского языка, ни знания статистики, ни изучения письменных памятников. На таком основании многие немецкие профессора могли бы себя считать отличными римлянами или греками».²

Однако еще более отчетливо, чем в этом «теоретическом» отрывке, эстетическая, «отвлеченная», книжная подоснова тогдашнего «славянофильства» заявляет о себе в монологе Шишкова, воссозданного Аксаковым далее. Отнюдь не случайно уже его тема — комментарий к отдельным стихам из поэмы С. А. Ширинского-Шихматова, а как только мы слышим первые слова Шишкова, то сразу становится очевидно, что русскость в его понимании оказывается в первую очередь связана с отношением к литературе: «Я рад, что вы встретились и подружились с Казначеевым. Вы оба русские

¹ Показателен в этом отношении эпизод, упомянутый И. С. Аксаковым в одном из его писем к отцу: «Благодарю Вас за сообщение строк «Русского вестника» о Вашей книге; приятно было мне прочесть их, но понимаю, какую строкою Вы были задеты за живое» (Аксаков И. С. Письма к родным 1849–1856. М., 1994. С. 424). По мнению комментатора Т. Ф. Пирожковой, Аксаков мог быть недоволен словами Ф. М. Дмитриева в рецензии на «Семейную хронику и Воспоминания» в «Русском вестнике»: «Любовь к национальному, к родному выразилась у нас исключительным образом. От законного требования народного самосознания преемники Шишкова перешли к национальной исключительности, забывая, что против нее-то и бились лучшие люди времен прошедших» (Русский Вестник. 1856. Т. II. № 3–4. Отд. Современная летопись. С. 45. — Там же. С. 616–617). Воспоминания о Шишкове к тому времени были уже Аксаковым написаны, но он не решился их публиковать, опасаясь препятствий со стороны цензуры.

² Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. С. 136

люди, будете вместе служить и ходить ко мне, я стану толковать с вами и что-нибудь читать, и хорошее и худое; худого больше, но есть и хорошее» (Аксаков II, 273). Итак, для Шишкова быть русским означало в первую очередь быть неравнодушным к русскому языку. В этом он оставался верным традиционным представлениям своей молодости о языке как основе национального самосознания, которые, по мнению А. В. Чичерина, позднее перенял и которыми руководствовался в своем творчестве Аксаков.¹

Следующий затем монолог Шишкова заслуживает особого рассмотрения. Надо сказать, что Аксаков редко в своих произведениях использует прямую речь героев. Нечасто встречаются у него диалоги, а развернутые монологи среди всего им написанного — вообще наперечет. Но даже если не брать в расчет эту особенность аксаковского стиля, монолог Шишкова играет в аксаковских воспоминаниях о нем особую роль, поскольку именно на него ложится специфичная функция: дать представление о «русском направлении» в том виде, которое оно имело в начале XIX века, и не просто охарактеризовать его как идейное течение, а осмыслить средствами художественной образности. Для этого Аксакову нужно было создать выпуклый образ, в котором слились бы воедино неповторимая личность Шишкова и его идеи, наглядно проиллюстрировать их взаимосвязь, или, как он с некоторой долей иронии пишет в сопутствующем монологу комментарии, дать их «образчик» (Аксаков II, 276).

Ставя перед собой задачу сделать эпизод более наглядным, Аксаков постепенно подводит нас к нему — от описания обстоятельств знакомства, внешности Шишкова и его манеры общения. Сформировав внешнее впечатление, он плавно переходит к сути разговора — от внешней манеры речевого поведения своего героя к содержанию беседы. Так возникает искомое ощущение единства личности Шишкова и его взглядов. Аксаков старается передать читателю эмоциональное впечатление, которое он сам пережил в ту памятную для него встречу. И чтобы подтвердить объективность своего расска-

¹ «Не тот ли воинственный и старомодный старик, неистовый автор «Рассуждения о старом и новом слоге», еще задолго до Гоголя заразил студента Аксакова своим чутьем к плотности, к звучности, зримости, запаху, силе коренного русского слова?» (Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 157).

за, с одной стороны, а с другой — формально выделить его на фоне общего повествования, Аксаков заканчивает эпизод сноской, в которой, уже с позиции внешнего наблюдателя и объективного критика, комментирует монолог Шишкова. Стремление сформировать яркий зрительный образ, портрет персонажа, и сознательное обособление эпизода переключает регистр рассказа из повествовательного в описательный — в портрет героя.

Выше мы отмечали, что особенностью иллюстративных эпизодов, экфрасисов, в отношении стилистики является описательность, а в отношении композиции — их некоторая обособленность на фоне общего повествования. Эта обособленность достигается за счет перехода от повествования к описанию, сменой авторской точки зрения, замедлением сюжетного времени, отступлением от основной линии рассказа и иными способами. В частности, этой же цели служит и использование Аксаковым вышеупомянутой сноски, которая, если отвлечься от ее содержания, несет на себе специфичную, формальную задачу: она создает эффект «остранения», обособляет эпизод на фоне остального повествования. Подобные способы композиционного обособления используются для выделения и других вставных иллюстративных эпизодов: зарисовки, диалога, анекдота. Это во многом роднит подобные элементы текста, особенно при общности их прагматической задачи — дать яркое, наглядное изображение личности, предмета или пейзажа средствами художественной образности. Монолог Шишкова, который мы рассматриваем, как раз и является таким вставным, иллюстративным элементом в воспоминаниях о нем Аксакова.

Обособление иллюстрации может достигаться не только средствами композиции, но и стилистики. Если присмотреться к рассказу Аксакова, то в нем можно обнаружить остранение и даже некоторую иронию по отношению к маленьким хитростям Шишкова и к собственной юношеской наивности, но основным приемом, стилистически выделяющим монолог Шишкова на фоне всего произведения, является стилизация его речи.

Речь героя — одна из основных составляющих его образа. В мемуарной прозе, в качестве персонажей имеющей дело лишь с реально существовавшими лицами, основной, если не единственной, формой индивидуализации героя через

речь является стилизация. На фоне монологичного повествования, свойственного этому жанру, ярко окрашенная, стилизованная речь персонажа становится замечательным средством портретизации героя, невольно обращающим на себя читательское внимание. Правда, использоваться этот прием может лишь в отношении лиц с заметными особенностями речевого поведения. Проблема в том, что далеко не всегда человек, о котором написаны воспоминания, в жизни обладал речью достаточно яркой, чтобы быть стилизованной пишущим о нем мемуаристом. Вот чем, в первую очередь, объясняется нечастое использование этого приема в этом жанре даже такими авторами, как Аксаков.

Традиционным способом стилизации речи персонажа, наиболее распространенным в художественной литературе, является имитация характерных внешних особенностей речевой манеры, с опорой на разнообразные отклонения в ней от общепринятой нормы. Именно такой прием использует Аксаков в своих «Литературных и театральных воспоминаниях» при описании кн. А. А. Шаховского. Речь князя, полная разнообразных недостатков, настолько идеально подходила для этого, что Аксаков не только попытался письменно отобразить ее особенности, попутно пояснив как суть этого художественного приема, так и возникающие при его применении трудности: «Шаховского трудно передразнить, еще труднее передать на бумаге его смешное бормотанье, какое-то особенное пришепетыванье, его горячность и скороговорку, которая иногда доходила до такого глотанья слов, что нельзя было понять, что он говорит, а потому я буду приводить его разговоры обыкновенным образом, кроме некоторых слов, что, конечно, моим читателям, не знавшим лично кн. Шаховского, не передаст его речи. — Только что я вышел за дверь (сказывал Брянский), кн. Шаховской вскочил с кресел, хватил себя ладонью по лысине (это был его обыкновенный прием, выражение вспышки), забормотал, затрепал и запищал своим в высшей степени фальшивым голосом: „Это что еще? дуляк Кокоскин переложил глупейшим образом на лулские нравы несчастного Мольера и прислал к нам из Москвы какого-то дуля-ка ставить свой перевод, как будто бы я без него не умел этого сделать! Этот Кокоскин, этот накрахмаленный галстук, который не умеет разинуть рта по-человечески, хочет учить меня и всех петербургских

артистов, через своего друга, как надобно разыграть Мольерову пиесу! Да из этого надобно сделать водевиль в следующий бенефис Марьи Ивановны. Хорошо! Мы позовем его поверенного на лепетицию. Разумеется, его никто не будет слушать; зато он нас посмешит“» (Аксаков III, 32).

В отличие от приведенного монолога князя Шаховского, монолог Шишкова — характерный пример аксаковской стилизации: стилизации другого, совершенно особого рода. С точки зрения языковых средств, из уст Шишкова мы слышим ту же самую аксаковскую монологическую речь, со всеми ее не раз уже перечисленными «номинативными» особенностями, отбором лексики, построением фразы. И все же, несмотря на всю узнаваемость стилистики, монолог принадлежит именно Шишкову. Добивается же этого Аксаков через введение типичной для своего героя тематики. Неслучайно в центр монолога он поставил рассуждения о значении слов церковнославянского происхождения, об их красоте и глубине смысла. Дело не в том, что Аксаков, благодаря своей отличной памяти, отчетливо запомнил слова Шишкова, и не в том, что в его распоряжении был конспект подобной их беседы, на который он ссылается в примечании.¹ Даже если бы он плохо помнил подробности этой их первой встречи; даже если бы никогда не вел записи своих бесед с Шишковым, все равно в его распоряжении был бы незаменимый источник для стилизации речи своего героя — произведения самого Шишкова.

Стиль произведений Шишкова настолько характерен, что даже те, кто лично с ним не был знаком, но хотя бы раз держал в руках любую из его книг, не мог усомниться в достоверности аксаковского рассказа. Все в монологе узнаваемо: и тематика, и логика, и словесная форма, в которую

¹ «Шишков читал многим поэму Шихматова, переплетенную с белыми листами, исписанными множеством его собственноручных отметок, замечаний и объяснений. Он наблюдал такой порядок: сначала прочитывал целый куплет, а потом возвращался к замеченному слову или выражению. Я, знакомясь короче, списал себе в особый экземпляр все замечания Шишкова, но потерял его и теперь пишу на память. Я мог бы припомнить гораздо больше, но считаю достаточным этого образчика. По совести должен я сказать, что Александр Семеныч употреблял хитрость, читая Шихматова: он выбирал или лучшие места, или такие выражения, которые, будучи им объяснены, переставали, как он думал, казаться читателю странными» (Аксаков II, 276).

облечены рассуждения — все это типично шишковское, передающее если не дословное содержание его произведений, то их дух. Сравним кусочек из Аксаковских воспоминаний с типичным отрывком из книги самого Шишкова: к примеру, в своем трактате «Разговоры о Словесности между двумя лицами Аз и Буки», рассуждая об истоках литературного русского языка, он дает такое объяснение причин происходивших в нем изменений: «Навык один виновник тому и судия. Он часто, при всем своем невежестве, одерживает верх над разумом. Мы ныне говорим: *я пленился тобою*, а в старину говаривали: *я уязвился тобою*. Навык, не взирая на странность мысли: взять самого себя в плен приучил нас к первому выражению; а разум находит во втором выражении мысль лучше и чище».¹ А вот отрывок из очерка Аксакова, где Шишков рассуждает о языке современных поэтов: «Это все красоты первоклассные, или заимствованные из книг священного писания, или составленные по их духу. Да покажите мне, много ли таких красот найдется у наших знаменитых писателей. А вот попадетса слово, которого значения не поймут, в стихе: Богатств дражайшие дары — и станут смеяться: дражайший дар, как уморительно смешно! а ничего смешного нет. Дражайший значит драгоценнейший, это превосходная степень, а потому стих: Богатств дражайшие дары — значит дары, которые драгоценнее богатств» (Аксаков II, 275). Мы выбрали, по сути дела, случайные отрывки, но видим, что и манера речи, и полемические приемы, и общий тон речи практически идентичны.

Хотелось привести еще один довод в пользу нашей версии об источнике стилизации монолога Шишкова, который можно считать признанием самого Аксакова — рассказ его о том, как он готовил роль Старорусина для домашнего спектакля в доме Шишкова: «Должно сказать, что дяде было очень приятно слышать свои мысли с театральных подмост-

¹ Шишков А. С. Разговоры о Словесности между двумя лицами Аз и Буки // Собр. соч. и переводов. СПб., 1824. Ч. 3. С. 80. Мы выбрали отрывок именно из этого трактата, кроме прочего, еще и по той причине, что, по признанию Аксакова, в основу его содержания легли разговоры Шишкова с самым молодым Аксаковым, поэтому книга эта может служить дополнительным источником при изучении биографии писателя и его взглядов в годы юности.

ков даже в своей небольшой зале, и мы с его племянником, Казначеевым, заметя это, приготовили сюрприз ему самому: мы вставили в роль Старорусина много славянофильских задушевных мыслей и убеждений Шишкова, выбрав их из его печатных и рукописных сочинений и даже из разговоров» (Аксаков II, 288). Полагаем, что именно к такому же художественному приему, «легальному плагиату» прибег Аксаков и при написании разобранного нами выше монолога Шишкова.

3. ПРОБЛЕМА «ЗВУЧАЩЕГО» СЛОВА В ЯЗЫКЕ ПРОЗЫ АКСАКОВА

Выше уже отмечалось, что специфичной чертой аксаковской прозы является довольно редкое использование прямой речи. Нечасто там встречаются диалоги, а монологи, тем более объемом в несколько страниц, — явление исключительное, а значит, заслуживают особого внимания. Как правило, Аксаков всегда композиционно выделяет вводными словами или как-то иначе особо предуведомляет их появление в тексте. Конечно, подобная ситуация проистекает из внутренних закономерностей жанра, в котором он писал. Развернутые монологи героя редко встречаются в качестве компонента композиции в мемуарных произведениях, поскольку требуют дополнительной внешней мотивировки их присутствия в тексте.

Авторская позиция мемуариста-биографа по определению должна быть субъективно внутренне целостна, что ставит его в очень узкие рамки. Он должен создать художественный образ личности, о которой рассказывает, тщательно избегая таких приемов, которые могут поставить под сомнение достоверность его рассказа. С точки зрения читателя, вполне закономерен вопрос: как автор может помнить, например, подробности конкретного разговора со своим героем, произошедшего несколько десятилетий назад? В свое время именно вопрос о достоверности пересказа диалогов стал камнем преткновения для критики и читателей даже в таком классическом произведении, как «Разговоры с Гете» Эккермана. Лишь ссылки на феноменальную память автора, краткий промежуток времени между самой беседой и ее записью и, наконец, на само наличие этих промежуточных

стенограмм, помогли тогда Эккерману преодолеть естественное недоверие публики. Аксаков ясно сознавал возможность появления у читателя сомнений, и, желая упредить всякие недоумения, сопровождал свой монолог Шишкова комментарием с упоминанием существовавшего в его распоряжении конспекта беседы (Аксаков II, 276). Более того: в другом своем очерке «Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости» — он вновь, предвещая развернутый рассказ о жизни главного героя, использует практически дословно ту же аргументацию: «Припоминая все рассказы Шушерина об его жизни и театральном поприще, слышанные мною в разное время, я соединю их в одно целое и расскажу, по большей части собственными его выражениями и словами, которые врезались в моей памяти и даже некогда были мною записаны. К сожалению, все мои тогдашние записки давно мною утрачены, потому что я не придавал им никакого значения. Разумеется, я многое забыл, и потеря эта теперь для меня невознаградима» (Аксаков II, 368). Убедить читателя в достоверности рассказываемого — важнейшая задача писателя-мемуариста. За свою историю развития мемуарно-биографический жанр выработал целый ряд необходимых для этого художественных средств. Однако, заимствуя по мере необходимости приемы из этого общего арсенала, каждый автор создает и свои собственные, изначально для этой цели не предназначенные.

Одной из важнейших особенностей аксаковского творчества является его интерес к драматическому актерскому искусству. Нет, наверное, ни одного мемуарно-биографического произведения начиная с «Детских лет Багрова-внука», где этот мотив не занимал бы одно из важнейших мест. Эпизоды, в которых он возникает, как правило, отличает особая эмоциональная насыщенность, и в этом отношении обычно они являются кульминационными в композиции произведения. Это не только воспоминания о театральных деятелях той эпохи, с развернутым анализом особенностей их творческой манеры, но и рассказы о драматических представлениях, в которых он участвовал, о собственных упражнениях в актерском мастерстве и декламации. Эти рассказы об упражнениях в декламации и о свойственном Аксакову таланте к пародированию, кроме того что они составляли непосредственный материал личных воспоминаний, служи-

ли формированию в образе автора черт, которые подспудно должны были бы настроить читателей на доверие ко всему тому, о чем он рассказывал. По определению, человек, с детства упражнявший память заучиванием длинных театральных ролей и более внимательно, с профессиональной точки зрения, наблюдавший поведение своих героев, должен был лучше помнить те детали, на которые обычный человек в повседневном общении, может быть, и не обратил бы внимания. Не случайно В. В. Виноградов, размышляя о психологических причинах появления сказа как художественного приема, прослеживает внутреннюю связь актерства с образом рассказчика: «Рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») в сказе — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе».¹ В «Воспоминаниях об Александре Семеновиче Шишкове» также есть обширный эпизод о представлении пьесы в домашнем театре, дающий устами Аксакова косвенное подтверждение этого теоретического положения Виноградова: «Надо признаться в непростительной и нелепой дерзости, на которую подбили меня советы других и на которую решился я чуть ли не с согласия Дарьи Алексевны: играя свою роль, я подражал несколько выговору, походке и вообще манерам Александра Семеныча — одним словом, я передразнивал его. Это было замечено многими гостями и заставило их смеяться; но, разумеется, дядя ничего не заметил. Тетка сказала, однако, после спектакля в услышание всем: «Сергей Тимофеич так любит моего мужа, что даже походил на него в роли Старорусина». Без всякого самолюбия я скажу, что моя игра на театре слишком резко отличалась от игры других. Несмотря на молодость, я уже был опытный актер: я с пятнадцати лет постоянно изучал и разыгрывал разные роли если не на сцене, не перед зрителями, то у себя в комнате, перед самим собою; в настоящее же время в этом страстно любимом занятии руководствовал мною, как я уже сказал, знаменитый тогда актер Яков Емельяныч Шушерин. Я имел

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 122. Конечно, стилистика аксаковских воспоминаний — это не сказ, но ее роднит с ним явная ориентация на «звучащую» речь.

решительный сценический талант и теперь даже думаю, что театр был моим настоящим призванием» (Аксаков II, 286—287). Очень многое в писательском мастерстве Аксакова определялось наличием у него актерского таланта и опыта театральной жизни.

Интерес Аксакова к сценической речи, к декламации — не только часть личной биографии и излюбленный, регулярно встречающийся почти во всех его мемуарных произведениях мотив, но и фактор, оказывавший влияние на все его творчество. Отмеченные ранее такие важные особенности стилистики Аксакова, как простота и ясность, тесно связаны с его представлениями о правилах и нормах сценической речи, сформировавшихся у него еще в период активного участия в театральной жизни, деятельности его в качестве театрального критика.¹

С момента своего зарождения как формы организации ораторской речи риторика была неразрывно связана со стихией устного слова. Это свое врожденное свойство она сохраняла на протяжении веков, даже став исключительно книжным по своей природе явлением. Известно, что навык «чтения про себя» — феномен, возникший относительно недавно: еще несколько столетий назад чтение подразумевало произнесение написанного вслух. Распад морально-риторической системы окончательно эмансипировал звучание слова от его написания, что не могло не сказаться на смене отношения авторов к стихии устной речи. Исследуя историю стилистики русской литературы нового времени, в том числе ее связи с уходящей в прошлое риторической традицией, В. В. Виноградов выделяет как два особых типа, формы литературной речи «рассчитанной на иллюзию произнесения» и абстрагированной от семантики устного говорения: «Язык литературно-художественного произведения может быть и непосредственно ориентирован на понимание его в плане звучащей речи — ораторской, сценической, декламации или рассказывания. Конечно, композиционные формы этих «исполнительских», «артистических» видов словесного ис-

¹ Подробно эта проблема рассматривается в исследованиях: *Таракин П. М.* Театральная и литературная критика С. Т. Аксакова. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Самара., 2001; *Харитиди Я. Ю.* Начало профессиональной театральной критики в России. С. Т. Аксаков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007.

куства видоизменяются, будучи транспонированы в иную сферу выражения, в литературную систему функционального обоснования. <...> В этом разграничении форм литературной речи, рассчитанной на иллюзию произношения — с моторным сопровождением, — и речи «идеальной», книжной, абстрагированной от семантики устного говорения, кроются нити нового раздела типов языковой организации художественных произведений».¹ В нашей работе мы пристальнее рассмотрим к первому из выделенных В. В. Виноградовым типов произведений, которые изначально создаются с учетом того, что их будут читать вслух, декламировать, поскольку именно к ним можно отнести большую часть из написанного Аксаковым. Этим они отличаются от воспоминаний, к примеру, С. П. Жихарева и М. А. Корфа, возникших на основе ранее существовавших дневниковых записей и «генетически» связанных с письменным словом.

Ориентация на устную речь не обязательно заявляет о себе в ярких формах сказа или риторически возвышенного ораторского стиля. Чаще всего «они входят в литературно-художественную конструкцию лишь отдельными своими сторонами, абстрагированными от реального исполнения. Эти элементы их раскрываются в «намёках» в «сигналах» как формах своеобразной литературной семантики, соотнесенной с семантикой соответствующих видов устной речевой организации. Формы «говорения», формы «устной словесности» обычно не раскрыты полностью в сигналах литературного текста. Они лишь интуитивно постигаются, усматриваются в формах литературной сигнализации, как бы «сквозят» в них. Но проекция их в план звучания неизменно сохраняется и тем определяет своеобразия семантики речевого восприятия».² В своих мемуарах Аксаков регулярно использует лексику, связанную с говорением. Приведем лишь один пример из очерка «Встреча с маринистами»: «Я пощажу моих читателей от скуки выслушать весь мой спор с Рубановским. Но для образчика расскажу только некоторые мои вопросы, недоумения и объяснения старого мариниста» (Аксаков II, 249—250). И это не было субъективным восприятием Аксакова: показательно, что и другими людьми

¹ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. С. 71—72.

² Там же. С. 71—72.

аксаковская проза воспринималась как отголосок его устной речи. Аксаков был замечательный чтец и рассказчик, и, судя по всему, свойственная ему манера устного чтения — кроме того, что была очень характерной — внутренне была тесно связана с его писательским стилем. Напрямую удостовериться в этом, конечно, уже невозможно, но можно довериться свидетелям — например, А. С. Хомякову: «С. Т. Аксаков живет в своих произведениях: говорит ли он о светлом дне, вы чувствуете радостную улыбку, отвечающую улыбающейся природе <...> А между тем он этого не говорит, но он сам весь в своем слове, весь со своей крайней впечатлительностью и правдивую энергиею. Вы слышите речь старца много пережившего <...> Вы как будто слышите этот твердый, полнзвучный, мужественный голос, который так памятен его друзьям; видите этот почтенный образ мужественного старца, согнутого, но не сломленного годами и болезнями. Вы не можете знать его творений, не узнав в то же время его самого; не можете любить их, не полюбив его».¹

В семье Аксаковых чтение литературы вслух было обычной практикой, причем речь идет не только о семейном чтении уже опубликованных произведений. Дом Аксаковых был местом притяжения для большого числа русских писателей, многие из них специально приезжали прочитать свои произведения с целью услышать критические замечания. Семья Аксаковых не была в этом отношении чем-то особенным: в XIX столетии «устная обкатка» предшествовавшая печатной публикации, была широко распространена. Произведения С. Т. Аксакова прежде появления в печати тоже читались в кругу семьи и друзей. В дневнике В. С. Аксаковой есть упоминание о подобном чтении «Семейной хроники» Константином Аксаковым Ю. Ф. Самарину² и даже разбираемых нами «Воспоминаний об Александре Семеновиче Шишкове».³ В этом отношении Аксаковы как семья, как круг единомышленников являли собой поразительный пример общей закономерности, которую Ю. М. Лотман сформулировал так: «В тех же коллективах, в которых господствовала ориентация на интимность отношений, тесную кружковую

¹ Хомяков А. С. Сергей Тимофеевич Аксаков. С. 412–413.

² Аксакова В. С. Дневник 1854–1855 гг. М., 2004. С. 41.

³ Там же. С. 58.

замкнутость, обособленность избранных и где ритуализованность поведения, устная речь приобретала авторитетность и письменная моделировалась по ее образцу».¹ Произведения Аксакова предоставляют нам широкое поле для наблюдений за этим процессом. Если выше в нашей работе мы рассматривали преимущественно то, как иные жанры литературы и письменной речи влияли на поэтику и язык прозы С. Т. Аксакова, то теперь мы видим, что влияние устной речи на его произведения не менее значительно. Тем более, был еще один важный фактор, обусловивший это влияние: в последние годы жизни состояние здоровья С. Т. Аксакова значительно ухудшилось, он почти полностью потерял зрение, и почти все созданное им в эти годы он не писал собственноручно, а диктовал дочери — Вере Сергеевне. Таким образом, практически все произведения задолго до публикации прошли через устную апробацию — через своеобразный фильтр звучащего слова.

Наконец, в уже не раз цитированной переписке с Тургеневым есть замечательное свидетельство самого Аксакова о том, какое значение он придавал такому фактору, как устное проговаривание, звуковой образ художественного текста. Он, обсуждая с Тургеневым его повесть «Постоялый двор», делает такое замечание: «Грустно мне, старому, без голоса и чистоты произношения, что я не могу прочесть вашего рассказа *вслух самому себе*: тогда бы только оказалась его настоящая красота и сила».²

Многие произведения мемуарно-биографического жанра связаны со звучащим словом, так сказать, генетически. Дело в том, что часто они и рождаются как фиксация устных бесед с друзьями, рассказов о пережитом. Показательна в этом отношении история появления и осмысления мемуарного наследия И. И. Дмитриева. Он был замечательным рассказчиком: П. А. Вяземский отмечал в своих записных книжках, что «каждые два часа беседы с ним могут дать материалов на том записок».³ Друзья, ценившие этот его дар, долго уговаривали его начать писать мемуары. Так, еще в 1818 году

¹ Лотман Ю. М. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Лотман Ю. М. О русской литературе. С. 795.

² Переписка И. С. Тургенева. С. 314.

³ Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 220.

В. А. Жуковский обращался к нему в своем письме: «Не забудьте, что вы обещали писать свои записки. Здесь мы все говорим, что вам их писать надобно и писать так, как вы говорите. Никто не сравнится с вами в искусстве рассказывать, и не знаю, много ли найдется таких, которые бы так умели замечать и умели столько заметить в том, что у всех перед глазами».¹ В этом отрывке особенно примечательна просьба «писать так, как вы говорите», свидетельствующая о том, что устные рассказы Дмитриева ценились слушателями не только за их содержание, но и за индивидуальную манеру их исполнения, за стиль, поэтому неудивительно их недовольство получившимся результатом. Причину этого разочарования мы можем понять из слов П. А. Вяземского, прочитавшего их задолго до публикации — в 1823 году: «Записки Дмитриева содержат много любопытного и на урожае нашем питательны; но жаль, что он пишет их в мундире. По-настоящему должно приложить бы к ним словесные прибавления, заимствованные из его разговоров, обыкновенно откровенных, особенно же в избранном кругу».² Подобно И. И. Дмитриеву, Аксаков тоже был замечательным рассказчиком, и немалая часть того, что мы можем прочесть в его мемуарных и охотничьих книгах, изначально существовала в форме устных историй. Так же, как и Дмитриева, друзья, в том числе Гоголь, уговаривали Аксакова записать эти свои рассказы. В своих воспоминаниях Ю. Ф. Самарин описывает, какое впечатление производили на Гоголя рассказы Аксакова: «Я помню с каким напряженным вниманием, уставив на него глаза, Гоголь по целым вечерам вслушивался в рассказы Сергея Тимофеевича о заволжской природе и тамошней жизни. Он упивался ими, и на лице его видно было такое глубокое наслаждение, которого он и сам не в состоянии был бы выразить словами, Гоголь пристал к Сергею Тимофеевичу и потребовал от него, чтобы он взялся за перо и записал свои воспоминания. Сначала Сергей Тимофеевич об этом и слышать не хотел, даже обижался; потом мало-помалу Гоголю удалось его раззадорить».³

¹ Русский архив. 1870. Стб. 1706–1707. Цит. по изданию: *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика. С. 160.

² *Вяземский П. А.* Записные книжки. С. 67–68.

³ Цит. по: *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 354.

История с написанием И. Дмитриевым своих мемуаров показывает, что наличие таланта устного рассказчика и обширный личный опыт далеко не всегда гарантируют художественные достоинства мемуарного текста — в этом вопросе гораздо важнее оказываются авторская мотивация и общий подход к работе над воспоминаниями. В первых строках своих воспоминаний И. Дмитриев так пишет о причинах, побудивших его к их написанию: «Может быть, со временем записки мои будут известны; может быть, некоторые из читателей моих обвинят меня в том, что я, скудный в делах и мыслях, по самолюбию моему мечтал равняться с значительными людьми и подобно им продлить о себе память. <...> Теперь уже и по самой необходимости стал еще более домоседом: ноги отказываются служить мне, глаза мои тоже; старые связи перевелись; новые заводить трудно и не прочно. Пришлось искать занятий в самом себе и доживать воспоминанием».¹ Насколько мы видим из этого зачина, даже принимая во внимания его условный, этикетный характер, И. Дмитриевым² руководило, прежде всего, желание сохранить для потомков память о тех событиях, свидетелем которых он был. В свою очередь, Аксаков, как мы уже не раз говорили, относился к написанию своих мемуарноавтобиографических произведений как к литературному творчеству.

Можно сказать, что условный водораздел между чистой мемуаристикой и беллетристикой того времени лежал в отношении к стилистике повествования. Для русской

¹ Дмитриев И. И. Соч. М., 1986. С. 268.

² Этот подход И. И. Дмитриева к своим воспоминаниям был свойственен большинству авторов того времени. Достаточно сравнить приведенный отрывок с предисловием к запискам, написанным его племянником и душеприказчиком М. А. Дмитриевым. В них прагматичный подход заявлен еще более отчетливо: «Я знаю многое кое-что об нашей литературе, или об наших литераторах, что теперь или не известно, или забыто. Когда мне случалось упоминать в разговоре что-нибудь из прежнего времени, многим казалось это новым. Я не признаю в этом никакого достоинства, потому что обязан этим только моим летам, только тому, что я живу дольше других, что я старше молодых словесников: преимущество не важное! — Но, желая поделиться с другими моею памятью, я решился записать все мелочи из ее запаса. Прошу и смотреть на это, как на мелочи, и не требовать от меня ни порядка, ни важных сведений. Я и сам еще не знаю, что напишется и с чего начать» (Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти // Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 142).

мемуаристики XVIII — первой половины XIX веков характерны были преобладающий интерес к содержательной стороне воспоминаний в сочетании с «безразличием» к языку: иногда естественным, а иногда — и намеренным. Появление в мемуарном тексте каких бы то ни было стилистических или иных приемов, которые могли бы вызвать ассоциации с художественной литературой, могло создать у читателя ощущение искусственности и подорвать в его сознании доверие к рассказу. Иногда уступки читательским ожиданиям носили самый неожиданный характер. К примеру, С. П. Жихарев, был одним из немногих авторов, сознательно относившимся к написанию своих мемуаров как к литературной деятельности. Комментируя описанное им первомайское гулянье в Сокольниках, Б. М. Эйхенбаум отмечает: «Такая запись (а подобных ей много) не могла явиться на свет без предварительной черновой работы, без изучения литературных образцов и, главное, без отношения к своему дневнику если не прямо как к литературному произведению, то, во всяком случае, как к собранию литературных заготовок, набросков и упражнений. Жихарев, очевидно, ставил перед собою литературные задачи — как в процессе писания этих дневников-писем, так тем более при подготовке их к печати».¹ Однако, готовя свои записки к публикации, он вынужден был даже прибегнуть к мистификации: упомянуть в предисловии о якобы предшествовавшей литературной обработке его записей со стороны покойного родственника²,

¹ *Эйхенбаум Б. М.* С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 653.

² «„Записки современника“ остались после покойного князя Степана Степановича Борятинского в письмах к нему близкого его родственника С. П. Ж[ихаре]ва, с которым, несмотря на разность в летах и на обстоятельства, их разлучавшие, он соединен был, сверх уз родства, искреннею и безусловною дружбою до самой своей кончины. Князь Борятинский еще при жизни своей успел пересмотреть все эти письма и сделать им строгий разбор: из одних многое, до разным отношениям и уважениям, исключил, другие совсем уничтожил, остальные приведены им в периодический порядок двух «Дневников»: а) Студента, с 1805 по 1807 год, и б) Чиновника, с 1807 по 1819 год, к которым объяснения и замечания сделаны прежде князем, а впоследствии самим С. П. Ж[ихаревы]м» (Там же. С. 5). Это предисловие, кроме вышеуказанной, выполняет еще одну функцию: оно настраивает читательские ожидания на восприятие его записок как на текст, по терминологии В. Виноградова, ориентированный не на «устную», а на «книжную» речь.

по мнению Б. М. Эйхенбаума: «по-видимому для того, чтобы оправдать или мотивировать чрезмерную литературность „Записок”». ¹

Книги Аксакова в этом отношении ознаменовали переломный момент в развитии жанра, момент начала активного взаимодействия мемуаристики с художественной литературой своего времени. Если на «Записках» Жихарева лежит, по выражению Эйхенбаума, «печать литературности», ² то произведения Аксакова, не порывая связи, с предшествующей традицией мемуарного жанра, в то же время являются художественной литературой в полном смысле этого слова. Выше мы показали, что в них можно обнаружить целый ряд элементов поэтики, прежде почти исключительно свойственных лишь беллетристике, роману: сюжетность, специфичные способы построения образа автора и героев. Наряду с другими приемами, беллетристика широко использует устную речь. Стремясь к максимальной художественности, писатель-беллетрист не может пренебрегать таким замечательным средством, как фактурность, образность звучащей речи. Сознательное отношение к использованию устной речи — в частности, к стилизации ее как к художественному приему — является характерной чертой творческого метода Аксакова и дополнительным фактором, свидетельствующим о присущей ему тенденции беллетризации мемуаристики.

4. АНЕКДОТ И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В «ВОСПОМИНАНИЯХ ОБ АЛЕКСАНДРЕ СЕМЕНОВИЧЕ ШИШКОВЕ»

Наряду с прямым экфрастичным описанием, другим приемом портретизации персонажа, особенно характерным для мемуарной литературы XVIII–XIX веков, был анекдот. Литературный анекдот, в силу особенностей своего жанра, по сути дела, был обречен на использование в качестве средства создания динамичного, лаконичного эпизода, характеризующего персонажа. Использование элементов поэтики анекдота помогает формированию в читательском восприятии образа главного героя. Не случайно жанр этот сыграл значительную роль в формировании мемуарной прозы вообще и русской

¹ Там же. С. 653–654

² Там же. С. 653

мемуаристики в частности.¹ П. А. Вяземский, отмечая насущную потребность в «живой литературе фактов», включал в это понятие и мемуары, и исторический анекдот, считая его важнейшим источником, влияющим на формирование литературного языка в целом: «Признаюсь, большую часть так называемой изящной словесности нашей отдал бы я за несколько томов записок, за несколько Несторских летописей тех событий, нравов и лиц, коими пренебрегает история. Наш язык, может быть, не был бы столь обработан, стих наш столь звучен; но тогда была бы у нас не одна изящная, но зато и голословная, а была бы живая литература фактов, со всеми своими богатыми последствиями».² И как ни странно, прямым откликом на этот призыв стали произведения, написанные когда-то бывшим его идейным противником С. Т. Аксаковым,³ все творчество которого было пронизано стремлением создать летопись «событий, нравов и лиц, коими пренебрегает история», ввести в мемуарную литературу нового «не великого героя, не громкую личность» и сделать это предельно скромными художественными средствами. Особое место в ряду этих средств занимал литературный анекдот. «Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове» служат замечательным образцом использования этого устного жанра в мемуарной прозе.

Надо сказать, что А. Шишков был одной из самых анекдотичных фигур своего времени. Многочисленные курьезные истории из его жизни приводят в своих записных книжках П. А. Вяземский, С. П. Жихарев, М. А. Дмитриев и другие мемуаристы. Но не только в восприятии русских людей

¹ Наиболее глубоко проблемы поэтики русского литературного анекдота были исследованы в работах Е. Я. Курганова: *Курганов Е. Я.* 1) Литературный анекдот пушкинской эпохи. Helsinki, 1995; 2) Анекдот как жанр. СПб., 1997 и др.

² *Вяземский П. А.* Фон-Визин // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 5. С. 52–53.

³ В 20-е годы С. Т. Аксаков и П. А. Вяземский причислили себя к враждебным эстетическим и идеологическим лагерям. Об их взаимоотношениях того времени см.: *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков: Жизнь и творчество. С. 46–49. Позднее их отношения смягчились. Аксаков, с некоторой долей иронии, пишет в «Литературных и театральных воспоминаниях» о былом противостоянии. Со своей стороны, Вяземский в своих «Записках» отмечал, что С. Т. Аксаков «под старость просветлел и ободрился силою и свежестью прелестного дарования» (*Вяземский П. А.* Старая записная книжка. М., 2003. С. 282).

Шишков предстал как личность, наделенная комизмом и оригинальностью поведения. Примечательно в этом отношении свидетельство немецкого писателя Эрнста Морица Арндта: «Еще занял у меня время и силы один старый русский адмирал... Звали его адмирал Шишков, так приблизительно выговаривалось имя. Это был большой оригинал, настоящий русский, я думаю, высшей пробы. Он обладал главными чертами своего народа, веселостью, склонностью к удовольствиям, и неописуемым проворством и живостью во всех членах и мимике. Положительно, было в нем что-то от Суворова. Семидесятипятилетний старик, с совершенно особенным лицом и ироничными, при этом весьма добрыми чертами, находящимися в таком непрерывном изменении, какого я не встречал ни у кого другого. У него была привычка, вероятно совершенно русская, обозначать все, что на ваших глазах приходило ему в голову, не с помощью слов, но через пантомиму».¹ В контексте нашей работы, безусловно, интересно сравнение Шихкова с Суворовым, который также был персонажем многочисленных анекдотов. Но обратим внимание на другую деталь — эпитеты, которые Арндт применил в отношении Шихкова: «настоящий русский, высшей пробы», «обладающий главными чертами своего народа». Их появление отнюдь не случайно: национализм, проблема национального характера в эпоху романтизма занимали совершенно особое место.

В письмах Аксакова к Тургеневу, наряду с понятиями «мера», «простота», «ясность», неоднократно встречается еще одна важнейшая для понимания его эстетики категория — «русское»: понятие, наверное, самое сложное для истолкования с точки зрения современной литературной теории.² Вернемся к тому же письму Аксакова, где он дает высокую оценку «Постоялому двору» не только за стиль повести, но и за выбор героев и сюжета: «Это — русские люди, русская драма жизни, некрасивая по внешности, но потрясающая душу, изображенная русским талантом».³ Обратим

¹ Текст цит. по статье: *Земскова Е. Е.* Русский патриотизм в немецком переводе: А. С. Шишков в воспоминаниях Э. М. Арндта // *Русская антропологическая школа: Труды.* М., 2004. Т. 2. С. 90.

² Подробнее см.: *Вертлиб Е. А.* Русское — от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого размышления). СПб., 1992.

³ Переписка И. С. Тургенева. Т. 1. С. 313.

внимание на эти характеристики. Главное достоинство повести Аксаков видит не столько в описании драматичных жизненных событий простым лаконичным языком, без избитых художественных приемов, не столько отсутствие акцента на описаниях жестокости жизни, но в их «русскости». Дело в том, что Аксаков очень часто употребляет понятие «русскость» не в свойственном современности идеологическом или этническом смысле а скорее в эстетическом. Именно в таком контексте это понятие часто встречается в его оценках литературных произведений, особенно когда он пишет о типах персонажей.

Младшее поколение русских славянофилов в своих философских исканиях развивавших романтические представления о нации, положило немало усилий на то, чтобы выявить в понятии «русское» эстетическую составляющую. Так, К. С. Аксаков в целом ряде своих статей акцентирует внимание на необходимости выработать «русское народное воззрение».¹ На его основе должна как быть выстроена национальная литература, так и утвердиться «самостоятельное» значение русского народа, прекратиться период подражания и ученичества у Запада. По мнению К. С. Аксакова и его единомышленников, русская литература должна была бы основываться на совершенно особых «народных началах», но представления об этих началах у славянофилов были все же довольно неопределенные. Формулировались они, главным образом, как отрицание некоторых черт современной литературы. Единственным положительным по форме эстетическим требованием был призыв отображать типичные черты русских людей и русской жизни. В этом отношении замечания С. Т. Аксакова из его переписки с Тургеневым во многом близки славянофильскому подходу к литературе в то время.

Как ни странно, анекдотические истории о чудаках оказываются одним из наиболее распространенных способов раскрытия темы национального характера в литературе. Примеры можно найти в любой литературе: Тартарен из Тараскона, Бай Ганьо и солдат Швейк. В русской литературе за историю ее существования, благодаря творчеству многих писателей — от Лескова до Шукшина, сформиро-

¹ Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 324.

валась целая галерея образов чудаков. Образ Шишкова, созданный в рассматриваемом нами очерке Аксаковым, примыкает к этой традиции. Избрав Шишкова в качестве персонажа в контексте осмысления понятия «русскости», Аксаков неожиданно нащупал ракурс рассмотрения проблемы, оказавшейся в литературно-исторической перспективе самым плодотворным. Сложно, однако, сказать, осознавал ли он это, но что интуитивно чувствовал — несомненно.

То, что использование литературного анекдота оказалось очень продуктивным приемом в тех случаях, когда в авторскую задачу входило показать особенности национального характера и образа жизни, связано с его базовыми жанровыми чертами. Недаром Е. Курганов указывает на прикрепленность к конкретному историческому времени и быту как на основную особенность литературного анекдота, отличающую его от фольклорного, где бродячий сюжет может быть воспроизведен в любых исторических и национально-бытовых условиях.¹ В силу этого он, оказываясь внутри другого жанра, автоматически становится замечательным средством, выявляющим значительное в заурядном, типичное в повседневном, незаменимым там, где автору требуется отстранение от обыденности. Более того: «общая установка жанра заключается в том, что он стимулирует историческое или логико-психологическое любопытство, воскрешая быт, нравы эпохи, помогая постигнуть глубинные закономерности национального бытия. <...> Кроме того, анекдот вскрывает в целом ряде случаев тенденции, которые складываются из напластований различных эпох; он непредвзято, резко, точно демонстрирует те или иные особенности природы человеческой».²

Однако сам по себе анекдот не рождается с целью свидетельствовать о духе эпохи и национального характера. Эта его жанровая особенность приходит позднее, с течением времени; изначально же в центре анекдота стоит личность персонажа. По своей сути литературный анекдот — жанр героцентричный: в центре его почти всегда стоит личность,

¹ Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи: Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. Helsinki, 1995.

² Курганов Е. Я. Анекдот как жанр. С. 25–26.

причем личность, наделенная особыми, выделяющими ее на фоне окружающих чертами, чаще всего это чудак, оригинал. В XVII–XVIII веках европейская мемуаристика окончательно адаптировала анекдот к своим нуждам,¹ включила его как важнейший элемент в арсенал своих художественных средств: «Сенсимоновские портреты чудаков и оригиналов имеют свою литературную традицию и свою жанровую типологию. Они строятся на основе анекдота. В понимании XVII–XVIII веков, анекдот — это короткая занимательная история. Таков рассказ о маршале д’Эстре, всю жизнь покупавшем книги и ценные вещи, не только никогда ими не пользуясь, но даже не распаковывая. Он обещал значительное вознаграждение тому, кто разыщет для него бюст Юпитера Аммона — вещь, которую ему непременно хотелось приобрести; бюст же этот давно уже валялся в его собственных кладовых. В том же духе выдержаны рассказы Сен-Симона о рассеянном Бранка или о нестерпимо вежливом герцоге Куазлене».² Романтизм по-новому осмыслил идею чудачества, неординарности поведения — именно эти необычные для других особенности характера или поведения героя впоследствии переосмысливаются как типичные черты национального характера, как закономерный результат влияния духа времени. Происходит своего рода эффект острашения; с течением времени появляется возможность взгляда со стороны, а странности поведения Шишкова, Шаховского и других деятелей того времени начинали восприниматься пусть как крайние, но закономерные черты эпохи, яркая ее иллюстрация.

Анекдот — очень мобильный и гибкий жанр. Кроме разнообразных устных форм своего бытования, в письменной, литературной своей ипостаси он также способен видоизменяться, вступать во взаимодействие с другими литературными жанрами, обретая, с точки зрения прагматики функционирования, все новые черты. В различных популярных

¹ Некоторые современные исследователи рассматривают исторический анекдот как подвид мемуарного жанра. Подробнее см.: *Боровикова М. В., Гузаиров Т. Т., Лейбов Р. Г., Сморжевских-Смирнова М. А., Фрайман И. Д., Фрайман Т. Н.* Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы // «Цепь непрерывного преданья...»: Сборник памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004. С. 352–354.

² *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. С. 179–180.

в свое время сборниках анекдот существует в ситуации прямого репродуцирования. Он записан таким, каким был услышан, и он записан, прежде всего, для себя. Анекдот может нести отпечаток устной речи, как стенограмма, или быть дополнен ремаркой; упомянут как бы вскользь в контексте собственных размышлений, но в любом случае он остается «вещью» — вернее, «текстом в себе». С остальными фрагментами антологии он связан лишь формально: через тему, героя или, например, дату записи. Вот почему, будучи законченным произведением, анекдот не нуждается в редактировании, адаптации стилистики или каких-либо приемах, мотивирующих его появление в тексте: например, вводных словах. В подобных текстах автор редко заявляет о себе или маскирует себя под скромную фигуру собирателя-популяризатора. Когда П. А. Вяземский писал в своем дневнике: «Отправлено через Подольск письмо к Кавериной с предложением отцу писать свои записки. Я всех вербую писать записки, биографии. Это наше дело: мы можем собирать одни материалы, а выводить результаты еще рано»,¹ — среди этих материалов, которые он предлагал собирать, как видно из его записных книжек, одно из важнейших мест отводилось анекдоту.

Мы уже говорили о специфичном для середины XIX столетия сближении науки с литературой. Многие писатели стали историками если не по профессии, то по призванию. Аксакову было свойственно самоощущение историка-дилетанта, понимавшего ценность устных рассказов о былом. Не считая себя профессионалом, не ставя перед собой задачу научной историографической работы, он старался сохранить на бумаге наиболее ценное из того, что ему довелось видеть самому и слышать от других. Мы уже цитировали концептуальное признание Аксакова о цели и методе своей работы, сказанное им в самом начале своих «Литературных и театральные воспоминаний». Кроме прочего, он формулировал там задачи, которые ставил перед собой, приступая к их написанию: «Я нисколько не беру на себя обязанности библиографа или биографа, я не собираю сведений из устных и печатных, разбросанных по журналам и брошюркам: я стану рассказывать только то, что видел и слышал сам при

¹ Там же. С. 626.

моих встречах с разными литераторами. Моя цель — доставить материал для биографа» (Аксаков III, 5—6). Приведенное высказывание во многом перекликается с цитированным выше отрывком из записок П. А. Вяземского, но за внешним сходством их слов скрывается существенная разница. Высказывание Вяземского — это дневниковая запись, сделанная для себя. К тому же, как автор, он действительно ощущал себя беспристрастным собирателем устной дворянской культуры, что было замечательно показано Е. Кургановым в его монографии. В свою очередь, слова Аксакова — это условная форма зачина, предваряющая текст воспоминаний. В середине XIX века мемуаристика еще не стала равноправным жанром, и литературный этикет требовал от писателя-мемуариста занимать авторскую позицию с некоторым элементом самоуничтожения, подобную в этом отношении авторской позиции средневекового летописца. Здесь снова мы видим парадоксальное пересечение тенденций восходящих одновременно к риторическому прошлому мемуаристики и ее литературному настоящему.

Интерес к литературному анекдоту в русской литературе XIX века зарождался и развивался почти параллельно с интересом к мемуаристике, и можно сказать, отчасти стимулировал последний. Оба эти жанра воспринимались как тесно взаимосвязанные, и граница между ними иногда вообще не проводилась. Ярким примером такого отношения к ним могут служить уже упоминавшиеся «Мелочи из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева, созданные также по инициативе и при активном участии П. А. Вяземского. Подавляющее большинство эпизодов, вошедших в эту книгу, являются анекдотами, и формально все это произведение можно было бы отнести к жанру антологии. Однако есть нечто, что скрепляет их воедино, что позволяет говорить о записках М. А. Дмитриева как о целостном тексте — тексте мемуарном: это ярко выраженный образ автора. Стилистическое единство любого текста находится в прямой зависимости от наличия образа автора, поэтому позиция мемуариста-рассказчика, наделенного индивидуальными, неповторимыми чертами, в какой-то степени роднит записки М. А. Дмитриева с мемуарной прозой С. Т. Аксакова. Правда, есть между ними и принципиальное отличие: книга Дмитриева при всех своих достоинствах относится скорее

к литературе документальной, в то время как воспоминания Аксакова — к художественной.

Беллетристика широко применяет анекдот как художественное средство. Известно немало классических произведений литературы и драматургии, от античности до наших дней, в которых анекдотическая коллизия ложилась в основу сюжета. В 30–40-е годы XIX века мода на анекдотический сюжет захватила русскую литературу, наложив заметный отпечаток на язык и мотивно-сюжетную структуру произведений многих авторов. Однако, в отличие от разного рода антологий, в повести и рассказе анекдот чаще всего репродуцируется опосредованно: в частности, он может появляться как один из эпизодов или как-то иначе встроен в повествование, но в любом случае, в отличие от антологии, он взаимодействует с сюжетом, в той или в иной степени встроен в него, подчинен задаче формирования образа героя. В своих мемуарно-автобиографических произведениях Аксаков, следуя этой традиции, не раз прибегал к использованию анекдота как элемента поэтики своих произведений. Речь идет не только о том, что героями его воспоминаний часто становились люди, к тому времени приобретшие устойчивую репутацию чудаков, анекдотичных персонажей: А. А. Шаховской, А. С. Шишков, Н. И. Ильин и другие. Аксаков использовал анекдот — а точнее, ключевую его жанровую особенность, «закон пуанты» — как средство остранения, обнажающее внутреннюю сущность явления или характер персонажа. В своей работе «Анекдот как жанр» Е. Курганов дает «закону пуанты» такое определение: «В анекдоте с первых же слов задается строго определенная эмоционально-психологическая направленность. И в финале она обязательно должна быть смещена, нарушена. Заключительная реплика принадлежит уже иному эмоционально-психологическому измерению. <...> Возникающая ситуация *не диалога* и есть эстетический нерв анекдота, то, ради чего, собственно, он и рассказывается. Главное тут заключается не в комизме, а в энергии удара, в столкновении разных конструктивных элементов, в сцеплении принципиально не совпадающих миропониманий».¹ Аксаков в своих очерках применил этот же самый

¹ Курганов Е. Я. Анекдот как жанр. С. 30–31. Курсив автора. — А. Ч.

художественный прием, приспособив его к новому жанру — к мемуарам.

Особенностью многих литературных или исторических анекдотов о реальных лицах является то, что в них сталкиваются две ипостаси одного и того же человека, например: аристократ, государственный чиновник, известный писатель в каких-то своих бытовых проявлениях оказывается остроумцем, чудаком или даже глупцом. В наше время мы часто не знаем о контексте, в котором воспринималась современниками та или иная известная личность. Вот почему исторические анекдоты нуждаются хотя бы в кратком историко-бытовом комментарии: анекдоты об А. Л. Нарышкине обычно предуведомляются упоминанием о том, что он постоянно был в долгах как в шелках; об А. Норове — что он потерял ногу на Бородинском поле. Иногда же мы сталкиваемся с абберрацией исторического зрения иного рода. А. С. Шишков сейчас для нас прежде всего — архаист, основатель «Беседы», автор «Рассуждения о старом и новом слоге», а уже потом Министр просвещения и президент Российской академии наук. Мы находимся под впечатлением его образа, как раз и созданного Аксаковым, Вяземским, Жихаревым. Для современников же он — прежде всего военный и государственный деятель, последний представитель Екатерининской эпохи. Недаром в уже цитированном нами эпизоде из воспоминаний Арндт сравнивает его с Суворовым, а на большинстве прижизненных портретов он неизменно предстает в мундире. Именно это восприятие современников задает эмоционально-психологическую подоснову, с которой сталкиваются истории о литературных занятиях и языковых пристрастиях адмирала, формируя пуанту для большинства анекдотов о нем: «Шишков был и не умный человек, и не автор с дарованием, но человек с постоянной волей, с мыслью, *idée fixe*, род литературного Лафайета, не герой двух миров, но герой двух слогов старого и нового; кричал, писал всегда об одном; словом, имел личность свою и потому создал себе место в литературном и даже государственном нашем мире. А у нас люди эти редки, и потому Шишков у нас все-таки историческое лицо. Я помню, что во время оно мы смеялись нелепости его манифестов, но между тем большинство, народ, Россия, читали их с восторгом и умилением, и теперь многие восхищаются

их красноречием; следовательно, они были кстати...»¹ Эта характеристика, данная ему П. А. Вяземским, исключительно точно характеризует две ипостаси личности Шишкова, на столкновении которых и формируется коллизия, пуанта анекдотов о нем.

Однако если мы приглядимся к образу Шишкова, созданному Аксаковым, то обнаружим существенное отличие его от только что описанного: под его пером он предстает пред нами, прежде всего как основатель и духовный лидер «славянского» направления. Аксаков сознательно выносит за скобки его адмиральство и государственную службу — лишь несколько раз упоминая об этих аспектах его жизни и деятельности. Основная коллизия анекдотов, отобранных им для своего очерка, строится не на противоположении в герое «двух эпох и двух слогов старого и нового», а на противоположении человека общественного и частного; духовного отца литературно-общественного движения и отца семейства, мыслителя и чудака. Если сравнить двух авторов, Вяземского и Аксакова, то такой тип историй о Шишкове, которые мы находим у первого, ближе всего к анекдотам: к примеру, о Министре просвещения, графе С. С. Уварове; в свою очередь, аксаковские анекдоты типологически родственны бытовым, чудаческим анекдотам из жизни И. А. Кюрылова — в этом вновь заявила о себе базовая черта его творчества, обостренный интерес к маленьким, обыденным, человеческим чертам в крупной исторической личности. В итоге, благодаря столкновению с расхожими представлениями об «адмирале» Шишкове; столкновению, акцентированному за счет анекдотической пуанты, в образе, созданном Аксаковым, заявляет о себе скрытый сюжет рассматриваемого нами очерка — проблема взаимного непонимания искреннего, честного, принципиального человека и общества.

5. ФУНКЦИИ АНЕКДОТА В «ВОСПОМИНАНИЯХ ОБ АЛЕКСАНДРЕ СЕМЕНОВИЧЕ ШИШКОВЕ»

Уникальное место анекдота среди родственных ему жанров определяется тем, что, перейдя из фольклора в литературу, ему удалось сохранить связь со стихией устной речи.

¹ Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 666.

Как показал в своих исследованиях Е. Курганов, в то время как бытовая сказка и басня не смогли преодолеть свою фольклорную обособленность и выпали из речи, широкого устного бытования: «Анекдот же, включаясь в письменные литературные тексты, прежде всего, продолжал оставаться устным. Он свято берег свою жанровую честь и в итоге остался центральным устным речевым жанром».¹ Мы уже упоминали о том, что важнейшей особенностью языка аксаковских произведений является ориентация на иллюзию произнесения. Активное использование им анекдота, устного речевого жанра в этом отношении является вполне закономерным. С точки же зрения упоминавшегося выше, предложенного В. В. Виноградовым деления литературных стилей, анекдот — так же, как и монолог — жанр, ориентированный на устную речь, на проговаривание текста. Более того: анекдот так же, по сути своей, монологичен, и хотя он может быть разыгран в лицах как комедийная сценка, все-таки по своей внутренней жанровой сути он рассчитан на устное исполнение одним рассказчиком. Аксаков, несомненно, ощущал внутреннюю связь актерского искусства с искусством рассказывания анекдота. В «Литературных и театральных воспоминаниях», предваряя анекдотическую историю из жизни кн. А. А. Шаховского, он так пишет об этом: «Можно было бы рассказать множество истинных происшествий в доказательство справедливости моих слов; но эти анекдоты потеряют много в рассказе, потому что никакое точное описание не может дать настоящего понятия о личности незабвенного кн. Шаховского: эти анекдоты надобно разыгрывать, а не рассказывать» (Аксаков III, 79). Приведенная сейчас цитата в тексте воспоминаний существовала в контексте рассказа о театральной деятельности А. А. Шаховского. Возможно, не случайно и то, что в «Воспоминании об Александре Семеновиче Шишкове» целый ряд анекдотов из жизни своего героя Аксаков разместил непосредственно вслед за эпизодом о любительском театральном представлении в доме Шишкова, и, с точки зрения индивидуальной психологии, можно предположить, что в сознании Аксакова присутствовала ассоциативная связь между экстравагантностью поведения и сценической деятельностью, так свой-

¹ Курганов Е. Я. Анекдот как жанр. С. 13.

ственная, по мнению Ю. М. Лотмана, русской дворянской культуре начиная с XVIII века.¹

Драматургическая составляющая анекдота активно использовалась многими мемуаристами. В мемуарной литературе XVIII века анекдот тоже мог иногда использоваться ради беллетризации повествования, в частности через возможность ввести в текст яркий, запоминающийся диалог. Так у Г. Р. Державина «Анекдот трансформируется в «Записках», как правило, в сцену столкновения Державина с царедворцами, лихоимцами или государем. Коллизии эти носят сюжетообразующий характер и служат частными «звеньями» основного конфликта произведения. Сцены строятся как диалог, близкий к драматическому. Реплики участников диалога регулярно сопровождаются авторскими комментариями».² Эта драматургическая природа анекдота, несомненно, ощущалась Аксаковым, однако в своей литературной практике он избрал путь ослабления диалогического начала в нем, адаптации к монологической стилистике своих произведений. Аксаков использует анекдот в качестве вспомогательного элемента с целью подчеркнуть, проиллюстрировать отдельные черты личности своего героя: например, эксцентричность поведения Шишкова или свойственную его характеру рассеянность. Если в разобранном нами эпизоде, посвященном их первой встрече, Аксаков через монолог иллюстрировал взгляды своего героя, его погруженность в мир своих идей, то, пересказывая анекдотические ситуации из жизни персонажа, он показывает, чем эта увлеченность оборачивалась в повседневной жизни — подчеркивает несовместимость ее с реальным бытом и образом жизни как самого Шишкова, так и русского общества. Отмеченная выше, свойственная Аксакову сниженная, «номинативная» стилистика повествования в этом отношении приобретает особое значение. Так, рассказанный языком «среднего стиля» анекдот теряет свою сатирическую заостренность, и то, что в устном бытовании должно было восприниматься как «история о невероятном

¹ Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. М., 2000. Т. IV (XVIII — начало XIX века). С. 537–575.

² Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002. С. 125.

события», благодаря языковой адаптации к нормальному языку утрачивает элемент невероятности и становится рассказом о достоверном, закономерном, обыденном событии, эпизоде, который не мог не произойти в жизни героя воспоминаний.

Во второй главе нашей работы мы показали, как тема произведения предопределяет его мотивно-сюжетную структуру. Подобным образом внутреннее единство поэтики жанра сводит вместе самые разные художественные приемы. В частности, одной и той же функцией оказываются наделены и рассмотренная нами выше стилизация речи персонажа, и акцентирование внимания на анекдотичных ситуациях из его жизни. Оба эти приема используются Аксаковым как средство выявить наиболее типичные черты в образе героя и окружающего его мира. Происходит это благодаря присущей обоим этим художественным приемам общей функциональной особенности: они — наглядно-иллюстративны. И именно это качество делает их незаменимыми средствами портретизации, особенно в мемуарно-биографической прозе. Здесь, в силу присущей им иллюстративности, они становятся более заметны на фоне общего стилистически нейтрального потока повествования, даже без использования других дополнительных стилистических средств. Если в новелле, особенно в сказовой, стилизация речи и анекдотический сюжет, как правило, стилистически ярко выделены, что продиктовано условиями жанра, то в мемуарно-биографической прозе, особенно такой, как у Аксакова, с ее ориентацией на монологизм, яркость стилистической окраски становится необязательной. Анекдот — так же, как и стилизованный монолог, — является композиционным элементом, способным выступать в повествовании в функции иллюстрации и без каких бы то ни было дополнительных приемов, направленных на обособление его в тексте, что, конечно, является следствием его бытования как самостоятельного жанра. Этому способствуют как присущая анекдоту целостность, законченность, которая естественным образом обособляет его в повествовании, так и заложенная в нем яркая образность, драматургическая наглядность.

Литературный анекдот, изначально являясь самостоятельным жанром, обладает целым рядом присущих ему

свойств, которые могут быть использованы автором-мемуаристом. В частности, по сравнению с обычным авторским повествованием, он выделяется тем, что не только свидетельствует о личном отношении рассказчика, но и получает дополнительное подтверждение истинности рассказываемого как бы со стороны, отсылкой к авторитету общественного сознания, в недрах которого и зародился конкретный анекдот. Такое его замечательное качество определяет отмечавшуюся выше связь этого жанра с мемуаристикой и обуславливает активное использование анекдота как значимого художественного элемента мемуарной прозы. Вот еще почему, регулярно включая в свои воспоминания, адаптируя к своему стилю, Аксаков не растворяет полностью анекдот внутри текста. Он обращает на него читательское внимание, маркируя его начало либо прямым указанием на то, что это анекдот, сопровождает его условным зачином и даже развернутым комментарием, в котором подчеркивает отмеченную нами жанровую особенность, достоверность его, подтвержденную общим мнением о герое — в данном случае, Шишкове: «Впрочем, надо признаться, что Шишков был находка, клад для насмешников: его крайняя рассеянность, невероятная забывчивость и неузнавание людей самых коротких, несмотря на хорошее зрение, его постоянное устремление мысли на любимые свои предметы служили неиссякаемым источником для разных анекдотов, истинных и выдуманных. Рассказывали, будто он на серьезный вопрос одного государственного сановника отвечал текстом из священного писания и цитатами из какой-то старинной рукописи, которая тогда исключительно его занимала; будто он не узнавал своей жены и говорил с нею иногда, как с посторонней женщиной, а чужих жен принимал за свою Дарью Алексевну. Я не считаю, впрочем, этого невозможным, потому что сам был свидетелем вот какого случая» (Аксаков II, 289–290).

В отличие от других жанров, в мемуарном тексте анекдот, кроме прагматической ситуации репродуцирования, оказывается еще и в прагматической ситуации генерирования. Случалось, что именно благодаря мемуарам забавный эпизод, ранее известный узкому кругу лиц, близких герою, приобретал известность и начинал новую жизнь в пространстве устного бытования. Вне зависимости от того, насколько часто такое

происходило, сама возможность настраивала читателя на поиск в мемуарном тексте анекдотических эпизодов. К примеру, многие анекдоты, зафиксированные Вяземским в своих записных книжках, имеют уже не устное, а книжное происхождение, и главным источником их являлись мемуары.¹ В свою очередь, осознание подобных читательских ожиданий влияло на авторскую позицию мемуариста, и соответственно, на стилистику подобных эпизодов — как, например, в следующем отрывке: «Дядя вообще был не ласков в обращении, и я не слыхивал, чтоб он сказал кому-нибудь из домашних любезное, приветливое слово; но с попугаем своим, из породы какаду, с своим Попинькой, он был так нежен, так детски болтлив, называл его такими ласкательными именами, дразнил, целовал, играл с ним, что окружающие иногда не могли удержаться от смеха, особенно потому, что Шишков с попугаем и Шишков во всякое другое время — были совершенно непохожи один на другого. Случалось, что, уезжая куда-нибудь по самонужнейшему делу и проходя мимо клетки попугая, которая стояла в маленькой столовой, он останавливался, начинал его ласкать и говорить с ним; забывал самонужнейшее дело и пропускал назначенное для него время, а потому в экстренных случаях тетка проводила его от кабинета до выхода из передней» (Аксаков II, 292). Обратим внимание, как, приступая к рассказу анекдотичной истории, автор внутренне начинает ощущать себя в ситуации устной беседы: когда потенциальный читатель принимает облик собеседника, лично знакомого. Отсюда интонация рассказа становится более доверительной: Аксаков,

¹ Приведем лишь один пример, свидетельствующий о том, как отрывок из мемуаров Шишкова в сознании Вяземского на наших глазах облекается в типично анекдотическую жанровую форму: «Продолжаю читать записки Шишкова, которые привез сюда Завадовский. Добрый Шишков удивительно забавен своим простодушием, чтобы не сказать простоумием. Он рассказывает, что на дороге от Твери в Петербург видел он на небе два облака, из которых одно имело вид рака, а другое — дракона, и что рак победил дракона. „Сидя один в коляске, — говорит он, — долго размышлял я: кто в эту войну будет рак и кто дракон?“ Другому пришло бы в голову, что рак означает Россию, потому что армия наша все ретируется; но добрый Шишков чистый израильтянин, в нем нет лести, и ему пришло, что рак означает Россию, поскольку оба эти слова начинаются буквой Р. И эта мысль, заключает он, утешала меня во всю дорогу» (*Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 797*).

например, в такие моменты Шишкова, который ему формально родственником не приходился, называть начинает по домашнему — «дядей». В только что цитированном отрывке это тоже происходит. Выше мы отмечали, что проза Аксакова, следуя классификации В. В. Виноградова, с точки зрения формы речи ориентирована на иллюзию произнесения. В «анекдотичных» эпизодах воспоминаний о Шишкове эта ее особенность обостряется еще сильнее, и в стилистике этого произведения начинает проскальзывать интонация непринужденного разговора.

Отмеченный сдвиг в стилистике в сторону усиления разговорного начала неминуемо оказывает влияние и на поэтику текста: в частности, на композицию. Вообще, анекдот редко существует изолированно, как единичный текст; циклизация, появление серий анекдотов — это важнейшая жанровая черта, свойственная и фольклорной, и литературной его разновидностям. Кроме того, в ситуации устного исполнения анекдот редко рассказывается как отдельный текст; как правило, рассказ одного анекдота влечет за собой следующий, связанный с предыдущим какой-либо ассоциативной связью или даже просто общим персонажем. Анекдот рассказывается «кстати» — и такой же логикой, свойственной устному бытованию этого жанра, руководствуется и Аксаков, когда, непосредственно сразу после истории о пристрастии Шишкова к попугаю, рассказывает о его любви к голубям, а затем — анекдотичную историю о рассеянности своего героя, причем начинает ее примечательным условным зачином: «Здесь кстати рассказать забавный анекдот и пример рассеянности Александра Семеныча, который случился, впрочем, несколько позднее» (Аксаков II, 92). Внедрение в письменный текст подобных условных формул, а также построение текста в соответствии с композиционными приемами, свойственными устной форме бытования анекдота, — все это помогает построению образа автора как непринужденного рассказчика, столь характерного для прозы Аксакова.

Образ автора, вызывающий симпатию и доверие, в значительной мере предопределяет успех мемуарного произведения, поэтому популярность книг Аксакова также во многом является следствием языка, которым они были написаны. Стилистика их чрезвычайно разнообразна. Ему

удалось, используя многочисленные приемы, выработанные художественной литературой, адаптируя их к жанру воспоминаний, достичь незаметности мастерства, которое современниками воспринималось как эталон простоты и безыскусности стиля. Мы рассмотрели в нашей работе лишь немногие из них: способы стилизации речи персонажей, использование анекдота — речевого жанра, уникального по своим потенциальным возможностям. Эти и другие художественные приемы, а главное — ориентация на стихию устной речи, ощущение фактурности звучащего слова, которой Аксакову удалось добиться в своих произведениях, определяют его уникальное положение среди наших писателей-классиков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сергей Тимофеевич Аксаков является признанным классиком русской литературы, однако его творчество все еще остается одним из наименее изученных в нашем литературоведении. До недавнего времени работа исследователей сосредоточивалась почти исключительно на вопросах, связанных с биографией писателя: изучались его взаимоотношения с современниками, прежде всего с Гоголем и Тургеневым, и влияние на детей — славянофилов Ивана и Константина. К тому же, с легкой руки Добролюбова и социологической критики, традиционно сложилось так, что при рассмотрении творчества Аксакова основной упор делался на содержательную сторону произведений — в то время как их поэтика и стилистика рассматривались лишь вскользь, как дополнение к ней. Именно наличие этого перекоса определило актуальность темы нашей диссертации.

Зрелый период творчества Аксакова пришелся на время, когда русская мемуарно-автобиографическая проза переживала период своего становления и жанрового самоопределения. Это была эпоха перестройки всей словесности в целом, когда морально-риторическая система, господствовавшая в ней на протяжении почти двух тысячелетий, уступала свое место литературе нового времени. В эти годы почти все жанры переживали кардинальную трансформацию: менялись художественные вкусы и интересы как читателей, так и авторов, устоявшиеся формы утрачивали свои роли,

уходили на литературную периферию или коренным образом менялись. Локомотивом всего этого сложного процесса стал роман — самый динамичный, гибкий и актуальный из жанров.

Процессы, сопутствующие распаду морально-риторической системы и приведшие к коренной перестройке взаимоотношений литературных жанров, не могли не сказаться на творчестве такого чуткого к духу времени художника, как С. Т. Аксаков, что и определило тему и угол рассмотрения его творчества в нашей работе. В частности, мы исследовали то, как сентиментализм, с его интересом к душевной жизни частного человека, «натуральная школа», сделавшая мелочи повседневного быта предметом большой литературы, подготовили почву для преобразования мемуаристики. В свою очередь, благодаря росту популярности исторического романа у читателя обострился интерес к прошлому, на волне которого документальные жанры, в том числе мемуары, начали привлекать к себе внимание широкой аудитории. Стала расширяться их тематика, увеличилось число авторов, началась прижизненная публикация воспоминаний о недавнем прошлом. В результате русская мемуаристика вошла в «зону непосредственного контакта с действительностью», открылась к взаимодействию с другими жанрами — прежде всего с романом и очерком, что в итоге привело к переосмыслению и ее поэтики, и стилистики. Сергей Тимофеевич Аксаков сыграл уникальную роль экспериментатора и одного из первопроходцев в этом процессе, поэтому целый ряд тенденций, связанных с трансформацией жанра, отразился в его творчестве с особенной полнотой.

Действительно: если подходить по «гамбургскому счету», то главным итогом деятельности Аксакова стало утверждение в нашей мемуарно-автобиографической литературе нового персонажа — «героя без биографии». Это потребовало переосмысления базовых жанрообразующих принципов мемуаристики, первый из которых гласил, что героем произведения может быть лишь исторически значимая личность, пример жизни которой мог служить наставлением для потомков. Работая над «Историей моего знакомства с Гоголем», «Литературными и театральными воспоминаниями», Аксаков выработал свои собственные приемы построения образов персонажей, позволявшие, с одной стороны, очеловечить

образ великого писателя, а с другой — показать значимость для культуры каждой личности, даже писателей второго ряда, обреченных прежде на забвение. Так, Аксаков в своем мемуарном жанре сумел развить тенденции, которые в беллетристике развивались в рамках «школы сентиментального натурализма». Новые персонажи, переосмысление места и роли героев в произведении, возвращенные от корней романного жанра и привитые Аксаковым мемуаристике, стали отправным пунктом дальнейшего ее развития в XIX и XX веках.

Этот новый тип персонажей, присутствие которого, благодаря Аксакову, стало обычным явлением в мемуарно-автобиографической литературе, спровоцировал целую лавину изменений в поэтике жанра. То, что началось как смена авторского отношения к своим героям, в итоге сказалось на всех уровнях текста, начиная с его самых элементарных единиц — мотивов. На примере «Семейной хроники» мы рассмотрели, как функционирует внутри его произведения сюжетно-мотивный комплекс, связанный с понятием «семья». В силу объема нашей работы мы были вынуждены ограничиться лишь наиболее значимыми из его составных частей: архетипами первопредка и потомка, мотивами наследования, свадьбы и семейной распри. Свой анализ мы основывали на категориальной базе, предложенной о. П. А. Флоренским. Использование генеалогических понятий «родства» и «свойства», соотносимых с категориями времени, пространства и причинности, помогло нам в выявлении особенностей функционирования и взаимосвязей мотивных комплексов, из которых выстраивается семейная тема в произведении. Оказалось, что вертикальную и горизонтальную координаты генеалогической связи можно сравнить с продольными и поперечными нитями, вдоль которых посредством взаимного пресечения мотивы «снуются», выстраивают основу ткани повествования.

В своей работе мы обратили внимание на то, что язык произведений С. Т. Аксакова характеризуют: специфичный монологизм, образная описательность и неповторимое сочетание «научности» и «лиричности». Мы исследовали проблематику истоков стилистики его мемуарно-автобиографической прозы. Оказалось, что важным фактором ее становления была внутренняя интенция преодоления Аксаковым подспуд-

ного тяготения к сентиментализму. Работа над «Записками об уженье рыбы» и «Записками ружейного охотника Оренбургской губернии» стала своеобразной творческой лабораторией, в которой формировались такие черты его языка, как образная описательность, а также неповторимое сочетание «научности и лиричности».

Третью главу нашей работы мы целиком посвятили разбору очерка «Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове». На этом примере мы обнаружили, что язык мемуарных очерков С. Т. Аксакова действительно отличается стилистической взвешенностью, исключительным разнообразием и тщательным отбором художественных средств. Наше исследование показало, что если поэтика прозы Аксакова, как губка, впитывала в себя художественные приемы и темы современной ей беллетристики, то язык его, несмотря на внешнюю безыскусность, сохранял многие глубинные связи с уходящей в прошлое литературной эпохой, со свойственным ей специфичным отношением к слову. Книги Аксакова дают нам замечательную иллюстрацию того, как распад морально-риторической системы стимулировал создание нового языка мемуарной прозы. Риторика, в силу своего появления на свет из ораторского искусства, с одной стороны, была скована узкими рамками монолога, а с другой — генетически связана с динамичной стихией устной речи. В прозе Аксакова эти противоречивые тенденции обрели новый синтез, в котором эмоционально нейтральная, монологичная стилистика отнюдь не оказывала отрицательного влияния на художественную сторону его произведений, не архаизировала их, а наоборот, расширила арсенал писательских средств. Этому способствовала присущая Аксакову внутренняя ориентация на устную речь, особое чувство звучащего слова.

Исследуя поэтику очерка «Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове» мы, кроме того, показали, что литературный анекдот — речевой жанр, бывший столь популярным в первой половине XIX века, — успешно адаптирован Аксаковым в качестве художественного средства портретизации персонажа. Подобное использование анекдота оказалось очень продуктивным приемом в тех случаях, когда в авторскую задачу входило показать особенности национального характера.

В заключение хочется отметить, что общеметодологическим принципом, который мы использовали в своей работе, было междисциплинарное взаимодействие трех главных парадигм словесности: поэтики, стилистики и риторики. На наш взгляд, именно такой подход будет наиболее продуктивным в деле дальнейшего исследования творчества С. Т. Аксакова — творчества, существовавшего на пограничьи романа и мемуаристики, беллетристики и документальной прозы, на сломе эпох господства морально-риторической системы и литературы нового времени.



СВЕДЕНИЯ О ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ

Синтез поэзии и риторики в малой прозе святителя Игнатия Брянчанинова // Христианство и русская литература. СПб., 2017. Сб. восьмой / Отв. ред. В. А. Котельников и О. Л. Фетисенко. С. 3–25

«Плач мой» и повесть «Иосиф» Игнатия Брянчанинова: Трансформация светских жанров в духовной прозе // Русская литература. 2018. № 1. С. 72–85.

Свт. Игнатий Брянчанинов и русский религиозный консерватизм. Доклад прочитан 22.10.2015 на 15 Ежегодной Александровской конференции в Хельсинкском Университете (15th Annual Aleksanteri Conference: Culture and Russian Society. 21–23 October 2015, University of Helsinki, Finland).

«Православный Монтень» – святитель Игнатий (Брянчанинов): Скептический фидеизм и святоотеческая традиция // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко; Отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.; Тверь, 2016. 111–120.

«Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» митр. Серафима Чичагова: Особенности эпической формы // Русская речь. 2018. № 1. С. 81–91.

Поэтика и стилистика повести С. И. Снеессоревой «Дарьюшка. История русской странницы» // Русская речь. 2016. № 4. С. 82–90.

Русский акафист середины XIX – начала XX века как жанр массовой литературы // Материалы XXXVI Международной филологической конференции, 12–17 марта 2007 г. СПб., 2007. Вып. 21: Кафедра Истории русской литературы / Под ред. А. О. Большева. С. 23–33.

Сюжет и герой в мемуарной прозе С. Т. Аксакова // Русская литература. 2009. № 3. С. 109–115.

Тема и мотивы семьи в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова // Русская литература. 2009. № 1. С. 133–145.

Зримое слово С. Т. Аксакова: Экфрасис, деталь, описание. Доклад прочитан на II Межрегиональном форуме «Род Аксаковых – гордость Отечества». Самара, 10–12 ноября 2020 г.

Служба как фигура умолчания в творчестве С. Т. Аксакова // Чины и музы: Сб. статей / Отв. ред. С. Н. Гуськов. СПб.; Тверь, 2017. С. 373–388.

Две «Наташи»: Семейные тайны в воспоминаниях Н. Т. Карташевской и повести С. Т. Аксакова // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. А. О. Демин, отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.; Тверь, 2017. С. 72–82.

Мемуарно-автобиографическая проза С. Т. Аксакова: Проблемы поэтики. Дисс. на соиск. уч. степени кандидата филол. наук. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2013.

СПИСОК ФОТОГРАФИЙ

На форзаце: Александр Чуркин в своем домашнем кабинете, 2012 г.

С. 6. Александр Чуркин со своим научным руководителем профессором М. В. Отрадиным на Кафедре истории русской литературы Филологического факультета Санкт-Петербургского университета, 2015 г.

С. 12. Александр Чуркин и его жена Наталья на Кафедре истории русской литературы Филологического факультета Санкт-Петербургского университета, 2015 г.

С. 116. Александр Чуркин читает свой доклад на конференции в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2016 г.

С. 184. Александр Чуркин у бюро С. Т. Аксакова в музее Пушкинского Дома, 2015 г.

С. 380. Александр Чуркин за работой в Рукописном отделе Пушкинского Дома, 2016 г.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аверин Б. В. 232

Аверинцев С. С. 42, 102, 148, 153, 197, 219–220, 315

Августин (Аврелий Августин, Августин Блаженный) 45, 235, 252

Аксаков И. С. 160–162, 168, 170, 175, 178–179, 186, 189, 210, 341, 374

Аксаков К. С. 189, 210, 233, 250, 329, 360, 374

Аксаков С. Т. 5–8, 115–126, 128, 132–135, 137–139, 141, 143, 146, 148–172, 175–180, 183–196, 199–205, 207–211, 213–226, 228–234, 236–273, 277, 279, 282–287, 289–293, 296–299, 301–302, 304–311, 313–314, 316–321, 324–325, 327–355, 357–361, 363–378, 381

Аксаков С. М. 292–293

Аксаков Т. С. 178

Аксакова В. С. 249, 352–353

Аксакова (в девичестве Зубова) М. Н. 178

Александр I 167, 240, 243

Александр II 61

Александра см. Мельгунова А. С.

Алексеев М. П. 15, 102

Амфитеатров А. В. 112

Анненков П. В. 208, 248, 257–258

Анненкова Е. И. 185, 187, 217, 248, 253, 255, 277

Антоний (Рафальский Г. А.) 37

Арапова О. А. 191

Ардт И. (Arndt) 7, 13

Ардт Э. М. (Arndt) 359, 366

Арцыбашев Н. С. 165

Афтоний Антиохийский 219

Байрон Дж. Г. (Byron) 96, 102

Барант П. де (Barante) 60

Батюто А. И. 328

Бахтин М. М. 19, 42–43, 47, 120–121, 141, 162, 207, 212, 300, 303–304, 315–316

Белинский В. Г. 116, 119–120, 198, 210, 225–226, 234, 243, 254, 262, 264, 325–327, 339

Бердяев Н. А. 11

Берковский Н. Я. 120, 263

Бестужев (псевд. Марлинский) А. А. 326–327

Бехтеев С. С. 111

Блинкс Т. (Blinks) 154, 221

Бодуэн де Куртене И. А. 128, 232

Болотов А. Т. 204, 206, 245

Борисов И. А. см. Иннокентий Херсонский

Борисова В. В. 186

Боровикова М. В. 362

Боткин В. П. 188

Ботова О. О. 163

Бочаров С. Г. 42

Боэций 179

Брагинская Н. В. 150, 219

Брюллов К. П. 12

Брянский Я. Г. 344

Брянчанинов Д. А. см. Игнатий (Брянчанинов)

Буало Н. (Boileau) 213

Бунин И. А. 193, 323

Бычков В. В. 235

Бюффон Ж.-Л. (Buffon) 217

Василевский А. А. 149, 219

Вахтель Э. (Wachtel) 191, 193, 210

- Вацуро В. Э. 14–15, 19, 124, 166, 171, 176–177, 238
- Веласкес Д. (Velázquez) 151
- Величковский П. И. *см.* Паисий Величковский
- Венецианов А. Г. 156
- Вергилий 315
- Вермеер Я. (Vermeer) 151
- Вертлиб Е. А. 359
- Веселова В. 25
- Веселовский А. Н. 126–128, 139, 147, 199, 274–278, 280, 299–300, 312, 321, 324
- Веснин С. А. *см.* Сергей (Веснин)
- Вильмонт М. 245
- Винкельман И. И. (Winckelmann) 149
- Виноградов В. В. 122, 187, 197, 199, 224, 247–248, 256, 264, 336–337, 349–351, 356, 368, 373
- Винокур Г. О. 335
- Виролайнен М. Н. 26, 75, 253
- Вишневская В. А. 17
- Владимир (Котляров В. С.) 36, 59
- Войтоловская Э. Л. 188–189, 196, 217–219, 328
- Врангель А. Е. 224
- Вяземский П. А. 205–206, 236, 353–354, 358, 363–364, 366–367, 372
- Гаварни П. (Gavarni) 223
- Гагарин Г. П. 101
- Гадамер Х.-Г. (Gadamer) 274
- Ганф Т. И. 60
- Гаспаров Б. М. 323
- Гаспаров М. Л. 25, 315
- Геллер Л. М. 219
- Герцен А. И. 5, 61, 63, 194
- Гете И. В. (Goethe) 49, 50, 347
- Гиллельсон М. И. 166
- Гинзбург Л. Я. 46, 123, 198, 227–229, 232, 239, 241–242, 362
- Гиппиус В. В. 256

- Гладкова Е. В. 16, 72
Глинка А. П. 101, 111
Глинка М. И. 12
Глинка С. Н. 166, 169, 242–243
Глинка Ф. Н. 110, 240
Гнедич Н. И. 11
Говоров Г. В. см. Феофан Затворник
Гоголь Н. В. 93, 118, 121, 151, 186–189, 195, 208, 211, 220, 223, 225–226, 231–232, 244, 246, 247–262, 269, 327, 342, 354, 374–375
Голицын Д. В. 159
Головко В. М. 238
Гомер 150
Гончаров И. А. 334, 336
Гончаров С. А. 253
Гордин А. М. 245
Горленко И. А. — см. Иоасаф Белгородский
Горький М. 193
Готовцова А. С. см. Феофания
Гофман Э. Т. (Hoffmann) 212
Гранвиль Ж. (Grandville) 223
Грей Т. (Gray) 14
Григорьева Е. Ф. 195
Григорьева Н. И. 252
Гримм братья 90
Гринберг М. С. 75
Гроф С. (Graf) 18
Гудков Г. Ф. 172, 189
Гудкова З. И. 172, 189
Гузаиров Т. Т. 362
Гумбольдт В. (Humboldt) 318
Гусакова О. Я. 189
Гусев Н. Н. 49
Гусейнова Т. В. 215
Гюго В. (Hugo) 213, 329

- Даль В. И. 127–128, 232, 277, 330
- Данилевский Н. Я. 57
- Данилов М. В. 206, 245, 285–286, 299
- Дафф Дж. Д. (Duff) 192
- Дашков Д. В. 163
- Дашкова Е. Р. 204–205, 245
- Делаво И. (Delaveau) 187–189, 205
- Демкова Н. С. 313
- Демченков С. А. 88
- Де-Пуле М. Ф. 229
- Державин Г. Р. 149, 154, 219, 248–249, 339, 369
- Дидро Д. (Diderot) 245
- Димитрий Ростовский (Туптало Д. С.) 107
- Дионисий Ареопагит 98
- Дмитриев И. И. 205, 353–355
- Дмитриев М. А. 205, 355, 358, 364
- Дмитриев Ф. М. 341
- Добролюбов Н. А. 122, 152, 184, 206–207, 257, 261–264, 270, 286, 332, 374
- Додельцев Р. Ф. 171
- Долгов И. В. 101
- Долгов К. М. 171
- Домье О. (Daumier) 223
- Достоевский Ф. М. 23, 195, 212, 224, 334
- Дроздов В. М. см. Филарет Московский
- Дубельт Л. В. 159
- Дубин Б. В. 40
- Дудина Л. Н. 304
- Дуркин Э. (Дэркин; Durkin) 155, 188, 193–194, 220, 283–284, 287, 298, 305–306, 312, 314, 317, 321, 327
- Дурова Н. А. 233
- Дурьлин С. Н. 87
- Дюма А. (отец) (Dumas) 326
- Егоров Б. Ф. 123

Екатерина II 166, 204–207, 245, 340

Емельянов Л. И. 236

Еремин И. П. 84–85, 233

Ефрем Сирий 14, 50–51

Жанлис Ф. де (Genlis) 205–206

Жемчужный И. О. 189

Женетт Ж. (Genette) 148, 157, 167, 242

Жирмунский В. М. 102

Жихарев С. П. 116, 210, 351, 356–358, 366

Жуковский В. А. 25–26, 29, 49, 255, 354

Загоскин М. Н. 189, 235, 243–244, 332, 359

Земскова Е. Е. 359

Зенкин С. Н. 64, 75

Зеньковский В. В. 253

Зернов Н. М. 65

Зернова Р. А. 334

Зубов В. П. 13

Иаков (Израиль, Исраиль) 51–52

Иаков, апостол 85

Иванов М. Н. см. Макарий Оптинский

Игнатий Богоносец 107

Игнатий (Брянчанинов Д. А.) 7–8, 11–24, 26–77, 90, 94–96, 99

Игнатий (Малышев И. В.) 41

Измайлов В. В. 169

Илиодор (Чистяков И. Б.) 38

Ильин Н. И. 241, 365

Иннокентий Херсонский (Борисов И. А.) 13, 101

Иоанн Богослов, апостол 85–86, 155–156

Иоанн Дамаскин 68

Иоанн (Крестьянкин И. М.) 83

Иоанн (Попов И. Ф.) 86

Иоанн Кронштадтский (Сергиев И. И.) 13, 57

- Иоанн Слободской (Слободской И. П.) 111
Иоанн (Соколов В. С.) 61
Иоасаф Белгородский (Горленко И. А.) 111
Иосиф, сын Иакова (Иосиф Прекрасный) 48–52, 55
Ирод Агриппа I 85
Исав, брат Иакова 51
Исидора, Дарья-странница (Шурыгина Д. А.) 92, 94, 98–99
Иустин (Татаринов И. Г.) 41
Ишкиняева Л. К. 205
- Казначеев А. И. 338, 341, 347
Калугин Д. Я. 39, 258, 261, 267, 272
Капнист В. В. 271
Карамзин Н. М. 15, 85, 232, 234, 246–247, 339–340
Карпов А. А. 253
Карташевская М. Г. 249–250
Карташевская (в девичестве Аксакова) Н. Т. 171–174, 179–180
Квинси Т. де (Де Куинси; Quinsey) 193, 230
Керн (в девичестве Полторацкая) А. П. 245
Киреевский И. В. 189
Киреевский П. В. 189
Клевенский М. М. 184
Клюев Н. А. 112
Ковалевский А. Ф. 101
Коган-Бернштейн Ф. А. 69
Кожин В. В. 195
Козлов И. И. 110
Козлов М. Е. 103
Кокочкин Ф. Ф. 119, 241, 263–264, 344
Колодина Н. А. 194
Кононов А. М. см. Никодим
Корейша И. Я. 95
Корнилович А. О. 196
Корф М. А. 37, 351

- Котляров В. С. *см.* Владимир
Кошелев В. А. 139, 185, 298, 329
Краснопевков Л. В. *см.* Леонид
Крестьянкин И. М. *см.* Иоанн (Крестьянкин)
Крылов И. А. 367
Ксения Петербургская (Петрова К. Г.) 96
Ксенофонт 265
Кузьмина Г. Ш. 191
Кулешов В. И. 226, 257
Курганов Е. Я. 93, 358, 361, 364–365, 368
Кутузов А. М. 15
- Ламенне Ф. Р. де (Lamennais) 64–65, 68
Ле Гофф Ж. (Le Goff) 100
Лев (Леонид) Оптинский (Наголкин Л. Д.) 12, 41
Левин Ю. Д. 15, 102
Лейбниц Г. В. (Leibniz) 232
Лейбов Р. Г. 362
Леонид (Краснопевков Л. В.) 15
Леонтьев К. Н. 57
Лермонтов М. Ю. 48
Лесков Н. С. 11, 39–41, 59–61, 94, 97, 104, 360
Лессинг Г. Э. (Lessing) 149
Линецкая Э. Л. 213
Лихачев Д. С. 109, 214, 288
Ломоносов М. В. 15
Ломунов К. Н. 218
Лопухин И. В. 205
Лосев А. Ф. 68, 72
Лотман Ю. М. 138, 240, 266, 297, 352–353, 369
Лукашевич М. (Lukaszewicz) 59
Любомудров А. М. 61
- Майков В. Н. 187
Макарий Оптинский (Иванов М. Н.) 21

- Малышев И. В. — см. Игнатий (Малышев)
- Мальцев Ю. В. 323
- Манн Т. (Mann) 50, 212
- Манн Ю. В. 185, 187, 257
- Мантуров М. В. 82, 84, 89
- Марголис Ю. Д. 253
- Маркович В. М. 120, 258, 263, 270
- Марлинский см. Бестужев А. А.
- Матфей, апостол 64
- Машинский С. И. 158, 175, 188–190, 209, 211, 215, 218, 220, 223, 230, 252, 257, 298, 328, 354, 358
- Мелетинский Е. М. 134–135, 144, 150, 291–294, 309
- Мельгунова А. С. 81, 83
- Мельников И. И. 186
- Мельникова А. А. 186
- Мельникова Е. В. 192
- Мещерский В. П. 165–167
- Миклашевич В. С. 176
- Минин П. М. 98
- Миронов Б. Н. 35, 58, 69
- Михаил (Чихачев М. В.) 41, 46, 73
- Михайлов А. В. 22, 199, 327
- Модзалевский Б. Л. 257
- Моисей, пророк 28, 30–31
- Мольер (Molière; наст. имя Ж.-Б. Поклен) 344–345
- Монтень М. де (Montaigne) 68–69, 71–72, 75, 77
- Монье А. (Monnier) 223
- Морозова Н. Г. 219
- Моруа А. (Maurois; наст. имя Э. Эрзог (Herzog)) 64
- Мотин С. В. 186
- Мотовилов Н. А. 82, 84, 89
- Мошнин П. И. см. Серафим Саровский
- Муравьев А. Н. (Андрей Николаевич) 60, 97
- Муравьев-Карский Н. Н. 41

- Набоков В. В. 194, 224–225, 232
Наголкин Л. Д. см. Лев (Леонид) Оптинский
Назиров Р. Г. 241
Наполеон Бонапарт 241, 244
Нарышкин А. Л. 366
Населенко Е. П. 253
Нащокин П. В. 233
Некрасов Н. А. 96
Неупокоева И. Г. 17
Никитина Е. П. 186, 188, 328
Никодим (Кононов А. М.) 92
Николаева Н. Г. 142–143, 291, 306–308
Николай I 36, 59, 65, 70, 158, 167, 214
Николай Чудотворец (Николай Мирликийский) 101, 104
Николина Н. А. 369
Норов А. С. 41, 97, 159, 198, 236, 366
Ньюмен Дж. Г. (Newman), кардинал 65
- Обатнин Г. В. 39, 267
Оленин А. Н. 11, 38
Опочинин К. Ф. 23–24, 28–29
Орнатская Т. И. 236
Оссиан (Ойсин) 14
Отрадин М. В. 8, 381
- Павленков Ф. Ф. 185
Павлов Н. М. 158–160, 164, 166, 168, 249
Павлова А. А. 285
Павский Г. П. 53–54
Паисий Величковский (Величковский П. И.) 12, 82
Палмер В. (Palmer) 60, 65
Параскева Дивеевская (Паша Саровская) 84, 89
Паскаль Б. (Pascal) 166
Пастернак Б. Л. 20
Паэрт И. (Paert) 59

- Пелагия Дивеевская (Пелагея Саровская) 84
Переверзев В. Ф. 212
Перовский Л. А. 160
Перро Ф.-В. (Perrot) 60
Песонен П. (Pesonen) 39, 267
Петр, апостол 17, 85–86
Петр I (Петр Великий) 340
Петрова К. Г. см. Ксения Петербургская
Пешков И. В. 134
Пирожкова Т. Ф. 341
Писарев А. И. 119, 263–264, 267–273
Платонов А. П. 279–280
Плещеев А. А. 12
Плутарх 69, 197
Победоносцев К. П. 57
Погодин М. П. 169, 189, 250
Покровский В. И. 216
Покровский К. 216
Полевой Н. А. 189, 268–269
Поляков А. С. 196
Попов А. В. 100, 107
Попов И. Ф. см. Иоанн (Попов)
Поспелов Г. Н. 223, 334
Пришвин М. М. 196
Пропп В. Я. 134, 140, 145–146, 276, 290, 303, 310
Протасов Н. А. 94, 99
Протошинский В. А. 158
Пруст М. (Proust) 193
Прыжов И. Г. 95
Пугачев Е. И. 233
Пумпянский Л. В. 29–30, 268, 294, 299
Пушкин А. С. 11, 22–23, 48, 85, 102, 151, 195–196, 232–233, 235, 299
Пыпин А. Н. 187

- Радищев А. Н. 234
Расин Ж.-Б. (Racine) 15, 68
Рафаева А. В. 134
Рафальский Г. А. см. Антоний
Рахиль, жена Иакова, мать Иосифа 51
Резвых Т. Н. 87
Резерфорд Э. (Rutherford) 192
Рейфман П. С. 163
Римский С. В. 58
Ростиславов Д. И. 35–36
Рулье К. Ф. 223
Рэнсом А. (Ransome) 192
- Сабанеев Л. П. 196
Савкина И. Л. 236–237, 245
Саламан Э. (Поляновская-Саламан, Salaman) 38, 192–193, 230–231
Салова С. А. 245
Сальникова В. В. 191, 194
Самарин Ю. Ф. 189, 352, 354
Сапрыкина Е. Ю. 17
Сахаров В. И. 15
Святополк-Мирский Д. П. 176, 183, 334–335
Севинье, де (Sévigné; в девичестве Рабютен-Шанталь М.) 68
Селезнева Т. Ф. 124
Селитрина Т. Л. 192–193, 331
Сенека 69
Сенковский О. И. 49
Сен-Симон А. (Saint-Simon) 232, 362
Серафим Саровский (Мошнин П. И.) 11, 79–80, 82–84, 86–87, 89, 112
Серафим (Чичагов Л. М.) 78–82, 84–85, 88–89, 100
Серафима (Черная (Чичагова) В. В.) 88
Сергиев И. И. см. Иоанн Кронштадтский
Сергиенко С. Е. 252

- Сергий (Веснин С. А., псевд. Святогорец) 97–98, 100
Сергий, патриарх Московский (Страгородский И. Н.) 111–112
Сергий Радонежский 87, 104
Сиднева С. А. 153
Силантьев И. В. 127, 276, 322
Симеон Полоцкий (Петровский-Ситнианович С.) 15
Сиповский В. В. 245
Скотт В. (Scott) 234, 244
Слободской И. П. *см.* Иоанн Слободской
Смирнов В. Д. 185
Смирнова (в девичестве Россет) А. О. 233
Смирнова Е. А. 253
Смоллетт Т. Дж. (Smollett) 303
Сморжевских-Смирнова М. А. 362
Снессорев Н. А. 92
Снессорева С. И. 23, 34, 90–99
Созина Е. К. 194
Соколов В. С. *см.* Иоанн (Соколов)
Соколов И. И. 149
Соколов Т. С. *см.* Тихон Задонский
Сократ 265
Соловьев В. С. 87
Соловьев М. Ф. 41
Станкевич Н. В. 258
Старобинский Ж. (Starobinski) 75
Стаф И. К. 75
Степанов Л. А. 196
Стерн Л. (Sterne) 7
Страгородский И. Н. *см.* Сергий, патриарх Московский
Стрижев А. Н. 12, 88
Суворов А. В. 359, 366
Сю Э. (Sue) 17

Таракин П. М. 350

- Тарановский К. Ф. 109
Тартаковский А. Г. 115, 196, 205–207, 227, 236, 354, 362
Татаринов И. Г. см. Иустин
Тахо-Годи А. А. 68
Тейт А. Ф. (Tait) 154, 221
Тесля А. А. 160
Тихон Задонский (Соколов Т. С.) 13–14
Толстой А. К. 104
Толстой Л. Н. 49, 85, 193, 195, 218, 236, 298
Томашевский Б. В. 32, 127, 275–276
Тончи С. (Тончи Н. И.; Tonci) 150, 219
Топоров В. Н. 17–18, 20–21, 26
Тронский И. М. 197
Тропинин В. А. 151, 156
Трутовский К. А. 149, 155, 220
Туптало Д. С. см. Димитрий Ростовский
Тургенев И. С. 120, 122, 183, 188–189, 195, 209, 217–218, 263,
268, 270, 327–330, 332, 334, 336, 339, 353, 359, 360, 374
Тынянов Ю. Н. 22, 246, 251
Тютчев Ф. И. 22
- Уваров С. С. 367
Угрюмов В. Е. 194
Удри Ж.-Б. (Oudry) 154, 221
Уолтон И. (Walton) 216–217, 331
- Файзуллина Э. Ш. 195
Фасмер М. (Vasmer) 330
Фатеев С. П. 188
Федоров П. И. 195
Федунина О. В. 171
Фенелон Ф. (Fénelon) 7, 97
Феокрит 315
Феон Элий 219
Феофан Затворник (Говоров Г. В.) 12–13, 74, 93, 104–108, 111

- Феофания (Готовцова А. С.) 94
Фермор Н. Ф. 41
Филарет Московский (Дроздов В. М.) 12–13, 15, 22, 44, 53–54, 57, 74, 84, 103–104, 111
Филдинг Г. (Fielding) 235, 303
Филипон Ш. (Philipon) 223
Флеров В. П. 209
Флобер Г. (Flaubert) 104
Флоренский П. А. 130–131, 140, 146, 231, 281–282, 288, 302, 323, 376
Флоровский Г. В. 12, 53, 73
Фома Кемпийский 12, 76
Фонвизин Д. И. 358
Фрайман И. Д. 362
Фрайман Т. Н. 26, 362
Фрейд З. (Фройд; Freud) 171, 284
Фрейденберг О. М. 150, 199, 300, 324
Фудель И. И. 87
- Харитиди Я. Ю. 350
Ходж Т. (Hodge) 216, 331
Холодковский Н. А. 50
Хомяков А. С. 65, 110, 122–123, 189, 228–229, 327, 332–333, 341, 352
Хондзинский П. В. 12–13, 15
Хорват К. 17
- Царькова Т. С. 25
- Чванов М. А. 195
Чекалов К. А. 17
Черепанов С. И. 215
Чернышевский Н. Г. 207
Чехов А. П. 334
Чжу Сяодун (Zhu Xiao-Dong) 194

- Чистович И. А. 53
Чистяков И. Б. *см.* Илиодор
Чихачев М. В. *см.* Михаил
Чичагов Л. М. *см.* Серафим (Чичагов)
Чичагов П. В. 78
Чичерин А. В. 83–84, 190–191, 218, 233, 250, 326, 331, 336, 342
Чудаков А. П. 151
Чуркин А. А. 5–8, 204, 381
Чуркина Л. И. 7
Чуркина Н. Л. 8, 381
- Шатобриан Ф. Р. де (Chateaubriand) 68
Шатров Н. М. 241
Шафранова О. И. 36, 60
Шаховской А. А. 119, 189, 263, 344–345, 362, 365, 368
Шевырев С. П. 169, 189
Шенгольд Л. (Shengold) 179
Шенле А. (Schönle) 234
Шенрок В. И. 185, 186, 246
Шетер И. (Sötér) 17
Шиллер Ф. (Schiller) 101
Ширинский-Шихматов С. А. 341, 345
Шишков А. С. 118, 123, 161, 202, 205, 240, 243, 246–247, 249, 260, 334, 336–343, 345–349, 352, 357–359, 361–362, 365–369, 371–373, 377
Шишкова Д. А. (в девичестве Шельтинг) 349, 371
Шкловский В. Б. 177, 199, 201, 224, 235, 242, 286
Шмид В. (Schmid) 258
Шукшин В. М. 359–360
Шумилова Г. Е. 75
Шушерин Я. Е. 123, 249, 263, 339, 348–349
- Щапов А. П. 61
Щеколдина А. 101
Щепкин М. С. 189, 233, 250

Эккерман И. П. (Eckermann) 347–348

Эко У. (Eco) 153–156

Энгельгардт Б. М. 278

Эйнштейн А. (Einstein) 192

Эйхенбаум Б. М. 85, 116, 213, 226, 232–233, 356–357

Юнг Э. (Young) 14

Языков Д. Д. 185

Якимович Т. К. 223, 226–227

Яковлев П. П. 36, 41, 60

Яковлева Т. В. 327

*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации,
причиняющей вред их здоровью и развитию»,
«книга предназначена для детей старше 14 лет»*

Чуркин, А. А.

Ч 93 Прозаическое слово в контексте светской и церковной литературных традиций: С. Т. Аксаков и Игнатий (Брянчанинов): Историко-филологические работы. — СПб. : Росток, 2022. — 398 с., ил.

ISBN 978-5-94668-344-9

В сборник вошли работы петербургского филолога Александра Чуркина, посвященные различным аспектам изучения биографии и творчества С. Т. Аксакова и святителя Игнатия (Брянчанинова).

Научное издание

Александр Александрович Чуркин

**ПРОЗАИЧЕСКОЕ СЛОВО
В КОНТЕКСТЕ СВЕТСКОЙ И ЦЕРКОВНОЙ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ:
*С. Т. Аксаков и Игнатий (Брянчанинов)***

Редактор А. С. Пахомова
Корректор З. А. Фельцман
Верстка А. Д. Положенцева

Сдано в набор 26.11.2021. Подписано к печати 28.01.2022.
Формат 60 x 90 1/16. Гарнитура Школьная.
Усл. печ. л. 00,0. Тираж 300 экз. Заказ № .

ООО «Издательство «Росток»
E-mail: rostokbooks@yandex.ru
URL: <http://www.rostokbooks.ru>

По вопросам оптовых закупок
обращаться по тел.: (812) 937-98-70

ИП «Варваркин А. И.»
199155, Санкт-Петербург, ул. Уральская, д. 17, корп. 3, оф. 4



9 785946 683449