

ются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений.

Мистическое в ранней прозе Хейдока не самодовлет над реалистическим. Эти начала сосуществуют, взаимодополняя художественную реальность. Хейдок трактует понятие мистики с позиции веры в непосредственное сверхчувственное общение людей со сверхъестественным, т.е. в узком смысле. Мистика для Хейдока – способ познать чужую культуру, сблизить в рамках художественного текста разные культурные традиции – языческое ми-

ровоззрение славян, мистическое – китайского народа и мифическое – западной традиции.

1. Белов Е. Одиссея барона Унгерна // Азия и Африка сегодня. – 2001. – № 9.
2. Манн Ю.В. Реальное и фантастическое // Поэтика Гоголя. – М., 1988.
3. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. – М.: Наука, 1987.
4. Хейдок А. Звезды Маньчжурии // Огонь у порога. – Магнитогорск: Амрита-Урал, 1994.
5. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ, 2006.

С.Ф. Касумова

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ (на материале произведений Ф.И. Тютчева)

In this article a modern approach to the heritage of Tyutchev focuses on the poet's vision combining social problems with the cultural requirements of the individual.

Одной из важных и актуальных задач, стоящих перед современной литературной и искусствоведческой мыслью, является создание и совершенствование всеобщей истории искусств.

В таких работах собственно литературные жанры должны занять равноправное место наряду с живописью, наукой, архитектурой и отдельными элементами национальной культуры. Скажем, проблеме взаимодействия изобразительного искусства и литературы посвящена монография Н. Дмитриевой «Изображение и слово» [2]. Двумя годами позже научно-практическую дискуссию на тему синтеза искусств в мировом литературоведении провел коллектив авторитетного российского издания – журнала «Вопросы литературы». Открывая полемичку по данному вопросу, Б.С. Мейлах правильно отметил, что «каждой области художественного творчества присуща своя специфика, но все они связаны между собой глубоким внутренним родством» [4, с. 5-6]. Эта задача в последние годы XX в. живо стала волновать и азербайджанских ученых-искусствоведов, хотя мы вынуждены признать, что разработка указанной проблемы требует гораздо более углубленного анализа.

В истории русской и мировой литературы в XX в. господствовала начетническая точка зрения на творческое наследие Федора Ивановича Тютчева как приверженца «чистого искусства». Известно, что представители этого направления художественной мысли в искусствоведении создавали произведения разных жанров, в большинстве своем отрешенных от реальной действительности. Социально-политические ярлыки согласно таким теоретическим установкам были навешены не только в монографических изданиях или на высшем диссертационном уровне; порочные суждения такого порядка проникали даже в школьные учебные пособия [3, с. 32-34].

Если под этой теорией действительно подразумевать искусство, оторванное от наиболее острых впечатлений современности, то против синтеза искусства в творчестве Тютчева сложно что-либо конкретно возразить. Однако долготелная ошибочная традиция в настоящее время постепенно преодолевается, и можно наблюдать, как некоторые критики защищают устои общественно-политической жизни в трактате Тютчева. Бесспорен факт, что на многих из них лежит печать глубоко субъективного восприятия тех или иных современных ему событий. В то же время обращение к различным проблемам искусствоведения расширяло сферу его позитивного воздействия на российского читателя. Поэтому в задачу этой статьи вхо-

дит, с одной стороны, дифференциация системы доказательств от противного в защиту передового искусства в лице русского поэта-любомудра, а с другой, – поиск литературно-искусствоведческих аналогий.

Важно подчеркнуть, что творчество Тютчева представляет собой сложный и неординарный сплав различных явлений русской литературы и культуры в целом. Эта сложность, как нам представляется, не сопутствует однозначному зачислению поэта в ряды представителей «чистого искусства». Да и сам пресловутый термин «чистое искусство» в наши дни культурологами решительно пересматривается. Эмпирически и ассоциативно оправданный в русле идеологической борьбы середины XX в., он в первые годы нового тысячелетия становится вредным анахронизмом, явно недостаточным для исторически верного и объективного понимания поэзии Тютчева, не уместающим его имя в узкие рамки конкретной литературной рати.

В противоположность особо последовательным защитникам упомянутой теории «искусства для искусства» Тютчев не был принципиальным противником общественной тематики в национальной литературе и – шире – европейской культуре. Для этого достаточно уклониться от собственно поэтической лаборатории русского поэта-любомудра и обратиться за подтверждением нашей мысли к одному из прозаических сочинений. Находясь за границей, поэт продолжал оставаться в гуще событий, происходивших на родине. В 1836 г. в его руки попала рукопись «Три повести» Н.Ф. Павлова. Художественные достоинства этого сочинения оставим в стороне, так как их анализ отдалит нас от темы статьи. Важнее отметить другое: поэт считал весомым вкладом в русское искусство именно те части произведения, которые обличали жестокие порядки, царившие в николаевской армии.

В частности, это мало известная читателям и критикам повесть «Ятаган», которая привлекла внимание Тютчева. По поводу ее значения для искусствоведения он писал: «Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был в особенннсти поражен тумужалостью, совершеннолетием русской мысли. И она сразу коснулась самой сердцевины общества. Свободная мысль сразилась с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия. Картина верна, и в ней нет ни пошлости, ни карикатуры. Поэтическое чувство не искажилось напыщенностью выражений» [8, с. 376].

Это письмо примечательно тем, что, вне зависимости от искренности признания за повестью Н.Ф. Павлова высоких достоинств художественного порядка, оно проникнуто гордостью за «русскую мысль», которое объективно в первую очередь содействовало успеху синтеза искусств, так как позволило воедино соединить «культурное призвание, отечество и поэзию» [8, с. 379].

Исходя из отмеченного, констатируем, что современный взгляд на наследие Тютчева должен не только быть симптоматично спроецирован на сугубо художественное значение национальной поэзии, но и рассматриваться сквозь призму синтеза искусств. Последнее, бесспорно, со-

ответствовало его мировоззренческой позиции о сплаве общественных проблем с культурными запросами личности.

Какие стороны жизни затронуты им, с какой полнотой и широтой отобразились они в искусстве, – вот вопрос, волнующий современных искусствоведов. Следовательно, определение степени глубины проникновения Тютчева в самый корень явлений, связанных с литературой и культурой, и заключает в себе решающее мерило для правильной оценки его вклада в русскую поэзию.

Хотя монографических трудов о взаимосвязи Тютчева с искусством практически не существует, она, на наш взгляд, просматривается достаточно ясно. Еще в студенческие годы он явился автором сочинения под названием «Уrania». Литературно-художественный и лингвистический анализ этого стихотворения включен во многие источники, однако, насколько удастся установить, вне поля зрения ученых оказалась поэтическая цель официальной декларации: Оказывается, сочинение было создано для прочтения на годичном факультете института изящных искусств, и его специфическая архитектоника, подчиненная идейно-тематическому замыслу, ассоциируется с сочинениями на академические торжества. Последние составляли большой литературный раздел в собрании сочинений А.Ф. Мерзлякова. Поэт пушкинской поры, в свою очередь, признавал, что «Уrania» по тематике крайне близка к его стихотворению «Ход и успехи изящных искусств» (1812).

Тем самым ясно протягивается нить от литературы к искусству; именно в указанном сочинении Мерзлякова в хронологическом порядке просматривается исторический путь развития синтеза искусств в его хаотическом смешении от древности до современной ему эпохи [5, с. 239-247].

Типологические параллели окажутся очевиднее, если процитировать строки, свидетельствующие о более упорядоченном мире Ф. Тютчева, связанном с небесным храмом. Это храм наук на идеализированном острове, по мысли поэта-любомудра, в сущности идентичен храму искусств (Нет! вечен свет наук; его не обнимает // Бунтующая мгла; его нетленен плод // И не умрет) [11, с. 295]. Для наглядности:

Как Фарос для душ и умов освященных,
Высоко воздвигнут Небесный храм; –
И Мудрость приветствует горным плененных
Вкусить от трапезы питательной там [11, с. 293].

Небезынтересно с точки зрения современной филологической и искусствоведческой наук отметить, что ведущий мотив в этом стихотворении ярче развивается с ориентальными вкраплениями:

Уrania, вешай, где первый был твой храм,
Твой трон и твой народ, учитель всем Векам? –
Восток таинственный! – Чреда твоя свершенна
[11, с. 294]!..

Характерно, что позднее, в период зрелого творчества, поэт продолжит данную тему. Господствующими здесь становятся образы «светлого храма», возвышающегося на краю вершины и «недоступных гор», увенчанных «непорочными снегами», по которым «проходит незаметно // небесных ангелов нога». В этом стихотворении («Хоть я и свид гнездо в долине...») элементы искусства приобретают значение, именуемое в теории современного литературоведения «разрешением в тональную основу». Они приобретают у поэта значение символов, ориентирующих на стремление мысли найти опору в обновленной культуре человечества и соответственно, вырвавшись из узковременного плена, выйти за пределы «земного круга».

Нам представляется, что в творчестве зрелого Тютчева от подобного рода сочинений легко перебросить мост к созданию многозначительного подтекста. Тенденцию к

корректному вычитыванию такого иносказательного подтекста проявил, к примеру, К. Пигарев. Его центральный труд – «Жизнь и творчество Тютчева» – носит характер строгого литературно-критического анализа, однако нам удалось обнаружить примечательную параллель с искусством в жанре этюдных зарисовок.

По поводу некоторых стихотворений («Есть в осени первоначальной» и др.), относящихся к пейзажной лирике, в этой монографии читаем: «Невольно напрашивается следующее сравнение. Тютчевские пейзажи по своему лиризму и философской насыщенности напоминают живописные полотна Левитана или Рылова, нередко поднимавшихся в своих изображениях до подлинной символики. Символичны, например, левитановские картины «Осенний день. Сокольники» или «Над вечным покоем». В первой из них, – продолжает автор, – очень наглядно осуществлен «тютчевский» прием: в пейзаж введена человеческая фигура, невольно вызывающая в нашем сознании внутреннюю аналогию с осенней природой» [7, с. 222].

Действительно, умение воссоздать в поэзии синтез высокой литературы с искусством – задача чрезвычайно трудоемкая. Недаром эту черту выделял еще Н.А. Некрасов, подчеркивая подлинную силу эмоционального напряжения и впечатления в стихотворениях Ф. Тютчева на тему природы в ее тесной взаимосвязи с изобразительным искусством в целом. По мнению Н. Некрасова, «пейзаж в стихах» представляет собой самый трудный род поэтических произведений... Ф.И. Тютчев в совершенстве владеет этим искусством» [6, с. 208].

Эту мысль продолжает названный живописец, отмечавший: «Можно посредством пейзажа передать даже «атмосферу эпохи», «дух времени» [12, с. 119]. Поэт Максим Рыльский, говоря на третьем съезде Союза писателей СССР о взаимосвязи «пейзажных излиятий души» Тютчева с мировым изобразительным искусством, обобщил: «О чем бы ни писал поэт... о животных ли, о деревьях ли, о горных, ручьях, – он всегда в конечном счете пишет о человеке, о человеческом, для человека» [10, с. 103]. Таким образом, в центр повествования ставится фигура человека, являющаяся эталоном всех ценностей не только в художественной литературе, но и во многих видах искусств.

Аккумулировав мысли К. Пигарева, А. Рылова, Н.А. Некрасова и М. Рыльского, можно прийти к выводу, что их суждения имеют право на существование, так как, с одной стороны, сочинения Тютчева словно «пропитаны» живописными красками, а с другой, – искусство более позднего поколения имело возможность опираться на его характерологические стихи.

Есть у Тютчева стихотворение «Народный праздник», непосредственно навеянное раздумьями о рабском состоянии беднейших слоев населения России. Оно написано в Овстуге, в родных поэту орловских местах:

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты, когда свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..

.....
Смрад, безобразье, нищета, –
Тут человечество немеет;
Кто ж это все прикрыть сумеет?.. [11, с. 185].

Сопоставим эти строки из другой выдержки: «После поездок на Волгу, где Репин наблюдал жизнь бурлаков, и длительной работы над этюдами, Репин пришел к ее глубокому и яркому истолкованию в картине «Бурлаки на Волге» [1870-1873, Русский музей]. Картина обличает эксплуатацию народа и вместе с тем утверждает скрытую в нем силу и зреющий протест. Репин передал индивидуально неповторимые черты измученных тяжелой работой героев картины, наделенных большой духовной красотой» [1, с. 37]. Далее Большая Советская энциклопедия

заключает: «Эта работа Репина стала новым явлением в живописи: жаркое произведение приобрело монументальный характер, став обобщающим изображением современной жизни, не только раскрывающим противоречия действительности, но и утверждающим положительную силу общества – народ. Пластическая мощь и широта живописи картины были в то время новаторством» [1, с. 37].

В дополнение к ученому коллективу сотрудников БСЭ у нас есть и свое «новаторство». «Бурлаки на Волге» отчасти были навеяны стихотворением Тютчева, которого Репин любил и высоко ценил за поэтические опусы, зримо напоминавшие ему пейзажные зарисовки. Символично также и то, что картина была завершена в год смерти Тютчева (1873 г.) [9].

В этой статье мы не претендуем на то, чтобы исчерпать все многообразие нюансов лирики Тютчева, возникающих при изучении взаимосвязей между русской классической литературой и видами искусств. Основное здесь – неуклонное, хотя и различно понимаемое, вариативно трактуемое стремление к жизненной правде, пробивавшее себе путь в литературе и в искусстве, несмотря на

бесспорно ограничительные и сковывающие рамки отдельных направлений и стилей.

1. Большая Советская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 22.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962.
3. Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я. Русская литература. Учебник для IX класса средней школы. – М.: Просвещение, 1959. – С. 32-34.
4. Мейлах Б.С. Творчество Ф.И. Тютчева // Вопросы литературы. – 1964. – № 3. – С. 5-6.
5. Мерзляков А.Ф. Стихотворения. – Ч. 1. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 239-247.
6. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 10 т. – Т. IX. – М.: Художественная литература, 1950.
7. Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
8. Письмо Ф.И. Тютчева И.С. Гагарину от 7/19 июля 1836 года // Стихотворения. Письма. – М.: Просвещение, 1957.
9. Репин И. Статьи и материалы (художественное творчество): В 2 т. – Т. 1. – М.; Л.: Наука, 1948.
10. Третий съезд Союза писателей СССР. Стенографический отчет. – М.: Политиздат, 1959.
11. Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – М.: Правда, 1980.
12. Федоров-Давыдов А.А. Аркадий Александрович Рылов. – М.: Наука, 1959.

С.П. Оробий

МЕТАНАРРАТИВ В.В. НАБОКОВА И «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК» Д.Е. ГАЛКОВСКОГО: МЕХАНИЗМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

The article is devoted to the problem of influence of metanarrative of V.V. Nabokov on the D.E. Galkovsky's novel the "Endless deadlock" (1985-1988). The mechanism of literary succession is shown to go back not only to intertextuality's diction, as noted in criticism, but to an entire tradition of formal theory of V.B. Shklovsky as well as to tradition of visual style, which has centuries-old evolution.

Для русского модернистского и постмодернистского сознания фигура Набокова имеет особый статус невидимого, но оказывающего прямое литературное влияние, внутренне близкого духовного учителя.

На формирование именно такого понимания есть целый ряд причин. Прежде всего необходимо помнить, что отечественный модернизм созрел в недрах советского дискурса и напрямую испытывал влияние культурного герметизма. В этих условиях творчество Набокова воплощало в себе квинтэссенцию запрещенной литературы, распространявшейся в «самиздате». Немалую роль сыграло и представление о личности самого писателя, складывавшееся у читателей на протяжении многих лет. О Набокове знали, что он – эмигрант, сын одного из лидеров кадетской партии, адепт «чистого искусства», надменный одиночка, язвительный мемуарист, увековечивший в своих произведениях исчезающую в советском сознании дореволюционную культуру, яростно нападавший на социально ангажированную литературу и тоталитарный режим, покушавшийся на «святую» фигуру Чернышевского.

Все эти черты, в некоторых случаях намеренно гиперболизировавшиеся, формировали объемное представление о «запретном плоде» русской литературы. Наконец, произведения Набокова, выполненные в самобытной художественной манере, задавали высокую планку для будущих поколений.

Такое наивно-претенциозное восприятие, надделение статусом несомненного предшественника отечественного модернизма уравнивалось позицией самого Набокова. Его похвалы удостоился лишь Саша Соколов, чья «Школа для дураков» была названа классиком «обаятельной, трагической и трогательной книгой». Более того, со-

здание парадигмальных для означенного направления текстов могло происходить вообще без знания творчества Набокова, как это было в случае с «Пушкинским Домом» А. Битова.

Тем не менее литературный дискурс 1990-х гг. в значительной степени формировался «под знаком Набокова». Это касается как откровенных мистификаций, таких как «Труды Феогида» (1996) А. Пурина, А. Машевского, К. Кобрин, «Жизнь коротка» (1988) С. Довлатова, так и вполне самостоятельных в художественном отношении, но не лишенных флера утонченной стилизации произведений, среди которых «Казус Кукоцкого» (1999) Л. Улицкой, рассказы Т. Толстой.

В настоящей работе мы рассмотрим степень влияния «набоковского Текста» на одно из самых характерных, но в то же время и наиболее необычных произведений 1990-х гг. – роман-комментарий Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1985-1988).

Следует заметить, что в данном случае типичный для литературоведческого дискурса вопрос о писательском влиянии опосредован достаточно неоднозначной культурно-философской концепцией автора произведения. Набоков – один из двух писателей на всей планете, которого Галковский признает и к которому относится «всерьез». Второй, вернее, первый и по хронологии, и по значимости – В.В. Розанов, отсюда и сакраментальный идеологический плюрализм «Бесконечного тупика», сослуживший произведению недобрую славу.

Притягательность для Галковского фигуры Набокова обусловлена, на первый взгляд, уже названными общими причинами: «Почему я люблю Набокова, так же, может быть, как царя в последние месяцы жизни? Он наиболее близок из всех, умер в 1977 году. Для меня это психологически все равно, как если бы в 1917 умер Пушкин» (II, 683) (Здесь и далее текст «Бесконечного тупика» приводится по изданию [2]. В круглых скобках после каждой цитаты римскими цифрами обозначен том, арабскими – страницы. Курсив принадлежит нам. – С.О.). Вместе с тем авторская логика, расположившая Набокова за Розановым, дает понять, что дискурс этого писателя оказывается и некой завершающей точкой развития художественного сознания самого Галковского: «Набоков, наиболее совершенный русский писатель, законченный писатель...» (I, 207). Как увидим далее, эта идея законченности, завершенности найдет в контекстуальном поле «Бесконечного тупика» весьма своеобразное отражение.

Если рассматривать роман в интересующем нас ас-