На правах рукописи

Поплавская Ирина Анатольевна

Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Томск - 2010

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор Эмма Михайловна Жилякова

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор Кирилл Владиславович Анисимов
доктор филологических наук, профессор Александр Эммануилович Еремеев
доктор филологических наук, профессор Юрий Васильевич Шатин

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»

Защита состоится «16» июня 2010 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при ГОУ ВПО «Томский государственный университет» (634050, Томск, пр. Ленина, 36).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

Автореферат разослан «____» апреля 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
профессор _____ Л. А. Захарова

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Вопрос о взаимодействии поэзии и прозы и типах этого взаимодействия, проблемы активизации поэтического субстрата в прозе и прозаических приемов в поэзии, изучение типологии художественных текстов, созданных на границе поэзии и прозы, соотношение поэзии и прозы в аспекте художественной коммуникации и нарратологии остаются в течение многих лет предметом неослабевающего научного интереса как отечественных, так и зарубежных литературоведов. Исследование различных типов поэтических, прозаических и «пограничных» текстов, особенностей их сюжетной, нарративной, жанровой, ритмической организации, конструктивная и текстообразующая роль поэтического начала в прозе и прозаического начала в поэзии становятся особенно значимыми в свете современных тенденций развития науки о литературе. В этой связи а**ктуальность** диссертационной работы обусловлена стремлением выделить, описать и системно осмыслить основные типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Этот вопрос является в известной мере «фокусирующим» для понимания важнейших проблем и категорий теоретической и исторической поэтики, для осмысления закономерностей развития литературного процесса в целом. Взгляд на поэзию и прозу как на архитектонические и одновременно композиционные художественные формы позволяет осознать внутреннее единство таких фундаментальных понятий теории литературы, как род, стиль, жанр, раскрыть их связь с поэтикой и риторикой, с основными стратегиями сюжетостроения, повествования, мифообразования, текстопорождения. Взаимодействие поэзии и прозы может рассматриваться и как своеобразная микромодель литературного процесса в целом, представленная в синхронии и в диахронии. И поэзия, и проза в этом случае синтезируют такие важнейшие родовые категории, как событие, процессуальность, состояние, придавая им отнологический смысл. Отсюда сам процесс собственно поэтического творчества в самом общем виде может быть осмыслен как способ авторской рефлексии о мире и человеке, предполагающий их изначальное тождество («эстетика тождества»), в то время как прозаическое творчество исходит из сопротивопоставления автора и героя миру («эстетика сопротивопоставления»).

История изучения вопроса связана с тем, что в отечественном литературоведении XX – начала XXI вв. поэзия и проза традиционно понимаются как два типа художественной речи, как два способа организации речевого материала. Существуют несколько критериев для сопоставления-противопоставления поэзии и прозы в качестве двух речевых художественных структур. Один из критериев – ритмический, связанный с различной ритмической природой стиха и прозы. Сторонниками этой точки зрения являются В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, М. М. Гиршман, Ю. Б. Орлицкий и др. Другая группа ученых, среди которых А. Н. Веселовский, Б. М. Эйхенбаум, А. В. Михайлов, М. Л. Гаспаров и др., рассматривает поэзию и прозу как противоположные художественные стили, получившие научное обоснование в поэтике и риторике. Структурный и историко-культурный подходы в осмыслении поэзии и прозы во многом корректируются структурно-семиотическим, представленным в трудах Ю. М. Лотмана, Р. О. Якобсона, И. П. Смирнова, М. И. Шапира и др. Согласно методологии структурализма, ведущий конструктивный принцип, который формирует структуру поэтического текста, можно определить как принцип выделения *сходного в различном*, выделения общих, эквивалентных черт между различными структурными

уровнями на основе параллелизма, речевого и семантического соответствия. Основной конструктивный принцип, моделирующий структуру прозаического текста, - поиск *различия в сходном*, поиск дифференциальных, различительных элементов в типологически родственных явлениях. Прозаический текст создается через соединение разнородных элементов, частей, основанных на их семантической и грамматической общности.

С нашей точки зрения, наиболее продуктивным представляется критерий, предложенный Ю. Н. Тыняновым и М. М. Бахтиным и принятый за основу авторами двухтомной «Теории литературы» (М., 2004), вышедшей под редакцией Н. Д. Тамарченко. Это критерий структурно-семантический, позволяющий рассматривать поэзию и прозу одновременно и как типы художественного мышления, и как речевые, и как жанрово-стилевые категории.

Постановка проблемы. Опираясь на философско-эстетические работы М. М. Бахтина, среди которых «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», «Слово в романе», «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблемы поэтики Достоевского» и др., автор диссертационного исследования реконструирует поэтическую и прозаическую художественные модели мира в литературе, в основе которых оказываются эстетическая природа художественного образа и слова, категории автора и героя, жанрово-стилевые стратегии.

Как архитектонические художественные формы поэзия и проза образуют две разные модели мира. Так, в поэзии создается своего рода *автоцентрическая* эстетическая модель мира, в формировании которой важная роль отводится структуре художественного образа. Художественный образ в поэзии максимально пронизан авторской интенцией, авторской эмоционально-смысловой направленностью на предмет, поэтому поэтический образ – это, по определению М. М. Бахтина, *интенциональный* образ, который формируется как через высказывание автора о предмете, так и через экспрессивную, ценностную и смысловую характеристику этого предмета. Слово в поэзии как бы пронизывает собой весь предмет, поэтому поэтическое слово – слово *номинативно-экспрессивное, предметно-выразительное.* Отсюда в поэзии преобладает *«вживающая»,* проникающая функция художественного слова, связанная с переживанием человека и вещи изнутри, как своего «я». Образ человека в поэтической модели создается по принципу самоидентификации, по принципу восприятия другого как самого себя, по типу: *другой, как я*. Поэтическая структура отличается особой степенью близости автора к герою, с одной стороны, а также близостью читателя, слушателя по отношению к автору и герою – с другой. Можно сказать, что языковое сознание автора в поэзии ассимилирует язык героя и в значительной степени «направляет» и «управляет» языковым сознанием читателя. Наконец, и сама поэзия, и поэтические жанры развиваются в русле *централизующих, центростремительных* языковых тенденций, направленных к объединению всех языковых и структурных моментов вокруг одного центра – автора. Возникающая в поэзии внутренняя связь между «монологическим» словом и ритмом оказывается органичной, не способствующей существенному «расслоению» языка.

Прозаическая художественная модель мира формируется прежде всего как *логоцентрическая* модель. В основе ее оказывается двуголосое слово, слово автора о предмете, которое вступает в диалог с чужим словом об этом же предмете. Своеобразие художественного образа в прозе заключается в его диалогичности, прозаический художественный образ – это, с точки зрения М. М. Бахтина, «*диалогизованный*» образ. Этот образ создается как через высказывание автора о предмете, так и через преломление предмета в чужом слове и предвосхищение ответного слова о нем в «прямом», «объектном» и «двуголосом» прозаическом слове с их подтипами. В художественной прозе раскрывается главным образом *номинативно-изобразительная, номинативно-преломляющая* природа слова, а также само слово может становиться предметом изображения, как, например, в пародиях и стилизациях. В прозе преобладает не

«вживающая», а *«завершающая»* функция художественного слова, связанная с изображением завершающей авторской позиции по отношению к слову героя и словесному образу в целом. Человек в прозаической модели мира изображается через переживание, восприятие его как другого, по принципу: *я, как другой*. В прозе отношения автор-герой-читатель выстраиваются иерархически. Эта иерархия зависит от разной степени близости/отдаленности героя и читателя от завершающей авторской позиции. Максимальная близость автора с героем и читателем будет в лирической, автобиографической и дневниковой прозе, минимальная – в романе полифонического типа. Наконец, прозаические жанры развиваются в русле *децентрализующих, центробежных* тенденций, способствующих активному проникновению в них разноречия и связанных с формированием подвижной повествовательной полицентрической структуры. Таковы основные параметры поэтической и прозаической художественных картин мира, как они представлены в трудах М. М. Бахтина.

Поэзия и проза как архитектонические художественные формы, как формы завершения эстетического объекта обнаруживают свое глубинное родство и с лирикой, и с эпосом, тоже понятых архитектонически. Поэзия и проза как формы организации словесного материала, как композиционные формы реализуют себя в определенных художественных текстах и типах повествования, что позволяет рассматривать их и как речевые формы, и как формы жанрово-стилевые. Последнее приобретает особую значимость в связи с историко-культурной ситуацией рубежа XVIII – XIX вв., когда на смену поэтике жанров приходит поэтика «устойчивых стилей». Таким образом, поэзия и проза, понятые синхронически как типы художественного мышления и одновременно как речевые и жанрово-стилевые структуры, позволяют рассмотреть их в предпринятом исследовании в единстве всеобщего, особенного и единичного, позволяют осмыслить их как тернарное целое. Одновременно стих и проза представлены в работе и как текстообразующие категории, связанные с различными способами организации текста, словесного оформления эстетического события.

Вместе с тем проблема соотношения поэзии и прозы может быть осмыслена и в диахронии. Как известно, синкретизм поэзии и прозы в особых смешанных формах, представляющих собой устную речь со стихотворными вставками, присутствует уже в первобытном фольклоре. С течением времени на смену первоначальному синкретизму / параллелизму поэзии и прозы приходит развитие словесного искусства преимущественно в стихотворной форме. Становление же художественной прозы начинается гораздо позднее, в эпоху Возрождения. Отсюда эстетическое осмысление прозаического искусства как самостоятельной области словесности совершается лишь в XVIII-XIX вв. и происходит во многом с опорой на риторику. Поэтому сам термин «поэзия» получает в западноевропейской и русской эстетической мысли этого периода широкое толкование, становится синонимом художественности и подразумевает художественные произведения, написанные как стихами, так и прозою, а термин «проза» закрепляется в основном за функциональной литературой (ораторской, научной, публицистической, философской).

Объектом предпринятого исследования становятся поэзия и проза в русской литературе первой трети XIX в., представленные в их системной целостности и историко-культурной динамике.

Предметом исследования является выделение и описание продуктивных моделей (типов) взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе 1800 – 1840-х гг., осмысленных как в индивидуально-авторской, так и в историко-литературной эволюции.

Цели и задачи исследования. Цель диссертационной работы – рассмотреть процесс развития и взаимодействия поэзии и прозы как органичный и системный, отражающий особенности национального теоретико-эстетического мышления и литературного творчества в эпоху первой трети XIX в. Поставленная цель определяет и задачи диссертационного исследования, которые сводятся к следующему:

- представить развитие поэзии и прозы как органичную и динамичную систему, обнаруживающую свою связь с национальным литературным процессом 1800 – 1840-х гг.;
- рассмотреть поэзию и прозу как особые типы художественного (архитектонического) мышления, моделирующие соответствующую им эстетическую реальность;
- систематизировать теоретико-литературные представления о поэзии и прозе в русской эстетике и критике XVIII – первой трети XIX вв. как особых типах художественного мышления, речевых и жанрово-стилевых формах;
- выделить и описать основные модели (типы) взаимодействия поэзии и прозы в творчестве В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя;
- наметить основные этапы (эволюцию) взаимодействия поэзии и прозы в творчестве отдельных авторов и в литературном процессе этого периода в целом;
- показать специфику взаимодействия поэзии и прозы в контексте романтической и реалистической эстетики и поэтики;
- осмыслить процессы взаимодействия поэзии и прозы в тесной связи со спецификой художественной образности, стиля, жанра, коммуникативно-нарративных стратегий;
- раскрыть значимость этого явления для последующего развития русской поэзии и прозы во второй половине XIX – начале XX вв.

Материал исследования. Намеченные цели и задачи определили отбор материала для исследования, особенности его методологии и структуры. Материалом исследования становятся русские эстетические трактаты, учебные пособия и критика XVIII-первой трети XIX вв. (М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, И. С. Рижский, А. С. Никольский, А. Ф. Мерзляков, А. И. Галич, Н. Ф. Кошанский, К. Н. Батюшков, А. А. Бестужев-Марлинский, В. К. Кюхельбекер, В. Г. Белинский и др.), поэтические и прозаические произведения Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, А. И. Мещевского, А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и др. Отбор художественного материала обусловлен хронологическими границами исследования. Начальная точка отсчета связана с 1808 г. и совпадает с изданием журнала «Вестник Европы» (1808-1810) периода редакторства и активного сотрудничества в нем В. А. Жуковского. Конечная точка определяется временем выхода из печати поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842). Таким образом, хронологически материал исследования охватывает три десятилетия в развитии русской литературы первой трети XIX в. В историко-литературном смысле этот период характеризуется сменой романтических форм взаимодействия поэзии и прозы в рамках метатекстового образования журнального типа формами индивидуально-авторскими, к которым относятся, в частности, синтез поэзии и прозы в романе «Евгений Онегин» и явление поэтической центрации в поэме «Мертвые души». Круг имен и отбор произведений мотивирован их определяющей ролью в историко-культурном процессе, выраженной репрезентативностью в плане взаимодействия поэзии и прозы, определенностью типологических признаков.

Методология исследования. В работе используются несколько взаимосвязанных подходов в осмыслении и анализе эстетического и литературного материала. Эстетический подход (М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов) исходит из понимания произведения как эстетического объекта с преобладающим типом образности, отношением автора к герою, эстетически понятой природы художественного слова и его функций, с характерными языковыми и жанровыми стратегиями. Структурно-семиотический (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский) предполагает восприятие словесного искусства как вторичной моделирующей системы, в которой поэзия и проза противопоставляются друг другу как функциональные стили, а стих и проза воспринимаются как конструктивные принципы организации текста. Теоретико-типологический подход (Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа) позволяет выделить продуктивные модели взаимодействия поэзии и прозы, значимые как для русской

литературы первой трети XIX в., так и для последующих этапов ее развития. Нарративный подход (Р. Барт, Ж. Женетт, В. Шмид) используется при анализе отдельных прозаических произведений, авторских прозаических циклов и сборников и раскрывает диалектику поэтических и прозаических принципов повествования в связи с особенностями коммуникативных установок в художественном целом. Историко-литературный подход (Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. В. Манн, С. Г. Бочаров, И. А. Есаулов, А. И. Журавлева, Ю. Н. Чумаков, Б. Т. Удодов, Л. А. Ходанен, А. С. Янушкевич и др.) позволяет рассмотреть типы взаимодействия поэзии и прозы в связи с творческой эволюцией отдельных авторов и в связи с общими тенденциями развития литературного процесса 1800 – 1840-х гг. Мифопоэтический метод (К. Г. Юнг, А. Ф. Лосев, О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров, М. Элиаде) раскрывает представление об особенностях формирования авторской литературной мифологии в творчестве ведущих писателей исследуемого периода.

Научная новизна диссертации определяется тем, что в ней впервые в отечественном литературоведении предпринята попытка системного описания наиболее репрезентативных моделей и механизмов взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. Выбранная проблематика обусловила и новые аспекты исследования, которые можно сформулировать следующим образом:

1. Поэзия и проза впервые рассмотрены как особые типы художественного мышления, формирующие автоцентрическую и логоцентрическую эстетические модели мира. Критерием для выделения этих моделей служат особенности художественного образа и слова в поэзии и прозе, категории автора, героя и читателя, жанрово-стилевые тенденции.
2. В рамках историко-литературного процесса первой трети XIX вв. поэзия и проза впервые исследованы одновременно и как типы художественного (архитектонического) мышления, и как речевые, и как жанрово-стилевые категории. Поэзия и проза осмыслены в работе как тернарное целое в единстве всеобщего, особенного и единичного.
3. Выявлен онтологический смысл поэзии и прозы, сопрягающий родовые понятия состояния, события и процессуальности через «эстетику тождества» (поэзия) и «эстетику сопротивопоставления» (проза).
4. Систематизирован обширный теоретико-эстетический и литературно-критический материал конца XVIII-первой трети XIX вв., связанный с пониманием сущности и природы поэзии и прозы и их взаимодействия, раскрыта их роль в становлении национальной литературы и критики.
5. Впервые выделены устойчивые типы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве русских писателей первой трети XIX в.: метатекстовая интеграция, межтекстовая интерференция, гипертекстуальное образование, межтекстовый параллелизм, синтез поэзии и прозы, прозиметрия, поэтическая центрация.
6. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Жуковского существенно дополнено рассмотрением его философии жизнестроительства, поэтической философией имени и философией пути, изучением авторской литературной мифологии, в которой важная роль отводится сотериологическим мифам поэта.
7. Синтез поэзии и прозы в романе Пушкина «Евгений Онегин» исследован в единстве основного поэтического текста и прозаических эпиграфов, предисловий и примечаний к роману. Роман «Евгений Онегин» воспринимается как тип становящегося текста, неотделимый от процесса его написания и первоначальной публикации отдельными главами. «Повести Белкина» впервые рассмотрены как оригинальный авторский прозиметрический текст.
8. Осмыслена роль эстетики «невыразимого» в механизме взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Лермонтова. Показана ее связь с формированием образа «героя

времени» и с основными формами выражения авторского сознания в его лирике и прозе.

9. Своеобразие творчества Гоголя существенно скорректиовано через использование эстетической категории избыточной вненаходимости автора по отношению к герою. Раскрыта связь поэтических и прозаических стратегий с категорией повествования и текстообразования в сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», в петербургских повестях.

Теоретическое значение диссертационного исследования определяется 1) осмыслением эстетических механизмов классического миромоделирования в русской литературе XIX в.; 2) пониманием поэзии и прозы как архитектонических и как композиционных художественных форм; 3) особенностями функционирования поэзии и прозы в типологических (романтизм, реализм) и авторских художественных системах; 4) развитием парадигматического и синтагматического подходов в изучении литературного процесса; 5) раскрытием механизмов межтекстуального и внутритекстуального диалога поэзии и прозы; 6) выделением характерных типов взаимодействия поэзии и прозы.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Поэзия и проза представляют собой два типа художественного мышления, два типа речевой организации и разнообразные жанрово-стилевые формы.
2. Взаимодействие поэзии и прозы оформляется по принципу метафоры (межтекстовая интереференция, межтекстовый параллелизм), метонимии (гипертекстовые связи), синекдохи (претекстовые, метатекстовые отношения).
3. Диалог поэзии и прозы в художественном наследии Жуковского акцентирует новые аспекты в его эстетике жизнетворчества, передает особенности авторской романтической мифологии («александровский» миф, миф о поэте).
4. Явление межтекстовой интерференции раскрывает значимость первичных текстов («Наталья, боярская дочь» Карамзина, «Марьина роща» Жуковского) и их способность продуцировать вторичные тексты («Наталья, боярская дочь», «Марьина роща» Мещевского).
5. Поэзия и проза в романе Пушкина «Евгений Онегин» обнаруживают свою эстетическую и онтологическую природу и объединяют роман героев, роман автора и философию жизнетворчества.
6. «Повести Белкина» Пушкина как особый тип прозиметрического текста сохраняют эстетическую «память» о стихе, об основных жанрах и формах поэтического мышления.
7. Авторская модель взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Лермонтова приобретает антропологические черты и реализуется через образ «героя времени».
8. Поэтическое и прозаическое начало в творчестве Гоголя выступают в качестве основных принципов повествования («Вечера на хуторе близ Диканьки») и принципов мировидения («Миргород», петербургские повести).
9. Эстетической основой диалога поэзии и прозы в поэме «Мертвые души» становится явление поэтической центрации, связанное с избыточной вненаходимостью автора по отношению к герою.

Научно-практическая значимость работы определяется тем, что теоретические положения диссертации могут быть использованы в обобщающих трудах по истории и теории русской литературы XIX в.; при чтении лекционных курсов по истории русской литературы и критики первой трети XIX в. Научные результаты исследования могут учитываться в специальных курсах, посвященных истории, эстетике и поэтике русского романтизма и реализма, их взаимодействию и дальнейшей эволюции; в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных теории и истории поэзии и прозы XIX столетия, а также творчеству отдельных авторов: В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя; в эдиционной практике, связанной с работой над изданием Полного собрания сочинений и писем В. А. Жуковского.

Апробация работы. Основные положения и выводы работы апробированы на международных, всероссийских, региональных, межвузовских и кафедральных конференциях, чтениях и семинарах. В их числе Всероссийские научные конференции «Проблемы литературных жанров» (Томск, ТГУ, IV-IX, 1982-1998 гг.); Четвертые Алексеевские чтения (Иркутск, ИГУ, 3-5 октября 1988 г.); «Американский и сибирский фронтир» (Томск, 1996, 2001 гг.); Духовно-исторические Чтения памяти равноапостольных Кирилла и Мефодия (Томск, май, 1998-2008 гг.); «Мир и общество в ситуации фронтира» (Томск, ТГУ, 14-16 апреля, 2003 г.); «Американские идеи в гуманитарных исследованиях ученых Сибири» (Томск, ТГУ, 12-14 октября 2004 г.); IV Всероссийская научная конференция «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, ТГПУ, 4-5 ноября 2004 г.); Международная научная конференция «Нарративные традиции славянских литератур» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 28-30 июня 2006 г.); Первая Международная конференция «Н. В. Гоголь и славянский мир» (Томск, ТГУ, 26 – 28 октября 2006 г.); IX Международная конференция «Проблемы изучения творчества Николая Гоголя: итоги и перспективы» (Украина, Нежин, Нежинский государственный университет, 2 – 3 октября 2007 г.); Томские филологические чтения «Исследования русской и мировой культуры в языке и тексте» (Томск, ТГУ, 6 – 7 ноября 2008 г.); Вторая Международная конференция «Н. В. Гоголь и славянский мир» (Томск, ТГУ, 14-15 ноября 2008 г.); «Сюжеты и мотивы русской литературы» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 21 – 22 апреля 2009 г.); Международная конференция «Творча спадщина Миколи Гоголя і сучасний світ» (до 200-ліття від дня народження) (Украина, Нежин, Нежинский государственный университет, 13 – 15 мая 2009); Вторая конференция Международного Научно-исследовательского Центра «Россия-Италия» «Образы Италии в русской словесности» (Томск, Новосибирск, ТГУ, НГУ, 1 – 6 июня 2009 г.); V Всероссийская научная конференция «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, ТГПУ, 2-3 ноября 2009 г.).

Структура работы. В освещении эстетических основ понимания и взаимодействия поэзии и прозы используется синхронический принцип; диахронический аспект присутствует в изложении материала как внутри отдельных глав, так и в общей эволюционной перспективе исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, приложения и библиографического раздела.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования и ее актуальность, дается обзор основных теоретико-эстетичесих концепций, раскрывающих понимание сущности поэзии и прозы и механизма их взаимодействия; обосновывается проблематика исследования, разные подходы и принципы в систематизации и осмыслении материала; формулируются научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации; определяются объект и предмет исследования, цели и задачи работы; излагаются основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Динамика восприятия поэзии и прозы в русской теоретико-литературной мысли XVIII – первой трети XIX веков»** раскрывается целостная парадигма понятий «поэзия» и «проза», складывающаяся в рамках риторической и эстетической критики. Поэзия и проза осмысляются здесь как трехуровневая система, представляющая собой единство двух типов художественного мышления, двух типов речевой организации и многообразных жанрово-речевых форм их проявления.

В первом разделе **«Основные тенденции в осмыслении поэзии и прозы в русском литературоведении XVIII века»** представлено понимание поэзии и прозы в теоретико-литературных трудах русских авторов XVIII в., которое совершается в рамках

риторической культуры. В трудах М. В. Ломоносова противопоставление «прозы» - «поэмы» (стихов) основано на их метрической упорядоченности / неупорядоченности. В восприятии В. К. Тредиаковского «стихи» и «проза» отличаются различной метрической организацией, «поэзия» же становится синонимом «изящной словесности».

Дальнейшее развитие эти проблемы получают в трудах авторов второй половины XVIII в. В «Правилах пиитических в пользу юношества» (1774), изданных Аполлосом [А. Д. Байбаковым], поэзия рассматривается как наука о стихотворстве. В «Сокращенном курсе российского слога» (1796) В. С. Подшивалова проблема взаимодействия поэзии и прозы исследуется в связи с разработкой теории стиля (слога) и в контексте общей теории прозы. В «Опыте риторики» (1796) И. С. Рижского проза и поэзия (стихотворство) воспринимаются одновременно и как речевые, и как стилевые формы. В предисловии к альманаху «Аониды» (1797, кн. 2) Н. М. Карамзина под поэзией подразумеваются произведения изящной словесности, написанные как стихами, так и прозой. Понимание прозы как искусства «зрелых мыслей» сближает позиции Н. М. Карамзина и А. С. Пушкина в этом вопросе.

Во втором разделе **«Теория поэзии и прозы в русских эстетических трактатах и учебных пособиях первой трети XIX века»** раскрываются отличительные особенности теоретико-литературной мысли этого периода, которые видятся в том, что на смену «риторической» теории поэзии приходит «эстетическая» теория. В альманахе «Корифей или Ключ литературы» (1802), редактором и издателем которого был Я. А. Галинковский, поэзия и проза рассматриваются как две речевые формы, как подражание природе в простом (нехудожественном) и изящном (художественном) слоге. В «Новом словотолкователе» (1803 – 1806) Н. М. Яновского поэзия в широком смысле воспринимается как наука о стихотворении, в узком же смысле под поэзией подразумевается всякое сочинение, «стихами писанное». В «Основаниях российской словесности» (1807) А. С. Никольского поэзия трактуется как художественный вымысел, воплощенный в слове. В «Кратком руководстве к российской словесности» (1808) И. М. Борна проза и поэзия (стихотворство) воспринимаются и как речевые, и как жанрово-стилевые формы. Во «Введении в науку стихотворства» (1811) Н. И. Язвицкого указывается на наличие переходных форм, сближающих стихотворство и прозу как речевые и как жанрово-стилевые формы. В «Науке стихотворства» (1811) И. С. Рижского под поэзией понимаются все произведения, написанные стихами («измеренною речью»). В «Курсе российской словесности для девиц» (1812) И. М. Левитского выделяются внутренние и внешние виды (формы) стихотворений. К внутренней форме относятся образно-содержательные элементы, к внешней – стопа, рифма, строфа. В статьях В. А. Жуковского, опубликованных на страницах «Вестника Европы» (1808 - 1811), поэзия и проза понимаются как разные типы речевой организации, связанные с разными способами воздействия на читателя (слушателя). Этой установкой определяется и его стратегия переводчика. В литературно-критических работах К. Н. Батюшкова отмечается влияние прозаического слога на совершенствование слога стихотворного.

В «Кратком начертании теории изящной словесности» (1822) А. Ф. Мерзлякова главное отличие поэзии от прозы видится в эстетической цели. В «Общей реторике» (1818) Н. Ф. Кошанского предлагается двучленная (стихи – периоды) и трехчленная (стихи – периоды – проза) система противопоставления поэзии (стихов) и прозы. В «Частной реторике» (1830) автор понимает поэзию и прозу не только как ритмически организованную / неорганизованную речь, но и как стилевые категории. В «Учебной книге российской словесности» (1819 – 1822) Н. И. Греча принципиальное различие между поэзией и прозой (нехудожественной) видится в разных способах языкового мышления, получающих воплощение в разных типах речевой организации. В «Словаре древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова поэзия и проза осмысляются и как разные типы художественного творчества (мышления), и как речевые формы, и как

формы жанрово-стилевые. В «Опыте науки изящного» (1825) А. И. Галича поэзия рассматривается одновременно и как родовое, и как видовое понятие.

В начале 1820-х гг. в периодических изданиях возникает полемика о дальнейших путях развития отечественной литературы. А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823) ставит вопрос об особенностях прозаического слога. В известной заметке «О прозе» (1822) А. С. Пушкин выделяет три типа прозы: описательную, метафорическую, метафизическую. В статье «Поэзия и проза» (1835 - 1836) В. К. Кюхельбекера под поэзией и прозой понимаются и два типа мышления (художественное и понятийное), и две речевые формы.

Единство теории и истории литературы представлено в «Умозрительных и опытных основаниях словесности» (1834) А. Г. Глаголева, в которых проза (функциональная) и поэзия («изящная словесность») осмысляются как разные формы организации речевого материала. В «Чтениях о словесности» (1837 – 1838) И. И. Давыдова поэзия и проза (красноречие) характеризуются как два типа видения и изображения мира в слове. В «Руководстве к изучению русской словесности» (1836) П. Е. Георгиевского красноречие рассматривается как переходное явление от функциональной прозы к поэзии как одному из видов изящного искусства. В «Учебном курсе словесности» (1843) В. Т. Плаксина проза и поэзия изучаются как два типа словесного мышления: нехудожественного и художественного. В программной статье В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) критик противопоставляет поэзию (стихи) и прозу как две формы организации речевого материала, внутренне соотносимые с содержанием. В статье «Русская литература в 1842 году» (1843) стихи и проза выступают не только как речевые, но и как архитектонические формы художественного мышления.

Понятия поэзия и проза в русских «риториках», «поэтиках», «основаниях словесности» первой трети XIX в. получают разную трактовку. Самое широкое значение термина поэзия предполагает восприятие ее как части словесности, словесно-творческой деятельности вообще наряду с историей, философией, моралью, деятельности, объединяющей все виды изящных искусств и науки. В данном случае актуализируется исходное этимологическое значение этого слова, которое в греческом языке означает «созидаю», «творю». Другая трактовка этого слова раскрывает его связь с эстетикой, с изящной словесностью и позволяет воспринимать поэзию как синоним словесно-художественного творчества вообще. Еще одно представление о поэзии и прозе предполагает понимание их как двух типов видения (художественного / нехудожественного) и изображения действительности в слове. В данном случае отличие поэзии от прозы заключается в том, что поэзия – это тип художественного мышления, основанный на вымысле, проза же рассматривается как нехудожественное образование, как прагматическое речевое высказывание. Также поэзия и проза осмысляются и как жанрово-стилевые категории. В то же время во всех работах поэзия и проза рассматриваются в своем традиционном значении как речевые структуры, как стихотворная и прозаическая речь. Наконец, в ряде работ поэзия в узком значении выступает как наука о стихотворстве и как синоним самого стихотворства, а проза часто отождествляется с красноречием, под которым понимаются главным образом все нехудожественные прозаические произведения, а также наука о прозе. В последнем случае красноречие часто становится синонимом риторики. Еще одно значение этих слов имеет выраженный социокультурный характер и связано с противопоставлением «поэзии жизни» «прозе жизни».

Во второй главе **«Типы взаимодействия поэзии и прозы в литературе русского романтизма»** предметом рассмотрения становится творчество В. А. Жуковского, представленное в эволюции: от периода редакторства и соредакторства поэта в журнале «Вестник Европы» (1808-1810) до его итогового сборника «Баллады и повести» (1831).

В первом разделе **«Метатекстовые стратегии взаимодействия поэзии и прозы в журнале В. А. Жуковского «Вестник Европы» (1808-1810)»** объединяющим началом

всех материалов выступают код имени и код события. Оба этих кода активно участвуют в формировании как эмпирической, так и концептуальной сфер в журнале. Код имени связан прежде всего с номинацией журнала, а также соотносится с кругом имен отечественных и переводных авторов, произведения которых печатались на страницах «Вестника Европы» в это время. Среди них В. А. Жуковский, А. Ф. Мерзляков, А. Ф. Воейков, В. Л. Пушкин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, Н. И. Гнедич, Ф. Шиллер, Х. Гарве, Ж. Ж. Руссо, Ф. Р. де Шатобриан, А. Ф. Ф. Коцебу, С. Ф. де Жанлис и др. Важно отметить, что названия большей части произведений этих авторов связаны с семантикой собственных имен. Имя собственное, вынесенное в заглавие произведений, оказывается смысло- и структурообразующим. Через философию имени в журнале «Вестник Европы» оформляется характерный авторский миф об искупительной и животворящей силе любви. Архетипической основой этого мифа становится широко распространенный в сентименталистской и предромантической литературе сюжет встречи невесты с мертвым женихом. Жуковский в своем журнале использует два противоположных варианта развития данного сюжета: встреча как нисхождение в ад для совершения искупления («Людмила») и встреча как предчувствие небесного блаженства, рая (послание «К Нине»).

Наряду с авторской мифологией в журнале «Вестник Европы» можно выделить и так называемые «авторские» сюжеты. Среди них сюжет, связанный с именем С. Ф. де Жанлис (1746 -1830). Интерес русских писателей конца XVIII – начала XIX вв. к творчеству этой французской писательницы эстетически закономерен. Проблемы становления русской повествовательной прозы и ее жанровой системы, образ «чувствительного» героя, категории автора и читателя – эти вопросы были «ключевыми» для литературного процесса рубежа веков. Одна из проблем, связанная с рецепцией творчества Жанлис в указанный период, касается соотношения поэзии и прозы. Прозаические переводы Жуковского из Жанлис своеобразно трансформируют поэтику формирующегося балладного жанра. Это касается мотива судьбы и оссиановских мотивов, образов эоловой арфы и пустынножительниц в «Отрывке из путешествия г-жи Жанлис в Англию» (1808, № 4), мотива жизни после смерти в повести «Густав» (1808, № 1) с ее «вершинной», лирической композицией, которые проецируются на баллады «Людмила» (1808, № 9), «Пустынник» (1812, №№ 11-12) и «Эолова арфа» (1814).

На пересечении кода имени и кода события в «Вестнике Европы» рождаются «наполеоновский» и «александровский» сюжеты. Имена императоров Наполеона и Александра I упоминаются почти в каждом номере журнала в обеих его частях. В этих публикациях личности обоих императоров представлены многогранно: с точки зрения исторической и военной, политической и социальной, интеллектуальной и бытовой. Вместе с тем в собственно художественных произведениях, увидевших свет на страницах «Вестника Европы» этого периода, формируются уже поэтические образы Наполеона и Александра I, в создании которых важная роль отводится произведениям самого автора-редактора. Образ Наполеона возникает вначале в «Песне барда над гробом славян-победителей» (1806, № 24), а затем в стихотворениях «На смерть фельдмаршала графа Каменского» (1809, № 18), «Вождю победителей» (1812, №№ 21-22), «Певец во стане русских воинов» (1812, №№ 23-24). В них этот образ воспринимается в контексте апокалипсической символики, а образ Александра I сакрализуется, наделяется мессианскими чертами.

Событийный дискурс в журнале Жуковского глубинно связан с проблемой становления «внутреннего человека», с «деятельностью душевной», составными частями которой являются самообразование, нравственное самосовершенствование и творчество. Поэтому психологический сюжет, раскрывающий «образование души своей», нюансы душевных состояний героев и их динамику, выступает в качестве метасюжетной основы материалов «Вестника Европы» данного периода. В этом смысле журнал служит действенным средством не только приобщения читателя к процессу чтения, но и «приготовлением» к воспитанию в нем нравственного и эстетического чувства.

Метатекстовые стратегии взаимодействия поэзии и прозы в журнале Жуковского подразумевают их целостное рассмотрение в содержательном, структурном и жанрово-повествовательном планах. С этой целью в диссертации подробно анализируется № 8 журнала за 1808 г.

Во втором разделе **«Взаимодействие поэзии и прозы в «Марьиной роще» В. А. Жуковского и А. И. Мещевского как явление межтекстовой интерференции»** под межтекстовой интерференцией понимается совпадение двух или нескольких художественных текстов по некоторым основным параметрам: сюжет, тип героя, способ речевой организации. Эстетический смысл этого явления связан с тем, что в эпоху романтизма поэзии отводится исключительная роль в стилевом, жанровом, родовом синтезе в словесном искусстве. Возникновение стихотворного переложения прозаического произведения демонстрирует возможность параллельного существования одноименных текстов в русской литературе первой трети XIX в. Явление межтекстовой интерференции по-своему «тиражирует» преобладающие в эту эпоху сюжеты, мотивы, образы, жанры, типы художественности, открывая доступ произведениям «второго» ряда, массовой литературе.

Оригинальная прозаическая повесть Жуковского «Марьина роща» была напечатана в «Вестнике Европы» в 1809 г. В 1818 г. вышло в свет поэтическое переложение этой повести, осуществленное Александром Ивановичем Мещевским (1791-1820), воспитанником Московского университетского пансиона, поэтом, который в 1812 г. был разжалован в солдаты и сослан в Оренбург. Изначальная поэтичность прозы Жуковского явилась, на наш взгляд, основной эстетической причиной обращения Мещевского к стихотворному переложению повести «первого русского романтика».

В повести Жуковского «Марьина роща» преобладает элегический тип художественности. Важнейшая особенность создаваемой здесь элегической картины мира видится в психологически переживаемом несовпадении внутреннего «я» героя с самим собой. Эта осознаваемая нетождественность элегического «я» самому себе, его «текучесть» ярче всего представлены через переживание главным героем времени. Важная роль в конструировании элегического мирообраза в обоих произведениях отводится онтологии имен главных героев. Имя Услад становится в «Марьиной роще» своеобразным «ядром» образно-звуковой парадигмы и обнажает его «внутреннюю форму», раскрывающую глубинную связь мотива пения, звучащей речи с семантикой воды. Имя Рогдай вызывает ассоциации с присутствующими в повести образами «грозы», «грома», «мрака», «греха».

Онтология имен главных героев оказывается тесно связанной и с тремя устойчивыми сюжетными линиями в повести Жуковского. Это сюжет «разлученных любовников», представленный отношениями Марии и Услада, сюжет «обольщенной невинности», связанный с отношениями Марии и Рогдая, сюжет покаяния и спасения, реализующийся в отношениях Услада и Аркадия. Действие этих сюжетных линий сосредоточено вокруг трех топосов: светлого источника («ныне мутная Неглинная»), терема Рогдая и хижины отшельника. Используемый в повести Жуковского принцип «удвоения» отдельных образов, мотивов обнажает поэтическую «составляющую» повести и обусловливает сам способ текстопорождения, используемый как на уровне отдельного текста, так и на межтекстовом уровне. Появление повести в стихах «Марьина роща» Мещевского тоже воспринимается как проявление этого «дублетного» принципа текстопорождения.

«Марьина роща» Мещевского во многом проецируется и на поэтику баллад Жуковского 1810-х гг., в которых используется сюжет «разлученных влюбленных» и сюжет «преступления и наказания». В стихотворной повести Мещевского усилен в сравнении с повестью Жуковского мотив невинной жертвы, который восходит к обстоятельствам личной биографии автора. Варьирование известных лирических и балладных сюжетов Жуковского в повести Мещевского приводит к их вторичной

мифологизации, что обусловлено и новым этапом в развитии русского романтизма в конце 1810-х гг., и усилением учительного, дидактического начала в стихотворной повести через активное обращение к религиозной образности и молитвенному дискурсу.

В третьем разделе **«Особенности диалогических отношений поэзии и прозы в книге В. А. Жуковского «Баллады и повести»** рассматриваются два издания этой книги, вышедшие одновременно в 1831 г. Первое издание позволяет осмыслить творчество Жуковского в диахронической перспективе, охватывающей примерно два десятилетия, с 1808 по 1831 гг., второе – в синхронии. Обе части первого издания предлагают читателю своеобразную «энциклопедию» возможных балладных сюжетов. Среди них сюжет встречи невесты с мертвым женихом / жениха с мертвой невестой; сюжет преступления и наказания героя; сюжет животворящей / обреченной любви; сюжет борьбы темных сил за душу героя; сюжет испытания героя; сюжет подведения итогов истории. Отметим, что в произведениях первой части широко представлены первые пять балладных сюжетов, во второй же появляются два новых – сюжет испытания героев счастьем / несчастьем, славой, любовью, воинскими подвигами и сюжет подведения итогов истории. Выделенные сюжеты передают противостояние онтологической и социальной художественных картин мира, формирующихся в этом жанре, усиливают эпический потенциал баллады и приводят к ее внутренней трансформации, что воспринимается как органичный переход к опубликованным здесь стихотворным повестям. Смысловое единство всех баллад первого издания основано на сопряжении судеб человека и человечества в истории, отсюда важную роль в них играет образ пути, соотносимый с философией судьбы. Образ пути выступает здесь и аналогом небесного зова, и преодолением власти смерти над человеком, и символом мифологического древа, соединяющим вертикальное и горизонтальное, внешнее и внутреннее пространство.

В первом издании «Баллад и повестей» некоторые баллады сопровождаются особыми прозаическими примечаниями автора, обнажая диалог между поэзией и прозой в рамках гипертекстуального образования. Это баллады «Людмила», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Ахилл». Примечания к балладам включают в себя как отдельное поясняющее слово («Людмила»), так и несколько прозаических фрагментов («Ивиковы журавли», «Ахилл») и передают своеобразие «местного колорита», а также особенности психологии и сознания героев. Благодаря прозаическим примечаниям, начинает видоизменяться поэтическая картина мира в обеих частях этого издания, связанная с усложнение образа автора, который представлен здесь не только в качестве автора-творца всего сборника и отдельных баллад, но и одновременно в качестве автора-читателя и автора-комментатора.

Другой тип диалогических отношений между поэзией и прозой связан с явлением межтекстовой интерференции, когда один и тот же текст существует одновременно и в поэтическом, и в прозаическом варианте. Этот тип связи возникает, в частности, в балладе «Светлана», отдельные строфы которой автор перелагает в прозу для занятий русским языком с великой княгиней.

Прозаический субстрат в балладах Жуковского становится значимым и при создании отдельных произведений. Так, сохранились два прозаических плана поэта к балладе «Светлана». Первый их них представляет собой фабульный набросок будущей баллады, второй предполагает уже детальную разработку ее основного сюжета. В нем значительное внимание уделяется передаче различных психологических состояний главной героини, которая названа здесь Ольгой. Это имя воспринимается как историко-литературная параллель к балладе Катенина «Ольга» и раскрывает полемический подтекст, а также прозаизацию балладного субстрата в творчестве Жуковского. Прозаическая основа балладных планов Жуковского получает поэтическую конкретизацию в основном тексте. В окончательной редакции происходит своеобразная ассимиляция прозаических планов стихом, трансформация прозаических претекстов в поэтическое художественное целое.

В повестях, помещенных во второй части первого издания «Баллад и повестей», разрабатываются те же сюжеты, что и в балладах. Общность сюжетной основы баллад и повестей в двух частях дополняется системой курсивов. Через систему курсивов раскрывается в этом сборнике Жуковского поэтическая философия «веселого *вместе*» и «жестокого *розно*». Важнейшая особенность этой философии видится в несовпадении ее идеального и реального наполнения, что на уровне поэтики представлено мотивами встречи-разлуки, а также образами жизни и смерти. В ней абсолютное тождество «я» и «другого «я», их изначальная предназначенность друг другу, осознаваемые через категорию «счастливого *вместе*», противостоят хаотичности, раздробленности окружающего мира.

Помимо системы курсивов, важная роль в оформлении религиозно-поэтической философии Жуковского отводится прозаическим предисловиям и примечаниям автора. В целом же и предисловие, и примечания воспринимаются как еще один уровень упорядоченности текста баллад, раскрывающий интеграционные и дезинтеграционные процессы как внутри отдельного сборника, так и в рамках собрания стихотворений поэта, которые акцентируют и поэтические, центростремительные, и прозаические, центробежные тенденции в творчестве «первого русского романтика».

Категория повествования является одной из интегрирующих и содержательных эстетических категорий в сборнике «Баллады и повести». В этом смысле особое внимание в диссертации отводится «Дедушкиным рассказам», включающим в себя два произведения: «Красный карбункул» и «Две были и еще одна». Можно сказать, что «Дедушкины рассказы» представляют собой своеобразную микромодель всего сборника, состоящего тоже из двух частей. Внутри этого малого цикла выделяется еще один уровень циклизации, связанный с новым жанровым образованием. Это произведение «Две были и еще одна», включающее две баллады Саути и поэтический перевод прозаического рассказа Гебеля. Трехуровневая система коммуникативных отношений в «Дедушкиных рассказах» по-своему дублирует три уровня завершения художественного целого во всем сборнике «Баллад и повестей». Эти три уровня завершения целого предполагают известную активность автора по отношению к переживаемому им событию жизни; деятельность, направленную на завершение этого события в отдельном художественном произведении; вторичное завершение этого события уже на метатекстуальном уровне, на уровне отдельного цикла и всего сборника в целом.

В раскрытии механизмов взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Жуковского 1830-х гг. и в сборнике «Баллады и повести» важная роль отводится переложениям прозы западноевропейских авторов. Использование Жуковским фабулы одного произведения в качестве сюжета другого закономерно приводит к явлению межтекстового параллелизма, связанного, в частности, с переложением прозаического романа Х. Г. Шписа в стихотворную повесть в двух балладах «Двенадцать спящих дев».

Второе издание сборника «Баллады и повести», включающее в себя произведения, созданные в период с 1828 по 1831 гг., отражает изменения, произошедшие как в самой структуре жанра баллады, так и в творчестве поэта на рубеже 1820-1830-х гг. В этот период объединяющей идеей в творчестве Жуковского стала идея синтеза в понимании действительности и ее изображения в искусстве. Основой же идеи синтеза, сближающей поиски поэта в области поэзии и прозы в период 1830-х гг., выступает философия жизнестроительства, основанная на эстетическом единстве жизни и литературной биографии, на «собирании» различных обликов поэта (бытового, эстетического, исторического, социального), представленных в его лирике, эпистолярии и дневниках, в некое целостное сверх «Я».

В третьей главе **«Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве А. С. Пушкина»** исследуется роман в стихах «Евгений Онегин» как проявление синтеза поэзии и прозы. Представленные в этой же главе «Повести Белкина» рассматриваются как особого рода прозиметрический текст.

В первом разделе **«Синтез поэзии и прозы в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»** раскрывается исключительная роль этого произведения в процессе одновременного сближения / размежевания стиха и прозы в творчестве поэта 1820-х гг. В романе «Евгений Онегин» используются два способа художественного моделирования действительности: поэтический и прозаический. Их продуктивный синтез обнаруживает себя на всех уровнях структурной организации целого. Так, уже на метатекстуальном уровне рядом оказываются прозаический эпиграф на французском языке, предпосланный всему роману, и поэтическое посвящение, адресованное П. А. Плетневу. Если прозаический эпиграф соотносится в большей степени с романом героев, то посвящение воспринимается в контексте «романа автора» или «романа романа». И общий прозаический эпиграф, и стихотворное посвящение так же, как и «Отрывки из путешествия Онегина», и примечания, написанные стихами и прозой, дублируют на метатекстуальном уровне структуру пушкинского романа в целом. В результате такого эстетического удвоения роман как жанр воспроизводит в тексте свой собственный образ. В этом смысле важнейшие эстетические особенности романа в целом повторяются, дублируются в структурной организации его отдельных глав, осмысленных и в диахроническом, и в синхроническом аспекте.

Важнейшая особенность романа «Евгений Онегин» видится в наличии в нем сюжетной полифонии, полифонического сюжета. Эта сюжетная полифония формируется за счет присутствия в его структуре романа героев, романа автора и романа жизнетворчества. Внутренняя связь между тремя сюжетными линиями наиболее наглядно может быть представлена на разных структурно-семантических уровнях, в том числе и в примечаниях к роману.

В «Примечаниях к «Евгению Онегину», являющихся, как известно, первым финалом романа, содержатся 44 прозаических и поэтических примечания. 44 авторских примечания к «Евгению Онегину» относятся к 42 строфам романа. Это особые *доминантные* строфы, в них взаимодействуют, пересекаясь, основные сюжетные линии романа. Среди них можно выделить несколько типологических вариантов. Прозаические примечания к некоторым строфам носят поясняющий характер и относятся в основном к бытовым или историко-культурным реалиям романа. Основная функция этих примечаний видится в раскрытии тождества между поэтической и прозаической художественными моделями действительности, используемыми в пушкинском романе в стихах. Другой тип взаимодействия между основным текстом и примечаниями к нему носит своего рода сюжетно-фокусирующий характер и раскрывается, например, в часто цитируемой второй строфе первой главы («Так думал молодой повеса»), в которой присутствуют все три сюжетные линии романа. Третью группу образуют строфы, в которых через примечания совершается взаимодействие мира героев и мира романной эстетики. В качестве примечаний к ним используются либо стихотворные фрагменты, либо возражения автора на критические отклики, появившиеся в связи с выходом из печати четвертой и пятой глав «Евгения Онегина». Примечания этого рода выполняют в произведении особую структурную функцию: они вводят новые точки зрения внутрь художественной системы, используя три разновидности двуголосого прозаического слова. К четвертому типу относятся доминантные строфы, в которых через примечания происходит совмещение мира героев с эстетикой жизнетворчества. Примечания этого типа позволяют выявить важнейший конструктивный принцип в творчестве Пушкина 1820-х гг. – преломление истории через биографию и родословную личности, эстетизация истории и мифологизация исторических персонажей, возникающая в результате параллелизма судеб отдельных исторических лиц и связанных с ними образов литературных героев.

Взаимодействие поэзии и прозы как стилистических категорий анализируется в диссертации на примере приема парантезы (вставная конструкция). Общее количество вставных конструкций в романе «Евгений Онегин» - 39. По своей эстетической значимости эти замечания в скобках оказываются во многом созвучны авторским

примечаниям ко всему роману. Часть строф со вставными конструкциями передает особенности возвратно-симметричной композиции «Евгения Онегина», как, например, строфа LII первой главы. Некоторые замечания в скобках могут рассматриваться и как короткие сентенции. Культура сентенциозного слова неотделима от утверждения новой концепции человека, его жизнеповедения и эстетики самого романного слова, формирующихся в «Евгении Онегине».

Понятия поэтического и прозаического в романе могут быть рассмотрены и как основные онтологические категории. В этом случае категория поэтического, раскрывающая тождество бытия и мышления, мира и человека, воспринимающая мир как состояние, оказывается тем семантическим центром, которое аккумулирует в себе все его ценностные характеристики: жизнь/смерть, жизнь/искусство, любовь/ненависть, дом/бездомье, слово/поступок. Категория прозаического рассматривает диалог человека с миром через отношения сопротивопоставления, которые передают их взаимную детерминированность и получают воплощение в событии-действии и событии рассказывания. Такому пониманию категорий поэтического и прозаического соответствует и особое онтологическое слово-поступок, объединяющее искусство и жизнь через эстетику творимого романа и философию жизнетворчества.

Во втором разделе третьей главы **«Повести А. С. Пушкина как прозиметрический текст»** это произведение рассматривается как уникальный прозиметрический текст, который формируется на основе внешнего, кумулятивного принципа и одновременно внутреннего принципа структурно-семантического переключения. В создании универсального мирообраза «Повестей», объединяющего «выявленный» и «невыявленный» планы, внешний и внутренний сюжеты, объединяющего события и рассказ о них, исключительная роль отводится поэтическим речевым жанрам. Среди таких речевых жанров следует выделить эпиграфы. Из семи эпиграфов, предпосланных всему циклу и отдельным повестям, пять поэтических и два прозаических. Соединение поэтических эпиграфов с прозаическим текстом повестей можно рассматривать как характерное явление межтекстуальной прозиметрии, имеющее свои содержательные и структурные особенности и основанное на поэтическом принципе выделения *сходного в различном* . Эпиграф в «Повестях Белкина» становится одним из средств смысловой и структурной синхронизации части и целого, отдельного фрагмента и всего прозаического цикла. Эта синхронизация приводит к созданию особого многосубъектного повествования, организующими центрами которого выступают автор, издатель А. П., И. П. Белкин, анонимные рассказчики и персонажи-рассказчики. Таким образом формируется сложная текстопорождающая структура художественного целого, субъектами которой выступают издатель, авторы эпиграфов и фиктивный автор И. П. Белкин. Подобное же эстетически симметричное явление отмечается и в тексте самих повестей, в котором история жизни первичных персонажей-рассказчиков (Сильвио, графа Б***, Бурмина, Самсона Вырина) включается в повествование вторичных рассказчиков повестей (титулярного советника А. Г. Н., подполковника И. Л. П., приказчика Б. В., девицы К. И. Т.), которое, в свою очередь, преобразуется сознанием Белкина-повествователя. Так возникает не только семантический, но и структурный параллелизм текста эпиграфов и основного текста повестей, воспроизводящий в целом логоцентрическую прозаическую модель художественного мышления, центрами которой выступают сознание, эстетические и ценностные установки всех субъектов речи. В результате рождается особый художественный мир повестей, в котором философия судьбы соединяется с философией «поприща» героев.

Эпиграфы к отдельным повестям, взятые из произведений Баратынского, Бестужева-Марлинского, Жуковского, Державина, Вяземского, Богдановича, передают особенности психологизма и историзма пушкинской прозы, в центре которой оказываются бытовые герои. Их изображение дополняется выраженной литературной рефлексией издателя и мнимого автора – Белкина. Также эпиграфы обнажают сам принцип метаморфозы,

лежащий в основе «внутреннего» сюжета всех повестей Пушкина. Эпиграф из «Недоросля», предваряющий «Повести Белкина», актуализирует прежде всего само понятие «истории», которое в действии четвертом, явлении VIII комедии Фонвизина употребляется восемь раз и образует характерную смысловую парадигму, передающую ситуацию идеологического двоемирия, философский конфликт бытия и быта, противостояние героев-идеологов и бытовых героев. Попыткой преодолеть это противоречие уже в иной историко-культурной ситуации воспринимается «авторство» Белкина со свойственной ему приверженностью к подлинным бытовым «историям». В художественном же сознании подлинного автора повестей «малая» история героев входит в «большую» историю «домашним образом». Общий эпиграф к повестям, кроме всего вышеназванного, особо акцентирует и саму ситуацию рассказывания, связанную с особенностями авторской и нарраторской коммуникаций в этом произведении. Пять поэтических и два прозаических эпиграфа к «Повестям Белкина» воспринимаются семантически и структурно как единый текст, как своеобразная микромодель всего цикла, как своего рода его седьмая повесть.

В повествовательном мире «Повестей Белкина» возникают особые точки эстетического напряжения за счет использования внутритекстуальных включений, к которым относятся литературные цитаты, аллюзии и реминисценции. Это такие точки, в которых происходит пересечение внешней точки зрения субъекта речи с его внутренней точкой зрения, в которых раскрывается взгляд на героя или на повествуемый мир одновременно извне и изнутри. Такими точками в художественном мире Пушкина оказываются стихотворные цитаты, включенные в основной прозаических текст повестей. Эти цитаты, взятые из произведений Петрарки, Грибоедова, Княжнина, Дмитриева, Шаховского и др., рассматриваются как явление внутритекстуальной прозиметрии, основанное на прозаическом принципе выделения *различия в сходном*. Эстетический смысл стихотворных цитат в нарративной структуре «Повестей Белкина» и образуемых ими внутритекстуальных связей видится в том, что само повествование становится здесь одним из способов самораскрыия художественного смысла.

В «Повестях Белкина» как прозиметрическом тексте Пушкин использует и два типа построения характера. В основе первого типа оказывается философская ценность судьбы, передающая динамику характера героя в изменяющемся социокультурном мире. Этот тип преобладает во всех повестях белкинского цикла и в жанровом отношении оказывается тесно связанным с биографией, анекдотом и генетически восходящей к нему новелле. Другой, романтический тип построения характера, связан с символизацией личности и пути и достигается во многом через обращение к жанру притчи.

Онтология поэтического в «Повестях Белкина» связана с раскрытием глубинного семантического ядра самой жизни и отдельной личности в их взаимной обращенности и открытости друг другу. В этом случае жизнь, смерть, любовь не только «проживаются» персонажами, но и становятся предметом их саморефлексии, а также рефлексии со стороны рассказчиков, вымышленного автора и подлинного автора, выстраиваясь в целостную философию судьбы героев. Онтологический же смысл категории прозаического в этом пушкинском цикле позволяет синхронизировать внешнюю динамику жизни и внутреннее преображение-развитие человека, восполняя философию судьбы философией «поприща», достраивая поэтический образ мира прозаическим.

Четвертая глава **«Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творчестве М. Ю. Лермонтова»** посвящена раскрытию в интересующем нас аспекте эволюции Лермонтова от его ранней лирики и эпистолярия к сборнику «Стихотворения М. Лермонтова» и прозе поэта.

В первом разделе **«Поэтика «неточного» стиля в ранней лирике М. Ю. Лермонтова»** взаимодействие поэзии и прозы рассматривается в тесной связи с формированием авторской эстетики «невыразимого». В центре ее - проблема поиска языка искусства, соотношения мысли, чувства и их материального воплощения в слове,

звуке, проблема создания индивидуального стиля. В ранней лирике Лермонтова встречается много произведений, относящихся к «неточному» поэтическому стилю. Этот стиль раскрывает несоответствие звука и слова, значения и смысла и в качестве движущей единицы в нем выступает «самое движение речи».

В стихотворениях первого периода «Русская мелодия», «Оставленная пустынь предо мной», «1831-го июня 11 дня» и др. поэтика «неточного» стиля передает сам процесс обретения субъектом речи поэтического слова. Отмеченное в них противопоставление «дум и букв», «мыслей и слов» воспринимается не только как отражение сложной внутренней жизни лирического героя, но и становится своеобразным «ключом» к последующей характеристике «героя времени» в поэзии, драматургии и прозе Лермонтова. Другая особенность ранней лирики Лермонтова видится в прозаических пояснениях, которыми поэт сопровождает свои произведения. Эти пояснения не только локализуют поэтические переживания автора, воскрешают однажды пережитое состояние через его повторное переживание, но и способствуют определенной эстетизации конкретного времени и пространства, передают стремление автора к дневниковому лирическому повествованию.

Еще один важный момент во взаимодействии поэтическгo и прозаического начал в раннем творчестве Лермонтова связан с обращением его к новоодической традиции. Она ярче всего представлена в таких стихотворениях, как «Жалобы турка», «Монолог», «Наполеон», «Предсказание» и др. Здесь стих преобразуется, корректируется через использование обращений, особых «слов-сигналов», афористических формул, разговорной лексики, разговорной интонации и иногда безрифменного стиха. Диалог поэзии и прозы в творчестве Лермонтова этого периода раскрывается и через отчетливо выраженную тенденцию к циклизации, которая детально рассматривается на примере реконструируемого нами цикла о встрече невесты с мертвым женихом, получившем отражение и в лирике, и в эпистолярии, и в прозе поэта.

Второй раздел **«Особенности прозиметрического текста в письмах М. Ю. Лермонтова»** посвящен диалогу поэзии и прозы в дружеских письмах поэта. Здесь анализируются письма, в которых наряду с прозаическим текстом встречаются и отдельные стихотворные фрагменты. В сравнительно небольшом дошедшем до нас эпистолярном наследии Лермонтова насчитывается одиннадцать таких писем. Присутствующие в них отдельные мотивы (странствия, судьбы, сна, одиночества, внутренней раздвоенности) и образы (дома, Москвы, Петербурга, моря) разрабатываются параллельно и в прозаической, и в поэтической частях. Так устанавливается эквивалентность между поэзией и прозой, которая способствует возникновению новых смысловых значений. Механизм порождения их может быть раскрыт через прием множественной внешней перекодировки, предполагающий установление эквивалентности между отдельными элементами различных систем, через выделение *сходного в различном*. Реализация этого механизма в художественном тексте воспринимается как конструктивный поэтический принцип. Прозаический же принцип формируется в результате внутренней перекодировки, раскрывающей отношение различных элементов друг к другу внутри одной системы, фиксирующей *различие в сходном***.**

Наибольшее количество стихотворений включено в письма Лермонтова к М. А. Лопухиной. Для поэтики этих писем значимой оказывается ситуация «двуязычия». В них совмещаются французский и русский языки, стихотворная и прозаическая речь и соответствующая им образность, а также явления собственно литературы и литературного быта. Таким образом, ситуация «двуязычия» становится эстетической основой для создания в письмах особой разновидности прозиметрического текста. Коммуникативная модель, которая складывается между автором и адресатом этих писем, - это особая культурная модель дома-семьи, которая обусловила преимущественный интерес к внутренней жизни адресанта и адресата, к их экзистенциальному опыту. И не случайно именно в письмах поэта к М. А. Лопухиной можно выделить элементы таких значимых

нарративов, как дневник, исповедь, семейная хроника, философский диалог. Сюжетная динамика в этих письмах создается как за счет обращения к адресату, к его семантическому «полю», так и за счет смены эмоциональных состояний автора. Можно сказать, что прозиметрический текст обнажает сам механизм культурной коммуникации как таковой, возникающей в процессе взаимодействия двух систем: «Я-он», преобладающей в прозаических частях, и «Я-я» - в стихотворных фрагментах. Так раскрывается в этих письмах внутренний механизм поэтизации прозы и прозаизации поэзии.

Конструктивная роль стихотворных фрагментов и поэтических приемов в создании прозиметрического текста дополняется противоположными тенденциями. Так, в письмах Лермонтова к С. А. Бахметевой и М. А. Лопухиной важная роль отводится иронии. В стихотворной и прозаической части писем выстраивается своеобразная градация комического, которая включает в себя иронию, сатиру, трагикомическое повествование, органично дополняющие друг друга. Все это позволяет говорить об определенной близости самой эстетической природы иронии с ее «двуакцентностью» и прозиметрического текста с его «словесной» многополярностью, предвосхищением ответного слова адресата, мотивированного самим жанром письма, а также центробежными тенденциями, организующими повествование вокруг трех центров: автора, героя и адресата. Кроме того, в переписке Лермонтова ирония используется главным образом и как одно из средств автохарактеристики и самоанализа, как «холодная» самоирония, одна из функций которой видится в преодолении авторской «раздвоенности» уже внутри самого текста.

В третьем разделе **«Поэтические и прозаические стратегии текстообразования в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова»** данный сборник рассматривается в качестве репрезентативной модели текстообразования в рамках составного целого – метатекста. «Стихотворения М. Лермонтова», как известно, включают в себя 2 поэмы («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Мцыри») и 26 стихотворений. Все они представляют собой некое коммуникативное событие, возникающее в процессе диалога субъектов общения: автора и читателя метатекста. Сборник открывается «Песней про купца Калашникова», а завершается стихотворением «Тучи», выступающих в качестве рамок всего ансамбля текстов. «Песня про купца Калашникова» как инициальное, начальное произведение обнажает доминирующий код всего сборника – это код песни, пения. «Позиция поющего», определяющая содержание, образность и интонацию всей книги, позволяет выдвинуть предположение, что архитекстом для всего сборника стихотворений поэта могла служить Псалтирь, включающая в себя 150 псалмов, объединенных образом царя Давида. Образ автора этого сборника создается на пересечении архитекста, вызывающего ассоциации с образом царя Давида, воина, пророка, песнопевца, и биографического текста, позволяющего воспринимать Лермонтова одновременно и как поэта, и как воина, участвовавшего в военных действиях на Кавказе. На этой основе формируется конструктивный для всего сборника автобиографический миф.

Основные темы в сборнике Лермонтова – это человек и человечество в истории и философия слова. В «Песне про купца Калашникова», которая является своеобразным «прологом» ко всему сборнику, автору удалось соединить исторический сюжет с его фольклорной интерпретацией, передать песенное изображение истории. В этом произведении оформляется сложная система точек зрения на описываемые события, которая включает в себя точки зрения автора, повествователей-певцов и персонажей, преломленные через историческую и литературную ситуацию. В ней каждый из трех главных персонажей является носителем эмоционального слова, которое оказывается психологически и идеологически мотивированным. Присутствие «психологического» слова и молчания в характеристике Кирибеевича, действенного слова, слова-поступка в поведении Калашникова, надличностного, императивного слова царя раскрывает

взаимодействие лирического, драматического и эпического начал в поэме. Синтез же их осуществляется в самом пении гусляров, в их песенном былинном слове. Так оформляется в «Песне» и во всем сборнике логоцентрическая прозаическая художественная структура, языковыми центрами которой выступают сознание персонажей, народных певцов-повествователей, автора «Песни про купца Калашникова» и автора особого метатекстового образования, каким являются «Стихотворения М. Лермонтова», так формируется прозаический субстрат «Песни про купца Калашникова» и всего сборника в целом.

Тема национальной истории является определяющей в следующем за «Песней про купца Калашникова» «Бородино» и участвует в формировании хронотопа всего сборника. Основой хронотопической структуры в нем выступают события русской истории XVI в., Отечественной войны 1812 года, эпизоды из Священной истории («Еврейская мелодия»), эпохи наполеоновских войн и современности. Так формируется своеобразный художественный параллелизм в восприятии и изображении истории в «Стихотворениях». Топосами же, вокруг которых организуется повествование, становятся Москва, Бородинское поле, Палестина, Израильско-Иудейское царство, Аравия, Кавказ. Так оформляется пространственная горизонталь в сборнике стихотворений, которая дополняется вертикальной структурой, включающей образы неба («Воздушный корабль», «Тучи»), гор («Из Гете» («Горные вершины»), реки («Дары Терека»), земли («Бородино»). В этом поэтическом сборнике складывается и особая модель времени, которая рождается на пересечении тематического (мирового) и авторского (индивидуального) хронотопов. Так возникает параллельное движение в истории и в судьбе отдельной личности.

Тема индивидуальной судьбы лирического героя и тема истории оказываются неотделимы в сборнике «Стихотворения» от судеб мировых поэтов и исторических деятелей, названных здесь (библейский Давид, Гете, Байрон, Зейдлиц, Наполеон), от судьбы современников Лермонтова (А. И. Одоевский) и всего его поколения. В таком контексте прочитывается и одно из центральных произведений сборника «Дума». В основе этого стихотворения оказывается изображение образа времени и героя времени. Драматизм существования современного человека и человечества видится здесь в несовпадении «слова» и «поступка», в соединении «бремени познанья» с «бездействием». Отличительная особенность текстопорождения в данном стихотворении раскрывается через использование традиционной коммуникации, реализующейся в системе «Я – он» и «Мы – он», и через автокоммуникацию, представленную отношениями «Я – я» и «Мы – мы». Наличие двух субъектных форм, выражающих авторское сознание, позволяет рассматривать это произведение как переходное от лирико-повествовательной поэзии к повествовательной прозе.

Программное для всего сборника стихотворение «Не верь себе» оформляется как диалог «мечтателя молодого», «черни простодушной» и автора. Этот диалог ведется одновременно в трех измерениях: с «внутренней» точки зрения молодого поэта, с «внешней» точки зрения «толпы» и с «высшей» точки зрения автора, в сознании которого представлена не столько их несовместимость, сколько онтологический конфликт жизни и искусства в целом. Сам образ слова рассматривается здесь как предтеча «диалогического» слова, которое оказывается сопряжено в сознании автора с «элегическим» словом поэта, с прозаическим, «бытовым» словом толпы, с полемическим словом эпиграфа и ироническим словом повествователя. Так через «внутреннюю диалогизацию» художественного целого оформляется поэтическая «философия» слова в сборнике Лермонтова, так формируется образ современного поэта, восходящий к архетипу поэта-пророка. Это «поэтическое многоголосие» преломляет в себе основные структурные элементы прозаической логоцентрической картины мира.

В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» отношения поэта с миром представлены через внутренний конфликт героя с социумом, разрешение которого возможно либо в форме спасительного ухода в область воспоминанья, мечты, «святых

звуков», либо через обращение к поэтическому творчеству, к «железному стиху». Семантическими и пространственными центрами стихотворения выступают образы маскарада и дома, раскрывающие взаимосвязь сатирического и элегического начал в нем, которым соответствуют разные грани облика лирического героя и разные типы художественного слова. Так формируется внутренняя диалогичность образов и стилей, которая соотносится с внешней диалогичностью отдельных произведений, создающих метатекстовую структуру сборника в целом.

Еще одна модель взаимоотношений поэта с миром представлена в поэтической декларации Лермонтова «Журналист, читатель и писатель». Здесь онтологический конфликт между искусством и жизнью рассматривается на фоне развития русской литературы и журналистики конца 1830-х гг. Определенным итогом этого развития становится появление молчащего художника, так как существующие в сознании Писателя два других типа художника: поэт-мечтатель и судия-пророк - не вписываются в современную ему модель литературного творчества. Сама форма драматического диалога, используемая Лермонтовым, имеет глубокий эстетический смысл. Это не только диалог трех персонажей между собой и с завершающим их авторским сознанием, но и своеобразная структурная модель всего сборника как метатекстового образования. Именно на уровне метатекста выстраивается целостная художественная картина мира, которая формируется за счет взаимодействия разных коммуникативных уровней: авторской, нарративной и персонажной коммуникаций в рамках каждого отдельного произведения, и автометакоммуникации, возникающей между автором – создателем единичного произведения и автором - создателем всего сборника.

Центральной мифологемой всего сборника является мифологема воды, раскрывающая свою связь с речью, как, например, в стихотворении «Дары Терека». Мифологический мотив, соотносящий реку с речью, пением, поэзией, «рождающимся словом», «живым словом», актуализирует не только «плодоносную» семантику воды, но и ее тесную связь с эстетической и провиденциальной проблематикой, а также с автобиографическим мифом в творчестве Лермонтова. В этом смысле к «дарам» Терека могут быть причислены дар песнопения и столь значимый для поэта образ индивидуальной и родовой, исторической и культурной памяти. При этом само движение Терека от истоков до устья, от верховьев Казбека до Каспийского моря может быть метафорически уподоблено поэтапному процессу текстопорождения.

Итоговым произведением Лермонтова в этом сборнике является поэма «Мцыри». Она органично вбирает в себя основные содержательные и структурные моменты всей поэтической книги, которые получают здесь дальнейшее развитие. Экзистенциальный конфликт в этой поэме развивается на фоне другого конфликта: исторического, что обусловливает наличие в поэме двух точек зрения: героя и истории, личностной и надличностной, органично совмещенной в синтезирующей их точке зрения автора. Основной конфликт осознается и раскрывается главным героем через категорию судьбы и ситуацию исповеди, рассказывания, повествования. Исповедь Мцыри становится основой событийного и коммуникативного сюжетов и активизирует повествовательную и риторическую природу художественного слова в поэме. В то же время исповедь героя строится вокруг его внутреннего «я», которое стремится слиться с его высшим «Я». Отсюда слово Мцыри – слово предельно экспрессивное, соединяющее внутренне «я» и высшее «Я» героя, обеспечивающее его тождество самому себе. В достижении этого тождества и видится индивидуальный путь спасения героя. Прозаическая стратегия поэмы «Мцыри» создается за счет взаимодействия слова героя, нарратора и автора. Так, слово нарратора вбирает в себя исповедальное слово героя и «историческое» слово в экспозиции поэмы, синтезируя лирический и эпический планы повествования. Слово же автора обнаруживает себя в номинации, эпиграфе и известном примечании к поэме. Так формируется характерная логоцентрическая структура поэмы с тремя речевыми центрами. Вместе с тем в контексте всего сборника диалогические отношения возникают и на уровне

межтекстуальных связей, выстраивая метасюжет о судьбе человека и человечества в истории и о философии слова.

В завершающем весь сборник стихотворении «Тучи» намечаются два пути «пребывания» человека в истории: странничество и изгнанничество. Эти два пути предполагают и две модели личностного поведения человека: его сознательный разрыв с миром, уход как возможность обретения высшего «Я», с одной стороны, и органическую причастность к жизни страны, природы, других людей, от которых он был насильственно отторгнут, – с другой.

Четвертый раздел **«Поэтический субстрат в прозе М. Ю. Лермонтова»** посвящен исследованию эволюции поэтического начала в прозе поэта. Так, своеобразие повествовательной структуры романа «Вадим» создается за счет особого характера взаимосвязи авторской и нарраторской коммуникаций. Нарраторская коммуникация в этом неоконченном произведении, объединяющая нарратора, героев и читателя повествуемого мира, не отличается однородностью. Главная особенность ее видится в изменении позиции нарратора при описании одного и того же предмета, в трансформации самого предмета повествования, в противопоставлении «внешней» и «внутренней» точек зрения при изображении героев, во взаимодействии «субъективного-свободного» и «предметно-точного» стилей в романе,

Эстетический смысл этих явлений обусловлен общим принципом повествования в романе «Вадим», который можно было бы определить как принцип «смены картин». С одной стороны, этот принцип типологически соотносится с особенностями развития драматургического действия в романтических пьесах и поэмах Лермонтова, над которыми поэт работал в 1830-1832-е гг. С другой стороны, установка автора на повышенно эмоциональное, «картинное» восприятие художественного текста обусловила активное обращение нарратора к метафорическому стилю, к использованию стилистики школы «неистовой» французской словесности и традиции поэтической прозы Бестужева-Марлинского и Гоголя. Наконец, принцип «смены картин» оказывается внутренне связанным с риторикой иносказания, с ее «общими местами», а также с содержательно-структурными принципами романтической поэмы.

Так, нарратор активно обращается к эмблеме и аллегории при описании внутреннего состояния Вадима. Эстетическая функция этих иносказательных нарративов видится в том, чтобы воспроизвести в романе должное бытие, тот устойчивый миропорядок, который стремятся изменить Вадим и восставшие пугачевцы. Этому способствуют и активно используемые пословичные сентенции повествователя (паремии). Также функция иносказательных жанров заключается в изображении Вадима как «героя века», как героя байронического типа, живущего по своим нравственным законам, в признании правомерности его мщения.

В этом произведении автор обращается к традициям романтической поэмы, которые связаны с особым пониманием внутреннего смысла жизни героя, событий, разворачивающихся вокруг него, причастности к ним нарратора. «Двунаправленное» поэмное слово ярче всего представлено в романе в многочисленных пейзажных описаниях и портретах героев, а также в несобственно-прямой речи, передающей внутреннее состояние Ольги, Вадима и Юрия, которое преломляется в сознании повествователя. В повествуемом мире данного произведения очень значимым оказывается и «прямое» слово нарратора. Эта особенность повествования раскрывает своего рода «тождество», общность внутренней жизни субъекта речи, героев и читателя, их приобщенность к эстетическому событию рассказывания, что позволяет говорить об активизации поэтического начала в романе «Вадим». Присутствующие же здесь многочисленные пейзажи, а также жанровые элементы элегии, баллады, идиллии, эпитафии, раскрывающие психологию героев и тайны, связывающие их, выступают своего рода «точками» поэтической центрации, передающими лирическую стихию романа и эстетически уравновешивающими трагические сцены в нем.

На уровне авторской коммуникации в романе раскрываются многочисленные интертекстуальные связи, сближающие его с лирикой поэта 1828-1832 гг. Структурно-семантическими центрами этих связей выступают образы ранней смерти, метели, молитвы, реки, храма, бездны, огня, передавая особую внутреннюю лейтмотивность как поэзии, так и прозы Лермонтова. Как видим, и феномен поэтической центрации, и авторский поэтический контекст, и особенности «субъективно-свободного» стиля, в котором нарратор не отделяет себя от предмета повествования, – все это позволяет рассматривать неоконченный роман Лермонтова «Вадим» как ранний образец его поэтической прозы, как явление художественной ассимиляции поэмой романа.

В другом неоконченном романе «Княгиня Лиговская» Лермонтов впервые обращается к образу «героя времени» в прозе. В новом романе Лермонтова на прозаическом материале решалась проблема художественного синтеза, синтеза традиций социально-психологического и сатирического романов, генетически связанных с жанрами светской и социальной повести, с «физиологическими» зарисовками, с элементами городской и семейной хроники. Эта синтетическая установка романа неотделима от сложной позиции нарратора в нем и раскрывается через использование многообразных речевых масок, соответствующих как романному, так и другим жанровым установкам автора.

«Общие места» романной риторики представлены здесь через портретные описания героев и биографии Григория Печорина и Лизаветы Николавны Негуровой. И портрет, и биография являются своеобразным «ключом» к психологии героев и одновременно мотивируют их «игровое» поведение. Архетип «жизни-игры» передается здесь через «сценический» код и внутренне связанный с ним код «маски». Присутствующий в романе мотив тайны актуализирует проблему «внутреннего человека» в прозе поэта, раскрывает его взаимосвязь с категорией судьбы и подсознательным началом, передает неоднозначность, множественность мотиваций в поведении личности. С этой целью нарратор использует повествование, описание, а также рассуждения, которые представляют собой несобственно-прямую речь героя и передают близость экзистенциального опыта повествователя, героя и читателя. Эта общность внутреннего опыта воспринимается как эстетическая основа романного повествования в творчестве Лермонтова и одновременно как поэтический «подтекст» его прозаических сочинений. И описания, и портрет, и биография героев соответствуют речевой маске романного повествователя и восходят к жизнеописаниям как своего рода пражанру романа в мировой литературе. Одновременно повествователь позиционирует себя здесь и как лицо, синхронное самому событию рассказывания, как лицо, обладающее фиксированной временной «точкой зрения», что позволяет говорить о наличии элементов светской, городской, семейной хроники, а также «физиологического» очерка в структуре романа. В этом смысле и основные действующие лица романа, и повествователь, и автор воспринимаются как своеобразные «герои своего времени», герои эпохи первой половины 1830-х гг.

Еще одна речевая маска повествователя связана с использованием в тексте романа учительного, дидактического дискурса, который восходит к риторике притчи, иносказания. Особенность этого вида дискурса в «Княгине Лиговской» заключается в его синтетической поучительно-сатирической направленности, в создании единого пространства должного-недолжного бытия, в котором важная роль отводится таким формам речевых высказываний, как сентенция, эмблема и сатира с преобладающими в них авторитарным, поучительным и отрицательно-утвердительным сатирическим (ироническим) словом. В этом романе можно выделить еще одну речевую маску нарратора, связанную с риторикой анекдота, которая активизирует в тексте романа рецептивные компетенции высказывания, основанные на сотворчестве повествователя и читателя, на игровом отношении к слову.

В изображаемом мире произведения, который оформляется в «напряжении» между нарраторской и авторской коммуникациями, особую роль приобретают многочисленные автобиографические реалии, которые в эстетически преображенном виде встречаются в тексте романа. К ним относятся, в частности, отношения Лермонтова с Е. А. Сушковой и В. А. Лопухиной, нашедшие отражение в двух сюжетных линиях: Печорин – Негурова, Печорин – княгиня Лиговская. Взаимодействие литературного и внелитературного рядов осуществляется здесь по принципу «параллельного тождества». Этот принцип предполагает как параллельное развитие «биографического» и художественного (лирического, эпического, драматического) текстов, так и наличие в них общих «точек» пересечения (тождества). Важно отметить, что выстраивающийся таким образом текст получает дополнительное парадигматическое членение и базируется на поэтических принципах, на законе «взаимной эквивалентности частей». Все это свидетельствует не только об активизации поэтических приемов в прозе Лермонтова, но и позволяет рассматривать автобиографизм как эстетическую основу текстопорождения в творчестве Лермонтова.

В «Предисловии» к роману «Герой нашего времени» автор предлагает читателю свои коды написания и прочтения романа, главные из которых - риторический код и код «литературности». Оба этих кода актуализируют «двойственную» эстетическую природу романа. Риторический код присутствует в тексте как код читательского ожидания и восприятия, с одной стороны, и как система узнаваемых «общих мест» - с другой. Второе предисловие – «Предисловие к «Журналу Печорина» - в известном смысле является «зеркальной» проекцией первого. В нем на уровне нарраторской коммуникации рассматриваются те же эстетические проблемы: проблема фиктивный нарратор – персонаж - фиктивный читатель и проблема художественной интерпретации текста нарратором и читателем. Наличие двух «Предисловий» в тексте романа оказывается принципиальным. Они позволяют не только осознать неслиянность автора (Лермонтова), повествователя (странствующего офицера) и героя (Печорина), передать расслоение и противоречивость самого сознания эпохи, но и зафиксировать внимание на самой поэтической фигуре повтора – повтора отдельных мотивов, образов, сюжетных ситуаций и жанровых форм. Поэтика повтора обеспечивает не только синтагматическое развертывание текста, но и одновременно актуализирует его парадигматическую членимость. Эта отчетливо выраженная парадигматическая «составляющая» текста позволяет говорить об активизации поэтических приемов в сюжетостроении, композиции и повествовании «Героя нашего времени».

При анализе художественной структуры романа выделяются три уровня описания: уровень «функций», уровень «действий» и уровень «повествования». В качестве важнейших «функций» в романе Лермонтова выступают такие «ключевые» мотивы, как мотивы дороги, гор, моря, звезд, мотив открытого / закрытого окна, мотив «подслушивания» и пейзажные «включения». Так, своеобразие образа дороги в романе видится в том, что этот образ не только становится символом индивидуальной судьбы главного героя и поколения в целом, но и в том, что он моделирует особую структуру пространства, которое определенным образом соотносится и с «линией жизни» героя, и с философией истории автора. Не случайно в «Герое нашего времени» многократно варьируется одна и та же пространственная структура, которая описывает подъемы и спуски и объединяет таким образом вертикальное и горизонтальное движение в пространстве.

Совершенно особая роль в «Герое нашего времени» отводится пейзажу, который оказывается здесь многофункциональным. Так, в «Бэле» горные пейзажи выступают не только в качестве своеобразных «действующих лиц», но и в качестве обязательного «фона» самого действия. Вместе с тем они обладают здесь и жанрообразующей функцией: передают «динамичную» точку зрения повествователя, моделируют пространственную и сюжетную структуру путевого очерка. В работе анализируются «панорамный» пейзаж-

экспозиция, включающий в себя «статичную», но жестко не зафиксированную точку зрения повествователя. Динамике внутренних состояний главного героя соответствует в романе последовательная смена «дневных» и «ночных» пейзажей, при этом «дневной» пейзаж часто предстает перед нами как «колористический» пейзаж, а «ночной» в большей мере как «акустический». Важное место отводится в романе и «переходным» пейзажам. Многообразие пейзажей и их типов в романе Лермонтова позволяет говорить об изначальной близости идеологической, перцептивной и языковой точек зрения автора, повествователя (странствующего офицера) и главного героя (Печорина). Такое нетождественное тождество их оказывается типологически родственным поэтической художественной картине мира, в центре которой оказывается многократно преломляющееся, повторяющее самое себя авторское «я».

Своеобразие повествовательной структуры романа на уровне «действий» видится в том, что действия главного героя в определенном смысле «дублируются» другими персонажами. «Симметричные», «дублирующие» действия героев соотносятся и с соответствующей архитектоникой романа, в основе которой лежит концентрический, а не линейный принцип. Поэтический принцип изображения главного героя романа, основанный на своего рода «взаимоналожении», когда «другой» соприкасается с важнейшими гранями его личностного «я», мотивирует не только появление «двойников» Печорина, но и передает более сложное представление автора о герое и героя о самом себе. Если Печорин являет собой наиболее полное воплощение авторских представлений о человеке, то в сознании героя это выражается в позиционировании себя то как светского человека и офицера, то как скептика и соблазнителя, то как рефлексирующего и одновременно поэтического существа. Эти своеобразные «маски» Печорина внутренне соотносятся с образами лирического героя и героя ролевой лирики в стихах самого Лермонтова. В этом смысле можно говорить о трансформации известных поэтических жанров («панорамной» элегии, баллады, медитативной лирики, эпитафии, песни) в дневнике Печорина.

На уровне «повествования» «многоликости» главного героя соответствует особая повествовательная структура, когда персонажи переживают события дважды: вначале как субъекты действия, а затем как субъекты воспоминания и рассказывания. Такая «двойственная» функция героев-рассказчиков приводит к неизбежному эстетическому «напряжению» между поступками героев и самой ситуацией рассказывания (письма). Так, почти во всех частях романа присутствует конфликт между литературными ожиданиями героев и действительностью, между их «литературным» поведением и логикой живой жизни. Этот конфликт осознается, как правило, на уровне «вторичной рефлексии» персонажей, когда они выступают в качестве слушающих или пишущих (записывающих) лиц.

Важное место в романе «Герой нашего времени» отводится поэтическому способу завершения художественного события. Этот способ оказывается внутренне связанным со «вторым» сюжетом в данном произведении. Этот сюжет носит символический характер и раскрывается как через систему символической образности, так и через установление внутрипарадигматических и межпарадигматических соответствий. К числу таких внутрипарадигматических соответствий относятся мотив «коня и всадника», мотивы моря, гор, звезд и звездного неба. Среди межпарадигматических соответствий особо следует выделить мотив прощального поцелуя, встречающийся и в «Бэле», и в несколько измененном виде в «Тамани», а затем и в «Княжне Мери».

Прозаическая структура повествования в романе Лермонтова определяется во многом ритмом композиционно-речевых форм, к которым относятся собственно повествование, включающее в себя диалог, письмо, анекдот; описание, предполагающее активное использование пейзажа и портрета, и обобщающие характеристики преимущественно в форме внутреннего монолога и исповеди, расположенные, как правило, в конце произведения и подводящие определенный смысловой и эмоциональный

итог каждой части. В этом смысле романный ритм повествования, в значительной степени раскрывающий позицию автора, внутренне соответствует лирическому ритму многих стихотворений Лермонтова, основанных, как известно, на изображении определенной мысли или ситуации вначале, затем на ее развитии и итоговом обобщении в конце. Так на уровне ритмико-повествовательной структуры возникает типологическое родство поэзии и прозы Лермонтова.

Композиция романа тоже рождается на пересечении поэтических и прозаических приемов, основанных соответственно на метафорических и метонимических признаках. Поэтическая (метафорическая) композиция романа организуется по принципу симметрии и включает в себя два предисловия и две части, которые прямо соответствуют хронологии рассказывания. Сюда же можно отнести лейтмотивные образы и эпизоды, а также явление эстетического параллелизма, когда главные персонажи (Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч) раскрываются то как действующие лица, то как рассказчики (повествователи). Композиционная и художественная целостность произведения рождается в результате взаимодействия и пересечения нескольких ценностных контекстов: контекста главного героя, который эстетически завершает себя как повествователь в своем журнале; контекст Максима Максимыча, который завершает образ Печорина и собственный образ, выступая в функции рассказчика; контекст странствующего офицера, который завершает образы Печорина, Максима Максимыча и себя как героя, выступая в качестве повествователя; и, наконец, контекст автора, который стремится обнять и завершить контексты всех героев. Композиция же, воспроизводящая события жизни главного героя, отличается ретроспективной фрагментарностью, типологически родственной романтической поэме, и выстраивается по прозаическому (метонимическому) признаку, конструктивными «центрами» которой выступают крепость, Владикавказ, Тамань, Пятигорск, Кисловодск, казачья станица. Подобная «двойная композиция» романа не только актуализирует его синтетическую природу, но и объясняет многообразие используемых в нем стилей и жанровых элементов.

В *пятой главе* **«Этапы взаимодействия поэзии и прозы в творчестве Н. В. Гоголя»** раскрываются поэтические и прозаические стратегии повествования и текстообразования в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», исследуется категория поэтического как способ трансформации повествования и художественной модальности повестей в сборнике «Миргород», рассматривается взаимодействие поэтического и прозаического начал в художественном мире петербургских повестей и явление поэтической центрации в поэме «Мертвые души».

В первом разделе «Поэтические и прозаические стратегии повествования и текстообразования в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя» раскрывается конструктивная роль в сборнике кода песни и кода рассказывания. Код песни, пения сюжетно и эстетически оформляет лирический и эпический мир «Вечеров». Он включает в себя акустическую образность, представленную через песни и танцы, исполняемые героями повестей, богослужебное пение, «природные» мелодии, песенные эпиграфы. В этом смысле наиболее репрезентативными сюжетными мотивами сборника оказываются мотивы эха, отзыва, раскрывающие свою «звуковую» природу.

Эстетическая функция этих мотивов, как и родственных им мотивов «двойников», «зеркала», включая мотив «отражения в воде» и мотив сна, видится в простраивании вертикального и горизонтального пространства «Вечеров», формирующих его трехуровневую структуру, восходящую к фольклорно-мифологической модели Мирового древа. Другая функция этих мотивов связана с размыканием вещного мира повестей в область трансцендентного. Это сопряжение осуществляется на основе поэтического приема эквивалентности, соответствия между «предметом» и «словом», между означаемым и означающим. В этом смысле категория поэтического осознается не только как структурный, но и как текстообразующий принцип «Вечеров», раскрывающий

взаимосвязь сюжета и речевой маски повествователя, образа повествователя и типа повествования.

Поэтические стратегии повествования представлены здесь и через трансформацию известных поэтических жанров, фольклорных и литературных (песни, плача, элегии), в повествовательной структуре сборника, а также через формирующийся пародийно-полемический контекст, связанный с использованием отдельных образов и мотивов из переведенной на украинский язык «Энеиды» Котляревского, реминисценций из произведений Жуковского и Пушкина.

Поэтическая модель мира, поэтическое мышление оказываются изоморфны мифологическому мышлению с его тождеством «образа» и «слова», совпадением означаемого и означающего, что на уровне повествования связано с разворачиванием речевой фигуры в сюжет поиска волшебного помощника героем-любовником практически во всех повестях сборника.

Код рассказывания, «живого» слова определяет прозаическую и тесно связанную с ней нарративную структуру «Вечеров». Прозаическая функция языка, раскрывающая немотивированность связей между означаемым и означающим, несоответствие звучаний и значений, становится источником комического у Гоголя. Она внутренне соответствует самой ситуации рассказывания, звучащего устного слова. Повествовательное поле «Вечеров» создается во многом за счет взаимодействия характерного и орнаментального сказов, и ведущим принципом здесь выступает принцип смены картин, поэтому повествование в этом сборнике можно определить как повествование в «речевых картинах». Однако сам принцип «картинности» подразумевает теперь не только последовательную смену рассказчиков и рассказываемых ими историй, но и взаимопроникновение внефабульного и фабульного, поэтического и прозаического начал, повествования в отдельных повестях и метаповествования.

Основная стратегия текстообразования в «Вечерах» связана, с одной стороны, с превращением рассказа в письмо. Так, Рудый Панько не только сам рассказывает, но и слушает рассказываемые истории, записывает их, готовит к изданию, осуществляя тем самым единство рассказывания и письма. Ситуация письма неоднократно воспроизводится и в самих повестях. Наконец, сам издатель выступает не только как записывающий, но и как пишущий человек в двух «Предисловиях» к обеим частям сборника и в отдельных предисловиях-экспозициях к «Вечеру накануне Ивана Купала» и к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке». Таким образом, ситуация письма «прочитывается» как способ присутствия героя в бытии, «означивания» себя в нем. Кроме того, ситуация письма сюжетно мотивируется реальной и мнимой утратой памяти некоторыми героями (Петрусем, пани Катериной, Григорием Григорьевичем Сторченко) и слабой памятью издателя-рассказчика. На уровне же читательской рецепции наблюдается обратный процесс: превращение письма в рассказ, в «живое» слово говорящего, обращенное к читателю-слушателю. И здесь важная роль отводится иерархии рассказчиков, обладающих «своим» словом и «своим» сказом: Рудому Паньку, паничу в гороховом кафтане, Фоме Григорьевичу. Система рассказчиков в «Вечерах» выстраивается на основе прозаического принципа «расподобления», преломления авторского «я» в множестве других «я», что формирует подвижную логоцентрическую структуру всего сборника.

Таким образом, сама ситуация рассказывания получает в «Вечерах» статус действительности, аналога становящегося мира, в то же время действительность через множественные «речевые картины» и образы наделяется чертами текста. Так совершается в творчестве Гоголя процесс создания особого текста-мира, в котором конструктивную роль играют поэтический и прозаический принципы повествования и текстообразования.

Во <u>втором разделе</u> **«Категория поэтического как способ трансформации повествования и художественной модальности повестей в сборнике Н. В. Гоголя «Миргород»** раскрывается конструктивная роль поэтического начала в создании

целостного художественного образа и мирообраза сборника и в оформлении особой «вертикали смыслов» в нем.

Конструктивная роль поэтических приемов в изображаемом и повествуемом мире сборника «Миргород» оказывается разнофункциональной. Поэтические приемы в изображаемом, событийном мире «Миргорода» формируют особую парадигматическую структуру, основанную на принципе внутритекстуальной и межтекстуальной эквивалентности, возникающей на уровне отдельных образов, мотивов, повторяющихся сюжетных ситуаций. Так, семантическими и одновременно пространственными центрами всего сборника являются образы дома и храма, встречающиеся в каждой повести и объединяющие бытовую и метафизическую реальность в их взаимовозрастающей дополнительности. Эти образы раскрывают концентрический принцип моделирования художественного пространства автором, который в контексте всего сборника получает особый эстетический смысл.

Важная роль в формировании поэтической структуры «Миргорода» отводится также повторяющимся мотивам, среди которых особенно значимым оказывается, как и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», мотив эха. Поэтические приемы в изображаемом мире «Миргорода» представлены и через параллелизм отдельных сюжетных ситуаций, как, например, ситуация, связанная с невозможностью героя продолжать свою речь. Эта ситуация фиксирует «переключение» повествования из внешнего плана во внутренний, актуализируя семантику невыразимого как внутренней речи, речи, становящейся поступком. Можно сказать, что парадигматическое начало в сборнике «Миргород» формируется во многом за счет метафорического поэтического принципа, представленного на разных уровнях организации художественного целого.

С помощью категории повествования организуется и событие самого рассказывания. При этом основная функция субъекта высказывания, организующего повествование, определяется его положением «на границе», соединяющей вымышленную действительность с действительностью автора и читателя. Так, особенность «речевой маски» повествователя в первой и в последней повестях «Миргорода» определяется тем, что он находится одновременно и вне, и внутри изображаемого события, выступает в одно и то же время и субъектом действия, и субъектом рассказывания. Особенность такой автокоммуникативной модели повествования, реализующейся через систему «Я» - «я», видится в том, что в ней в результате акта художественной коммуникации происходит изменение ценностной позиции повествователя, подобно тому, как это происходит в стихотворении с лирическим героем. Так, в «Старосветских помещиках» идиллическое завершение повествователем образов героев дополняется элегической рефлексией самого повествователя, эстетически объединяющей его с героями и в то же время позволяющей ему занять положение «на границе» изображаемого и повествуемого миров. В повести же о двух Иванах автокоммуникативная стратегия повествования направлена на трансформацию драматического в сознании героев эпизода их жизни в выразительное сатирическое повествование. Для передачи всей сложности эстетических отношений в этой повести автор использует повествовательные стратегии анекдота и притчи, органично совмещая неожиданные, комические ситуации анекдота с общей риторикой сюжета, когда ссора двух героев теряет всякий смысл на фоне всеразрушающего действия времени.

Преобладающее в «Тарасе Бульбе» эпико-героическое изображение событий во многом трансформируется трагическим типом художественности, когда перед лицом изменяющегося времени главный герой оказывается шире той первоначальной роли, которая была отведена ему в существующем миропорядке. Трагическое столкновение героя с историческим временем, активизирующее в нем экзистенциальные настроения, усиливается через ощущаемое присутствие в повести лирического начала, восходящего, в частности, к песенной традиции изображения истории.

Завершение эстетического события в повести «Вий» осуществлется через категорию трагического. Вместе с тем рассказ о событиях ведется в этой повести не только в трагическом, но и в комическом ключе. Комическое повествование связано в основном с бытовыми эпизодами повести, трагическое же – с фантастическими. И если комический модус фиксирует изначальное несовпадение в главном герое лица и маски, внутреннего и внешнего, то благодаря трагической модальности этот конфликт переводится в другую плоскость и передает уже столкновение героя с бытием.

Категория поэтического в этом сборнике приобретает одновременно мировоззренческий характер, направленный на обретение изначальной целостности мира, на преодоление присутствующих в его философском сюжете дуализма таких миросозерцательных категорий, как дух/материя, жизнь/смерть, любовь/ненависть, внешнее/внутреннее, высокое/низкое и др. Встречающиеся же здесь разнообразные жанрово-коммуникативные стратегии, среди которых важная роль отводится мифологическому сказанию, притче, анекдоту и жизнеописанию, раскрывают романный потенциал этого произведения, служащий своего рода прологом к повестям третьего тома и эпической поэме «Мертвые души».

В третьем разделе **«Взаимодействие поэтического и прозаического начал в художественном мире петербургских повестей Н. В. Гоголя»** раскрывается онтологический смысл петербургских повестей, который видится в осознании утраченного тождества между героем и изменяющемся миром, в осмыслении внутренних законов соответствия / несоответствия динамики героя динамике окружающего мира. На уровне эстетики эта онтологическая проблематика представлена через сопряжение поэтического способа мышления Гоголя и прозаического способа организации словесного материала, а на уровне поэтики выражается через несовпадение в повестях фабулы и сюжета, истории и наррации, характера и личности героя, а также в подчеркнутой незафиксированности, подвижности точки зрения повествователя.

Взаимодействие поэтического и прозаического начал в петербургских повестях Гоголя рассматривается нами на трех структурно-семантических уровнях: на уровне героя, повествователя и автора, которые отражают разную степень завершенности целого в этом художественном произведении. Так, для героев петербургских повестей характерно уже отмечавшееся многими гоголеведами несоответствие между «внешним» и «внутренним» человеком, между его лицом и маской, ликом и социальной ролью. Это несоответствие восполняется складывающейся в художественном тексте системой значимых эквивалентностей между вещью, лицом и высшим «другим» началом, по отношению к которому вещь получает определенное духовное измерение, безличностное существование героя смыкается с надличностным, а высший мир приобретает черты материальной осязаемости, воплощенности.

При характеристике героев в этом произведении Гоголь активно использует «живописный» и «сценический» коды, которые находятся между собой в отношениях взаимодополнительности. Так, своеобразие «живописного» кода в петербургских повестях заключается в особом типе письма, раскрывающем трагическое противостояние «внешнего» и «внутреннего» человека, столкновение «внутреннего» человека с «призрачным» обликом Петербурга, в то время как «сценический» код преимущественно акцентирует внимание на их комическом несоответствии и выступает как способ саморазоблачения героев через мнимое самоутверждение. Показательно, что оба этих художественных кода объединяются в образе Невского проспекта, который воспринимается и как бесконечный вернисаж, и как гигантские подмостки, где люди являются одновременно и живыми «портретами», и актерами, и зрителями.

Другой уровень завершения художественной целостности в петербургских повестях связан с категорией повествования. Отмеченная в этом произведении игра нарративными масками и внутренне связанными с ними жанрово-комуникативными стратегиями позволяет не только придать органическое единство всему сборнику, но и осмыслить

конфликт между изображаемым и повествуемым миром в творчестве Гоголя как продуктивную смыслопорождающую ситуацию. Повествование в петербургских повестях организовано, как известно, двумя ведущими жанровыми стратегиями: притчей и анекдотом, которым соответствуют два типа рассказчиков, один из которых ориентируется на письменную культуру, другой - на устное слово. Внутри этой обрамляющей пражанровой парадигмы выстраивается другая жанровая градация, включающая в себя черты жития, надгробного слова и народной песни; сюда же относятся многочисленные описания, разновидностями которых выступают портрет, экфрасис, панорамная зарисовка, элементы жизнеописания, характеристики отдельных человеческих типов и описания нравов отдельных народов. Кроме того, важную роль в петербургских повестях играют жанры проповеди и исповеди, а также жанр письма, записок и жанр легенды, слухов.

Внутренний смысл использования писателем этой разнообразной жанровой палитры видится, с одной стороны, в органическом совмещении в петербургских повестях различных масок повествователя и связанных с ними книжной и устной речи, высокого патетического стиля, сатирических «живых картин» с нейтральным описанием и повествованием. С другой стороны, эстетическая функция представленной в петербургских повестях такой «энциклопедии» жанровых стратегий видится в размывании истории наррацией, в поглощении изображаемого события событием самого рассказывания. Так, в повести «Нос» потенциальные сюжеты вводятся в повествование через жанровые стратегии бытового диалога, газетного объявления, элементов судебной хроники, монолога, письма. Отсюда само изображаемое событие как будто «растворяется» в этих многочисленных повествовательно-коммуникативных стратегиях, постепенно перемещаясь из области истории в область наррации. В итоге описанное в повести событие становится предметом авторефлексии повествователя в заключительной части повести, где он задается вопросом о том, «как авторы могут брать подобные сюжеты». Наконец, сама повесть становится еще одним «носологическим» текстом русской литературы, знаком же оказывается «странное происшествие», событие, «поступок» носа, который благодаря своей «инициативности» контрастно оттеняет бессобытийность петербургского мира в целом. Как видим, ситуация рассказывания (голос) переводится в ситуацию повествования (письмо), а повествование, в свою очередь, становится метаповествованием в рамках единого художественного целого (текста).

Важнейшие особенности повествовательной структуры петербургских повестей, рассмотренные через соотношение голоса, письма и текста, видятся в том, что она выстраивается одновременно и в «горизонтальном», синтагматическом, и в «вертикальном», парадигматическом плане. Если «горизонтальное» повествование организует в основном рассказываемое событие, то «вертикальное» - событие самого рассказывания. Отсюда «вертикальное» повествование не только сближает позиции героя, повествователя и автора, обнажая тем самым свою поэтическую природу, но и получает особое мифогенное «измерение».

С точки зрения завершающей авторской позиции необходимо отметить организующую роль создаваемого здесь авторского мифа о Петербурге. Эсхатологическая составляющая этого мифа включает в себя такие «знаковые» образы, как образы потопа, молнии, Страшного Суда. Вместе с тем в петербургском мифе Гоголя важная роль отводится и сотериологическим мотивам, которые связаны прежде всего с образом ребенка. Также сюда относятся сюжеты Рождества Христова во второй редакции «Портрета» и Поклонения волхвов в «Невском проспекте».

В четвертом разделе **«Поэтическая центрация в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»** отмечается такая особенность художественного образа в творчестве Гоголя, как его «завершимость», «заочность», связанная с избытком вненаходимости автора. Эта избыточная вненаходимость автора по отношению к герою определяется как поэтическая центрация. Поэтическая центрация в поэме Гоголя «Мертвые души» представлена

прежде всего через структурно-семантическую полифонию образа автора, которая рассматривается нами в контексте нарративной, сюжетной и мифологической поэтики произведения.

В повествовательной структуре «Мертвых душ» встречаются фрагменты с повышенной семантической маркированностью, в которых отдельные образы трансформируются в сквозные словесные мотивы. Эти мотивы, в свою очередь, получают символическое значение, формируя характерную авторскую мифологию. Примером такого образа – мотива в поэме «Мертвые души» может служить образ покоя. Этот образ со всей его смысловой и словообразовательной парадигмой становится одним из устойчивых мотивов, в значительной мере определяющих особенности «внутреннего» сюжета поэмы. Религиозно-философская категория покоя, преломленная в художественном мире Гоголя, прочитывается в контексте авторского представления о внутреннем преображении человека. Это преображение предполагает совпадение волеизъявления человека с Божественным промыслом, совпадение замысла Творца о мире и человеке с воплощением этого замысла в человеческой жизни и в мировой истории, преодоление власти телесного начала в человеке над духовным и их дальнейшую восполняющую динамику. В этом смысле эволюция героя у Гоголя предполагает его переход от «покойного» существования к «созерцательному» покою, от покоя как синонима душевной мертвенности к покою как обретению своего земного предназначения, к воскрешению в единстве слова и поступка.

Особенность создаваемой в поэме сотериологической мифологии Гоголя неотделима от вещного мира писателя, которая дополняется авторской биографической мифологией. И здесь особая роль отводится апостольскому проекту Гоголя с идеями своего избранничества, призванности, сакрализацией собственной личности, её внутреннего преображения. В данном случае оказывается исключительно значимой присутствующая в тексте рефлексия по поводу самой поэмы как оформляющаяся эстетика еще не воплощенного слова, слова, готовящегося стать Логосом, стать словом-биографией-судьбой автора и мира. Присутствующий в произведении замысел будущих частей поэмы оказывается «спроецированным» и на эстетику жизнестроительства автора, и на будущие проекты спасения мира через «живое слово», которое мыслится как «отраженное» первослово, как «пресуществленное» слово, вмещающее в себя мир и становящееся словом-миром. Так через художественную актуализацию сотериологического мифа раскрываются особенности поэтической центрации в поэме Гоголя, неотделимой от эстетики творимого текста, эстетики жизнетворчества и эстетики «нового» слова, так через мифопоэтику писателя главные персонажи получают свою характерную «завершимость» как выразители «статического» состояния мира, особенно очевидного на фоне авторской преображающей «динамичности» и «избыточной вненаходимости».

Значимым моментом в поэтической центрации поэмы становится присутствующее в ней явление так называемой сюжетной синхронизации, сюжетного параллелизма, объединяющее «автора» (персонифицированного повествователя), традиционного нарратора, персонажей и читателя. С одной стороны, в этих фрагментах автор пытается передать такую особенность сюжета поэмы, как «сценичность», связанную с вовлечением персонажей в различные, но синхронно протекающие действия. С другой стороны, явление сюжетного параллелизма позволяет обозначить «точки пересечения» повествовательного и метаповествовательного планов произведения, представить героя в качестве объекта повествования, а также в качестве объекта рефлексии персонифицированного нарратора. Эта рефлексия касается как главных действующих лиц произведения, так и эстетики самой поэмы, включая композицию и типологию героев.

Поэтическая центрация в поэме Гоголя формируется и за счет активного обращения автора к песенным нарративам. Сама природа русских народных песен раскрывает важнейшие особенности национального мирообраза и русского национального характера. Важно отметить и тот факт, что лирические фрагменты в поэме, принадлежащие образу

повествователя, во многом построены на основе песенной поэтики. Песенное начало выступает и в качестве эстетической основы такого речевого жанра, как биография.

В нарративной и сюжетной структуре «Мертвых душ» важная роль отводится поэтическому «подтексту», который создается через пародийно-полемическое обращение автора к образной и мотивной системе русской лирики, в частности, к лирике Баратынского, Кюхельбекера, Жуковского. Пародийное восприятие Чичикова на фоне пародируемых лирических героев стихотворений этих авторов позволяет увидеть в то же время потенциально другой, «высокий» облик главного героя поэмы, спроецированный на общий замысел трилогии писателя. Так, поэтический «след» Жуковского в поэме Гоголя, вызывающий ассоциации с образом «серебряного звонка» из его баллады «Вадим», «виден» в конце четвертой главы. Благодаря этой поэтической аллюзии в поэме возникает сюжетно-семантическая параллель между спасителем Чичикова и спасителем двенадцати дочерей Громобоя. Образ двенадцати спящих дев, совершающих подвиг искупления и выступающих своего рода пародийными «двойниками» Чичикова, раскрывает амбивалентную природу главного героя поэмы: его «реальную» и одновременно «идеальную» сущность.

В **заключении** подводятся основные итоги работы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

В **приложении** к работе повесть Карамзина «Наталья, боярская дочь» и стихотворное переложение этой повести Мещевским осмысляются как явление межтекстовой интерференции.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях :

1. Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века / И. А. Поплавская. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. – 378 с.
2. Поплавская И. А. Эволюция жанра послания в творчестве В. А. Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс : сб. ст. – Томск , 1983. – Вып. 5. – С. 105 – 114.
3. Поплавская И. А. Жанр послания на страницах журнала «Вестник Европы» (1802 – 1815) // Проблемы литературных жанров : материалы IV науч. межвуз. конф. Томск, 28 сен.-1 окт. 1982 г. – Томск, 1983. – С. 174 – 176.
4. Поплавская И. А. Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике // Проблемы метода и жанра : сб. ст. – Томск, 1983. – Вып. 13. – С. 104 – 119.
5. Поплавская И. А. Послание в творчестве поэтов пушкинского круга // Проблемы литературных жанров : материалы V науч. межвуз. конф. Томск, 15-18 окт. 1985 г. – Томск , 1987. – С. 45 – 47.
6. Поплавская И. А. В. А. Жуковский и Сибирь / И. А. Поплавская, А. С. Янушкевич // Четвертые Алексеевские чтения : материалы науч. межвуз. конф., посвященные памяти акад. М. П. Алексеева и 70-летию Иркут. гос. ун-та. Иркутск, 3-5 окт. 1988 г. – Иркутск, 1988. – С. 19 – 20.
7. Поплавская И. А. Жанр послания в поэзии Баратынского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в литературе : тез. докл. зональной науч. конф. Свердловск, 15-18 марта 1989 г. : в 2 ч. – Свердловск, 1989. – Ч. 1. – С.18 – 20.
8. Поплавская И. А. Жанр послания в творчестве любомудров (к проблеме поэтики романтизма) // Проблемы литературных жанров : материалы VI науч. межвуз. конф. Томск, 7-9 дек. 1988 г. – Томск , 1990. – С. 54 – 55.
9. Поплавская И. А. Эволюция литературной критики в журнале «Вестник Европы» (1802-1830) // Проблемы литературных жанров : материалы VII науч. межвуз. конф. Томск, 4-7 мая 1992 г. – Томск, 1992. – С. 10 – 11.

10. Поплавская И. А. Лицеисты пушкинского выпуска в Томске : (К проблеме формирования сибирской культуры в первой половине XIX века) (статья первая) // От Карамзина до Чехова : к 45-летию научно-педагог. деятельности Ф. З. Кануновой : сб. ст. – Томск, 1992. – С. 117 – 134.

11. Поплавская И. А. Лицеисты пушкинского выпуска в Томске (статья вторая) // Русские писатели в Томске. – Томск, 1996. – С. 30 – 38.

12. Поплавская И. А. Эстетика эпических жанров в русской философской критике 1820-х годов // Проблемы литературных жанров : материалы VIII науч. межвуз. конф. Томск, 17-19 окт. 1995 г. : в 2 ч. – Томск, 1996. – Ч. 1. – С. 64 – 66.

13. Поплавская И. А. Лицеисты пушкинского выпуска и Сибирь // Американские исследования в Сибири : материалы междунар. науч. конф. «Американский и сибирский фронтир : (фактор границы в американской и сибирской истории)» Томск, 4-6 окт. 1996 г. – Томск, 1997. – Вып. 2. – С. 208 – 219.

14. Поплавская И. А. Лицейское творчество А. С. Пушкина в аспекте мифопоэтики // Проблемы литературных жанров : материалы IX науч. конф., посвященной 120-летию со дня основания Том. гос. ун-та. Томск, 8-10 дек. 1998 г. : в 2 ч. – Томск, 1999. – Ч. 1. – С. 145 – 149.

15. **Поплавская И. А. Первая монография о журнале Московского университета «Вестник Европы» / И. А. Поплавская, А. С. Янушкевич // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филол. – 1999. – № 6. – С. 128 – 130.**

16. **Поплавская И. А. Мотив покоя в раннем творчестве В. А. Жуковского // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. истор., филол., культурolог., психол. – 1999. – № 268. – С. 34 – 37.**

17. Поплавская И. А. Мотив смерти-возрождения в творчестве В. А. Жуковского 1800-1820-х годов // Православие и Россия : канун третьего тысячелетия : материалы Духовно-исторических чтений. – Томск, 2000. – С.83 – 85.

18. Поплавская И. А. Американский сюжет в критике А. С. Пушкина // Американские исследования в Сибири : материалы Всерос. науч. конф. «Американский и сибирский фронтир». Томск, 6-8 февр. 2001 г. – Томск, 2001. – Вып. 5. – С. 194 – 199.

19. Поплавская И. А. О типологии хронотопа : (баллады В. А. Жуковского и «Повести Белкина» А. С. Пушкина) // Проблемы литературных жанров : материалы X междунар. науч. конф. Томск, 15-17 окт. 2001 г. : в 2 ч. – Томск , 2002. – Ч. 1. – С. 78- 82.

20. Поплавская И. А. Сюжет преображения в повести А. С. Пушкина «Метель» // Русская повесть как форма времени : сб. ст. – Томск, 2002. – С. 66 – 74.

21. Поплавская И. А. Сюжетная поэтика сибирских писем И. И. Пущина // Сибирский текст в русской культуре : к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири : сб. ст. – Томск, 2002. – С. 31 -37.

22. **Поплавская И. А. Царскосельский лицей : две модели культурного строительства // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. философ., культурол., филол. – 2003. – № 277. – С. 99 – 102.**

23. Поплавская И. А. Семантика огня в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» // Теоретические и прикладные аспекты филологии : сб. науч. тр., посвященных 10-летию каф. Русского языка и литературы Ин–та языковой коммуникации Том. политехн. ун–та. – Томск, 2004. – С. 269 – 272.

24. Поплавская И. А. Переводы В. А. Жуковского из Жанлис : к проблеме идентичности массовой литературы // Европейские исследования в Сибири : материалы Всерос. науч. конф. «Мир и общество в ситуации фронтира : проблемы идентичности». Томск, 14-16 апр. 2003 г. – Томск, 2004. – Вып. 4. – С. 64 – 72.

25. Поплавская И. А. М. Бахтин о соотношении поэзии и прозы в словесном художественном творчестве // Феномен русской классики: сб. ст. – Томск, 2004. – С. 33 – 39.

26. **Поплавская И. А. Романтическая эстетика и поэтика как предмет рефлексии М. М. Бахтина // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. философ., культурол., филол. – 2004. – № 282. – С. 190 – 193.**

27. Поплавская И. А. Мифопоэтика сюжета путешествия в раннем творчестве Н. В. Гоголя: («Ганц Кюхельгартен», «Вечера на хуторе близ Диканьки») // Святоотеческие традиции в русской литературе : материалы науч.-практ. конф. : в 2 ч. – Омск, 2005. – Ч. 2. – С. 108 – 116.

28. Поплавская И. А. Соотношение поэзии и прозы в творчестве Э. По // Американские исследования в Сибири : материалы Всерос. науч. конф. выпускников программы Фулбрайта «Американские идеи в гуманитарных исследованиях ученых Сибири». Томск, 12-14 окт. 2004 г. – Томск, 2005. – Вып. 8. – С. 108 – 116.

29. Поплавская И. А. «Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина и А. И. Мещевского // Карамзин и время : сб. ст. – Томск, 2006. – С. 192 – 206.

30. **Поплавская И. А. Эстетика и поэтика прозиметрического текста в письмах М. Ю. Лермонтова : к постановке проблемы // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2006. – № 84. – С. 50 – 57.**

31. Поплавская И. А. Взаимодействие поэтической и прозаической художественности в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова // Русская литература в современном культурном пространстве : материалы IV Междунар. науч. конф. Томск, 2-3 ноябр. 2006 г. : в 3 ч. – Томск, 2007. – Ч. 1. – С. 52 – 59.

32. **Поплавская И. А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) // Вестн. Том. гос. ун-та : общенаучный период. журн. – 2007. – № 297. – С. 17 – 24**.

33. Поплавская И. А. «Марьина роща» В. А. Жуковского и А. И. Мещевского // Жуковский и время : сб. ст. – Томск, 2007. – С. 86 – 95.

34. Поплавская И. А. Взаимодействие поэзии и прозы как способ текстопорождения в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : сб. ст. – Томск, 2007. – Вып. 1. – С. 47 – 58.

35. **Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в журнале В. А. Жуковского «Вестник Европы» // Сиб. филол. журн. – 2008. – № 3. – С. 24 – 35.**

36. **Поплавская И. А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Сиб. филол. журн. – 2008. – № 4. – С. 29 – 39.**

37. Поплавская И. А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя // Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : сб. ст. – Томск, 2008. – Вып. 2. – С. 85 – 102.

38. Поплавская И. А. Поэтические принципы в повествовательной структуре «Миргорода» // Гоголеведческие студии : сб. ст. – Нежин, 2008. – Вып. 17. – С. 42 – 54.

39. Поплавская И. А. Ганнибал Абрам // Энциклопедия Томской области : в 2 т. / редкол. Г. В. Майер [и др.]. – Томск, 2008-2009. – Т. 1. – С. 140 – 141.

40. Поплавская И. А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В. А. Жуковского «Баллады и повести» (статья первая) // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. филол. – 2009. – № 2 (6). – С. 59 – 77.

41. Поплавская И. А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В. А. Жуковского «Баллады и повести» (статья вторая) // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. филол. – 2009. – № 3 (7). – С. 76 – 83.